

UMA COISA NA ORDEM DAS COISAS

ESTUDOS PARA OFÉLIA PAIVA MONTEIRO

CARLOS REIS
JOSÉ AUGUSTO CARDOSO BERNARDES
MARIA HELENA SANTANA

COORD.

IMPRENSA DA
UNIVERSIDADE
DE COIMBRA
COIMBRA
UNIVERSITY
PRESS





I N V E S T I G A Ç Ã O



EDIÇÃO

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

CONCEPÇÃO GRÁFICA

António Barros

INFOGRAFIA DA CAPA

Carlos Costa

INFOGRAFIA

Xavier Gonçalves

EXECUÇÃO GRÁFICA

Tipografia Lousanense, Lda.

ISBN

978-989-26-0273-8

ISBN Digital

978-989-26-1164-8

DOI

<http://dx.doi.org/10.14195/978-989-26-1164-8>

DEPÓSITO LEGAL

349882/12

OBRA PUBLICADA COM O APOIO DE:



Este trabalho é financiado por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, no âmbito do Projeto PEST-OE/ELT/UI0759/2011 – Centro de Literatura Portuguesa. A presente publicação, co-editada pela Imprensa da Universidade de Coimbra, e pelo Centro de Literatura Portuguesa, insere-se nas atividades do Grupo de Investigação “Literatura Portuguesa”.

UMA COISA NA ORDEM DAS COISAS

ESTUDOS PARA OFÉLIA PAIVA MONTEIRO

CARLOS REIS

JOSÉ AUGUSTO CARDOSO BERNARDES

MARIA HELENA SANTANA

COORD.

IMPRESA DA
UNIVERSIDADE
DE COIMBRA
COIMBRA
UNIVERSITY
PRESS

(Página deixada propositadamente em branco)

SUMÁRIO

NOTA DE ABERTURA	11	
NAPOLEÃO BONAPARTE E PORTUGAL. MOMENTO CONSTITUCIONAL E IMAGINÁRIO POLÍTICO DE UMA GERAÇÃO		15
Ana Cristina Araújo		
FIGURAÇÕES DE SÃO PAULO NAS <i>VIDAS E PAIXÕES DOS APÓSTOLOS</i>		41
Ana Maria Machado		
TIAGO VEIGA. UMA BIOGRAFIA (MÁRIO CLÁUDIO): A INVENÇÃO DA VERDADE		59
Ana Paula Arnaut		
DE EÇA A PARDO BAZÁN: O PECADO DO PADRE JULIÁN.....		77
António Apolinário Lourenço		
NEMÉSIO E ANTERO		89
António M. B. Machado Pires		
HISTÓRIA LITERÁRIA E PERSONAGENS DA HISTÓRIA: OS MÁRTIRES DA LITERATURA.....		97
Carlos Reis		

DUAS ARISTOCRATAS NO CONVENTO: AS AUTOBIOGRAFIAS DE ANTÓNIA MARGARIDA DE CASTELO BRANCO E DA MARQUESA DE ALORNA	121
Clara Rocha	
DEL ROSA AL SEPIA. EL PROGRAMA DE LOS JUEGOS FLORALES HISPANO-PORTUGUESES DE SALAMANCA, 1909.....	131
Eloísa Álvarez	
GARRETT E AS MULHERES: DELEITES E DELITOS.....	151
Fernando Augusto Machado	
O CONVENTO. UMA LEITURA DE <i>FREI LUÍS DE SOUSA</i> , DE ALMEIDA GARRETT.....	179
Gabriel Magalhães	
PAISAGEM LITERÁRIA: IMANÊNCIA E TRANSCENDÊNCIA	193
Helena Carvalhão Buescu	
LUTTER SANS ESPOIR OU SE RÉVOLTER PAR SOLIDARITÉ. NOTES SUR LA PENSÉE D'ALBERT CAMUS.....	205
João Domingues	
O <i>AUTO DA FESTA</i> E A (RICA) OFICINA DE GIL VICENTE	227
José Augusto Cardoso Bernardes	
MEMÓRIA E CONTRA-MEMÓRIA NO CINEMA PORTUGUÊS. <i>QUEM ÉS TU?</i> DE JOÃO BOTELHO.....	241
Luís Reis Torgal	
LABIRINTO, ESCRITA E ETERNIDADE EM <i>APARIÇÃO</i> DE VERGÍLIO FERREIRA	253
Margarida Cardoso	

REDOL E A LITERATURA EM DEVIR	263
Maria Alzira Seixo	
COIMBRA NO ROMANCE <i>JORNADA DE ÁFRICA</i> , DE MANUEL ALEGRE	281
Maria António Hörster	
HERCULANO, O REI E O AMIGO DO REI: A POLÊMICA SOBRE A <i>CONFEDERAÇÃO DOS TAMOIOS</i>	305
Maria Aparecida Ribeiro	
EURÍPIDES, <i>IFIGÉNIA ENTRE OS TAUROS</i> : ELEMENTOS NOVELESCOS NUMA TRAGÉDIA FINISSECLAR	321
Maria do Céu Fialho	
A FICCIONALIZAÇÃO DO FENÓMENO DO VOLFRÂMIO ENQUANTO REPRESENTAÇÃO DO DISCURSO DA HISTÓRIA.....	333
Maria de Fátima Marinho	
JARDINS ROMÂNTICOS OU A NATUREZA EM SIMULACRO	351
Maria Helena Santana	
BAUDELAIRE EN SITUATION. UN LECTEUR DE CHATEAUBRIAND AUX CARREFOURS DE LA MODERNITÉ	365
Maria Hermínia Amado Laurel	
LE FANTASTIQUE COMME CATÉGORIE ESTHÉTIQUE: CONTAMINATIONS ENTRE FANTASTIQUE ET GROTESQUE.....	385
Maria João Simões	
'AU SEUL SOUCI DE VOYAGER': ENTRE O 'SALUT' A VASCO DA GAMA E A MALLARMEANA CIRCUM-NAVEGAÇÃO NO CORAÇÃO DA ESCRITA.....	401
Maria de Jesus Reis Cabral	
GARRETT, BALZAC E A COSTUREIRINHA CHINESA	417
Maria Luísa Malato Borrvalho	

SOBRE A QUESTÃO FEMININA E A FIGURA DE MADAME DE STAËL: DUAS CARTAS INÉDITAS DE CLÁUDIA DE CAMPOS PARA CAROLINA MICHAËLIS DE VASCONCELOS.....		437
Maria Manuela Gouveia Delille		
INÊS DE CASTRO EM <i>INVENÇÃO</i>		473
Maria Manuela Santos		
IMAGENS CONTORCIDAS DA VIDA E DA MORTE NOS CONTOS DE JOAQUIM PACHECO NEVES.....		489
Maria do Nascimento Carneiro		
MÃES E FILHOS – REPRESENTAÇÕES LITERÁRIAS DA FIGURA MATERNA NA LITERATURA PARA CRIANÇAS DA ATUALIDADE		501
Maria da Natividade Pires		
RELENDO N'OS <i>MAIAS</i> A “ENORME FARSA DOLOROSA QUE É A VIDA”		517
Maria do Rosário Cunha		
PERDRE <i>OU NE PAS PERDRE</i> ... DES PAYS, DES THÉORIES, DES MYTHES.....		525
Maria do Rosário Girão R. dos Santos		
VARIÇÕES DE IN-EXISTÊNCIA: NARRATIVA POÉTICA E POEMA SINFÓNICO EM PALAVRAS.....		557
Maria do Rosário Neto Mariano		
PALCOS DO OLHAR: UMA «MISE-EN-SCÈNE ROYALE» SOB RICHELIEU (<i>MIRAME</i> , TRAGI-COMÉDIE).....		571
Marta Teixeira Anacleto		
O QUE É UM CLÁSSICO? VARIÇÕES SOBRE J. M. COETZEE.....		583
Osvaldo Manuel Silvestre		

LES INTELLECTUELS FRANÇAIS ET LE PORTUGAL DE SALAZAR: MYTHIFICATION ET DISSONANCE	593
Otília Pires Martins	
DE MODELOS E AFINIDADES: BALZAC, DUMAS E CAMILO.....	613
Paulo Motta Oliveira	
PODER E ELOQUÊNCIA SACRA EM ANTÓNIO VIEIRA.....	631
Paulo Silva Pereira	
ENTRE <i>CLOUD GATE</i> E <i>IL CORTEGIANO</i> . PORTUGAL NO ESPELHO DE CASTIGLIONE.....	643
Rita Marnoto	
RUBEN A.: CONFIGURAÇÕES DE UM MAPA LITERÁRIO.....	661
Rosa Maria Goulart	
A CORRESPONDÊNCIA ENTRE ALEXANDRE JOSÉ (1797–1867) E JOÃO BAPTISTA (1799–1854) DE ALMEIDA GARRETT	673
Sérgio Nazar David	
ESCREVER PARA O FUTURO: TEMPO E DURAÇÃO NAS ESTRATÉGIAS AUTORAIS DA MARQUESA DE ALORNA (1750–1839)	695
Vanda Anastácio	
MNEMÓSINE E AS ARANHAS DE SWIFT	705
Vítor Aguiar e Silva	

(Página deixada propositadamente em branco)

NOTA DE ABERTURA

Desde que, em 1965, publicou a sua tese de Licenciatura (sobre D. Francisco Xavier de Meneses, 4º Conde da Ericeira), a Doutora Ofélia Paiva Monteiro tem-se afirmado como figura de referência em vários domínios dos nossos estudos literários. Integrando-se numa geração onde a história da literatura se constituía como dominante, concedeu sempre ao texto uma atenção destacada, assumindo-se como intérprete fina de estruturas, estilos e subjetividades. Professora de Literaturas Francesa e Portuguesa na Faculdade de Letras de Coimbra (entre 1959 e 1999), não se limitou a investigar uma e outra, assumindo perspetivas de comparatismo fecundo e muitas vezes inovador. Tendo-se dedicado primacialmente a Garrett (com quem construiu, ao longo de décadas, uma forte intimidade intelectual e cuja edição crítica vem dirigindo, desde há 6 anos, com notáveis resultados), não deixou de visitar, em registo de articulação periodológica, nomes como Camões, Herculano, Stendhal, Castilho, Victor Hugo, Eça de Queirós, André Gide, Vergílio Ferreira entre muitos outros.

Embora seja reconhecida como estudiosa incontornável na maioria destes autores, pode dizer-se que a Doutora Ofélia Paiva Monteiro tem vindo a investigar a Literatura grafada com letra maiúscula, na sua vasta abrangência, enquanto uma das produções mais singulares e misteriosas do espírito humano. Nessa medida, revela-se uma interlocutora informada e insaciavelmente curiosa por tudo o que se relaciona com a Teoria da Literatura, com os sobressaltos que vem conhecendo a presença dos textos e autores no plano do Ensino e ainda com o papel dos Estudos Literários no âmbito mais vasto das Humanidades e da Universidade em geral. Sendo de matriz essencialmente literária e de âmbito essencialmente românico, a sua cultura vai muito para além desses limites,

incluindo autores que remontam à antiguidade greco-latina, sem esquecer os grandes escritores ingleses e alemães, sobretudo quando eles se situam nas proximidades dos séculos XVIII e XIX. A visão que professa dos estudos literários não dispensa, por fim, um interesse porfiado e intenso por matérias como a História, com relevo para a História da Arte e a História das Ideias, disciplinas que faz intervir nos seus estudos, tantas vezes de forma iluminante e decisiva.

Sendo autora de uma vasta obra de investigação, consagrou-se ilimitadamente ao Ensino, regendo um número incontável de cadeiras e seminários em Coimbra mas também em outras Universidades nacionais e internacionais (com destaque para França e, mais recentemente, no Brasil). O magistério de rigor que desenvolveu ao longo de quatro décadas granjeou-lhe a admiração dos milhares de alunos que frequentaram as suas aulas. São muitos os que lhe devem o acompanhamento na supervisão de teses de Licenciatura, de Mestrado e Doutoramento; e são também em grande número aqueles que lhe devem o conselho, pontual ou sistemático, sobre um qualquer projeto de investigação ou sobre um texto que, lido e tocado por ela, ganha sempre outra fundamentação e outra propriedade de forma e de conteúdo.

Mas para além destes importantes atributos, existe uma outra dimensão que impressiona todos quantos com ela se cruzaram em algum momento: a Doutora Ofélia Paiva Monteiro persiste em distinguir-se por uma humildade e uma discrição pouco vulgares na Universidade. Sempre encontrou maneira de, por exemplo, combinar o imprescindível escrutínio que é necessário exercer sobre o trabalho dos colegas com o respeito humano que merece a pessoa que o realizou. Nessa medida, mais do que uma dívida intelectual, são numerosos aqueles que para com ela contraíram uma dívida humana que se não pode saldar: quando a procuraram em situação de desânimo, encontraram e continuam a encontrar a palavra séria, mas oportuna e afável, que devolve a coragem e evita a desistência.

Cientes de interpretar o sentimento de um conjunto muito mais vasto de colegas, onde se contam companheiros de geração, discípulos e admiradores, decidimos promover uma publicação de homenagem à grande figura das Humanidades que é, em Portugal, a Doutora Ofélia Paiva Monteiro. Foram dois os motivos que nos levaram a emprender a presente tarefa: a justiça da homenagem, em primeiro lugar; mas também nos moveu a intenção de tornar mais visível o

exemplo da homenageada, na esperança de que ele possa frutificar numa Universidade que continua, mais do que nunca, a necessitar de modelos.

Os contactos que efetuámos (decerto afetados por várias omissões) obtiveram uma resposta rápida e entusiástica por parte de um número muito significativo de colegas. Cumprindo os prazos estabelecidos, a quase totalidade dos que foram convidados enviou originais valiosos, incidindo sobretudo em vários períodos e autores da História, da Literatura e das Culturas Portuguesa e Francesa. A heterogeneidade dos trabalhos recebidos inviabilizou aquela que seria a organização mais natural, configurada em função de épocas ou de temas. Deste modo, e depois de alguma ponderação, decidimos proceder a um ordenamento alfabético dos autores. Independentemente de qualquer tipo de hierarquia, todos surgem assim indiscriminadamente irmanados no grato e muito afetuoso apreço em que têm a homenageada.

Na diversidade de temas e de pontos de vista, a coletânea de estudos que agora sai a lume, sob o patrocínio da Imprensa da Universidade de Coimbra e do Centro da Literatura Portuguesa (unidade de investigação em que a Doutora Ofélia vem trabalhando com tocante dedicação), constitui também uma bem reveladora amostra do estado de renovação em que se encontram os Estudos Literários e Culturais. Mesmo sabendo que a presente iniciativa pode embaraçar a modéstia da sua destinatária, acreditamos que a leitura de um conjunto tão valioso de estudos pode, de algum modo, recompensar (e talvez) reforçar ainda mais a profunda e contagiante crença que a Doutora Ofélia Paiva Monteiro sempre teve na Literatura, enquanto objeto de exegese e fruição.

Coimbra, 16 de Abril de 2012

Carlos Reis

José Augusto Cardoso Bernardes

Maria Helena Santana

(Página deixada propositadamente em branco)

Ana Cristina Araújo

Universidade de Coimbra / Centro de História da Sociedade e da Cultura

NAPOLEÃO BONAPARTE E PORTUGAL. MOMENTO CONSTITUCIONAL E IMAGINÁRIO POLÍTICO DE UMA GERAÇÃO

Portugal teve o seu “momento Napoleão”. Na aceção em que John Pocock utiliza a expressão “momento Maquiavel” para exprimir o ressurgimento e o sentido do republicanismo cívico moderno¹, o “momento Napoleão” de que falamos corresponde a um *modus civis* cosmopolita e ilustrado que se consubstancia numa precisa aspiração de mudança constitucional, portadora de valores antigos e modernos, formulada em oposição ao Antigo Regime e marcada por um horizonte de expectativa próximo, de integração de Portugal no império continental napoleónico.

Como nota preliminar do cenário político-constitucional arquitetado em 1808, convém precisar de que modo a França pontuou a conjuntura portuguesa que antecedeu a retirada da casa reinante de Bragança para o Brasil e a ocupação franco-espanhola do reino de Portugal, em novembro de 1807.

Propaganda Republicana, Emigração Política e Diplomacia de Guerra

A influência da política internacional francesa revela-se por via negocial e diplomática e por meio de intensas campanhas noticiosas e de propaganda política, agenciadas a partir do exterior, que atingem importantes setores das elites

¹ POCOCK, J. G. A., *The Machiavellian moment: Florentine political thought and the Atlantic republican tradition*, Princeton, Princeton University Press, 1975.

portuguesas e de emigrados franceses refugiados no país, depois da Revolução de 1789. Começando pela questão da propaganda, assinalamos a criação do *Cercle Social*, que, segundo informa o embaixador português em Paris, Vicente de Sousa Coutinho, tinha por objectivo difundir nos países europeus e nos domínios americanos a doutrina revolucionária. Ao abrigo do *Cercle Social* teriam partido, em 1791, do porto de La Rochelle com destino a Portugal Pierre Choderlos de Laclos, autor do célebre livro *Les Liaisons Dangereuses*, acompanhado de três jacobinos franceses. Regista ainda o mesmo embaixador que tivera notícia da edição traduzida *da Constituição* de 1791, com uma tiragem exorbitante, de 12 000 exemplares, a cargo de Diogo Borel, destinada também ao mercado português, assim como de milhares de catecismos revolucionários, um dos quais conhecido pela designação de folha do “Père Gerard”. Entretanto, em Janeiro de 1793, é preso Francisco Coelho da Silva acusado de ter redigido uma *Censura à Constituição Franceza* e de ter traduzido a *Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão*. Pina Manique vislumbrava o perigo da atuação de Coelho da Silva em função da natureza interclassista da recepção da sua mensagem. Segundo o Intendente Geral da Polícia, “ele se introduzia entre varias qualidades de gente, que talvez por gostarem de o ouvir, tinha a facilidade de o admitirem em suas casas”².

No quadro de iniciativas avulsas ou concertadas de internacionalização dos ideários políticos em confronto depois da Revolução, as movimentações de agentes e emissários estrangeiros em Portugal tornam-se motivo de redobrada vigilância por parte da Intendência Geral da Polícia. A mando de Pina Manique é preso, em 1791, no Porto de Lisboa, para identificação e inquirição, Luís António Martins Calhassen, oriundo da região do Languedoc, que chega a Lisboa com o cargo de secretário da embaixada de França. Porém, as credenciais de que era portador não foram reconhecidas pelo embaixador francês, conde de Châlons.

Entre outros indivíduos de incerta condição e de suspeita ligação aos revolucionários de Paris encontrava-se Thomas António Lequens que, ao desembarcar em Lisboa, se fez passar por familiar de comerciantes com o mesmo apelido

² SORIANO, Simão José da Luz, *História da Guerra Civil e do Estabelecimento do Governo Parlamentar em Portugal. Compreendendo a História Diplomática, Militar e Política d'este Reino desde 1772 até 1834. Primeira Epocha*, tomos. I, Lisboa, Imprensa Nacional, 1866, p. 404.

estabelecidos na capital portuguesa. Em relação a outros emissários e agentes estrangeiros de passagem pela capital portuguesa, como Kerc e Fontaine, havia suspeitas fundadas de que os contactos com os revolucionários se realizavam por intermédio de mensageiros bem colocados em Badajoz e Madrid³.

Entretanto, os esforços propagandísticos de Convenção, depois da criação, em 1793, de *Comités Espagnols d'Instruction Publique*, em Bayonne e Perpignan, tiveram também alguma repercussão em Portugal. Antes de ter início a campanha do Roussilhão (1793-195) – que levantou o exército espanhol auxiliado por um destacamento de tropas portuguesas contra o expansionismo da república francesa – circularam clandestinamente, em Espanha e Portugal, versões traduzidas das Constituições de 1791 e 1793 e da *Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão*, para além de inúmeros jornais estrangeiros, folhetos e catecismos revolucionários, como o famoso “Credo da República Lombarda”, apreendido pelo corregedor da comarca de Barcelos, em 1797, a um advogado da terra e que começava assim: “Creyo na Republica Francesa huna e indevizivel creadora da igualdade e liberdade, no general Bonaparte, seu filho nosso único defensor”⁴.

Com o mesmo nexu republicano, também em Coimbra fora afixado, na Porta Férrea, um pasquim contra um dos ministros de D. João, José Seabra da Silva, e contra a monarquia, e que continha referências como esta: “o velhaco vil Seabra aos pés calquemos/ De vós os monstros tremão, trema o Trono, / Que hum dia o Trono, tudo arrazaremos”⁵.

A esta ação revolucionária de rua, para utilizar uma expressão moderna, estiveram ligados os estudantes Alexandre Inácio Correia Soares Velho, Francisco Simões Magiorchi e outros nomes não identificados. Estes jovens desordeiros tinham elementos de ligação na capital, pois, no mesmo ano de 1797, no cais de Santarém, foram ainda apreendidos papéis sediciosos manuscritos da mesma autoria, papéis que, segundo o corregedor da comarca, tinham por objetivo “revoltar os povos e mostrar a ocasião que devem aproveitar para este fim,

³ RAMOS, Luís de Oliveira, *D. Maria I*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2007, p. 178.

⁴ ANTT, Ministério do Reino, maço, 454, caixa 569. A abreviatura utilizada nesta nota e nas seguintes corresponde ao Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

⁵ ANTT, Ministério do Reino, maço 454, caixa 569.

atacando o tribunal do Santo Officio, os seus ministros e o que he mais até o Príncipe”⁶.

Outros sinais de tensão social e de contestação política são observados, amiúde, nas praças e locais públicos da capital, conforme se colige da documentação da Intendência Geral da Polícia relativa aos anos noventa do século XVIII. Reiteradas denúncias anónimas mencionam que, em ajuntamentos públicos de cariz festivo, era frequente ouvirem-se elogios e vitupérios aos revolucionários franceses, ao som de acordes da Marselhesa e de outros hinos mal compreendidos⁷. Ao mesmo tempo, na Praça do Comércio, núcleos de frequentadores anónimos faziam ronda “todas as tardes, pelos cafés, boticas e algumas lojas de mercadores, espalhando vozes ímpias e sediciosas”⁸. Davam a conhecer “os procedimentos dos franceses e do governo republicano, proferindo liberdades temerárias, e malquistando com impropérios os ministros de estado”⁹. Durante o período da Convenção Francesa (1792–1795), vozes anónimas, elogiavam assim, publicamente, as virtudes republicanas contra os vícios da monarquia em França. E os agitadores que se encarregavam de divulgar em Lisboa o noticiário da Revolução, admitiam mesmo a possibilidade de substituição, no velho Terreiro do Paço, da estátua equestre de D. José I por uma frondosa Árvore da Liberdade¹⁰. Estes e outros testemunhos do género, envolvendo ou não a presença de estrangeiros, fizeram alastrar, na capital, a senha de perseguição aos jacobinos, reais ou imaginários. De facto, na transição do século XVIII para o século XIX, o recrudescimento do policiamento urbano representava bem o verso e o reverso de uma indisfarçável politização da esfera pública em Portugal¹¹.

Nas principais cidades do norte e do centro do país, Braga, Porto e Coimbra, informadores ocasionais e delatores ocultos alertam as autoridades civis e

⁶ ANTT, Ministério do Reino, maço 454, caixa 569.

⁷ SORIANO, Simão José da Luz, *ob. cit.*, 1ª ep., t. 1, pp. 408-409.

⁸ Ofício de Pina Manique para o marquês de Ponte de Lima, datado de 1 de Outubro de 1797, *apud* SORIANO, Simão José da Luz, *ob. cit.*, 1ª ep., t. 3, p. 106.

⁹ *Idem, ibidem.*

¹⁰ Ofício de Pina Manique para o marquês de Ponte de Lima, datado de 5 de Julho de 1794, *apud* DIAS, Graça da Silva e José Sebastião da Silva, *Os primórdios da Maçonaria em Portugal*, Lisboa, INIC, 1980, vol. 1, t. I, pp. 362-363.

¹¹ ARAÚJO, Ana Cristina, *A Cultura das Luzes em Portugal. Temas e Problemas*, Lisboa, Livros Horizonte, 2003, pp. 92-103.

eclesiásticas para a presença de indivíduos, jacobinos e legitimistas, suspeitos de propagarem ideias revolucionárias. A pedido do Intendente Geral da Polícia, Pina Manique, o corregedor da comarca do Porto é instado a vigiar a atividade de um grupo difuso de homens de diferentes condições sociais, formado por clérigos e leigos, burgueses e nobres, nacionais e estrangeiros que “se denominão por bem instruídos e desabuzados, e se juntão todos os dias nos passeios e casas de huns e de outros”¹². No rol de suspeitos encontravam-se, segundo supunha o Intendente, “pedreiros livres que se denominão filósofos”, responsáveis por obras e papéis de circulação clandestina, ajuntamentos suspeitos e actos provocatórios, como o que ocorreu em 4 de Fevereiro de 1794. Nesse dia, apareceram borrados editais do corregedor da comarca e pastorais do bispo, afixados em paredes de edifícios públicos¹³.

Com o passar dos anos, os motivos de suspeição e denúncia sobre a atividade clandestina dos “jacobinos” estendem-se a cidadãos e agentes da embaixada da França e até a emigrados tradicionalistas, com residência em Portugal. Os livreiros Borel, Bertrand, Aillaud, Dubié, Loup e outros são acusados, em diferentes momentos, de subverterem a ordem pública, vendendo livros proibidos¹⁴. Entre a burguesia francesa, com sólidos negócios no reino, ressaltam pela simpatia que publicamente manifestaram aos ideais da Revolução, os industriais Jacôme Ratton e Lécussan Verdier, o cravador de diamantes Louis Madry e os pintores Pierre Noel e Nicolas-Louis Delerive, entre outros nomes menos conhecidos¹⁵.

No grupo dos emigrados franceses prevalecem, todavia, os aristocratas conservadores anti-republicanos, como o conde de Coigny que representa oficialmente na corte o conde da Provença, futuro Luís XVIII; o conde de Vioménil que substitui, temporariamente, o prussiano conde de Goltz à frente do comando do exército português; o marquês de Toustain que o regente nomeou tenente-coronel de cavalaria; o conde de Novion comandante da Guarda Real de Polícia e muitas outras figuras da nobreza e do clero protegidas, durante a

¹² Ofício de Pina Manique para o corregedor da comarca do Porto, o desembargador Francisco de Almada e Mendonça, datado de 4 de Janeiro de 1794 *apud* DIAS, Graça da Silva e José Sebastião da Silva, *Os primórdios da Maçonaria em Portugal ... cit.*, vol. 1, t. I, p. 367, nota 1.

¹³ *Idem, ibidem*.

¹⁴ RAMOS, Luís de Oliveira, *Da Ilustração ao Liberalismo. Temas Históricos*, Porto, Lello & Irmão, 1979.

¹⁵ RAMOS, Luís de Oliveira, *D. Maria I*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2007.

Convenção, pelo embaixador francês, conde de Châlons, que chegou mesmo a colaborar com a Intendência Geral da Polícia, denunciando compatriotas seus, estabelecidos ou de passagem em Lisboa, acusados de jacobinismo.

No seio do grupo de emigrados franceses, os intelectuais moderados exilados e, em especial, os membros da igreja galicana que recusaram jurar a constituição civil do clero contaram com apoio expresso dos principais membros do episcopado português. Calcula-se que em Espanha se refugiaram 5 000 eclesiásticos franceses, muitos dos quais tiveram como último destino Portugal¹⁶. Aqui distribuíram-se pelas várias dioceses do reino, hospedaram-se em conventos e foram acolhidos pela fidalguia de província e pelas melhores casas aristocráticas, servindo como preceptores e mestres de meninos.

D. Francisco de Almeida Portugal, conde de Lavradio, nas suas *Memórias*, lembra que começara a “estudar a língua francesa com um eclesiástico francês, que tinha sido cónego de Santa Genoveva, em Paris, chamado Doisseau ou Doissot”, e que, pouco depois, tivera como professores “primeiro o abade Boiret, vendeano, e depois o abade Laloir, natural de Arras, ambos eles emigrados”¹⁷.

Um outro testemunho desse tempo encontra eco no manuscrito de exílio, sem atribuição de autoria, mas escrito com toda a probabilidade por um clérigo, intitulado: “La mort de Louis Seize et de Marie-Antoniette, Roi et Reine de France, ou Tableau historique de l’origine et des progrès de la Révolution”. Neste texto, as atrocidades e os excessos dos revolucionários eram justificadas pelo “fanatisme irreligieux et philosophique” que grassava em França e que se propagava vertiginosamente, ameaçando as monarquias europeias e pondo em perigo a conservação dos domínios coloniais das potências marítimas ocidentais. De acordo com esta leitura política, “le feu de la Révolution n’embrasait pas seulement la France. Il avait franchi les limites des mers. Les torches ensanglantées de la discorde avaient pénétré dans les colonies, allumées et portées par les émissaires de l’Assemblée. Elles y faisaient les plus cruels ravages”¹⁸.

¹⁶ CHAVES, Castelo Branco, *A emigração francesa em Portugal durante a Revolução*, Lisboa, Biblioteca Breve, 1984, p. 46.

¹⁷ LAVRADIO, Conde de, *Memórias do Conde de Lavradio – D. Francisco de Almeida Portugal*, Lisboa, Imprensa da Universidade, 1932, vol. 1, p. 13.

¹⁸ BRITO, Ferreira de, *Revolução Francesa. Emigração e Contra-Revolução*, Porto, Universidade do Porto, 1989, p. 309.

Para além da proteção institucional de que gozavam os mais influentes membros da colónia francesa emigrada em Portugal, o governo de Londres garantiu apoio financeiro e diplomático a muitos dos servidores aristocráticos franceses colocados, temporariamente, ao serviço da Corte de D. Maria I. Mesmo gozando desta dupla proteção, a maioria dos membros da comunidade francesa acabou por abandonar o país antes da guerra, um outro grupo menor alistou-se no chamado “exército dos príncipes”, e uma parcela residual ficou ao serviço da monarquia. Em 1798 os regimentos de emigrados e as forças inglesas que se encontravam em Portugal ascendiam a 5732 homens, isto é, representavam cerca de um quarto de todos os alistados de primeira linha ¹⁹.

Depois da iniciativa do 1º cônsul, Napoleão Bonaparte, de amnistiar muitos dos que se haviam exilado, e na sequência da assinatura da Concordata (1801) com a Santa Sé, o clero e a nobreza expatriados puderam livremente regressar a França²⁰. Portanto, a colónia de emigrados franceses em Portugal foi diminuindo, em número e importância. Os nobres e oficiais incorporados no exército português que ficaram colaboraram efetivamente com Junot, antes e durante a ocupação militar francesa. E depois da rendição das forças de ocupação e da assinatura da Convenção de Sintra (30 de Agosto 1808), muitos acabaram por regressar a França, também amnistiados.

Em relação à embaixada francesa, desde o tempo em que o conde de Châlons a dirigiu com manifesta parcialidade até à missão impossível, em 1805, do embaixador Jean-Andoche Junot em Lisboa, alguns motivos de pública denúncia acabaram por converter-se em incidentes graves, do ponto de vista diplomático. Retemos apenas dois episódios que resumem o carácter dúplice da atuação da embaixada francesa antes da guerra. O primeiro incidente prende-se com a perseguição movida ao emissário diplomático da Convenção Antoine Darbault. De março a abril de 1793, o republicano Darbault viveu a salto em Lisboa, acabando por ser repatriado num navio que viria a ser apresado pelos ingleses.

O segundo incidente grave ocorre com a embaixada do general Lannes (1802-1804), um militar de carreira, que participou nas campanhas de Itália e do Egipto, que tomou parte ativa no golpe de 18 de Brumário (9 de Novembro de

¹⁹ CHAVES, Castelo Branco, *A emigração francesa em Portugal durante a Revolução*, Lisboa, Biblioteca Breve, 1984, p. 55.

²⁰ BOUDON, Jacques-Olivier, *La France et l'Europe de Napoléon*, Paris, Armand Colin, 2006.

1799) e que é destacado para Lisboa em 1802, ano da assinatura da Paz Geral de Amiens, para cumprir uma verdadeira missão ofensiva em termos diplomáticos. Depois de alguns conflitos com membros do governo, Lannes exige e consegue obter o afastamento de Vioménil do comando do exército português e a demissão do Intendente Geral da Polícia e da Alfândega Pina Manique (março de 1803). Conhecedor das intrigas da corte, da crise financeira do Estado Português, dos planos de transferência da família real para o Brasil, Lannes negocia vantagens para comércio externo do seu país e garante o pagamento à França de avultadas contribuições de guerra por parte de Portugal.

Depois da proclamação do Império, em 1804, a hegemonia militar francesa no continente conduzirá à abertura de uma frente militar na Península Ibérica, frente que, no caso português, foi meticulosamente preparada no plano diplomático. Um cabo-de-guerra, um ex-ajudante de campo de Napoleão, o general Jean-Andoche Junot é nomeado, em 1805, embaixador em Lisboa. O homem que vinha preparar a investida militar de 1807, por sinal por ele dirigida, trazia credenciais alargadas, de tal modo que arriscou contar espingardas antes da guerra, isto é, negociou apoios, certificou-se das clivagens internas na corte, das quebras de fidelidade dos Grandes à realeza e da simpatia da elite mais politizada à causa do continente. Encontrou um grupo interessado na tradução do Código Civil francês de 1804 e estabeleceu uma rede contactos no seio das mais influentes instituições do reino.

Napoleão que se dirigia por carta ao príncipe regente D. João utilizando os epítetos de “muito amado Irmão e Primo, aliado e confederado”, garantira previamente que o seu último embaixador em Lisboa iria ser recebido, em solene audiência, por um príncipe “enfeitado com um dos sete grandes cordões da Legião de Honra que o imperador lhe enviara”²¹. Idêntico agraciamento receberam os duques de Cadaval e de Lafões e os ministros conde de Vila-Verde e António de Araújo de Azevedo. Em suma, à medida que a tensão bélica no continente aumentava a corte portuguesa espelhava a proteção do Império, garantindo uma suposta “neutralidade” internacional e aceitando, tacitamente, proteger a França e os seus cidadãos.

²¹ GOTTERI, Nicole, *Napoleão e Portugal* (tradução de Paula Reis), Lisboa, Teorema, 2006, p. 122.

A este compromisso de honra e de palavra correspondeu, pouco depois, D. João ao recusar declarar guerra ao exército ocupante franco-espanhol. Sete dias depois de este ter cruzado a fronteira, em 19 de Novembro de 1807, um edital régio ordenava que as autoridades locais e os agentes do poder central recebessem os franceses como amigos e protetores.

De facto, a força de ocupação dirigida por Junot progrediu lentamente no território nacional sem enfrentar resistência armada organizada. O general francês apresentou-se como ‘protetor do reino’, foi bem acolhido pelos membros do Conselho de Regência, recebeu cumprimentos oficiais da Guarda Real de Polícia e da Academia das Ciências, foi saudado por membros da Maçonaria e pela hierarquia eclesiástica e instalou o seu quartel-general em Lisboa. Procedeu a pequenas alterações na composição do executivo e instituiu um governo de protetorado, de molde a salvaguardar a capacidade de exercício das autoridades portuguesas.

A “submissão” dos governadores do reino e das mais altas dignidades eclesiásticas ao regime imposto por Junot correspondeu, em termos práticos, à concretização do plano tático adotado pelo príncipe regente D. João antes da partida da corte para o Brasil, plano que teve o aval de Inglaterra. Em representação do poder absoluto, a Regência acatou e cumpriu, escrupulosamente, as orientações do ministério sediado no Rio de Janeiro. De Novembro de 1807 a Junho de 1808, colaborou abertamente com os emissários de Napoleão.

A Ocupação Político-Militar e o ‘Momento Constitucional’ Napoleónico

Em 1 de Fevereiro de 1808 é extinto o Conselho de Regência e Napoleão, em clara violação do Tratado de Fontainebleau, destitui a Casa de Bragança e passa a reinar oficialmente em Portugal. Só a partir de Junho, quando é conhecido em Lisboa e em todas as capitais europeias o *Manifesto e exposição fundada de D. João VI*, e quando já se fazem sentir, do outro lado da fronteira, os ventos da revolta, a elite de poder muda de aliados e, em estreita colaboração com as massas populares, “dirige” a revolta contra o ocupante estrangeiro. A primeira aliança, congeminada com espírito de traição, evidencia a convergência tática e a coesão ideológica das classes dominantes. Nesta

conjuntura, o colaboracionismo contribuiu, de facto, para proteger e manter atuantes as instituições do Antigo Regime²².

Não deve portanto estranhar-se que uma embaixada constituída por catorze personalidades representativas das mais importantes instituições do país – Governo do Reino, Inquisição, Universidade, Senado da Câmara de Lisboa, Ordem Militares e Junta dos Três Estados – se tenha dirigido a Bayonne para cumprimentar, em nome da nação portuguesa, o imperador dos franceses. O encontro com a “deputação portuguesa”, apesar de inconclusivo, ocorreu em abril de 1808. A iniciativa desta missão partiu do poder francês que negociou com os elementos que compunham a representação os termos do pacto de aceitação do poder imperial em Portugal, termos flexíveis se tivermos em conta que, oralmente, se propôs que a dinastia de Bragança fosse reintegrada nos seus direitos, isto é, que continuasse a reinar²³.

Acompanhando as movimentações destes afrancesados com mandato político de Junot, mas temendo a inércia das instituições políticas e o desfecho dos motins protagonizados pelos de mais baixa condição que começavam a surgir, os ilustrados e os liberais que se colocaram do lado da França acabaram por trilhar uma outra via, mais imediata e viável para a materialização de um vasto programa de reformas institucionais e económicas. Unidos à causa continental, resolveram peticionar, de *motu proprio*, ao imperador uma Constituição para Portugal.

Para além da confirmação das intenções reformistas de Napoleão em relação a Espanha, teve algum impacto no desencadear da petição constitucional destes afrancesados portugueses a intenção expressa pelo imperador de fazer vigorar em Portugal o Código de Direito Civil de 1804. Esta ideia, aliada à proposta de secularização de metade dos bens dos conventos, foi saudada com entusiasmo por este grupo. Todo o processo que envolveu a iniciativa da tradução, a escolha do tradutor e a impressão final do Código foi depois cuidadosamente silenciado e, por isso, ainda hoje se conhece mal o desfecho do caso. De qualquer modo,

²² ARAÚJO, Ana Cristina, “Revoltas e ideologias em conflito durante as Invasões Francesas”, *Revista de História das Ideias*, vol. 7, 1985, p. 21.

²³ RAMOS, Luís de Oliveira, “D. Francisco de Lemos e a deputação a Baiona”, in *Estudos de História de Portugal de Homenagem a A. H. de Oliveira Marques*, Lisboa, Editorial Estampa, 1983, vol. 2, pp. 273-288 e HESPANHA, António Manuel, “Bajo el signo de Napoleón. La Súplica Constitucional de 1808”, in *Cuadernos de Historia Moderna*, vol. VII, 2008, pp. 299-318.

não deixa de ser surpreendente que entre a primeira indicação vinda de Paris nesse sentido e a resposta do general Junot, que dava a obra concluída e em vias de publicação, medeie pouco mais de uma semana²⁴. A cronologia dos acontecimentos respeitantes à tradução do Código permite concluir que a ideia de imposição do código é anterior à proposta de Napoleão e que o projecto inicial e a sua concretização se inscrevem, talvez, na ação subterrânea desenvolvida por franceses residentes em Lisboa e por alguns portugueses descontentes com a situação política, tendo o projecto despontado nos anos de 1805 e 1806, durante a embaixada de Junot em Lisboa.

Quando Junot se instala na cidade, em novembro de 1807, a cooperação leal do conde de Novion, comandante da Guarda Real de Polícia, foi, desde logo, de grande importância para o estabelecimento e manutenção da ordem pública. A duquesa de Abrantes que estivera em Lisboa de abril de 1805 a dezembro de 1806 acompanhando o marido, Junot, na sua missão diplomática, guardara desse curto período de permanência na capital portuguesa uma impressiva memória da Corte e da alta sociedade portuguesa. As impressões desse tempo foram reatualizadas e confirmadas à distância, mais tarde, com informações transmitidas por carta e oralmente. Algumas delas dizem respeito a acontecimentos relevantes da missão do duque de Abrantes em Portugal, em 1807–1808. No registo diferido das *Mémoires* e dos *Souvenirs d'une ambassade*,²⁵ a duquesa de Abrantes reconhece que a ação do conde de Novion, “desde há muito amigo

²⁴ A carta de Napoleão data de 15 de Maio de 1808 e a resposta de Junot é escrita a 24 de Maio. A respeito desta missiva, não deixa de ser curioso notar que o general francês, depois de desaconselhar a introdução do direito civil napoleónico em Portugal, acrescenta: “Prévoyant bien les intentions de V. M. j'avais demandé la traduction de ces différents codes: le code de procédure civile est déjà à l'impression, le code du Commerce est traduit; on s'occupe de traduire les autres, & je les ferai imprimer sur le champ, & répandre dans le pays, les juristes feront leurs réflexions; quelques uns s'y attendent déjà. Je crois que la réduction des Couvens pourra s'opérer sans de grandes difficultés, ce sera cependant une des choses les plus délicates à faire dans ce pays”, *apud* SEPÚLVEDA, Cristóvão Aires de Magalhães, *Historia Organica e Política do Exercito Português. Provas*, vol XII, Lisboa, Imprensa da Universidade, 1917, pp. 201-202.

²⁵ A obra de Laure Permon, mulher de Junot, *Souvenirs d'une ambassade et d'un séjour en Espagne et en Portugal de 1808 à 1811*, Paris, Ollivier, 1837, apesar da datação que tem inscrita no título respeita especialmente o período que vai de fins de abril de 1805 a dezembro de 1806. Em rigor, em *Souvenirs d'une ambassade*, a autora reproduz, amplia ou abrevia os capítulos X, XI, XII, XV, XVIII, XXII a XXIX e XXXI do quinto volume das *Mémoires de Madame la Duchesse d'Abrantès: souvenirs historiques sur Napoléon, la révolution, le directoire, le consulat, l'Empire et la restauration*, que lhe são anteriores (1831-1835). Cf. PIWNIK, Marie-Hélène, “A Duquesa de Abrantes e Portugal. Algumas Observações” in AAVV. *O Porto e as Invasões Francesas. 1809-2009*, Porto, Público-CMP, 2009, vol. 1, pp. 125-156.

da família”²⁶, favoreceu, objetivamente, a instalação do governo francês de ocupação. Do mesmo modo, torna irrefutável a aspiração de poder pessoal do marido, aspiração secundada pelo voto favorável de um punhado de diplomatas, nobres, eclesiásticos e magistrados. Em cumprimento desse desígnio, afirma que o cunhado, “o senhor Geouffre, foi encarregado por Junot de arranjar Queluz, e Queluz tornou-se o que devia ser uma residência reservada ao homem que detinha o poder no país”²⁷. Entre outras manifestações de cumplicidade política, salienta ainda o papel preponderante do corpo do comércio da cidade de Lisboa, cujas mais influentes figuras bem conhecia. Neste sentido, esclarece que “o comércio da cidade de Lisboa “reuniu então com diversas pessoas da alta nobreza” para formarem uma junta: esta compôs uma espécie de mensagem que foi apresentada ao duque de Abrantes para ser transmitida ao imperador Napoleão [...] Essa mensagem foi escrita por mão hábil, após ter sido traduzida em português e em francês, e aprovada por unanimidade, por todos os membros daquela assembleia”²⁸.

Aparentemente urdida em convivência com Junot, a dita mensagem, assinada unanimemente “por cinquenta e duas assinaturas das mais notáveis do país, entre a nobreza e o comércio”, contrariava as expectativas políticas do representante pessoal do imperador²⁹, na medida em que nela se defendia a outorga Napoleônica de uma Constituição para Portugal. Integravam o grupo de afrancesados iluministas e liberais que redigiram a chamada “súplica de 1808” o médico Gregório José de Seixas, Ricardo Raimundo Nogueira, reitor do colégio dos nobres, Simão Cordes Brandão e Ataíde, professor de direito canônico na Universidade de Coimbra e Bento Pereira do Carmo, juiz de fora em Ançã e outros juristas. Tiveram igualmente papel de relevo na dinamização do grupo pelo menos dois

²⁶ Duquesa de Abrantes, *Recordações de uma estada em Portugal 1805-1806*. Apresentação e notas de José-Augusto França, trad. de M. Figueiredo, Lisboa, BNP, 2008, p. 104.

²⁷ *Idem, ididem*, p. 101. Embora transposto para o campo ficcional, mas com abundância de referências a fontes da época, veja-se o tratamento dado a esta questão por Raul Brandão, *El-Rei Junot*, Lisboa, IN-CM, 1982 (1ª ed. 1912).

²⁸ *Idem, ididem*, p. 104.

²⁹ A duquesa de Abrantes afirma mesmo que o documento em causa, pelo seu teor e pelo facto de ter sido subscrito por tão ilustres personalidades, “provocou náuseas ao pobre coração de Junot”. E mais adiante revela que Junot conservou o documento nos seus papéis e que não o enviou, como se tinha comprometido perante os membros da Junta, a Napoleão, *Idem, ididem*, pp. 104-105.

franceses: o oficial Henri Carrion d'Espagne Nisas e o influente industrial de Tomar Timóteo Lecussan Verdier³⁰.

Em face do ficou exposto resta saber em que termos foi formulada a súplica dirigida a Napoleão? Que paradigma constitucional foi adotado? Que mecanismos de legitimação se previam? E que relação estabelecer entre o grupo que, em Lisboa, apresentou a “súplica constitucional” e a famosa deputação mandatada por Junot para, em Bayonne, junto de Napoleão, exprimir o “voto da nação” portuguesa?

A petição constitucional foi suportada por uma instituição corporativa de base representativa, a Junta dos Três Estados, que havia sido criada depois da Restauração de 1640 para administrar impostos militares. A sua reativação em 1808, num momento em que é lançada uma pesada contribuição de guerra, de 40 milhões de cruzados, tinha também subentendido o parecer de redução daquela exação fiscal, voto formulado diretamente pelos representantes portugueses a Napoleão, em Bayonne.

Em sessão de Junta, o juiz do povo apresentou então o documento em que se pedia a conservação do reino, um rei da família imperial e uma constituição política “que fosse em tudo semelhante à que o imperador havia outorgado ao Grão-Ducado de Varsóvia, “com a única diferença de que os representantes da nação sejam eleitos pelas câmaras municipais a fim de nos conformarmos com os nossos antigos usos”, conforme se afirma ³¹.

O paradigma moderno remete para a Constituição napoleónica do ano VIII, conjugando, porém, o propósito de mudança política com a tradição municipalista portuguesa e com a História recalcada da fundação do reino portugalense. Neste ponto, os autores da “súplica constitucional” recordavam, com manifesta parcialidade, serem os portugueses “de raça francesa, como descendentes dos que conquistaram este belo país aos mouros [...] que devem à França, sua mãe pátria, o benefício da independência que recobramos como nação em 1640”. Esperavam assim que, sob a proteção do imperador, Portugal pudesse integrar, de pleno direito, o “sistema continental da família europeia”³².

³⁰ Sobre a génese e a ação do grupo que defendeu a outorga napoleónica de uma Constituição para Portugal, veja-se, por todos, SILVA, Nuno J. Espinosa Gomes da, “Reflexão sobre a génese do chamado projeto de Constituição de 1808, a outorgar, por Napoleão, a Portugal”, *Direito e Justiça*, vol. XVIII, 2004, t. II, pp. 39-186.

³¹ ARAÚJO, Ana Cristina, *ob. cit.*, p. 75.

³² *Idem, ibidem.*

Deste diálogo entre tradição e modernidade no plano constitucional permaneceu o corpo de princípios e direitos que matizou, no essencial, o constitucionalismo monárquico português do século XIX, de filiação cartista.

Se não vejamos: a “súplica de 1808” erigiu como princípios fundamentais do Estado de direito a igualdade civil e fiscal, a liberdade de opinião e de imprensa, o direito à propriedade, o direito à instrução e a liberdade de cultos. Em matéria de liberdades, direitos e garantias, contemplava, expressamente, a supressão da escravatura, a extinção dos bens de mão morta e a abolição de privilégios estamentais, respeitando-se estritamente o Código Civil Napoleónico.

No plano do ordenamento político, propunha a criação de um ministério da instrução pública e a separação dos três poderes (executivo, judicial e legislativo). O poder legislativo ficaria a cargo de duas câmaras, sendo exercido em “concorrência da autoridade executiva”. Recorde-se que a atribuição do poder legislativo a duas câmaras foi acolhida na Carta Constitucional de 1826 e na Constituição de 1838, assim como o primado da outorga régia sobre a ação do poder de uma assembleia constituinte.

A “súplica constitucional” de 1808, salvaguardava a independência do poder judicial, o princípio da responsabilidade ministerial e apontava para uma reforma político-administrativa à francesa, mas em que as colónias portuguesas, tomadas como parte integrante do reino, fossem “consideradas como províncias ou distritos”. Do ponto de vista das relações entre o Estado e a Igreja, propunha a adoção de uma religião de Estado: a Católica Apostólica Romana. No respeito pela concordata celebrada entre Napoleão e a Santa Sé (1801), garantia, no entanto, a liberdade religiosa e de culto público a todos os outros credos, o que, entre nós, só viria a acontecer, plenamente, depois da implantação da República, em 1910.

Em síntese, os direitos, liberdades e garantias que deviam constar de uma carta constitucional, elaborada nos mesmos moldes da que Napoleão outorgara ao Grão-Ducado de Varsóvia, compaginavam-se, como vimos, com a exigência de aplicação do Código Civil francês. Outra nota importante é a de que a renúncia da via revolucionária assentava no pressuposto de que as mudanças em curso deveriam ser conduzidas pela elite afrancesada. Esta tentativa de precipitar a mudança por meio da adoção de um constitucionalismo moderado, imposto a partir de cima, punha em causa as estruturas do Antigo Regime e

as bases tradicionais da monarquia portuguesa, mas não a conceção orgânica de nação.

Partindo do modelo de constitucionalização assente num ato de outorga que, na ordem política, se sobrepunha ao direito de conquista, os afrancesados constitucionais alavancavam o princípio da representação na organização concelhia, ou seja, no poder de representação dos concelhos que, de acordo com a tradição, tinham assento em Cortes. O envolvimento histórico-constitucional dos concelhos na construção do Estado de direito a outorgar por Napoleão começou por ser caucionado pela divulgação oficial a todos os municípios do país da “súplica constitucional” e da carta enviada pela “deputação de Bayonne”. Em Maio de 1808 são muito significativas as actas de vereação das câmaras municipais nortenhas que, em louvor da “benevolência de Napoleão, registam a tomada de conhecimento e a suposta adesão dos povos às reivindicações de mudança política avançadas por outros representantes da nação³³.

Como recentemente sublinhou Fernando Catroga, muitos dos propósitos enunciados em 1808 estiveram no centro do debate político português do século XIX³⁴. As ideias defendidas em 1808 eram patrióticas e de alcance revolucionário, ainda que desprovidas dos alicerces representativos que o liberalismo acabou por consagrar. Quando surgiram foram rejeitadas, eram demasiado avançadas, postulavam a abdicação da casa de Bragança e foram mal vistas pelos sectores tradicionais, não pelo mesmo motivo, pois havia uma fação da nobreza que apoiava as aspirações de Junot à Regência do reino, mas porque subentendiam a abolição de ancestrais privilégios. Representado pelo conde da Ega e seus seguidores, um importante sector da nobreza aderiu à conceção ordeira do regime bonapartista, encarando-o mais como conciliador dos antigos e dos modernos, do que como continuador da revolução de 1789.

Mesmo não sendo os afrancesados um grupo ideologicamente coeso, sobre ele impendia a frequente acusação de dissenso e traição ao governo do reino. Portanto, depois da expulsão dos invasores foi preciso calar humilhações e salvaguardar a honra, o que começou por acontecer de forma impessoal e ao

³³ CAPELA, José Viriato et. al, *O Heróico Patriotismo das Províncias do Norte. Os Concelhos na Restauração de Portugal de 1808*, Braga, Casa Museu de Monção/Universidade do Minho, 2008.

³⁴ CATROGA, Fernando, “Em Nome da Nação”, in Fernando Catroga e Pedro Tavares de Almeida (coord), *RES PUBLICA. Cidadania e Representação Política em Portugal, 1820-1926*. Lisboa, Assembleia da República/Biblioteca Nacional de Portugal, 2010, pp. 36-38.

mais alto nível. A Convenção de Sintra, ao regular as condições de evacuação do exército invasor, previra, no seu artigo XVII, que nenhum súbdito da monarquia seria considerado politicamente responsável, ou seja, que nenhum português responderia autonomamente pela sua conduta política, durante o período de ocupação francesa. Reconhecia-se, assim, que a obediência dos cidadãos portugueses ao governo francês não radicava, exclusivamente, na vontade dos indivíduos mas no cumprimento das ordens deixadas pelo príncipe D. João, aquando da partida da Corte para o Brasil. Neste quadro, não seria justo incriminar pessoas e causar dano a seus bens e propriedades. Por isso, em última análise, admitia-se que aqueles que continuaram no exercício dos seus empregos, ou que serviram o governo francês, pudessem ser protegidos pelos comandantes britânicos. Na realidade, não foi isso que aconteceu. As perseguições aos chamados “afrancesados” iniciaram-se logo após a expulsão dos invasores e afetaram a reputação de importantes figuras públicas.

Com a sanção formal da Corte portuguesa, sediada no Rio de Janeiro, é reinstalada, a 18 de setembro de 1808, a Regência sem quatro dos seus iniciais membros: D. Francisco Rafael Castro (principal da Igreja Patriarcal de Lisboa, ex-reitor e reformador da Universidade, conselheiro de Estado e regedor da Justiça), Pedro de Melo Breyner (ex-governador das Justiças e presidente do Real Erário), o conde de Sampaio – os três afastados por estreita colaboração política com os franceses – e ainda o marquês de Abrantes, que ficara em França depois de ter sido enviado com a delegação que fora prestar obediência, em nome da nação portuguesa, a Napoleão em Bayonne. Estes lugares vagos foram preenchidos pelo bispo do Porto – pouco depois elevado à categoria de patriarca eleito e que assume a presidência da Regência –, pelo conde de Castro Marim, pelo marquês das Minas e por Dom Miguel Pereira Forjaz, nomeado secretário dos Negócios Estrangeiros e da Guerra.

O governo do Reino intensifica a partir de então a caça aos afrancesados. E em dois momentos cruciais da guerra, que coincidem com o início da segunda invasão, em março de 1809, e com o avanço das tropas de Massena, em setembro de 1810, têm lugar as mais cruéis vagas de denúncias e prisões de dissidentes, intelectuais, maçons e afrancesados políticos. Em 1810, cerca de meia centena de indivíduos, vulgarmente designados “setembrizados”, foram presos sem culpa formada e deportados para os Açores. Algumas das mais destacadas figuras deste

grupo contaram com o apoio da maçonaria britânica e obtiveram passaporte do *Foreign Office* para se estabelecerem em Inglaterra e aí permaneceram em exílio forçado³⁵. Este episódio provocou forte indignação na opinião pública britânica e suscitou também a crítica veemente de publicistas portugueses exilados no estrangeiro, como Bernardo da Rocha Loureiro, diretor do jornal *O Portuguez*, Hipólito Cardoso da Costa, autor e responsável pela distribuição do *Correio Braziliense* e José Liberato Freire de Carvalho, redator do *Investigador Português em Inglaterra*, entre outros autores.

A clarificação das divisões ideológicas entre os defensores da França e de Inglaterra foi-se aprofundando no decurso da guerra. Durante a ocupação do Porto por Soult, em 1809, os afrancesados e as elites esclarecidas daquela cidade procuraram retomar, dentro do modelo constitucional bonapartista, as propostas anteriormente defendidas de transformação do Estado e da sociedade. As divisões políticas minavam a confiança dos cidadãos no governo local. Depois de 1808, ficara claro que havia na vereação da câmara do Porto elementos comprometidos com a causa francesa. O procurador da cidade, Manuel Félix Correia da Maia, e dois vereadores, José de Sousa Melo e Joaquim de Vasconcelos Cardoso Meneses, sofreram represálias políticas, foram afastados e o procurador depois de libertado do cárcere foi banido do exercício de funções³⁶. Na sequência dos episódios sangrentos de 29 de março, das mortes, roubos e perseguições que ocorreram aquando da entrada do exército de Soult na cidade do Porto, os franceses relançam a propaganda política tentam alargar a sua base de apoio social.

A discussão sobre a ilegitimidade da casa de Bragança à coroa portuguesa é agora discutida abertamente, com o argumento de que a fuga da Corte

³⁵ Beneficiaram inicialmente deste tratamento: o antigo grão- mestre da maçonaria portuguesa Sebastião de Sampaio, o bacharel em leis José Sebastião de Saldanha de Oliveira e Daun, senhor de Pancas, neto do marquês de Pombal, o naturalista Domingos Vandelli, negociante de origem francesa Jacôme Ratton, o negociante Bento Dufourq, o médico António de Almeida, o magistrado José Diogo de Mascarenhas Neto e os pintores italianos Pellegrini e Pizetti. Sobre a *Setembrizada*, veja-se a bibliografia disponível e a relação circunstanciada dos presos e deportados apresentada por A H. de Oliveira Marques, *História da Maçonaria em Portugal, vo. 1. Das origens ao triunfo*, Lisboa, Editorial Presença, 1990, pp. 100-102. Existe também na BNL, código 855, fl. 349-350, uma lista de nomes de “jacobinos mandados sair de Lisboa, como incorrigíveis e teimosos, 1810–1811–1812”, referenciada por Lúcia Maria Bastos Pereira das Neves, *Napoleão Bonaparte. Imaginário e política em Portugal c. 1808-1810*, São Paulo, Alameda, 2008, p. 218.

³⁶ SILVA, Francisco Ribeiro da, “A cidade do Porto nos finais de setecentos e as circunstâncias da segunda Invasão Francesa” in AAVV. *O Porto e as Invasões Francesas. 1809–2009*, Porto, Público-CMP, 2009, vol. 2, pp. 147 e ss..

para o Brasil significara, em termos práticos, a abdicação do cetro português. Recorde-se que a ideia de violação do pacto político, entre o monarca e os seus súbditos, já havia sido denunciada pelo juiz do povo, José de Abreu Campos, por ocasião da reunião da Junta dos Três Estados. Na presença de Junot, a vacância do trono português tinha sido discutida não em termos de direito mas em termos de facto, pois o juramento de obediência e fidelidade fora firmado com a rainha Dona Maria, ainda viva. Na ausência da realeza, cabia ao povo, representado pelos seus procuradores em Cortes, verificar se D. João, ao partir para o Brasil, violara ou não as leis fundamentais do reino. É que a ideia de um rei manietado e enganado pelos seus ministros não garantia a perenidade do seu governo.

Retomando esta questão, vem a público, em 1809, o *Desengano proveitoso que um amigo da pátria se propõe dar aos seus concidadãos* (1809), texto atribuído a Frei António de Santa Bárbara. O seu presumível autor, religioso da Congregação dos Agostinhos Reformados, bacharel em Filosofia e Matemática e professor régio de Filosofia, pronuncia-se em nome da pátria e em defesa da soberania nacional e avança novos argumentos a favor da liberalização do regime político em Portugal, sustentando a inevitabilidade da queda do absolutismo, o carácter usurpatório da proteção inglesa e a derrocada do partido dos áulicos em Portugal. Propunha assim que a nação pudesse exprimir a sua adesão ao domínio napoleónico, reconhecendo o duque da Dalmácia, como rei de Portugal³⁷.

Na génese daquele projeto estava a ideia de que o reino fora confiado a um “governo cobarde e inepto”, “composto de fidalgos que aprenderam a política entre divertimentos de jogo e de caça” e a convicção de que o príncipe [com o abandono do reino] renunciara, “espontaneamente, o direito à Coroa de Portugal”³⁸. Logo, a acusação pública de um governo de “estúpidos, sem energia,

³⁷ *Desengano Proveitoso, que hum amigo da Patria se propoem dar aos seus concidadãos*, Porto, Typ. de Antonio Alvarez Ribeiro, 1809. Sobre o presumível autor do *Desengano Proveitoso* veja-se, para o período vintista, o que escreve TAVARES, Pedro Vilas Boas, “A Pregação ao Serviço da Revolução: O Porto e a instauração do liberalismo num sermão de Fr. António de Santa Barbara”, *Revista da Faculdade de Letras do Porto. Línguas e Literaturas*, II Série, vol. IV, 1987, pp. 43-74.

³⁸ *Desengano Proveitoso, que hum amigo da Patria se propoem dar aos seus concidadãos...* cit., pp. 11 e 15.

sem talentos e sem patriotismo”³⁹ assentava no postulado ideológico da falta de legitimidade do mesmo governo para manter a independência da nação.

A defesa do princípio da “vagatura do trono português” e a consideração da existência de um “governo fanático, ilegal e nulo” suscitam, portanto, a discussão da legitimidade da soberania política. Na linha do abade de Sieyès, o autor do *Desengano proveitoso que um amigo da pátria se propõe dar aos seus concidadãos* postula, com base no primado conferido ao contrato social, a possibilidade de a nação poder assumir-se como sujeito constituinte. O seu objetivo é o de alicerçar a nação no império da lei, entendida esta como expressão da vontade geral, conforme o modelo francês de 1789. Neste sentido, escreve: “As leis fundamentais da monarquia não permitem que o príncipe trespasse a coroa a sujeito da sua amizade. Se o príncipe legítimo existe governe ele; se não existe, a coroa cai de novo na mão dos povos, que, sós, a podem dar a varões prestantes. Em toda a parte a soberania não é património particular dos príncipes, mas um depósito sagrado que se lhes confiou para promoverem e não arruinem a fortuna pública”⁴⁰.

De forma mais enfática do que em 1808, o discurso político afrancesado ganha um leve acento republicano, na forma como equaciona o superior interesse público. A linguagem da moderna cultura política afrancesada, indissociável da expressão da vontade geral através da opinião pública, alicerça-se no confronto de pareceres doutrinalmente fundamentados sobre o Estado e os direitos da realeza e encontra eco nos espaços e meios que funcionam como grandes mediadores da modernidade política: os periódicos e a imprensa em geral, os clubes, as associações e as lojas maçónicas.

Em prol do exercício da liberdade pensamento, a crítica dos sectores conservadores esclarecidos tornava também irrefutáveis alguns dos traços de desunião que atravessam a fraternidade maçónica. O maçom José Máximo Pinto da Fonseca Rangel, oficial de infantaria do exército português, que dirigira, em 1808, o Conselho Conservador de Lisboa, organização secreta constituída para travar a escalada do poder francês e lutar pela paz geral, assumiu, em 1809, a oposição pública à corrente política afrancesada. Antes de ser preso, em 1810,

³⁹ *Idem, ibidem*, p. 12.

⁴⁰ *Idem, ibidem*, p. 15.

acusado de traição e de envolvimento em atividades conspirativas, Máximo Pinto da Fonseca Rangel publicou um opúsculo de refutação ao *Desengano Proveitoso*, intitulado *Analyse Severa e Refutação Cabal* (1809)⁴¹. Em estilo de vigorosa polêmica, e inspirado pelas *Reflections on the Revolution in France* (1790) de Edmund Burke, repudia a universalidade da razão revolucionária assente na destruição da propriedade em nome da igualdade, na desordem social em nome dos direitos individuais e no triunfo do ideal republicano em nome da justiça. Alinhando pela defesa do pensamento liberal conservador, recupera a ideia de que as instituições sem passado e as aspirações coletivas sustentadas à margem de qualquer tradição não só eram historicamente inviáveis como ilegítimas, tendo neste aspeto especialmente em conta o direito de conquista praticado pelos invasores franceses. Por isso escreve: “Os francezes tem ficado victoriosos de todas as Nações, exceto de Inglaterra; mas o bom successo das suas armas bem longe de provar a justiça da sua causa, só prova o estranho delírio e a fatal ilusão dos Povos que continuavão a crer que o remédio de seus males lhes podia vir de França”⁴².

A rejeição dos pressupostos ideológicos do bonapartismo é pautada pelo princípio de que nenhum Estado “pode avassalar a soberania” de outras nações em nome de uma qualquer conceção territorial de Império. Logo, a “Europa das Nações”, que começava a despertar do pesadelo napoleónico, para restaurar a paz e o equilíbrio das relações externas entre os Estados carecia do apoio de Inglaterra⁴³. Perante a incógnita do desfecho do curso político dos acontecimentos em Espanha e Portugal, Máximo Pinto da Fonseca Rangel manifesta-se pois a favor do fortalecimento do governo nacional, sob domínio da casa de Bragança e mediante a ajuda externa da Grã-Bretanha. A retirada do príncipe regente para o Brasil, entrevista com tábua de salvação da monarquia e como condição de independência do reino, não era, em seu entender, irregular, ilegítima ou

⁴¹ Foi publicado também anonimamente com a seguinte referência completa: *Analyse Severa e Refutação Cabal de hum folheto impresso no Porto em Abril de 1809 na Officina de Antonio Alvares Ribeiro, com licença do governo intruso; e que tem por titulo Desengano Proveitoso, que hum amigo da Patria se propõe dar aos seus concidadãos*, Lisboa, na Impressão Régia, 1809.

⁴² *Analyse Severa e Refutação Cabal...cit.*, p. 10

⁴³ “Se alguma cousa se deve lançar em rosto às Nações da Europa, he não cooperarem com todas as suas forças juntas com as d’Inglaterra para debellar essa França”, *Analyse Severa e Refutação Cabal...cit.*, pp. 13-14.

aviltante para a pessoa do príncipe, conforme sustenta em resposta ao autor do *Desengano Proveitoso*⁴⁴.

Considerado “temível conspirador” pelos absolutistas e inimigo dos jacobinos pelos liberais, Máximo Pinto da Fonseca Rangel foi-se revelando um liberal moderado, partidário da soberania partilhada entre o rei e a nação. Nessa qualidade participou na conspiração de Gomes Freire de Andrade em 1817 e na revolução de 1820. Em contrapartida, frei António de Santa Bárbara manteve-se fiel à matriz revolucionária francesa, de lastro radical e jacobino, participando como cidadão, sem assento em Cortes, nas trincheiras do liberalismo vintista⁴⁵.

Memórias de um tempo amordaçado

À margem dos mecanismos de imposição de uma opinião pública refratária ao regime, expressa em registos de linguagem política diferenciados, assinala-se que a leitura oficial dos processos de afrancesamento das elites portuguesas não coincide, em absoluto, com a perspetiva histórica do autor que mais contribuiu para fixar a memória histórica da guerra e da resistência, José Acúrsio das Neves. Este autor, realista e conservador, não isenta de responsabilidade política algumas das mais altas dignidades, eclesiásticas e civis que, a mando de Junot, se deslocaram a Bayonne, para saudar Napoleão. Desconfia das intenções patrióticas reclamadas por alguns membros que integraram aquela deputação e considera mesmo hostis e antipatrióticas outras manifestações ideológicas subsequentes de adesão ao bonapartismo⁴⁶.

⁴⁴ Retoma a seguinte asserção: “O Príncipe do Brasil nasceu em Lisboa; e as Leis, que se lhe punhão nas mãos o Sceptro Portuguez, tirarão-lho logo que S. A. se retirou do nosso seio”. E, mais à frente, procura impugná-la com o argumento de que “As leis que a dão a S. A. são as fundamenates do Reino, bem especificadas nas Cortes de Lamego; e nem nellas se estabelece, nem ninguém jamais disse que ao sahir o Soberano do Reino por causa da guerra” punha em causa o “direito à Coroa”, *Analyse Severa e Refutação Cabal...cit.*, pp. 30-31.

⁴⁵ SANTA BÁRBARA, Fr. Antonio de, *Sermão de Acção de Graças pela desejada e muito feliz união da Junta Provisória do Governo Supremo do Reino com o Governo Interino de Lisboa, verificada no 1º de Outubro de 1820*, s.n.s.d.. Sobre o tema veja-se, TAVARES, Pedro Vilas Boas, *ob. cit.*

⁴⁶ ARAÚJO, Ana Cristina, “Memória e Mitos da Guerra Peninsular em Portugal. A ‘História Geral da Invasão dos Franceses’ de José Acúrsio das Neves”, *Revista de História das Ideias*, vol. 29, 2008, pp. 241-274.

Recorde-se que na época, as palavras pátria e patriota e os seus antónimos eram recorrentes no discurso político. Em geral, o patriotismo traduzia as mais legítimas aspirações de libertação coletiva, de filiação e de pertença a um destino comum, de ordem e de fidelidade. Para a maioria, a pátria comum, no sentido étnico-religioso e histórico, tinha a sua expressão mais elevada na aliança do povo à religião e ao rei. Para o escol político afrancesado a pátria comum, ou seja, “o sistema continental da família europeia”, fundava-se no império da lei e na aspiração futurante da liberdade, com raízes míticas no passado e na fundação do reino, tal como reivindicavam.

Num campo como noutro, existiam patriotas, homens que pautavam, com abnegação e virtude, a sua conduta por modelos ético-políticos diferentes. Por isso, o termo patriota tanto era usado para caracterizar a lealdade e a bravura de elementos anónimos do povo que se singularizavam em campanhas de resistência contra o invasor, como para exprimir a singularidade das ações de indivíduos civis ou religiosos com poder de representação, fiéis às leis da *res publica* e aos ideais da “pátria cívica”, à maneira da Revolução Francesa.

Na esteira de Fernando Catroga, pensamos que o primeiro nível de patriotismo tem uma forte componente comunitarista, componente essa que se pode articular com a escolha livre dos cidadãos, ou seja, com um patriotismo “polarizado, predominantemente, por valores jurídico-políticos, perspectiva que, reatualizada, virá a ser fundamentadora da ideia de patriotismo cívico de raiz contratual e, por extensão e transformação, do conceito moderno de ‘nação cívica’. Por sua vez, embora a primeira aceção pudesse coabitar com a segunda, ela funcionará, sobretudo, como o molde por excelência, quer da conceção mais holística, étnico-cultural e territorial dos sentimentos de pertença, quer da sua expressão mais totalizadora como “nação orgânica”⁴⁷.

Os alicerces da conceção de nação orgânica são, por seu turno, indissociáveis da visão histórica da guerra. No relato histórico que José Acúrsio das Neves construiu das Invasões Francesas, nota-se que o *pathos* emocional da revolta sublima a virtude do povo e o horror causado pelo impacto brutal e sangrento da chacina perpetrada a gente inocente e totalmente desprotegida. Reportando-se

⁴⁷ CATROGA, Fernando, “Pátria, Nação, Nacionalismo”, in Luis Reis Torgal, Fernando Tavares Pimenta, Julião Soares Sousa (coord.). *Comunidades Imaginadas, Nação e Nacionalismos em África*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 2008, p. 13.

ao fuzilamento ocorrido em Leiria, no sítio da Portela, a 5 de Julho de 1808, fala da “mais horrível carniceria de que havia memória, concentrando o seu olhar na aflição provocada pela violência armada e na irremediável reparação de dois sobreviventes”⁴⁸.

Magistral na construção visual de uma execução de guerra, convertida em martírio para um sobrevivente, escrevendo sem artifício e utilizando apenas a emoção e a naturalidade para exprimir os acontecimentos, Acúrsio das Neves coloca os heróis e as vítimas das Invasões Francesas, sem distinção de hierarquia, estado ou condição, no mesmo pedestal. O seu lema é claro: “os libertadores da pátria são dignos de recomendar-se ao reconhecimento do soberano e da nação, e os seus nomes de serem transmitidos à posteridade com a glória que lhes é devida”⁴⁹.

Do ponto de vista da memória, o ardente patriotismo do autor que seculariza e dessacraliza a História da guerra é o mesmo que confere um toque martirológico aos heróis da narrativa. Esta “transferência de sacralidade”⁵⁰ funciona como garantia de segurança para os sobreviventes e como cenário ideal para o aparecimento de novos cultos cívicos, em torno dos mártires da liberdade e dos heróis da guerra, que tardaram, no entanto, a impor-se em Portugal.

Na verdade, no termo da guerra, foi duplo o silêncio que se abateu sobre os acontecimentos e os seus reais protagonistas: perseguidos, mortos, sobreviventes e desaparecidos. Muitos dos arautos da mudança política que em 1808 tomaram a palavra sofreram perseguições, alguns foram presos e outros deportados para Inglaterra. Dos dois lados da barricada, as vozes das elites e os atos de rebeldia do povo foram recalçados ou mesmo banidos da memória coletiva. A resistência e a insubmissão do povo indefeso significava a falência temporária das autoridades que representavam o despotismo régio. A sua lembrança, nos anos seguintes, não deixava, por isso, de constituir uma provocação para os caudilhos político-militares ao serviço da Coroa.

⁴⁸ ARAÚJO, Ana Cristina, “Ocupação e Resistência na Guerra Peninsular. O Massacre de 5 de Julho de 1808, em Leiria”, *Revista de História das Ideias*, vol. 31, 2010, pp. 151-188.

⁴⁹ NEVES, José Acúrsio das, *História Geral da Invasão dos Franceses em Portugal e da Restauração deste Reino* (1808-1810), in *Obras Completas*, (Estudos introdutórios de António Almodovar e Armando de Castro), Porto, Edições Afrontamento, 1984, t. I, pp. 143-144.

⁵⁰ OZOUF, Mona, *La fête révolutionnaire (1789-1799)*, Paris, Gallimard, 1976.

À política da memória contrapôs-se, portanto, a necessidade de organização do esquecimento, condição essencial para que se forjasse a ilusão necessária de continuidade do poder e de unidade da nação. A persistente linha de silêncio em que estancou e se suspendeu a evocação histórica tradicional deste período seminal da nossa conturbada e indecisa contemporaneidade tem escamoteado não as questões da guerra mas os problemas da difícil unidade política da resistência. Uma das chaves para a compreensão da subalternidade conferida aos testemunhos ideológicos e pessoais dos portugueses que passaram pelas trincheiras da resistência prende-se com o medo, por muitos sentido, de ajustes de contas imediatos e de represálias posteriores, durante o período revolucionário e no decurso das lutas entre liberais e miguelistas.

No interior das famílias guardavam-se segredos e ocultavam-se verdades difíceis de pronunciar em público. A casa de Almeida Garrett não escapava à regra. As Invasões Francesas haviam provocado alterações de monta na pacata vida familiar do futuro escritor. Com a guerra à porta, em vésperas da entrada de Soult na capital nortenha, António Bernardo da Silva, selador-mor da Alfândega do Porto, deixa para trás os seus negócios na urbe, um rico património e uma vida de abastança tipicamente burguesa, para abraçar, sem perda de dignidade e ventura, a mansidão de uma existência pacata nos Açores, em companhia de sua mulher, D. Ana Augusta de Almeida Leitão e dos filhos do casal. O pequeno João Baptista da Silva Leitão, então com nove anos de idade, prossegue em Angra os seus estudos sob a exigente e esclarecida batuta do tio paterno, o bispo D. Frei Alexandre da Sagrada Família⁵¹.

O reduto familiar alargou-se com a chegada do magistrado João Carlos Leitão à ilha para exercer, a partir da Graciosa, o cargo de provedor dos resíduos e capelas dos Açores⁵². Este tio materno de Garrett, que acompanhara a primeira revolta do Porto, conhecia bem a história de um dos mentores militares dos levantamentos de 7 e de 18 de Junho, que acabou por ser julgado e sentenciado como traidor, mais tarde. Publicou em sua defesa uma *Ode ao Senhor Manuel Mariz Sarmento, Capitão de Artilharia, em memoria do arrojado e glorioso*

⁵¹ Devemos o conhecimento em filigrana das origens familiares do escritor, a que fazemos referência, à obra fundamental de MONTEIRO, Ofélia Milheiro de Paiva Caldas, *A Formação de Almeida Garrett. Experiência e Criação*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1971.

⁵² *Idem, ibidem*, p. 42

denodo com que sacudio da cidade do Porto o jugo francez no dia 18 de Junho de 1808 e celebrou a libertação da cidade com outra Ode em obsequio à Nação Britanica, por gratidão aos poderosos, e efficazes socorros com que contribuiu para a feliz Restauração de Portugal (1808).

O eco das notícias que chegavam do reino tornou-se assim mais vibrante na presença do testemunho emotivo e do juízo político de uma voz próxima dos acontecimentos. Paralelamente, o círculo de opinião formado pelos exilados na ilha, os “setembrizados”, não deixava de ter alguma projecção no seio de uma família rica “em virtudes religiosas e civis”, de acordo com retrato fornecido pelo próprio escritor.

Com a consciência do mundo que perdera, o jovem Garrett, sentindo-se tocado pelos sonhos desfeitos de uma geração e pelo fulgor dos ideais que faziam mover homens, povos e nações, torna-se “admirador secreto do Corso, cujo vulto lhe seduzira a imaginação trabalhada pelo cavaleiresco fantástico das histórias antigas e das lendas populares”⁵³. Projeta essa precoce idealização da figura de Napoleão numa passagem das *Viagens na minha Terra* em que o narrador começa por confessar “ter pena de nunca ter visto o Junot nem o Maneta”⁵⁴ – personagens que à distância terão ficado gravadas na memória juvenil de Garrett. E, logo a seguir, no ardor dos sentimentos e lembranças que causavam “inguiço” lá estava Bonaparte, que por “por excitar tantos ódios e malquerenças, era necessário que fosse um bem grande homem”⁵⁵.

Para quebrar de vez o enguiço, o retrato de Napoleão de tempos idos, furtivamente capturado à balbúrdia da feira de S. Lázaro, no Porto, comparece assim no romance como ícone de um mal de juventude que deixara marcas profundas no imaginário político de uma geração.

⁵³ *Idem, ibidem*, p. 41.

⁵⁴ ALMEIDA GARRETT, *Viagens na minha Terra*. Edição crítica de Ofélia Paiva Monteiro, Lisboa, IN-CM, 2010, cap. IX, p. 153.

⁵⁵ *Idem, ibidem*.

(Página deixada propositadamente em branco)

FIGURAÇÕES DE SÃO PAULO NAS VIDAS E PAIXÕES DOS APÓSTOLOS¹

Apóstolo, pregador, teólogo, figura instigante de um tempo ostensivamente conflitivo, Paulo desencadeou hostilidades e paixões decisivas na vivência e no pensamento religiosos dos primórdios da era de Cristo e nos textos que desde cedo pulverizaram a sua imagem. A controvérsia que envolve este fundador do Cristianismo, explicável por motivos históricos, nem todos cabalmente esclarecidos, complexifica-se com a discussão em torno de cartas autênticas, apócrifas, interpolações posteriores, narrativas neutralizadoras de conflitos entretanto ultrapassados ou, no mínimo, vividos com distintos contornos. Deste emaranhado, prevalece no senso comum a imagem da conversão súbita e radical, na esteira do relato dos *Atos dos apóstolos* e do modo como estes romancearam as experiências pessoais evocadas nas epístolas.

Ora as comemorações do Ano Paulino, entre 2008 e 2009², vieram justamente renovar a reflexão crítica sobre a figura do apóstolo de Tarso e a aparente evidência de algumas propostas, a contrariar o conhecimento tradicional acerca do santo, estimulou a releitura tanto dos textos bíblicos quanto o repensar das imagens que a partir deles se forjaram ao longo dos tempos. Assim, guiada por insistentes chamadas de atenção tanto para a primazia das cartas paulinas

¹ Uma versão reduzida deste trabalho foi apresentada ao XIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Valladolid, Setembro de 2009.

² “Foi a 28 de junho de 2007 que Bento XVI anunciou a celebração de um ano jubilar dedicado ao Apóstolo São Paulo: «É para mim uma felicidade anunciar oficialmente que ao Apóstolo Paulo dedicaremos um especial Ano jubilar, desde 28 de junho de 2008 até 29 de junho de 2009, por ocasião do bimilenário do seu nascimento, inserido pelos historiadores entre os anos 7 e 10 d.C.»”. <http://www.ecclesia.pt/anopaulino/>. Consultado em janeiro de 2009.

autênticas, determinantes para uma aproximação à primeira geração cristã, como para a necessidade de entender a intenção conciliadora do autor dos *Atos dos apóstolos* e a sua ligação a um tempo posterior de judaísmo palestino ortodoxo, de matriz farisaica (Neves, 2011), pareceu-me interessante revisitar as representações literárias de Paulo nas narrativas hagiográficas portuguesas que a Idade Média conservou e tentar perceber não apenas que traços deste pilar do Cristianismo foram valorizados e/ou negligenciados, mas também a posição dos autores / compiladores / tradutores em relação ao retratado.

Do *corpus* a selecionar constam os capítulos dedicados a Paulo em *Vidas e paixões dos apóstolos* (século xiv), tradução portuguesa do segundo volume da compilação hagiográfica que Afonso X encomendara ao seu colaborador Bernardo Brihuega (último quartel do século xiii)³, e no *Flos sanctorum* de 1513, tradução portuguesa da *Legenda aurea* (1360–1390), do dominicano Tiago de Varazze⁴, concretamente, nos capítulos *Conversão de São Paulo* e *Vida de São Paulo*. Neste trabalho ocupar-me-ei apenas da primeira compilação, ficando os textos do *Flos sanctorum* para ulterior desenvolvimento.

Nos dois legendários confirma-se a quase constante associação medieval entre Pedro e Paulo que se encontra tanto na liturgia como nas festas eclesiais, embora, globalmente, o apóstolo convertido tenha sido ofuscado devido à dignidade hierárquica alcançada pelo primeiro papa. Em termos de obra, pelo contrário, as epístolas de Paulo foram as mais lidas: as cartas aos Gálatas e aos Romanos, no Ocidente, e as endereçadas aos Coríntios, entre gregos e bizantinos (Vauchez, 2001).

Tal como ocorre com outras figuras bíblicas, também as lacunas na biografia de Paulo suscitaram um conjunto importante de textos apócrifos que inspiraram

³ Este seria o segundo dos cinco livros da *Genesi Alfonsii*, dedicada à história do Cristianismo (Jesus e Santa Maria, Mártires, Confessores e Virgens). Do original castelhano, hoje perdido, subsistem em português os livros II e III (*Vida e Paixão dos Mártires*). Das *Vidas e Paixões dos Apóstolos*, a Biblioteca Nacional apenas conserva duas cópias da tradução portuguesa, feita provavelmente na corte de D. Dinis: uma do século xv (1442-1443), no cód. alc. CCLXXXII/280, e um fragmento do século xiv, no MS. 5, n. 28. A pedido de D. Leonor, foi feita uma impressão em Lisboa, por Valentim Fernandes, em 1505, com o título *Autos dos Apostolos* (Cepeda, 1975; Cepeda, 1982-1989; Cepeda, 1993; Martins, 1949; Martins, 1963).

⁴ No espaço nacional preservaram-se quatro cópias latinas que remontam aos séculos xiii a xv. Das traduções portuguesas conservaram-se um fragmento do século xv, entretanto desaparecido (Viegas, 1916) e *Ho Flos sanctorum em lingoagê português* (impresso em Lisboa, em 1513, por Hermão de Campos e Roberto Rabelo).

parte substancial da hagiografia paulina medieval. Refiro-me sobretudo aos *Acta Pauli* (190-200), para o *Flos sanctorum*, e à *Passio sanctorum apostolorum Petri et Pauli* (século iv), para as *Vidas e paixões dos apóstolos*. Aquelas obras, excluídas do cânone pelo decreto Pseudo-Gelasiano (século vi), foram perfeitamente integráveis em refundições hagiográficas como as de Bernardo de Brihuega ou na *Legenda aurea*, de Tiago de Varazze.

Se, sobretudo nas *Vidas e paixões dos apóstolos*, a imagem que nos é legada não pode distar muito da que foi construída pelos *Atos dos apóstolos*, na *Legenda aurea*, a possibilidade de disseminação de vidas é bem maior, na medida em que, por força do par Pedro e Paulo e das conexões com outros discípulos, este último é abordado em vários capítulos, sem que tenha havido a preocupação de forjar uma coerência entre as fontes usadas e o seu aproveitamento. De todo o modo, ambos os retratos estão, tal como ainda hoje, marcados pela imagem apresentada nos *Atos dos apóstolos*, e só muito pontualmente se abrem à informação e à personalidade que as cartas revelam. Assim, nas traduções portuguesas insiste-se na imagem do convertido, do apóstolo cujo estatuto se discute, da itinerância pastoral incansável num espaço alargado que vai da Ásia Menor a Roma, dos conflitos, perseguições e agressões que suscita, culminando no seu martírio às mãos de Nero. A controvérsia doutrinal é evidente nas *Vidas e paixões dos apóstolos* e, por muito que se tente neutralizar ou atenuar, é visível que o universalismo da pregação de Paulo, opondo a graça à lei mosaica e afirmando a novidade da ressurreição e a parusia, incomodou sobremaneira judeus e pagãos e, na crítica do ritualismo, os apóstolos judaizantes. Esta tensão, perceptível nos textos bíblicos, aflora igualmente nas hagiografias medievais em pauta, sem que, num e noutro caso, seja possível dilucidar os exatos contornos sociológicos, religiosos e teológicos do problema.

Ainda que, nas suas redações originais, os dois macrotextos a considerar remontem a finais do século xiii, optei por privilegiar a representação de Paulo nas *Vidas* de Bernardo de Brihuega, não só porque a tradução portuguesa precede a tradução do legendário dominicano, mas porque, sendo aquela mais abrangente em termos biográficos, ajudará a clarificar o sentido das opções que o *Flos sanctorum* ecoa.

Como se sabe, os *Atos dos apóstolos* narram a ação evangélica e apostólica de Pedro e Paulo, os dois pilares maiores do Cristianismo. A falta de diálogo

com as epístolas paulinas, primeiros testemunhos da experiência cristã, gerou naturais contradições entre o relato pessoal e o reportado, forjou uma identidade paulina mais consensual, numa narrativa propensa a diluir fissuras que se esboçavam sobretudo em torno da Igreja de Jerusalém e de Antioquia. Porém, a receção medieval dos *Atos*, no seu projeto refundidor, surpreende o leitor pelas interferências com repercussão na imagem do autor e do santo – esboços de leitura crítica, esclarecimentos legitimadores das dissensões entre os apóstolos, acrescentos de pertinência desigual. Tal como o autor dos *Atos* em relação à conversão do apóstolo, também Bernardo de Brihuega quis colmatar hiatos, o maior dos quais diz respeito à morte de Paulo em Roma, uma vez que a narrativa dos *Atos* termina nos seus dois primeiros anos na cidade (28, 30-31), abrindo espaço, como se verá, a toda a sorte de fantasias.

De facto, não se tratando de uma biografia dos apóstolos, as *Vidas* contêm a informação mais completa sobre os feitos de São Paulo, tendo o compilador a preocupação de indicar as fontes seguidas, quando, abandonando Lucas – o autor então incontestado dos *Atos dos apóstolos*⁵ – recorre às cartas do apóstolo, geralmente aos Gálatas, através da Glosa ordinária, ou à *Passio sanctorum apostolorum Petri et Pauli*, do Pseudo-Marcelo, ou, mais pontualmente, a Beda, à *História escolástica*, entre outros, ou ainda à sua própria opinião ou de autores não identificados. Em matéria tão delicada como a das seitas religiosas, a multiplicação de vozes compromete a coerência textual⁶, embora, nalguns casos, prolongue a propensão dos *Atos* para o romanesco hagiográfico, alimentando o gosto pelo maravilhoso, multiplicando as aventuras e os combates doutrinários, sempre com vista à glorificação dos apóstolos. Mesmo assim, é com surpresa que verificamos como, estribado noutros autores, Bernardo de Brihuega não hesita em questionar a informação lida no *Atos dos apóstolos*, confrontando-a com a mais fiável que lê (ou que as suas fontes leram) nas cartas.

Do ponto de vista narrativo, as *Vidas e paixões dos apóstolos* adotam a sequência dos *Atos*, a saber, o passado de Paulo enquanto perseguidor de cristãos, a conversão, a evangelização itinerante e as reações favoráveis e adversas à sua

⁵ Não o companheiro de Paulo em algum das suas viagens. A crítica recente tem discutido se, em 90-100, viveria o Lucas histórico, autor do Evangelho e dos *Atos* (Neves, 2008).

⁶ Veja-se, por exemplo, como o apelo para César, motivo da viagem de Paulo a Roma, é completamente negligenciado nas *Vidas e Paixões dos Apóstolos* e se dilui no conflito com Simão Mago.

pregação, com as consequentes conversões, milagres, mas também perseguições, agressões e prisões, o regresso a Jerusalém, as divergências no entendimento da relação entre a lei mosaica e a graça de Cristo e a condenação que conduz o apóstolo a Roma. Contudo, dado que os *Atos* apenas referem os seus dois primeiros anos na capital do Império, no final, Bernardo de Brihuega acrescenta o relato da morte de Paulo recorrendo à *Passio Petri et Pauli*. Neste quadro, São Paulo é representado essencialmente na sua incessante itinerância em prol do evangelho de Cristo e na fortaleza com que aceita e enfrenta todas as ameaças.

Na conformação da personagem, o compilador respeita a atenção ao passado de Paulo, desde o tempo de perseguidor dos cristãos, passando pela conversão miraculosa e culminando na pregação doutrinal subsequente. Ao enfatizar o antagonismo entre os dois polos do seu percurso, erige Paulo em paradigma de um dos temas mais insistentemente discutidos: o trânsito do Judaísmo para o Cristianismo ou, melhor dizendo, para o judeo-cristianismo que caracterizou as primeiras gerações. Neste contexto, são frequentes as dissensões entre os judeus da Torah e os da “carreira de Nosso Senhor”, ou seja, daqueles que em Antioquia são pela primeira vez designados cristãos, seguindo, de acordo com a explicação retirada de Pedro Comestor, o costume das escolas filosóficas⁷, mas também abundam as disputas sobre a relação de Paulo ou dos judeus com os pagãos.

A reescrita dos *Atos* revela um autor atento quer ao seu hipotexto, quer à leitura dos comentaristas. A modalidade questionadora e amplificadora, embora diminua à medida em que a narração dos feitos de Paulo avança⁸, manifesta-se a propósito da morte de Estêvão, ou seja, ainda antes de Paulo entrar em cena⁹. Tanto os *Atos* (7, 54-60) como as *Vidas e paixões dos apóstolos* (I, c. 14, 67-84) atestam que “as testemunhas poseram sas vesteduras a par dos pees de ãu

⁷ “os gentios de Antioquia poserom-lhes nome cristãos, do nome de Cristo, o seu meestre, assi como em nas seitas dos filosofos que todos eram chamados dos nomes de seus mestres”. Cf. I, c. 28, 138. Identifico a citação apenas com indicação de volume, capítulo e página.

⁸ Em consequência da dimensão física que a obra está a adquirir, a partir do 77.º capítulo, o autor obriga-se a refrear as citações (Cepeda, 1982).

⁹ A *Vida e paixão dos apóstolos* segue o plano de Act 8,2, com a diferença de explicitar o plano naquele jeito muito medieval que António José Saraiva, a propósito de Fernão Lopes, designou “placas giratórias”, ou seja, processos de transportar o leitor de um espaço ou acção para um outro: “E, por ende, vos leixaremos aqui agora de falar del e dos outros discípulos que andavam esparjudos pregando per terra de Judea e de Samaria, e de Saulo, o mancebo que vos dissemos que foi depois Sam Paulo, que os andava correndo, e contar-vos-emos dos apóstolos, que ficaram em Jerusalem, em como fezerom Santiago, o meor, o filho de Alfeu, bispo de Jerusalem” (I, c. 14, 84). Identifico a citação apenas com indicação de volume, capítulo e página.

mancebo que havia nome Saulo. E apedravam Sancto Stevam (...) E Saulo consentio em sa morte” (I, c. 14, 80-81). A convivência com o martírio do santo deverá ter suscitado enormes perplexidades, dada a presumível inconciliabilidade com a identidade do futuro apóstolo, pregador e santo. Por consequência, no final do capítulo, Bernardo de Brihuega corrige a putativa dissonância, e, talvez movido por Beda a quem, de seguida, explicitamente recorre, esclarece em que consistira este consentimento, desfazendo quaisquer suspeitas de envolvimento físico que pudessem macular a imagem do santo:

E, sobre o que disse (...), sabede vós que aquel Saulo foi Sam Paulo, o apóstolo que coverteio depois Nostro Senhor, assi como adeante ouviredes. E, porque o queria por seu apóstolo e por seu pregador, por ende o gardou que nunca tirou pedra contra Sancto Stevam nem luxou sas mãos em sangue de nem ùu sancto. (I, c. 14, 83)

E, na esteira do monge Venerável, prepara a exemplaridade da conversão, alertando para o castigo que de outro modo o esperaria: “Mais diz Beda que, porque o nom apedrou, consentio com os que o apedravam. E por ende *perecera* tam bem come eles se nom o ajudasse a graça de Deus e o rependimento que houve” (*ibid.*).

Já na emenda do itinerário que Lucas atribui a Paulo, após a conversão, Bernardo de Brihuega intervém mas, sem aduzir a informação de Act 9, 26-29, substitui-a pelo testemunho do próprio apóstolo na epístola aos Gálatas (1:17):

E, segundo como conta el mesmo Sam Paulo em na Pístola que enviou depois aos de Galas, nom foi ele aos de Jerusalem logo tanto que foi convertido, ante se foi pera Arabia e andou per i pregando três anos mui fortemente per todos los logares. E, a cabo dos três anos, tornou-se pera Damasco. (I, 22, 116)

Depois da discussão sobre a data da conversão (I, 22, 116-117), a partir da *Estoria escolastica*, o autor regressa aos *Atos* (9, 23)¹⁰ acrescentando uma motivação que só remotamente daí poderia ser inferida, mas que de facto surge no

¹⁰ Cf. I, c. 22, 117: “depos muitos dias quiserom os judeos de Damasco matar Sam Paulo”.

versículo seguinte da carta¹¹ e é mais vagamente referida em Act 9, 26¹². Na continuação, Bernardo de Brihuega recorre a Beda, que tenta conciliar a carta com os *Atos*, transferindo o momento da ameaça dos inimigos para a ida de Paulo para Jerusalém, de facto uma consequência da perseguição que lhe moviam:

Mais sabede que, logo depos aquesto, conta San Lucas em este capitulo como *depos muitos dias* quiserom os judeus de Damasco matar Sam Paulo e de como foi ele a Jerusalem *por ver Sam Pedro*. Mais, porque diz Beda que em aquelas palavras que põe Sam Lucas dizendo que “*depos muitos dias*”, se mostra que lhe nom aconteceo aquesto em na primeira viinda que el fez a Damasco quando foi i convertido, mais em na segunda. (I, c. 22, 117)¹³

O compilador medieval reorganiza o itinerário de Paulo, de acordo com o testemunho do apóstolo e a interpretação de Beda, e só quando, no capítulo 27¹⁴, retoma a pregação da Arábia (132) e o regresso a Damasco (133), enxerta de novo a correção no ponto onde havia suspenso a narração de Paulo (Act 9, 23). Tempo, itinerário e motivação clarificam-se no final do capítulo, quando se cita um trecho da carta aos Gálatas. Embora repetições e correções não tenham contribuído para a evidência do percurso, neste momento Bernardo de Brihuega cita em latim e traduz o relato de Paulo que antes fragmentariamente reportara, assentando a versão definitiva sobre a matéria:

Mais, quando prougue aaquel que me apartou do ventre de minha madre e me chamou pela sua graça por descobrir em mi o seu Filho e que o pregasse aas gentes, non andei eu logo a sabor da carne nem do sangue nem vii a Jerusalem a meus antecessores, os apóstolos, mais fui-me pera Arabia e tornei-me outra vez

¹¹ Cf. Gal 1,18: “deinde post annos tres veni Hierosolyma *videre Petrum* et mansi apud eum diebus quindecim”. Sublinhado meu.

¹² Cf. Act 9, 26: “cum autem venisset in Hierusalem temptabat iungere se discipulis et omnes timebant eum non credentes quia esset discipulus”.

¹³ Segue-se a repetição de Gal 1:17, prolongando-a com o versículo seguinte onde, de facto, se lê que, passado três anos, Paulo foi a Jerusalém para visitar Pedro (1,18). Sublinhado meu.

¹⁴ No final do capítulo 22, Bernardo de Brihuega mudara de novo de protagonista: “por ende vos leixaremos nós aqui agora de falar daquesto e tornar-vos-emos a contar do que aconteceo a Sam Pedro enquanto Sam Paulo andou per terra de Arabia pregando” (I, 117).

pera Damasco. E, depois de três anos, vñ-me pera Jerusalem pera veer Sam Pedro.
(I, c. 27, 135)

Estribado num aparente confronto com as cartas – segundo alega, a partir da “Pistolia que enviou aos de Galas” (133)¹⁵, de facto, 2 Cor 32 e, ao que tudo indica, seguindo a *Glossa ordinaria*¹⁶ –, Bernardo de Brihuega procedera a uma outra correção: a responsabilidade das ameaças à vida de Paulo pendem agora não sobre os judeus, como consta em *Atos* (9, 23-24), mas sobre “os cidadãos da vila com o adeantado do seu rei que havia nome Areta, ca se acordavam os gentios com os judeus em na perseguiçom dos cristãos” (I. c. 27, 133). Já confessadamente a partir da Glosa, retifica-se também o local onde Paulo falava a gentios e gregos: não foi em Jerusalém, como afirma Lucas, mas sim na Síria e na Cilícia, conforme relata Paulo em Gal 1, 21 e é citado por Bernardo de Brihuega (I, c. 27, 134-135). Neste processo de revisão, o autor aduz a explicação da Glosa para estas discordâncias: “Sam Lucas [que] tanto pôs a estória brevemente que a revolveo”. Um tal reconhecimento poderia tê-lo conduzido um pouco longe na crítica dos *Atos*, uma vez que, justamente neste passo, se refere que Paulo declarara: “E nom me conheciam em nas egrejas de Judea per face, *as quaes eram ante a face de Cristo*, d’ouvida tam solamente o haviam, porque «O que nos andava perseguindo prega agora a fé que algũas vezes combatia»” (I, c. 27, 135)¹⁷. Por conseguinte, não poderia ter estado presente na morte de Estêvão, conforme hoje se reconhece (Couto, 2008), mas não é comentado pelo compilador. De resto, a alegada presença naquele episódio potenciava o antagonismo com a conversão.

Desconhece-se qual o método de trabalho de Bernardo de Brihuega, mas, do que observamos relativamente a Paulo, pode inferir-se que se circunscrevia às críticas da Glosa, tomando como verdade mesmo as falsas atribuições, como a errada referência à Carta aos Gálatas (I, c. 27, 133), não ousando avançar

¹⁵ Como dissemos, o autor deve ter seguido o comentário da *Glossa ordinaria* a Act 9, 24, onde se corrige a informação aduzida por Lucas, citando erradamente a epístola aos Gálatas.

¹⁶ Cf. PL, 113, col. 449: “Non Judaei, sed cives cum rege suo Aretha, ut ipse scribit ad Galatas. Judaeis enim concordabant Gentiles in persecution Christianorum”.

¹⁷ A tradução não é muito clara. Cf. Gal 1, 22-23: “eram autem ignotus facie ecclesiis Iudaeae quae erant in Christo tantum autem auditum habebant quoniam qui persequeretur nos aliquando nunc evangelizat fidem quam aliquando expugnabat”.

hipóteses que não estivessem estribadas em *auctoritas*. Noutros momentos, o recurso à citação das cartas, por vezes em latim e em português¹⁸, seria uma forma deliberada de corroborar a crítica seguida para que, como diz, não subsistissem quaisquer dúvidas.

A par desta atitude de revisão algo controlada, Bernardo de Brihuega prolonga a ótica harmonizadora que os *Atos* intentaram. Os passos em que aduz desculpas para a separação havida entre Paulo e Barnabé aparentam ser da sua responsabilidade, numa atitude próxima da tomada no início da *Vidas e paixões dos apóstolos*, quando o autor busca uma legitimação das sortes que decidem quem haveria de ser o décimo segundo apóstolo, em substituição de Judas (I, c. 2¹⁹). No caso vertente, Bernardo de Brihuega relata que Barnabé e Paulo, destinados pelo Espírito Santo à evangelização (Act 13,2, *VPA*²⁰ II, c. 79, 8), levam consigo João Marcos, primo de Barnabé, para Antioquia; quando mais tarde se dirigiram a Panfília, João separa-se deles e regressa a Jerusalém (Act 13,13, *VPA* II, c. 81, p. 10). As razões que o movem não são explicitadas, nem nos *Atos* nem nas *Vidas*, no entanto, mais tarde, quando Barnabé quer a companhia de Marcos, Paulo não consente porque “nom fora com eles em na obra que começaram. E por ende se desacordarom Sam Paulo e Sam Barabas, de guisa que se partio ùu do outro” (II, c. 91, 29). Independentemente de Bernardo de Brihuega ter a percepção da transferência da mais violenta e substancial discussão entre Pedro e Paulo (Gal 2, 11-14) para a dissensão entre Paulo e Barnabé, que se lê *Atos* (Neves, 2008) talvez na sequência do teor da glosa²¹, afigura-se compelido a legitimar as divergências entre os apóstolos, por forma a anular a dimensão pecaminosa de pecados de língua como “baralha”, “contenda” ou “desacordo” (Casagrande e Vecchio, 1987).

¹⁸ V. por ex., o capítulo 27.

¹⁹ Cf. I, c. 2, 26-27: “E, sobre aquilo que diz Sam Lucas que deitarom sortes os apóstolos, sabe que diz Sam Jeronimo que nós, por aquilo, nom devemos usar de deitar sortes, u diz (...) «Os privilégios dos poucos nom fazem lei comunal a todos. E, de mais, eles deitaram-nas porque ainda nom lhes fora enviado compridamente o Spiritu Sancto per que se governassem, e governavam-se a semilhança das cousas que forom feitas em na Velha Lei, u lemos em muitos logares que forom deitadas as sortes, ca Saul per sorte foi enlejudado por rei. E os apóstolos a esta semelhança as deitarom. E, por todo aquesto, nom as devemos nós a deitar em na nossa lei, mais, se algum for constrenjudo de deitar sortes per força, faça assi como fezerom os apóstolos: rogue primeiro a Deus que faça i o que ele tiver por bem”.

²⁰ Abreviatura de *Vidas e paixões dos apóstolos*.

²¹ Cf. “Non in hoc delinquebant, quia non omnis commotio est peccatum, sed irrationabilis, et quae juste non fit” PL 113, col. 458.

Convoca, então, uns anónimos “sanctos [que] dizem que não podia ser que eles baralhassem, ca tanto queria bem ùu ao outro nem o castigaria que ao outro nom prougesse e lho non sofresse” (II, c. 91, 30) e repete e adapta a justificação do afastamento entre Paulo e Barnabé e os outros discípulos, que anteriormente havia aduzido nos *Atos* (13, 2)²²: “Mas dizem que foe vontade do Espiritu Sancto que teve por bem que se partisse ùu do outro, por tal que andassem per mais terras e per mais logares (...)” (II, c. 91, 30).

Ora, sobre esta zanga Paulo nada diz nas cartas, contrariamente à censura que dirige a Pedro, acusando-o frontalmente de hipocrisia:

cum autem venisset Cephas Antiochiam in faciem ei restiti quia reprehensibilis erat¹² 14 sed cum vidissem quod non recte ambularent ad veritatem evangelii dixi Cephae coram omnibus si tu cum Iudaeus sis gentiliter et non iudaice vivis quomodo gentes cogis iudaizare. (Gal 2, 11 e 14)²³

O motivo da discórdia é uma questão fundamental no apostolado de Paulo e prende-se com os limites da “solidariedade de mesa”, após a revelação do ressuscitado. Pelo lugar ocupado por Pedro na igreja de Jerusalém, reproduzir nos *Atos* o teor da alteração havida, seria adensar uma divergência que o autor não quereria fixar, com receio de perturbar a coerência evangélica, a imagem do Cristianismo primitivo e a heroicidade e santidade de Paulo, que surge, nas cartas, como um radical irascível, ainda que em nome de uma liberdade que os *Atos* não valorizam (Neves, 2011). No entanto, nem os *Atos* nem as *Vidas* escamoteiam as divergências havidas entre a igreja de Jerusalém e a de Antioquia, bem visíveis quer quando Paulo e Barnabé vão consultar os Apóstolos e os Velhos da Assembleia de Jerusalém (Act 15, *VPA* II, cs. 85-86), quer, no final, quando o apóstolo é condenado no Templo (Act 21, 25, *VPA* II, c. 109).

²² Pedro e Paulo haviam sido destinados à evangelização pelo Espírito Santo. Cf. Act 13,2, *VPA* II, c. 79, 8.

²³ De facto, Lucas situa em Jerusalém a discussão em que Pedro recorda que o Espírito Santo não distingue pagãos de judeus e se pronuncia a favor da salvação pela graça. No entanto, a carta os Gálatas revela-o mais flébil: enquanto Tiago apóstolo não chegou a Antioquia, Pedro comeu sempre com os gentios, mas depois, com receio dos que defendiam ritos como a circuncisão, passou a disfarçar.

Face a alguns dos pontos em causa na perpetuação da lei de Moisés, a saber, os rituais de circuncisão, o respeito do sábadó e os interditos alimentares, a posição de Paulo foi sempre muito clara na condenação dos legalismos exteriores e da sua imposição aos pagano-cristãos, pois o homem é justificado pela graça e não pelas obras. No século XIII, porém, aquela discussão já não se afigura relevante, como poderá deduzir-se de pontuais historicizações nas *Vidas e paixões dos apóstolos*. Assim, quando Tiago, o responsável pela igreja de Jerusalém, assume uma posição mais conservadora e se pronuncia, por duas vezes, sobre a necessidade de que os pagãos convertidos se abstenham “a contaminationibus simulacrorum et fornicatione et suffocatis et sanguine” (Act 15, 20)²⁴, está a ratificar a proibição de comer carne sacrificada aos ídolos. Ora, neste ponto, a tradução portuguesa apenas mantém a anatematização dos ídolos, substituindo a referência alimentar por acrescentos de uma época já distanciada do proselitismo primitivo e mais atenta aos pecados capitais: “luxamento dos ídolos e do fornizio e de cobiiça maa e d’avareza, que é servimento dos ídolos” (II c. 86, 19²⁵). No entanto, no capítulo sobre a prisão de Paulo em Jerusalém, Tiago renova a sua proscricção nos mesmo termos (Act 21, 25), agora traduzidos de forma mais próxima, ainda que a alteração enumerativa²⁶, apesar de aludir ao interdito do sangue, não seja clarificadora: “que se devem guardar dos ídolos e do seu sacrificio e do fornizio e do sangue” (II c. 109, 57).

Estas adaptações ou incompreensões mostram um compilador aparentemente indiferente à contestação da teologia assente no Antigo Testamento. De facto, muitos são os passos em que se operou uma adaptação das referências históricas a mundos mais consentâneos com os recetores medievais. É o que ocorre com a pitonisa que Paulo exorcizou e converteu, atraindo a si a perseguição dos patrões por terem deixado de lucrar com o negócio da adivinhação (Act 16, 16-19)²⁷. Na tradução portuguesa, o texto fica um tanto impreciso, pois da “manceba” apenas se diz que “havia o mau espiritu e ganhava per ele a seus senhores todo quanto haviam mester” (II c. 94, 33), não se esclarecendo de que ofício se tratava.

²⁴ V. também os mesmos termos em Act 15, 22.

²⁵ V. a tradução igual na p. 20.

²⁶ Cf. Act 21, 25: “(...) ut abstineant se ab idolis immolato et sanguine et suffocato et fornicatione”.

²⁷ Cf. 28, 16, 16: “puellam quandam habentem spiritum pythonem obviare nobis quae quaestum magnum praestabat dominis suis divinando”.

Já na identificação de “gens” ou “gentilis” com ‘gentios’ ou ‘gentes indiscriminadas’ domina a tradução literal por “gentes” e “gentios”, respetivamente, neutralizando-se, no primeiro caso, a especificidade sociológica e religiosa²⁸. Só muito pontualmente “gentes” é traduzido por “gentios”. Talvez pelo contexto de rutura com os judeus que perseguem Paulo e Barnabé, lê-se que os apóstolos decidem voltar “a falar aos gentios”, quando na *Vulgata* se usa “gentes” (13, 46). A tradução acertada, embora pouco comum, repete-se em amplificação imputável ao compilador (“E entom tornou-se Sam Paulo contra os gintios”) e, por razões coesivas, na tradução do versículo seguinte (“E os gentios, quando ouvimos aqesto”, II c. 82, 13). O mesmo nome é ainda usado numa curiosa amplificação sinonímica de “Graecis” em “gentios” e “helenistas”²⁹. De resto, a norma consiste em usar “gentio” só para traduzir “gentilis”. De um modo geral, o tradutor ou copista não arrisca a clareza lexical necessária, talvez por alguma distância histórica em relação à realidade conflitiva que judeus e pagãos viveram nos primórdios do Cristianismo e que foi particularmente atuante no percurso de Paulo, precisamente o apóstolo dos gentios.

Finalmente, o aspeto mais evidente na reescrita de Paulo, ou seja, o preenchimento do que o autor considerou serem lacunas daquele percurso do apóstolo. Quando Bernardo de Brihuega, seguindo os *Atos*, aborda o discurso de Paulo em Atenas e a estátua ao deus desconhecido, sem outra razão que não seja reavivar a memória e sublinhar a coesão interna da obra planeada, amplia o episódio com o contributo do Evangelho de Lucas, a repetição e remissão do que contara “mui compridamente em no Primeiro Livro, (...) da paixom de Jesu Cristo” (cap. 99, p. 41) e um pouco do que retomará “Mais adeante, em no Terceiro Livro”, a propósito da Paixão de S. Dinis convertido por Paulo (II, c. 100, 42).

Já a narrativa da vida de Paulo após os dois primeiros anos em Roma fornece um desenlace que os *Atos dos apóstolos* haviam calado. Demonstrando o comportamento típico destas amplificações que, distintamente do texto sagrado, convivem mal com o vazio, as *Vidas e paixões dos apóstolos* preenchem o hiato

²⁸ V., a título e exemplo, o cap. 22 que cita Gal 1,16 (“in gentibus”) e acrescenta a tradução “ante as gentes” (II c. 138, 115). Em qualquer tradução atual da Bíblia, nestas circunstâncias, usa-se “gentios” ou “pagãos”.

²⁹ Cf. I c. 27, 134: “falava com gentios e disputava com helenistas”, enquanto na *Vulgata* se lê apenas “loquebatur quoque et disputabat cum Graecis” (Act 9, 29). A partir daqui, sempre que se cita um texto bíblico, recorre-se à *Vulgata*, mas sem a mencionar.

entre a chegada de Paulo à capital do Império e a condenação final. Em termos narrativos, Roma fora primeiro uma meta pessoal a que Bernardo de Brihuela acrescentou um inevitável desígnio divino³⁰; posteriormente, a ida à capital do Império é reafirmada em consonância com o sistema jurídico da época e sempre de acordo com um plano providencial³¹: acusado pelos judeus por dissidências religiosas. Paulo é preso pelas autoridades civis; ora, enquanto cidadão romano sem culpa formada, o réu tinha o direito de apelar para César³². Face a esta causalidade, a chegada a Roma não deveria limitar-se ao desfecho de uma viagem atribulada levada a bom termo por intercessão divina, mediada por Paulo. No entanto, nos *Atos*, o julgamento não é consumado, contrariando a expectativa criada pelas sucessivas instâncias em que o apóstolo fora ouvido antes de se defrontar com o Imperador. Ora é justamente para colmatar esta lacuna que Bernardo de Brihuela se socorre de uma versão tardia dos *Acta Petri* (180-190), a *Passio sanctorum apostolorum Petri et Pauli*, do Pseudo-Marcelo³³, o apócrifo onde a associação da atividade missionária de Pedro e Paulo é mais evidente³⁴.

No que a Paulo concerne, o compilador enxerta a nova fonte quando, já em Roma, Paulo discute com os judeus pelos mesmos motivos que ali o tinham conduzido: a obrigatoriedade dos ritos mosaicos. Os judeus repreendem-no por desrespeitar a circuncisão (“ca nom é dereito que tu (...) te faças defendedor daqueles que nom som circuncidados” (II c. 137, 109)) e pedem que interceda junto a Pedro por defender “que nom devem seer guardados os (...) Sabados nem as (...) festas” (*ibid.*). Paulo apenas responde à última parte, confirmando a

³⁰ Cf. *VPA* II, c. 105, 49: “Paulo resolveu ir a Jerusalém, passando pela Macedónia e Acaia. «Depois de eu lá ter estado, disse ele, tenho de ver Roma também»” (Act 19, 21) e “(...) pensou Sam Paulo, pelo Spirito Sancto, de passar per Macedonia e de ir a Jerusalém. – Ca, des que i for, – disse el – convem-me de ir a Roma”.

³¹ Após o julgamento em Jerusalém, “apareceu-lhe Nosso Senhor Jesu Cristo e disse-lhe: – Paulo, sei firme, ca, assi como tu testemunhaste de mi em Jerusalém, assi te convem a testemunhar em Roma” (II c. 113, 65). Cf. Act 23, 11.

³² V. a explicação de Pedro Comestor e a fala de Paulo perante o governador Festo (II c. 120, 78).

³³ Cf. Lipsius, Ricardus Albertus and Maximillianus Bennet, eds. *ACTA Apostolorum Apocrypha Post Constantinum Tischendorf*. Lipsiae: Hermann Mendelsohn, 1901; e <http://webpages.ursinus.edu/~jlionarons/wulfstan/PsMarcellus.html>. Uma tradução inglesa pode ler-se em *New Testament apocrypha. Vol. II. Writings relating to the apostle; Apocalypses and related subjects*. Revised Edition. Edited by Wilhelm Schneemelcher. English translation edited by R. McL. Wilson, Louisville: Westminster / John Knox Press, Cambridge: James Clark & Co Ltd, 2003, 440-444.

³⁴ Segundo Mário Martins, usou muito provavelmente um “*Pseudo-Marcelo* refundido” (1980: 224). V. o confronto com a edição das *Acta Apostolorum Apocrypha* (t. 1, Lipsiae, 1891, pp. 119-177), a páginas 218-219.

necessidade desta prática e nada dizendo sobre a circuncisão (II c. 137, 109-110). No entanto, deve dizer-se que este acréscimo acaba por continuar as hesitações perante um Paulo dissidente, intuídas em capítulos anteriores, ao mesmo tempo que transfere para Pedro o que fora uma acusação dirigida a Paulo, em Jerusalém. Se antes percebemos que Bernardo de Brihuega prolonga a atitude de Lucas relativamente à neutralização das divergências entre Paulo, Pedro e Tiago, este passo – independente, é certo, uma vez que deriva de uma outra fonte – reforça em parte essa mesma intenção. Não sendo assim, a cisão de Paulo legitimaria a intenção de o matar, declarada no início do capítulo (II c. 137, 109). A narrativa prossegue sem que a incerteza seja dilucidada. De resto, uns capítulos à frente, o tema da circuncisão é retomado e Paulo regressa ao que parece ter sido a sua posição, ainda que nem sempre isso fique tão claro como nas cartas. Desvalorizando a prática, o apóstolo declara: “Ante que nós tevessemos a fe e a verdade, tivemos a Lei da circuncisom da carne, mais agora, quando entendemos a fe e a lei, doemos-nos do nosso mal e circuncidámos os corações por fe e por crença” (II c. 140, 126).

No momento da primeira discussão entre Paulo e os judeus, Bernardo de Brihuega interrompera a fonte que estava a seguir para, mais uma vez, retomar o passado de Paulo e a sua conversão (II, c. 137, 110-111)³⁵, na sequência do ênfase e concretismo que os *Atos* lhe haviam concedido³⁶. Com efeito, além da narrativa da conversão em que Bernardo de Brihuega seguira o capítulo 9 dos *Atos*, também recorrera à informação da epístola aos Gálatas para recordar esse momento fulcral da existência do santo³⁷. Com tanto realce, afigura-se estranho o silêncio a que as duas obras votaram o arrebatamento de Paulo ao terceiro céu, o traço mais individualizador do seu processo de transformação, contado por ele próprio (2 Cor 12, 1-4). O passo insere-se nas visões do Senhor, mas é reportado a um homem que Paulo diz conhecer. Se a sua omissão corresponde ao receio das tentações de orgulho, a dificuldades hermenêuticas suscitadas por este terceiro céu ou se tem qualquer outro fundamento, será matéria para um paulista

³⁵ A conversão é de novo abordada mais à frente. Cf. *VPA* II, c. 139, 123, tal como na *Passio*: “Et Petrus ait: Omnia quaecumque locutus est Paulus uera sunt. Nam multi anni sunt, per quos accepi litteras ab episcopis nostris, qui sunt in uniuerso orbe Romano, et paene omnium ciuitatum episcopi scripserunt mihi de factis et dictis eius. Nam cum persecutor esset legis Christi, nox eum de caelo uocauit et docuit ueritatem, quia non erat per inuidiam. inimicus fidei nostrae sed per ignorantiam” <http://webpages.ursinus.edu/jlionarons/wulfstan/PsMarcellus.html>

³⁶ V. *VPA* I, c. 22 (Act 9, 3-4), II, c. 111 (Act 21, 40) e II, c. 122 (Act 26).

³⁷ V. *VPA* I, c. 27, Gal 1, 15-16, II, c. 88, Gal 1, 15-2, 2.

dilucidar, mas surpreende que a ideia de um rapto místico não tenha seduzido as mentalidades fantasiosas dos dois autores.

Quando o compilador retoma a *Passio*, esquece o pomo da discórdia antes mencionado³⁸, e, enquanto o texto latino passa de imediato à conversão das mulheres de Nero e do governador, o português acrescenta a responsabilidade dos “senhores das sinagogas e os bispos dos gentios” (II c. 139, p. 113) no conluio com Simão Mago e com Nero³⁹. Só depois destas variações – cuja origem se afigura mais imputável a uma eventual refundição da *Passio* do que à ação do compilador, que não se tem revelado grandemente criativo ou interventivo –, regressa de novo ao texto latino: Simão e suas disputas com Pedro e também com Paulo, embora em segundo plano; a vinda destes perante o imperador que tentam, em vão, doutrinar; a prova da ressurreição do mago, sua morte; e consequente condenação, martírio e enterro dos santos (II cs. 138 a 146).

De acordo com as narrativas das *Vidas e paixões dos apóstolos* e da *Passio*, que aquelas agora seguem na generalidade, a causa imediata da morte de Paulo é apresentada não como uma consequência das clivagens doutrinárias denunciadas em Jerusalém, mas do envolvimento dos apóstolos na derrota de Simão e do desprezo que manifestaram pelos seus encantamentos e pelas crenças de Nero. Na prova da ressurreição, Simão prometera lançar-se de uma torre, sendo sustido por seus anjos, contudo Pedro ordena-lhes que o deixem cair (II c. 140, 128-131). Como reação, Nero determina que Pedro e Paulo “moiram malamente”, mas é aconselhado a distinguir as penas respetivas, pois “Paulo nom ha i tam gram culpa como Pedro, que fez morrer Simhom Mago” (II c. 141, 132). Mais tarde também se diferencia a categoria social: Paulo, “porque era fidalgo, quis [Nero] que fosse scabeçado porque é mais honrada morte” (II c. 145, 146). E a narrativa termina

³⁸ De facto, a dúvida formulada pelos judeus não chega a esclarecer-se nem nas *Vidas e paixões dos apóstolos* (cap. 138, 112), nem mesmo na *Passio*. Nas primeiras, transita-se para uma pregação de Pedro, assente na leitura tipológica do que “Espírito Sancto prometeo a David” (cap. 138, 112); no apócrifo latino, à discussão entre os judeus e Paulo segue-se o encontro entre Pedro e Paulo e a disputa entre judeus e gentios que, em Bernardo de Brihuega, fora narrada no capítulo anterior (cap. 136). Perante estas alterações, será necessário proceder a um confronto sistemático entre as fontes usadas e a lição de Bernardo de Brihuega, para melhor compreender se as modificações introduzidas são da sua responsabilidade ou se são imputáveis às lições seguidas, como sugeriu M. Martins (1980), a propósito da *Passio sanctorum apostolorum Petri et Pauli*.

³⁹ Cf. II c. 138, p. 113: “poserom com ùu encantador que havia i com Nero, o emperador, que parasse mentes em no que aqueles homêes andavam fazendo”.

com o enterro dos dois evangelizadores realizado por “ūs homēes sanctos” vindos de Jerusalém com esse propósito (II c. 140, 127).

Este desenlace aparatoso, sem dúvida ao gosto dos recetores contemporâneos, é de certa forma emblemático da novidade que a ressurreição constituía no Cristianismo primitivo, suscitando émulos anti-crísticos. Apesar de entrecortada por capítulos consagrados a outros apóstolos, a narrativa de Bernardo de Brihuega sobre Paulo captou o essencial da sua pregação, centrando-se na ressurreição dos mortos e na discussão dos legalismos mosaicos, as diferenças essenciais – formais e substanciais – que separavam o Cristianismo do Judaísmo, mas também na memória da conversão. Neste aspeto, como se verá, as *Vidas e paixões dos apóstolos* oferecem, quer pelo confronto com as *Cartas*, quer pelo desfecho acrescentado, a versão mais completa da vida de Paulo e a mais fiel à dinâmica apostólica do pregador. Na conjugação das três fontes principais, *Atos*, *Cartas* e *Passio*, o compilador revela um à vontade complacente quer com as imprecisões do texto matriz que refunde, quer com a imaginação delirante do Pseudo-Marcelo. A ambivalência do resultado deve-se justamente à natureza canónica dos *Atos* e apócrifa da *Passio*, e à facilidade com que Bernardo de Brihuega os coloca em diálogo igual com os testemunhos de Paulo ou com as correções críticas que com tanta probidade cita, se calhar muito sintomaticamente, apenas a propósito dos *Atos*. O sentido, a defesa da doutrina dominavam as preocupações. O romanesco e o maravilhoso eram *ornati* instrumentalizados.

Excetuando o desenlace, a figuração de Paulo nas *Vidas* não dista muito da conformação do santo nos *Atos dos apóstolos*. Contudo, o texto de Bernardo de Brihuega, nas suas hesitações e justificações, no início do acrescento apócrifo⁴⁰, de alguma forma sinaliza e ilumina pontos sensíveis do relacionamento de Paulo com apóstolos e discípulos e do que a personagem poderá ter, de facto, significado num contexto de grande diversidade religiosa, como melhor se percebe pelas cartas. De facto, o compilador de Afonso X não consegue iludir algum desconforto perante o que, aparentemente na senda dos comentaristas, poderia configurar uma imagem menos abonatória dos apóstolos. Em relação a Paulo, esse mal-estar é visível tanto na justificação/interpretação que se acrescenta, como na argumentação arrastada que, podendo explicar-se por dificuldades

⁴⁰ V. *supra* a referência à disputa entre judeus e Paulo e as acusações a Pedro.

expositivas, também poderá decorrer de algum pudor na questionação do texto canônico, ainda que socorrendo-se de outro com o mesmo estatuto, como são as cartas, ou de *auctoritas* inquestionáveis. É possível que alguma falta de assertividade no confronto textual se prenda com o facto de a escrita em vulgar envolver uma responsabilidade acrescida, na medida em que, ainda que de circulação restrita, o texto era, em potência, compreensível por todos os falantes.

De certa forma, o que fica menos claro, tanto nos capítulos que reescrevem os *Atos* como nos que introduzem a *Passio*, tem a ver com a discussão dos formalismos mosaicos e com as causas da condenação de Paulo. Pouco claras no texto dos *Atos*, acabam por não ter um desenlace coerente e consequente nas *Vidas*, porque, se bem que, no momento em que se insere o apócrifo, se comece por abordar conflitos doutrinários, o dissídio rapidamente se desvia para as disputas com Simão Mago, transformando-se um conflito inicial entre judeus e cristãos num mais radical antagonismo entre cristãos e pagãos. O fim que Bernardo de Brihuega, na sequência do Pseudo-Marcelo, desenha para Paulo, confrontado com as propostas diferentes de ficções hagiográficas como as do *Flos sanctorum*, atesta bem a necessidade de encerrar um capítulo nebuloso da história do Cristianismo, ainda hoje em discussão.

BIBLIOGRAFIA

- CASAGRANDE, Carla / VECCHIO, Silvana (1987). *I peccati della lingua : disciplina ed etica della parola nella cultura medievale*. Roma : Istituto della Enciclopedia Italiana.
- CEPEDA, I. (1975). “Um fragmento inédito das *Vidas e paixões dos apóstolos*”. *Boletim de Filologia*. 24: 295-304.
- _____, (1993). “Autos dos Apóstolos”. G. Tavani, G. Lanciani (orgs.). *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa: Caminho. 75-76.
- _____, (ed.) (1982-1989). *Vidas e paixões dos apóstolos*. 2 vols. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica.
- COUTO, D. António (2008). “Paulo, modelo de evangelizador”, *Theologica*. II S. vol. XLIII/2: 317-373.
- Glossa ordinaria*, in *PL*, 113-114.
- LIPSIUS, Ricardus Albertus and BENNET, Maximillianus (eds.) (1901). *Acta Apostolorum Apocrypha Post Constantinum Tischendorf*. Lipsiae: Hermann Mendelsohne <http://webpages.ursinus.edu/~jlionarons/wulfstan/PsMarcellus.html>. Acedido em Janeiro de 2009.
- MARTINS, M. (1949). “Vidas e paixões dos apóstolos”. *Brotéria*. 49: 521-528.
- _____, (1963). “Bernardo de Brihuega, compilador dos *Autos dos Apóstolos*”. *Boletim de Filologia*. 21: 69-86.
- _____, (1980). “O romance do Pseudo-Marcelo”. *Estudos de Cultura Medieval*. II. Lisboa: Brotéria. 217-228.
- NEVES, Joaquim Carreira das (2008). *O Que é a Biblia*. Lisboa: Casa das Letras.
- _____, (2011) *São Paulo. Dois mil anos depois*. Lisboa: Editorial Presença.
- SCHNEEMELCHER, Wilhelm (2003). *New Testament apocrypha*. Vol. II. *Writings relating to the apostle; Apocalypses and related subjects*. Revised Edition. English translation edited by R. McL. Wilson, Louisville: Westminster /John Knox Press, Cambridge: James Clark & Co Ltd.
- VAUCHEZ, André et al. (2000). *Encyclopedia of the Middle Ages*. Cambridge: James Clarke & Co – Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers.

Ana Paula Arnaut

Universidade de Coimbra / Centro de Literatura Portuguesa

TIAGO VEIGA. UMA BIOGRAFIA (MÁRIO CLÁUDIO): A INVENÇÃO DA VERDADE

A vida é reinvenção permanente. Tudo é mentira e tudo é real.

Mário Cláudio (*Público*/Ípsilon)

Há pouco mais de duas semanas, numa aldeia dos arredores de Paredes do Coura, com oitenta e oito anos, faleceu serenamente, após prolongada moléstia esse que se ocultou por décadas e décadas, e que subsistia, até essa altura, entre pinhas e vinhedos e linhas manuscritas, nas maiores das solidões¹.

Assim começa a crónica sobre a morte de um poeta que se diz ter sido “aclamado, em plena juventude, como o Super-Camões, em texto do autor da *Mensagem*”, cuja cópia Mário Cláudio afirma ter perante si. Assim se inicia um texto que é também, afinal, a notícia, ou melhor, a certidão de nascimento, de Tiago Veiga, o homem e o escritor.

Do homem, descendente “de um minhoto da área de Castro Laboreiro e de uma irlandesa de Dublin”, diz-se ter “Aparecido com o século na mesma povoação onde viria a extinguir-se”, ter frequentado “o Royal Naval College, em Greenwich” ou ter abalado “para a Guiné, em mil novecentos e trinta e um, integrado numa brigada de luta contra a doença do sono”, depois de ter permanecido “algum tempo em Portugal”. Não fica sem referência o facto de

¹ Mário Cláudio, “Tiago Veiga”, in *Tempo/Cultura*, 18 de agosto, 1988, p. 19.

ter sido pai de um filho e de uma filha, cujo destino se revelaria tão incomum quanto o seu².

Do escritor, ficamos a saber que, a partir de finais de 1934, se fixaria “em Kilrush, na República da Irlanda, dedicando-se, desde então e exclusivamente, à obra que nos deixou, graças ao apoio de alguns amigos, que haviam formado o círculo de W. B. Yeats”. Em termos que traduzem a admiração e o fascínio sentidos pelo autor da biografia, Tiago Veiga surge como o “gênio” que deixa inéditos, “como todo o resto”, “dois vastíssimos estudos (...) sobre a ‘Golden Dawn’”, ou, entre outros escritos, onde se contam “trinta e seis peças”, “a insuperável odisseia ‘Triunfo e Glória do Arcanjo São Miguel de Portugal’”.

O efetivo reconhecimento literário do poeta acontecerá, portanto, postumamente, com a publicação de *Os sonetos italianos de Tiago Veiga*, em 2005, livro antecedido da reprodução, “com ligeiras alterações”, do artigo que temos vindo a citar e a cujo final Mário Cláudio aduz algumas informações sobre o “conjunto de manuscritos autógrafos, outrora propriedade de Guido Batelli, o conhecido tradutor de Florbela Espanca”³.

A publicação desta primeira obra, marcada por um traço decadentista comum a Yeats, parece constituir, então, mais do que a verdadeira saída do anonimato do poeta de quem se diz ter sido “Amparado por Pessoa, em suas primícias”; ela consubstancia, afinal, uma segunda certidão de nascimento de um escritor que a crónica de 1988 não havia conseguido impor na memória (na curiosidade) dos leitores. Não por acaso, pois, *Os Sonetos Italianos de Tiago Veiga* marcam o início do debate, ou melhor, da polémica, sobre a veracidade da existência do autor de Novecentos⁴.

² “Inverosímil quase se patentearia, refira-se de passagem, o percurso biográfico dessa filha que, nos começos de cinquenta, se exibía, com um número de cavalos, no Circo de Billy Smart, e que, em mil novecentos e setenta e nove, viria a morrer no Convento de Santo António in Polesine, em Ferrara, onde havia professado alguns anos antes. E sabe-se do irmão dela que, tendo sido titular da cadeira de Física Quântica, numa Universidade de Wisconsin, vive ao presente em Washington, é consultor da NASA, formalmente renunciou à herança de seu pai e, há dias, por documento autenticado, aos direitos emergentes das edições de sua vasta obra” (*ibidem*).

³ Mário Cláudio, Prefácio a *Os sonetos italianos de Tiago Veiga*. Porto: Asa, 2005, p. 12. Se no artigo do jornal *Tempo* conhecemos o poeta através de uma fotografia, aqui, a ilustração do homem é feita através da reprodução de um retrato por José Porto (pintura mencionada e reproduzida na *Biografia*, p. 487 e última da 1ª série de imagens incluídas entre as pp. 224 e 225).

⁴ É como *alter ego* que o entende Ernesto Rodrigues, em artigo intitulado “Poesia portuguesa: uma década “1996-2006””, in <http://www.msmidia.com/conexao/3/cap4.pdf> (p. 6) (acedido em 9 de janeiro de 2012).

Questionado por Pedro Sena-Lino sobre este facto, Mário Cláudio enreda-nos numa complexa teia sobre desdobramentos de personalidade, figuras reais ou criações de *eus* poéticos, não permitindo retirar qualquer conclusão definitiva das respostas dadas, mantendo o entrevistador, e a nós com ele, à procura de um Tiago Veiga que, agora, assume ter conhecido, em 1960, e de quem confessa aproximar-se literariamente. Além disso, aproveita para esclarecer “que, na nota que antecede os *Sonetos*⁵, o poeta aparece como tendo nascido em Castro Laboreiro, mas de facto nasceu em Irajá (Brasil), embora tenha feito crer que tinha nascido lá”⁶. Ora, relembramos, Castro Laboreiro, nesse texto prefacial (bem como na versão de 1988), aparece como a localidade de origem do progenitor e não de Tiago Veiga, que se diz ter nascido e morrido “numa aldeia dos arredores de Paredes do Coura”⁷. A questão não parece ser simples, na medida em que, se a página 40 de *Tiago Veiga. Uma biografia* aponta Irajá como o local de nascimento do biografado, a badana do livro refere o seguinte: “Tiago Veiga nasceu numa aldeia do Alto Minho em 1900, e nesse mesmo lugar viria a morrer em 1988”.

Acresce ao exposto que a nota 6 ao primeiro capítulo, “Um menino e um sapato”, esclarece (ou confunde):

TV alimentaria ao longo de toda a vida a lenda do seu nascimento em Castro Laboreiro, reivindicando a naturalidade de seu pai, afinal mais conforme à mitificação que insistia em realizar, do Norte profundo de Portugal. Induziria assim em erro o autor da presente biografia, o qual logo no primeiro texto sobre o poeta, publicado no jornal *Tempo* em 18 de Agosto de 1988, e transcrito no prefácio a *Os Sonetos Italianos de Tiago Veiga (...)*, aceitaria como verdade a

⁵ O livro subdivide-se em “Seis epitáfios de John Addington Symonds, sumariando seis encontros florentinos” (“Laura”, “Girolamo Savonarola”, “Tullia d’Aragona”, “Tommaso Cavalieri”, “Jacopo Carrucci, dito Il Pontormo” e “Giangastone de’ Medici”), “Três sextetos do Cardeal Nuno da Cunha de Ataíde, reportando as estâncias maiores de um seu Outono em Roma” (três conjuntos de seis sonetos: “Vasos etruscos”, “Bestiário de Óstia” e “O atelier de Bernini”); “Seis cartas em forma de soneto, de Johann Hermann von Riedesel, Barão de Eisenbach, relatando algumas estâncias da sua viagem pela Apúlia”; “Notas” e (índice das) “Ilustrações”.

⁶ Pedro Sena-Lino, “Versos de um muito ninguém”, in *Público*/Mil Folhas, 10 de Dezembro, p. 22 (entrevista).

⁷ Assim entendemos o sentido das já citadas palavras iniciais do segundo parágrafo: “Aparecido, com o século, na mesma povoação onde viria a extinguir-se, de um minhoto da área de Castro Laboreiro e de uma irlandesa de Dublin (...)”.

efabulação. Por outro lado o apelido Veiga, não constante do registo de nascimento, seria acrescido, supõe-se que apenas a partir do início da sua idade adulta, ao nome completo (pp. 40/720)⁸.

Ainda que de pouca importância, tendo em conta que semelhantes lacunas sucedem no reconto de outras vidas, a incerteza relativamente a este aspeto suscita, desde logo, a inscrição de uma primeira linha de desconfiança relativamente à efetiva existência do “nosso homem”, como, frequentemente, Mário Cláudio designa Tiago Veiga.

Antes de nos debruçarmos, porém, sobre a (re)construção, ou a (re)invenção, da vida deste poeta quase desconhecido, como anuncia a frase que antecede o título da *Biografia*, cabe, ainda, registar a presença do jogo autoral em *Gondelim de Tiago Veiga* (2008), e em *Do espelho de Vénus de Tiago Veiga* (2010). No primeiro título, é-nos oferecida uma história, não só para crianças, de malvadas rainhas, do pássaro Vuldmar e do herói Olderico, enquanto no segundo, como indiciado no pórtico da obra, somos guiados pelos fulgurantes e sufocantes caminhos do amor. Em ambos, a manutenção da ambiguidade: à semelhança do que verificamos no livro de 2005, o nome de Tiago Veiga surge incorporado nos títulos, sendo, agora, seguido, e não antecedido, pela referência, destacada, a Mário Cláudio, a propósito de quem versa, sempre, a nota biográfica da badana. Se em *Os sonetos italianos* e em *Do espelho de Vénus* há que ler os respetivos prefácios para conhecermos a atribuição das competências aos dois autores⁹, em *Gondelim de Tiago Veiga* o esclarecimento advém da folha de rosto: “Leitura de Mário Cláudio / Ilustrações de Albuquerque Mendes”.

Não menos interessante neste jogo de ambiguidades é o facto de *Boa noite, senhor Soares* (2008), de Mário Cláudio, ele só, contar com a menção, ainda que

⁸ A indicação das citações ou referências feitas a partir deste livro será dada no corpo do texto.

⁹ Depois de brevemente dar conta da forma como os manuscritos de *Os sonetos italianos de Tiago Veiga* lhe chegaram às mãos, Mário Cláudio aduz, ainda no prefácio, “que, na leitura a que procedemos, nos limitámos a actualizar a ortografia, sempre de resto extraordinariamente lábil, de Tiago Veiga, e a corrigir um ou outro evidente *lapsus linguae*. As citações do *corpus* dos sonetos, exceptuando a da abertura, de Josif Brodski, que é da nossa escolha, foram todas recolhidas, e à data da composição da colectânea, pelo próprio Tiago Veiga”. No que diz respeito a *Do espelho de Vénus*, o texto prefacial, da autoria de José Carlos Seabra Pereira (a menção é feita na capa do livro em conjunto com a indicação de que os desenhos são de Júlio Resende), se, por um lado, sublinha algumas afinidades entre a poesia dos dois autores, por outro lado corrobora a diferença de identidades e, por consequência, o facto de Mário Cláudio ser, apenas, o editor e organizador da coletânea.

pontual, a Tiago Veiga, no episódio em que António Felício e os companheiros de trabalho comemoram os seus dezoito anos¹⁰. Por um lado, esta ocorrência pode ser lida como mais uma ficção a aduzir ao jogo de ficções da pessoa de Pessoa presente na novela mas, por outro lado, considerando a eventual existência do poeta de Paredes de Coura, o seu aparecimento em *Boa noite, senhor Soares* pode consubstanciar uma notável estratégia de veridicção da própria ficção pessoal¹¹.

De igual modo, e em conjunto com outras estratégias, não é, apenas, a referência a Fernando Pessoa nas páginas da *Biografia* que contribui para a criação do efeito de verdade que se pretende criar em torno de Tiago Veiga. Tal como sucede quando se trata de dar conta, por exemplo, das relações do biografado com um vasto grupo de autores nacionais e estrangeiros, e na esteira de um procedimento já usado por Eça de Queirós em *A correspondência de Fradique Mendes*, a *realidade* constrói-se pelo relato de encontros *vivididos*. A título de ilustração, transcrevemos o momento em que, no ano de 1926, no Martinho da Arcada, em Lisboa, Tiago Veiga chega à fala com o autor de *Mensagem*:

Claramente imperava aí Fernando Pessoa, estrela de uma comunidade variável de escritores e artistas, brilhando não pelo clarão do diamante, mas pela sombra da obsidiana. Foi Veiga recebido com a discrição que brindava todo o intruso, e que aliás surgia aconselhada pela natural reserva do jovem, mas por mais do que uma vez endereçar-lhe-ia Pessoa o sorriso que não se afigurava de mera circunstância. Lia ele um manuscrito de poucas páginas, consentindo em que se lhe esboroasse a cinza do cigarro, entalado entre os dedos com que sustinha o papel, e parecia ausente de si mesmo, e dos circunstantes. (...) aproveitando uma pausa na leitura, se puseram a falar com essa volubilidade nervosa, e constelada pela infundável citação de nomes (p. 202).

¹⁰ Mário Cláudio, *Boa noite, senhor Soares*. Lisboa: Dom Quixote, 2008, p. 38. Sobre esta obra, ver Ana Paula Arnaut, “Três homens e um livro: *Boa noite, senhor Soares de Mário Cláudio*”, in Soares, Carmen *et alii* (coords.), *Norma & transgressão 2*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 2011, pp. 201-213.

¹¹ Segundo A. J. Greimas e J. Courtès (*Semiótica. Dicionario razonado de la Teoria del Lenguaje*. Madrid: Gredos, 1982, p. 432), a transmissão da verdade depende de estratégias epistémicas usadas na cadeia de comunicação: “un creer verdad debe instalarse en los dos extremos del canal de la comunicación y a este equilibrio más o menos estable, a este entendimiento tácito de dos cómplices más o menos conscientes, lo denominamos contrato de veridicción o contrato enunciativo”.

Ou, na mesma ordem de ideias, convocamos parte do episódio em que, no mês de janeiro de 1962, Mário Cláudio conhece o autor sobre quem escreve:

Fui descobrir o nosso homem naquilo que lhe servia de gabinete e biblioteca, uma ampla quadra onde se amontoavam livros e papéis, coexistindo com essa confusão de objectos heteróclitos que ajudam a detectar os picos mais notórios de toda uma história pessoal. (...) Abstendo-se de encetar o diálogo, porventura consciente do típico pendor dos escritores aprendizes para dissertar muito mais sobre si próprios, Tiago concedeu-me o tempo necessário à análise discreta do seu *habitat*. E só quando me viu cravar os olhos no retrato que José Porto desenhara dele, se atreveu a declarar, «Há três décadas, alguém me surpreendeu como sou hoje, e não sei o que isso significará» (p. 487)¹².

Mas a grande estratégia de veridicção¹³ consubstancia-se, segundo julgamos, e em termos gerais, na escrita de um extenso volume, cujas cerca de oitocentas páginas nos levam a crer, numa primeira análise e de acordo com uma tipologia genérica, estarmos perante uma biografia académica, caracterizada, na sua essência, por um recurso excessivo ao pormenor. No caso em apreço, este traduz-se numa dimensão subjetiva que aponta para a biografia ficcionalizada, designação que preferimos à de ficção biográfica¹⁴ (de acordo com a ênfase que nos parece que Mário Cláudio pretendeu pôr no *verdadeiro* registo de uma vida), ou à de biografia literária, apesar de o conceito parecer adequar-se a *Tiago Veiga. Uma biografia*, na medida em que, na sua dualidade de aceções, ele respeita tanto às vidas de homens e mulheres da área da Literatura quanto ao uso de um estilo afim do usado no registo literário ficcional¹⁵.

¹² Os laços a criar entre ambos são anunciados quase nas páginas iniciais, quando se cita o conteúdo de uma das cartas que Tiago Veiga escreveria a Mário Cláudio (cf. p. 51). Relembramos que na já citada entrevista a Pedro Sena-Lino (nota 6), Mário Cláudio afirma ter conhecido Tiago Veiga em 1960 e não em 1962.

¹³ Num outro plano, a título de curiosidade, registe-se que “o nosso homem” é dado como tendo pertencido, na Guiné, ao grupo de amigos do avô materno de João Rasteiro, autor de uma revisão, ainda inédita, a *Tiago Veiga. Uma biografia* (“Poetas: Tiago Veiga, meu avô e eu”).

¹⁴ *The world book encyclopedia*. Chicago: World Book, 1976, vol. 2 (“Biography”).

¹⁵ Ver, a propósito, Donald J. Winslow, *Life-writing. A glossary of terms in biography, autobiography, and related forms*. Honolulu: Biographical Research Center/University of Hawaii, 1980, p. 25.

Seja como for, dando cumprimento às expectativas criadas pelo género em causa, Mário Cláudio apresenta o percurso do protagonista do nascimento até à morte¹⁶, num relato em que, de modo sistemático, objetivas referências cronológicas emolduram os seus ascendentes e descendentes, as suas amizades e os seus ódios, os seus amores e os seus desafetos, as suas manhas e as suas virtudes, enfim, a sua vida pessoal sempre misturada com a sua vida literária¹⁷. No entanto, a linha de objetividade que referimos é sempre colorida por comentários de elevado teor de subjetividade e, por isso, no âmbito de uma estratégia subversiva muito curiosa, é possível verificar a existência de várias menções que, praticamente desde o início, convocam a imagem criada por Richard Holmes sobre o biógrafo.

Diz o ensaísta inglês que “there is something frequently comic about the trailing figure of the biographer: a sort of tramp permanently knocking at the kitchen window and secretly hoping he might be invited in for supper”¹⁸. À semelhança, pois, do que lemos em *Amadeo* (1984)¹⁹, ou de outras suas biografias, Mário Cláudio vai intrometendo-se na vida que relata com tal subtilidade que, a dado momento, biografia e autobiografia – e, por que não, autorbiografia²⁰ – quase parecem fundir-se e confundir-se. Deste modo, as primeiras linhas de *Tiago Veiga. Uma biografia* ao mesmo tempo que informam sobre a localização geo-

¹⁶ Segundo Catherine Peters, “Secondary lives”, in John Batchelor (ed.), *The art of literary biography*. Oxford: Clarendon Press, 1995, p. 44, “The biographer, like any romantic novelist, believes in the importance of a central character and a strong and logically connected narrative which – give or take a modish disruption or two, usually to the opening scene – proceeds from cradle to grave in an unbroken arc”.

¹⁷ Veja-se, a propósito, a súpula dos “vários «itinerários» (...) de Tiago Veiga” feita por Álvaro Manuel Machado em “Tiago Veiga – Uma biografia”, de Mário Cláudio. Imaginário heteronímico e espírito do lugar”, in *Colóquio Letras*, nº 179, janeiro-abril, 2012, pp. 199-204.

¹⁸ Richard Holmes, *Footsteps. Adventures of a romantic biographer*. New York: Elisabeth Sifton Books, 1985, p. 144.

¹⁹ Sobre o assunto, ver, Ana Paula Arnaut, *Post-Modernismo no romance português contemporâneo. Fios de Ariadne-máscaras de Proteu*. Coimbra: Almedina, 2002, pp. 176-198.

²⁰ Retiramos a expressão de Luigi Cazzato, “Hard metafiction and the return of the author-subject: The decline of postmodernism?”, in Jane Dowson and Steven Earnshaw (eds.), *Postmodern subjects. Postmodern texts*. Amsterdam-Atlanta, GA: Rodopi, 1995, pp. 35-36: “In hard metafictional novels, the anxiety we are talking about may be classified according to the factors of the literary communication that are most predominant. Addresser (the author): the author-narrator becomes a character, thus expressing an anxiety about the authenticity of the story (it is what can be called *authorbiographic* mode). Message/context (history): the author-narrator becomes a historian in order to express an anxiety about the manipulation of history (*historiographic* mode). Addressee (the reader): the author-narrator becomes a critic, finally expressing an anxiety about the destiny of his/her message (*criticgraphic* mode)” (itálicos do autor).

gráfica em que parte da vida do poeta decorrerá (a Casa dos Anjos, em Venade, freguesia de Ferreira, concelho de Paredes de Coura), procedem, de imediato, à inscrição de quem, nos bastidores, tudo controla. Atente-se, por exemplo, na referência a que “Um dos episódios maiores na história da Casa dos Anjos consta de um relato que, se não valer pelo seu literário desempenho, poderá servir os agentes naturais que vierem a visitá-lo” (p. 29).

Numa estratégia idêntica à de quem, por enquanto, apenas bate à janela da cozinha, para retomarmos a imagem de Richard Holmes, o relato aqui referido é explicitado em nota final (p. 719). Esta remete para “A menina dos anjos”, um dos contos de *Itinerários* (1993), da sua autoria, em que delega no escritor Camilo Castelo Branco o estatuto de narrador dos “factos” que, com pequenas variações-omissões²¹ e os necessários acrescentos, virão a consubstanciar o primeiro capítulo da *Biografia*, intitulado “Um menino e um sapato”. Procedimentos semelhantes acontecem quando Mário Cláudio confessa ter recolhido, “obtida a adequada autorização”, um dos versos deixado de lado por Tiago Veiga, “numa dessas colectâneas obscuras que se afoitou a dar à estampa” (p. 56), e que a nota 6 a este capítulo (p. 720), “Os alfabetos da bruma”, esclarece tratar-se de *Dois Equinócios* (1996). O verso em causa é o quinto do poema “Amanita Muscaria”, que transcrevemos:

Ao toque do chifre,
Por onde a espuma da cerveja iam bebendo,
Mascavam os do Norte o cogumelo mortal.
Para a pilhagem,
O relâmpago de marfim e oiro lhes submergia a face.
Para o estupro,
A enseada de rochas e abetos lhes dilatava o coração.

Não fica sem menção o facto de *Boa noite, senhor Soares* resultar do aproveitamento de um episódio relatado por Tiago Veiga aquando do regresso da

²¹ Leonel, pai de Inácio Manuel, progenitor de Tiago Veiga não é, aqui, dado como o filho do escritor de Oitocentos e de Ana Plácido (Nuno Plácido).

Em *Itinerários* encontra-se também “Balada para Hilda Blum” (pp. 21-23), senhora, personagem, que Mário Cláudio apresenta a Tiago Veiga na tentativa de o levar a superar “a desolação” em que Toby o deixara (p. 589) (ver nota 6 do capítulo “O guarda-vento do Waldorf Astoria”, p. 769).

Guiné, aos 5 de abril de 1933 (pp. 265-266) (nota 17, capítulo “Ofício tropical”, p. 739), ou, ainda, a referência a que “O empolgamento de TV pela figura de Guilhermina Suggia seria determinante da escrita de *Guilhermina*” (p. 739) (nota 4, capítulo “Regresso ao clã”, p. 739), romance que, como outros, Mário Cláudio lhe ofereceria, sem, contudo, lograr receber o “cartãozinho de boas maneiras (...) a agradecer o obséquio da oferta, e a prometer solenemente as suas impressões para mais tarde” (p. 662)²².

A efetiva entrada do biógrafo na intimidade da casa a cuja janela vinha batendo dá-se, sensivelmente, a meio da *Biografia*, poucas páginas antes de sabermos do já referido momento em que as vidas dos dois autores se cruzam. Com efeito, a partir do capítulo “O pássaro bisnau”, inaugural do terceiro grande bloco da obra (p. 481), Mário Cláudio penetra numa casa duplamente significativa: porque remete para um espaço físico e, em concomitância, para o convívio com Tiago Veiga, e porque remete para a própria narrativa.

A inscrição do *eu* nas páginas subsequentes será, portanto, completamente desassombrada de constrangimentos não apenas no que diz respeito, num primeiro plano, à formulação de juízos de valor sobre várias atitudes do biografado (literárias ou outras). Estes comentários, potencializados e intensificados pela proximidade pessoal e afetiva que acabamos de registar, levam à diluição da “objetividade que se presume de um biógrafo” (p. 501) e reforçam, também, a hipótese de identificarmos certas passagens com o que Catherine Peters designa como “biografia ventríloqua”: “one in which the biographer seeks to annihilate the distance between self and his subject by taking on the subject’s own voice”²³.

Patente desde as primeiras páginas, através de um registo manifestamente evidenciador da admiração sentida pelo “nosso compatriota” (p. 503), por quem se sente responsável (p. 593) e por quem nutre verdadeiro afeto, apesar de confessar tê-lo amado “tão mal” (p. 705), a primeira situação pode ser ilustrada através de diversos exemplos. Entre outros, quando o autor identifica Tiago Veiga como um “Cão velho, farejando”, em Inglaterra, “o rasto do cio da (...) jovem

²² Entre outras intromissões do género, registe-se, ainda, que, na p. 592 (ver nota 9, p. 769, do capítulo indicado na nota anterior), Mário Cláudio cita um excerto do seu terceiro romance, *Damascena* (p. 59), dando conta de um monólogo de uma misteriosíssima personagem (“The Ambassador”) que terá observado no hotel londrino em que se encontrava com Tiago Veiga.

²³ Catherine Peters, art. cit., p. 45.

cafelita” (p. 583), Toby, a rapariga que, em Venade, tomara sob sua proteção (p. 566), ou quando, agudizando-se a “discórdia que sempre latente palpitara” entre ambos, refere

A maníaca obsessão com que se lançava em tais exórdios²⁴, brandindo números que se reportavam a rubricas variadas, «contra-corrente», «apuro de venda de bouças e pinhais», “o que herdei de Ellen», «gastos com o telhado e a pintura interior da capela», «despesas com a minha saúde», etc., etc., confirmava as suspeitas que eu entretinha quanto à manifestação dos indícios de um progressivo amolecimento mental que diversas evidências todavia desmentiam. Mantinha ainda Tiago de facto o integral domínio do verbo escrito, não se mostravam raras as afirmações do seu velho humor, e fortalecia-se nele o a-propósito da condenação acerba dos desconchavos do mundo (pp. 600-601).

Quanto à segunda circunstância, respeitante à anulação da distância entre o *eu* e o *outro*, numa estratégia em que as vozes se misturam, podemos chamar à colação as considerações feitas sobre o facto de Tiago Veiga se sentir “na pele de um leproso miraculado, mas só temporariamente limpo de toda a chaga” (p. 563), ou a reflexão que, durante uma viagem à Galiza, o biografado faz sobre o destino que ele e Toby ali cumpririam (p. 570). Neste âmbito, é também interessante convocar um excerto em que a exemplificação do ‘ventriloquismo’ decorre do uso de uma *ekphrasis*²⁵ que espelha o nomadismo do escritor (*passim*), a indiferente e distante relação deste com a filha, Judith dos Anjos, e com a primeira mulher, Jeanne Chazot (pp. 170-182), ou o carácter errante que irá caracterizar o percurso vivencial da primogénita (pp. 308, 334, 409, 440, 448, 454, 493, 638, 709). Em última análise, ainda, o efeito de representação que se

²⁴ As invetivas decorrem do facto de Mário Cláudio, no desempenho de funções de servidor do Estado português, não ter incluído o nome de Tiago Veiga “no rol dos beneficiários” de subsídios a atribuir “aos trabalhadores das artes e letras, e de uma forma geral aos agentes da cultura” (p. 600).

²⁵ De acordo com Luís Quintais, “Sendo uma *representação verbal de uma representação visual*, dir-se-ia que a *ekphrasis* trabalha esse hiato entre formas de representação diferenciadas. Celebra a impossibilidade de transporte, mas ironicamente procura uma consistência, afirmando, afinal, o mistério ou a inquietação ou o desassossego dessa impossibilidade”, “A *ekphrasis* como meta-representação”, in *Relâmpago*, nº 23, 2008, p. 95.

obtém pela *ekphrasis* remete para o destino de um poeta, sempre saltimbanco, cujo destino de escrita (p. 705) jamais de cumprirá. A citação é, pois, longa mas necessária:

A cortina que a pequena Judith levantara sobre o universo do circo, prefigurado naquele malabarista do Quai Voltaire, prolongaria por algum tempo o consórcio do nosso poeta com Paris. Recordava-se ele do *incipit* da quinta das *Elegias de Duíno*²⁶, a qual lhe constava ter sido inspirada por um quadro de Picasso, o *Acrobata sobre Uma Bola*, que o poeta alemão temporariamente albergara no seu quarto parisiense. De Rilke passara Tiago por isso aos trabalhos circences do grande pintor, e era como que por milagre que se via, e ao seu contexto, representado em três óleos de 1905. Na *Família de Acrobata com Macaco* identificava-se com o palhaço pobre, inclinado para a menina que Jeanne tinha ao colo, e contemplava-os a simiesca imagem do destino, tristissimamente ameaçadora. O *Acrobata sobre Uma Bola*, obra que desencadeara a tal composição do autor das *Elegias de Duíno*, lembrava-lhe em que poderia volver-se a filha pré-adolescente, votada à errância sem fim, e treinando o equilíbrio diante de um atleta torcionário que a escravizava. E observa-se a si mesmo na *Família de Saltimbancos*, envergando um maillot de arlequim, confortando o próprio progenitor que se convertera num clown gordo, e dando a mão a uma Judith dos Anjos transformada em fragilíssima funâmbula. O mundo era exactamente aquilo (p. 182).

Mas o mais interessante e notável efeito resultante da insistência progressiva na inscrição do *eu*, isto é, de si, Mário Cláudio, reside, num segundo plano, no facto de este acabar por se sobrepor ao registo do *outro*, dessa forma nimbando a biografia de marcas de autobiografia. Assim, como acima já sugerimos, a leitura

²⁶ “Mas quem são eles, disse-me, os errantes, esses um pouco / mais fugazes ainda que nós mesmos, e que, desde cedo / contorce urgente, num *para quem, por amor de quem*, uma / vontade jamais nunca satisfeita? / Mas contorce-os, / curva-os, enlaça-os, fá-los vibrar, / arroja-os, recupera-os; como de um ar oleoso, / mais liso, descem / sobre o tapete esfiado, mais delgado / do seu eterno salto, esse tapete / perdido no universo. / Colocado como um penso, como se o céu-/arrabalde aí tivesse magoado a terra. (...)” (Rainer Maria Rilke, *Elegias de Duíno: os sonetos a Orpheu*. Trad. Vasco Graça Moura, pref. João Barrento. Lisboa: Bertrand, 2007, p. 41.

dos capítulos que se seguem a “O pássaro bisnau” revela que o biógrafo faz sua a casa de uma narrativa que se esperaria ser apenas do biografado. A narrativa heterodiegética passa, então, a ser sistematicamente interseccionada pelo relato de episódios em que sobressaem variadas marcas autodiegéticas. A sensação com que ficamos, tratando-se, naturalmente, de um dado subjetivo, é a de que, a partir deste momento, a vida que seguimos é a do biógrafo, sendo o percurso do biografado convocado a propósito desta.

Um percurso, ou melhor, o relato de um percurso, que Mário Cláudio assume acabar por escrever mediante pedido de Tiago Veiga:

«Vais agora escrever-me a biografia», começou a planear, «servindo-te das conversas que tivemos até hoje, e daquelas que haveremos de ter, e do que a tua fantasia engendrar para preencher as lacunas». E tirando partido da minha atónita imobilidade, explicou o nosso poeta, «Nada desse truque com barbas dos papéis achados, ou entregues, mas um corajoso embuste, apoiado nos teus movimentos da alma, e nos teus ímpetos do coração». «É claro», preveniu ele, «que irão acusar-te de me teres inventado, considerando-se muito argutos pela descoberta, mas não será verdade que cada biógrafo inventa o seu biografado, e que andamos todos nós a inventar-nos uns aos outros?». De resto», acalmou-me por fim, «a tua invenção só poderá manifestar-se parcialmente na minha existência, e na lógica que souberes colocar no retrato, isto porque no tocante à minha autenticidade física, e por muito embrulhados no anonimato que hajam decorridos os meus dias, não faltam por aí provas nas conservatórias, nos cartórios, e no testemunho de quantos me conheceram, e que, morto eu, não deixarão de ser os primeiros a vir à ribalta depor (...). «Vais, portanto, escrever a minha biografia, meu caro», intimou Tiago, e logo acrescentaria isto que me gelou, «ainda que neste minuto imediato me respondas que não» (p. 650).

A recusa perentória (pp. 657, 658, 660) ao encargo surge, inicialmente, apenas depois de outros assaltos em forma de ordem mas parece não ser suficiente para dissuadir Tiago Veiga do projeto (cf. p. 678). Um projeto que, afinal, Mário Cláudio levará a bom termo, não resistindo ao espicaçamento do apetite (p. 710) e à nostalgia do convívio com a matéria biográfica (p. 691), ou, se quisermos,

com a “imaginação biográfica”, já presente em romances anteriores e agora definitivamente transformada em “imaginário heteronímico”²⁷.

Mas retornemos ao excerto citado, importante não só porque nele se escreve, se assume, a impossibilidade de uma objetividade total no relato e, por conseguinte, de uma linguagem absolutamente transparente, como escreveu Michel Foucault²⁸. A passagem acima é também relevante porque nela se retoma, pela própria voz da pessoa biografada (criada), a suspeita sobre a sua veracidade enquanto entidade civil, ou se preferirmos, pelo que nela existe de autorreferência sobre o seu estatuto de ser, de homem, meramente de papel, apesar de, como afirma, “não faltarem por aí provas, nas conservatórias, nos cartórios”. Se nas palavras de Tiago Veiga lemos que “cada biógrafo inventa o seu biografado”, pelas de Mário Cláudio sabemos que

Todas as biografias são ficção. Todos os romances têm biografias dentro de si. Foi por isso que ele me pediu uma biografia não-científica. A biografia como processo metodológico de inventar um interior de uma vida acaba por ser muito mais verdadeira do que aquela que se cinge aos factos e à mera cronologia. Ele sabia que eu nunca faria uma biografia meramente factual. Sou incapaz de desinventar completamente uma vida. Um exercício de desinvenção é algo profundamente desumano e para mim impraticável²⁹.

Do que se trata, portanto, em conjunto com as estratégias que temos vindo a referir, é de criar um jogo em que a invenção das fragilidades interiores da criatura, sendo feita à semelhança das debilidades que reconhecemos no ser humano, acaba por desvanecer a hipótese de nela lermos um ser excepcional,

²⁷ Álvaro Manuel Machado, “Tiago Veiga – Uma biografia”, de Mário Cláudio. Imaginário heteronímico e espírito do lugar”, art. cit., p. 197. A recorrência do elemento “imaginário biográfico” (que leva a que algumas personagens possam ser vistas como máscaras do autor) em conjunto com um “imaginário do lugar” foi inicialmente assinalada na recensão a *Amadeo*, publicada no jornal *Semanário* de 20 de abril de 1985 e posteriormente reproduzida em *A abertura das palavras. Ensaios de literatura portuguesa*. Lisboa: Presença, 2007, pp. 145-149. Sobre o “imaginário do lugar” ou “espírito do lugar” (em particular um imaginário do Norte, entre o Porto e o Minho, herdado em grande parte de Agustina), o ensaísta esclarece que este “frequentemente se concentra no «espaço encantatório» da casa relacionado com o complexo mecanismo da infância”.

²⁸ Michel Foucault, *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard, 1966, p. 133.

²⁹ “Sou incapaz de desinventar completamente uma vida”, entrevista de Rui Lagartinho, in *Público/Ípsilon*, <http://ipsilon.publico.pt/livros/entrevista.aspx?id=288369> (acedido em 18 de janeiro de 2012).

mais fácil de encontrar na ficção do que na realidade em que vivemos. Também por isso, como diz,

À semelhança do que me ocorrera em anteriores ocasiões, nem sequer seria a peregrinação de Veiga por este mundo que sobremaneira me importava, mas o cenário de atmosferas em que a mesma se desenrolara, a acrescer aos inegáveis factores de relevância intelectual, o seu assumidíssimo anonimato, e as múltiplas facetas de uma obra que, estilhaçada embora, se imprimia com tamanha originalidade no contexto da nossa literatura. O que para a fantasia me ficava, e era imenso, jamais precludiria o engenho de um criador que tão-só os críticos suspeitosos da realidade física que lhe cabia se obstinariam em negar, ou em aceitar com reticências (p. 692).

A atenção prestada ao “cenário de atmosferas” e a outros miúdos pormenores, idênticos a esses “pequenos-nadas quotidianos” de que nos fala em “Proustofilia”, uma das crónicas publicadas em *O eixo da bússola* (2007), será de fundamental importância na (re)criação da vida e do *mundo* que, agora, é o de Tiago Veiga e não o de Marcel Proust, como sucede no texto em cujas páginas lemos o gosto de Mário Cláudio pelas particularidades do *universo* do autor francês. “Os proustofílicos”, escreve, “serão sempre celebrantes dos dias, curiosos do acaso, explicadores de lances (...)”³⁰ e o que poderíamos considerar um excessivo recurso a detalhes acaba por consolidar, afinal, o efeito de verdade que perpassa as páginas de *Tiago Veiga. Uma biografia*.

A estratégia não é, então, recorrer “àquele truque dos romancistas que consiste em colocar-se no exterior dos acontecimentos, a fim de os observar com a curiosidade possível” (p. 675), mas, antes, colocar-se no seu interior e observá-los com a curiosidade necessária e inevitável a quem tem por tarefa inventar vidas.

Não nos parece, contudo, que a invenção levada a cabo, por oposição à “desinvenção”, seja critério praticamente exclusivo para afastar a criação claudiana do conceito de heteronímia, como afirma na entrevista conduzida por Rui Lagartinho e em que, aliás, reafirma a existência, em “carne e osso”, de Tiago Veiga. Citamos:

³⁰ Mário Cláudio, *O eixo da bússola*. Vila Nova de Famalicão: Quasi, 2007, p. 115.

– Porque inventa e não desinventa, podemos concluir que de facto Tiago Veiga nunca pode ser visto como um heterónimo do biógrafo Mário Cláudio...

– Os heterónimos são essa tal desinvenção. Veja-se o caso de Fernando Pessoa com as mini biografias que criou para os seus heterónimos. São esquemáticas e não nos permitem saber nada sobre a forma como eles funcionavam por dentro. Quem eram as mulheres da vida de Ricardo Reis, ou os homens da vida de Álvaro Campos? Sabemos apenas algo, pouco, sobre a sua diversa orientação sexual. Eu não quis esterilizar a vida de Tiago Veiga. Qualquer pessoa é o que ela pensa, o que ela imagina, a sua atmosfera, o ar que respira, em que vive. A sua aura. Tiago Veiga é uma figura de carne e osso. Não é um heterónimo. Quem tiver dúvidas pesquise, vá aos cartórios.

Ora, se o grande fator de constituição heteronímica, isto é, se o grande fator de autonomização da criatura (no caso de Fernando Pessoa, das criaturas) se consubstancia, principalmente, na atribuição de um estilo de escrita diverso daquele que caracteriza a produção literária do criador, então, Tiago Veiga pode e deve, de facto, ser entendido como um heterónimo, ou, pelo menos, como um semi-heterónimo³¹. Mas, retomemos o jogo e admitamos, ainda que por breves instantes, que o poeta de Novecentos não é uma criação, não é um heterónimo, e coloquemos novamente o problema da sua existência real. A verdade é que, talvez, este não seja um problema, já que a própria *Biografia* se encarrega de nos fornecer algumas pistas importantes para o desvendamento da dúvida instaurada na crónica de 1988 e mantida até à data nas várias entrevistas dadas por Mário Cláudio.

Por um lado, relembramos, temos acesso a todo um manancial de informações que contribuem para o que Roland Barthes designou, há muito, por “efeito de real”³²: entre outros, a moldura histórico-social, onde se conta a transcrição de notícias de jornais³³, ou as referências a dados guardados em cartórios, existência de epistolário com figuras reais, reproduções de pinturas

³¹ Ver *supra*, nota 9: no prefácio a *Do espelbo de Vénus* José Carlos Seabra Pereira sublinha algumas afinidades entre a poesia dos dois autores, não procedendo, no entanto, a uma identificação total.

³² Roland Barthes, “L’effet de réel”, in *Communications*, nº 11, 1968, pp. 84-89.

³³ Assim sucede na p. 70, em que a nota 8 (p. 721) remete para uma notícia de *O dia*, de 11 de maio de 1911 (palavras do republicano Magalhães Lima).

e de fotografias (de Tiago Veiga, de familiares e de amigos ou conhecidos). Por outro lado, no entanto, a suspeição consolida-se a vários níveis: pelo jogo autoral a que já nos referimos a propósito dos livros publicados de Tiago Veiga, porque os documentos que atestam/atestariam a existência do “nosso homem” estão no segredo de longínquos cartórios, porque alguns bilhetes se encontram extraviados (p. 290 / nota 4, p. 741³⁴), porque, em última instância, o espólio veiguiano que sobreviveu ao seu ímpeto destrutivo³⁵ (pp. 484, 563, 663, 678, 714, por exemplo) se encontra em diversos arquivos pessoais, aos quais não existe fácil e livre acesso. Entre estes arquivos conta-se o de Mário Cláudio, a quem cabe o derradeiro controlo sobre a publicação dos escritos e (tal como sucede no caso de Pessoa, cf. p. 223), o papel de senhor do heterónimo Tiago Veiga. Um heterónimo que não sendo embora um homem de corpo físico é, seguramente, um homem de alma e de vontade completas.

³⁴ Alusão aos bilhetes trocados entre Inácio Manuel dos Anjos e Tiago Veiga, por ocasião do regresso do primeiro a Paredes de Coura. Extraviadas se encontram também as obras de Ellen Rasmussen, primeira mulher de Tiago Veiga (p. 354, nota 9, p. 745).

³⁵ Ímpeto destrutivo, também, de Mário Cláudio. A nota 16 da p. 492 (p. 760) esclarece que a carta citada, de Tiago Veiga para o autor da *Biografia*, é “uma das poucas” que “se dispensou de destruir, animado pelo sarcasmo de tom com que o poeta julgava confortá-lo”.

BIBLIOGRAFIA

- ARNAUT, Ana Paula, (2011), “Três homens e um livro: *Boa noite, senhor Soares de Mário Cláudio*”, in Soares, Carmen *et alii* (coords.), *Norma & transgressão 2*. Coimbra: Imprensa da Universidade, pp. 201-213.
- _____, (2002), *Post-Modernismo no romance português contemporâneo. Fios de Ariadne-máscaras de Proteu*. Coimbra: Almedina.
- BARTHES, Roland, (1968), “L’effet de réel”, in *Communications*, nº 11, pp. 84-89.
- CAZZATO, Luigi, (1995), “Hard metafiction and the return of the author-subject: The decline of postmodernism?”, in Jane Dowson and Steven Earnshaw (eds.), *Post-modern subjects. Postmodern texts*. Amsterdam-Atlanta, GA: Rodopi.
- CLÁUDIO, Mário, (2011), *Tiago Veiga. Uma biografia*. Lisboa: D. Quixote.
- _____, (2007), *O eixo da bússola*. Vila Nova de Famalicão: Quasi.
- _____, (1996), *Dois equinócios*. Porto: Campo das Letras.
- _____, (1993), *Itinerários*. Lisboa: Dom Quixote.
- _____, (1988), “Tiago Veiga”, in *Tempo/Cultura*, 18 de agosto, p. 19.
- CLÁUDIO, Tiago, (1983), *Damascena*, Lisboa: Contexto.
- GREIMAS, A. J. / COURTÈS, J., (1982), *Semiótica. Diccionario razonado de la teoria del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- HOLMES, Richard, (1985), *Footsteps. Adventures of a romantic biographer*. New York: Elisabeth Sifton Books.
- LAGARTINHO, Rui, “Sou incapaz de desinventar completamente uma vida”. Entrevista com Mário Cláudio, in *Público/Ípsilon*, <http://ipsilon.publico.pt/livros/entrevista.aspx?id=288369> (acedido em 18 de janeiro de 2012).
- LINO, Pedro Sena (2005), “Versos de um muito ninguém”. Entrevista com Mário Cláudio, in *Público/Mil Folhas*, 10 de Dezembro, pp. 22-23.
- MACHADO, Álvaro Manuel, (2012), “«Tiago Veiga – Uma biografia», de Mário Cláudio. Imaginário heteronímico e espírito do lugar”, in *Colóquio Letras*, nº 179, janeiro-abril, pp. 197-204.
- _____, (2007), *A abertura das palavras. Ensaios de literatura portuguesa*. Lisboa: Presença, pp. 145-149.
- PETERS, Catherine, (1995), “Secondary lives”, in John Batchelor (ed.), *The art of literary biography*. Oxford: Clarendon Press.
- QUINTAIS, Luís, (2008), “A *ekphrasis* como meta-representação”, in *Relâmpago*, nº 23, pp. 94-96.
- RASTEIRO, João, “Poetas: Tiago Veiga, meu avô e eu!” (texto inédito).
- RODRIGUES, Ernesto, “Poesia portuguesa: uma década “1996-2006””, in <http://www.ms-midia.com/conexao/3/cap4.pdf> (acedido em 9 de janeiro de 2012).
- SEQUEIRA, Maria do Carmo Castelo Branco V. de, “Identidade e suas ficções (a propósito de *Tiago Veiga – Uma Biografia*, de Mário Cláudio)”, in *Impossibilia*, nº 2, Outubro, 2011, pp. 96-106 (<http://www.impossibilia.org/static/descargas/numero-2/identidade-suas-ficcoes-proposito-tiago-veiga-biografia-mario-claudio-maria-carmo-castelo-branco-vilaca-sequeira.pdf>) (acedido em 9 de janeiro de 2012).

- The world book encyclopedia*. (1976), Vol. 2. Chicago: World Book, ("Biography").
- VEIGA, Tiago, (2005), *Os sonetos italianos de Tiago Veiga*. Org. e Prefácio Mário Cláudio. Porto: Asa.
- _____, (2008), *Gondelim de Tiago Veiga*. Vila Nova de Famalicão: Quasi.
- _____, (2010), *Do espelho de Vénus*. Lisboa: Arcádia.
- WINSLOW, Donald J., (1980), *Life-writing. A glossary of terms in biography, autobiography, and related forms*. Honolulu: Biographical Research Center/University of Hawaii.

António Apolinário Lourenço

Universidade de Coimbra / Centro de Literatura Portuguesa

DE EÇA A PARDO BAZÁN: O PECADO DO PADRE JULIÁN

Numa «Crónica literaria» publicada em *Arte y Letras*, no dia 1 de abril de 1883, escrevia Clarín:

[Galdós] tiene ahora el proyecto de una nueva serie de obras que llegarán como al número de diez; su asunto será siempre contemporáneo, algo que interese a nuestra vida actual. La vida del clero, por ejemplo, no en la relación religiosa, sino en la relación social y en el carácter, aspecto en que la consideró en varias novelas un notable escritor francés [Balzac, seguramente], y Zola en la *Conquête de Plassans*, será una de las materias que Galdós estudie y aproveche. (Clarín, 1883: 59)

Compreende-se por este texto, e por outros ainda mais explícitos relativamente a esta questão, que, para Clarín, a leitura das obras-primas da literatura universal constituía uma parte fundamental da formação de um escritor. Por outro lado, esta sinceridade podia tornar o escritor vulnerável a ataques maliciosos. Por isso, quando Luis Bonafoux, *Aramís*, o acusa de ter plagiado Flaubert no episódio de *La Regenta* em que Ana Ozores, no teatro, julga vislumbrar nos comportamentos de Inés (protagonista feminina do *Juan Tenorio* de Zorrilla) a projeção da sua própria vida e do seu destino, o romancista asturiano sente-se compelido a esclarecer que, nesse episódio, copiava do natural:

La idea de pintar el efecto que se produce en una alma de cierto temple poético el *Don Juan*, de Zorrilla, visto por primera vez en plena juventud, no es original

de Clarín, Sr. Bonafoux; pero no la tomé de Flaubert [...]: la tomé de la realidad. La digna y joven esposa de un pintor notable vio por primera vez el *Don Juan* casada ya, y un amigo mío, Félix Aramburu, poeta y notable escritor de Derecho penal, fue quien observó la admiración interesante, simpática y significativa que aquella dama experimentó, y que quería comunicar a otros espectadores, incapaces de gustar toda la fresca y brillante hermosura del drama de Zorrilla, que sabían de memoria; a mi amigo Aramburu debo el *Original* de este apunte, y a mí propio la ocurrencia, feliz o infeliz, de aprovecharlo. (Clarín, 1991: 59-60)

Na realidade, como sabemos, na literatura realista são tão importantes as impressões colhidas da realidade como a aprendizagem através da leitura de obras de distinta natureza, científicas, históricas, literárias, que no seu conjunto conformam a enciclopédia manuseada pelo escritor.

São relativamente numerosos, sem dúvida, os romances realistas e naturalistas em que se tematiza a vida do clero oitocentista conhecidas por Emilia Pardo Bazán e que mantêm algum tipo de relação intertextual como *Los Pazos de Ulloa*. Contudo, e sem deixar de referir, sempre que me pareça oportuno, obras como *La Conquête de Plassans*, *La Faute de abbé Mouret* ou *La Regenta*, vou fixar-me sobretudo na relação que o romance pardo-bazaniano mantêm com o primeiro romance naturalista que se publicou na Península Ibérica, em 1875, *O crime do padre Amaro*, de Eça de Queirós, um livro que a escritora corunhesa conhecia perfeitamente quando produziu a sua obra-prima.

Não deixa de ser curioso o facto de que provavelmente a primeira referência a Eça de Queirós na imprensa espanhola tenha aparecido justamente numa publicação dirigida por dona Emilia. Refiro-me à efémera *Revista de Galicia*, que se editou e distribuiu durante o ano de 1880, na qual existia uma «Revista Literaria Portuguesa», redigida por Lino de Macedo, onde surgiu em 25 de julho (n.º 14) uma nota sobre a publicação da novela *O Mandarim*, sob a forma de folhetim, no *Diário de Portugal*. O autor era tão desconhecido em Espanha que até o seu nome sai deturpado:

Eça de Gueiros es el Zola portugués; sus novelas tienen el inconveniente de no poderse leer con la nariz destapada. Tienen todas un tufo nauseabundo, deletéreo, repugnante: parecen escritas en un cuartel, después del toque de queda. (...) Eça de Gueiroz es un talento pujante, uno de los más preciados ornamentos de la

moderna escuela, y un profundo analizador, pero muy utopista, y tiene excentricidades enormes. (Macedo, 1880: 209)

Nos anos seguintes, Pardo Bazán, que visitou várias vezes Portugal, pôde finalmente ler Eça de Queirós e formar sobre ele uma opinião mais rigorosa, até chegar a formular a referência elogiosa ao romancista português e ao *Primo Basílio* que aparece em *La cuestión palpitante*¹. A transcrição de uma carta de dona Emilia a Teófilo Braga, datada de 4 de abril de 1883 e reproduzida por Ana María Freire nas actas do V Colóquio da Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX, permite-nos conhecer o momento aproximado da leitura que suscitou essa menção e ter uma ideia mais clara do efeito produzido por essa leitura na futura autora de *Los pazos de Ulloa*:

Ha llegado a mis manos un libro del Sr. Eça de Queiroz titulado *O Primo Basilio* y lo he leído con admiración y placer singular. No es posible estudiar más a fondo lo particular y lo general, las costumbres de un pueblo y el corazón humano. (*apud* Freire, 2011: 147)

Quando nesse mesmo ano dona Emilia se deslocou a Portugal, Eça de Queirós já não era um desconhecido para ela, e num dos dois artigos derivados dessa visita, «Vecinos que no se tratan», e que tem a forma de uma carta aberta à escritora portuguesa Guiomar Torresão, refere-se aos romancista português com bastante familiaridade, lamentando que não fosse lido em Espanha:

Novelistas rusos hay más conocidos en España que Eça de Queirós y Camilo Castelo Branco, y la razón es sencilla: estos novelistas rusos están vertidos al francés, y del francés al español, ahí tiene V. el secreto. Si los autores portugueses logran que en Francia los traduzcan, acaso llegarán hasta Madrid. (Pardo Bazán, 1884: 522-523).

¹ «El portugués Eça de Queiroz, en su novela *O primo Basilio* — donde imita a Zola hasta beberle el alma — traza un cuadro horrible bajo su aparente vulgaridad, el del suplicio de la esposa esclava de su culpa. Claro está que la enseñanza moral de los realistas no se formula en sermones ni en axiomas: hay que leerla en los hechos. Así sucede en la vida, donde las malas acciones son castigadas por sus propias consecuencias» (Pardo Bazán, 1989: 287-288).

Em «Un novelista ibérico (Eça de Queirós)», publicado em *Los Lunes de El Imparcial* em 25 de novembro de 1889, *O crime do padre Amaro* não figura entre as obras mais referidas ou mais elogiadas, mas isso não significa que prezasse menos esse romance do que os outros livros queirosianos. Na realidade, em 1970, num artigo intitulado «La lusofilia de D.^a Emilia Pardo Bazán», Pilar Vázquez Cuesta divulga uma carta de Armand Tréverret, professor da Universidade de Bordéus, a Eça de Queirós, datada de 12 de Abril de 1886², na qual o professor francês comunica ao autor de *O primo Basílio* que a romancista galega lhe tinha emprestado os dois primeiros romances de Eça de Queirós: «O ano passado a Senhora Emilia Pardo Bazán, que eu vi em Paris, me prestou duas novelas de Vossa Senhoria, *O Primo Basílio* e *O crime do Padre Amaro*. As li com interesse e muitas vezes com admiração e resolvi daras a conhecer um dia ao público francês» (*apud* Vázquez Cuesta, 1970: 144). Não se pode, portanto, duvidar que Emilia Pardo Bazán tinha lido *O crime do padre Amaro*, cuja edição de 1880 se encontra ainda, de resto, na biblioteca pessoal da escritora alojada na sua Casa-Museo da Corunha, quando começou a escrever *Los pazos de Ulloa*, cuja primeira edição viria a lume em 1886.

É evidente que em *Los pazos de Ulloa* não é a intriga clerical que domina a ação romanesca. Contudo, é o ponto de vista de um sacerdote, don Julián Álvarez, o novo capelão dos paços de Ulloa, que prevalece na narrativa, e o clero local é, além disso, um elemento fundamental do cenário físico e social do volume. Existe também um evidente paralelismo entre a estrutura narrativa dos romances de Eça e Pardo Bazán. Ambos começam com a chegada a um lugar (Leiria, em *O crime do padre Amaro*; os paços de Ulloa, no romance de dona Emilia), de um novo sacerdote que perturbará profundamente a vida desse lugar, e em ambos a ação principal termina com a saída-fuga do sacerdote. As duas protagonistas femininas morrerão em consequência, direta ou indireta, das suas relações com esses sacerdotes. Talvez se possa contra-argumentar que o modelo comum terá sido o romance de Zola *La Conquête de Plassans* (também aí a vinda de um novo pároco abalará, de modo decisivo, a vida de uma cidade de província), mas não há dúvida que, na verdade, quanto à sinopse que acabei de descrever *Los pazos* estão mais próximos do *Padre Amaro* do que do romance protagonizado

² Por lapso de transcrição, aparece a data (impossível) de 1866.

pelo padre Faujas. Notemos porém que o romance queirosiano começa com referências ao antecessor de Amaro, que acabava de falecer³, só descrevendo fisicamente o novo pároco no segundo capítulo⁴, enquanto Pardo Bazán abre o seu livro com a descrição de um ginete inepto, que é na realidade o padre Julián⁵, transferindo para esta personagem a responsabilidade de descrever o antigo capelão dos paços, entretanto promovido a abade de Ulloa:

Por lo que hace al tercer cazador, sorprendióse el jinete al notar que era un sacerdote. ¿En qué se le conocía? No ciertamente en la tonsura, borrada por una selva de pelo gris y cerdoso, ni tampoco en la rasuración, pues los duros cañones de su azulada barba contarían un mes de antigüedad; menos aún en el alzacuello, que no traía, ni en la ropa, que era semejante a la de sus compañeros de caza, con el aditamento de unas botas de montar, de charol de vaca muy descascaradas y cortadas por las arrugas. Y no obstante trascendía a clérigo,

³ «Foi no domingo de Páscoa que se soube em Leiria, que o pároco da Sé, José Miguéis, tinha morrido de madrugada com uma apoplexia. O pároco era um homem sanguíneo e nutrido, que passava entre o clero diocesano pelo *comilão dos comilões*. Contavam-se histórias singulares da sua voracidade. O Carlos da Botica – que o detestava – costumava dizer, sempre que o via sair depois da sesta, com a face afogueada de sangue, muito enfartado: § – Lá vai a jiboia esmoer. Um dia estoura! § Com efeito estourou, depois de uma ceia de peixe – à hora em que defronte, na casa do doutor Godinho que fazia anos, se polcava com alarido» (Queirós, 2000: 97).

⁴ «Já tinha anoitecido quando a diligência, com as lanternas acesas, entrou na Ponte ao trote esgalgado dos seus magros cavalos brancos, e veio parar ao pé do chafariz, por baixo da estalagem do Cruz; o caixeiro do tio Patrício partiu logo a correr para a Praça com o maço dos *Diários Populares*; o tio Baptista, o patrão, com o cachimbo negro ao canto da boca, desatrelava, praguejando tranquilamente; e um homem que vinha na almofada, ao pé do cocheiro, de chapéu alto e comprido capote eclesiástico, desceu cautelosamente, agarrando-se às guardas de ferro dos assentos, bateu com os pés no chão para os desentorpecer, e olhou em redor. § — Oh, Amaro! gritou o cônego, que se tinha aproximado, oh ladrão! § — Oh, padre-mestre! disse o outro com alegria. E abraçaram-se, enquanto o coadjutor, todo curvado, tinha o barrete na mão. § Daí a pouco as pessoas que estavam nas lojas viram atravessar a Praça, entre a corpulência vagarosa do cônego Dias e a figura esguia do coadjutor, um homem um pouco curvado, com um capote de padre. Soube-se que era o pároco novo; e disse-se logo na botica que era *uma boa figura de homem*» (Queirós, 2000: 117).

⁵ «Por más que el jinete trataba de sofrenarlo agarrándose con todas sus fuerzas a la única rienda de cordel y susurrando palabritas calmantes y mansas, el peludo rocín seguía empeñándose en bajar la cuesta a un trote cochinerero que descuadernaba los intestinos, cuando no a trancos desigualísimos de loco galope. Y era pendiente de veras aquel repecho del camino real de Santiago a Orense en términos que los viandantes, al pasarlo, sacudían la cabeza murmurando que tenía bastante más declive del no sé cuántos por ciento marcado por la ley, y que sin duda al llevar la carretera en semejante dirección, ya sabrían los ingenieros lo que se pescaban, y alguna quinta de personaje político, alguna influencia electoral de grueso calibre debía andar cerca. § Iba el jinete colorado, no como un pimientito, sino como una fresa, encendimiento propio de personas linfáticas. Por ser joven y de miembros delicados, y por no tener pelo de barba, pareciera un niño, a no desmentir la presunción sus trazas sacerdotales» (Pardo Bazán, 1997: 93-94).

revelándose el sello formidable de la ordenación, que ni aun las llamas del infierno consiguen cancelar, en no sé qué expresión de la fisonomía, en el aire y posturas del cuerpo, en el mirar, en el andar, en todo. No cabía duda: era un sacerdote. (Pardo Bazán: 1997: 99)

Há também uma semelhança bastante evidente entre o capítulo VII de *O crime do padre Amaro* (almoço em casa do abade da Cortegaça, para celebrar o seu aniversário) e o capítulo VI de *Los pazos*, em que se descrevem as comemorações do dia do padroeiro de Naya. É evidente a grosseria, a futilidade e o hedonismo dos sacerdotes que se reúnem para comer, aos olhos do seu jovem colega.

Veja-se a descrição de dois dos padres que participam na festa do abade de Cortegaça, cozinheiro elogiado em toda a diocese:

O padre Natário era uma criaturinha biliosa, seca, com dois olhos encovados, mui malignos, a pele picada das bexigas e extremamente irritável. Chamavam-lhe «o Furão». (...) Dizia-se dele: «É uma língua de víbora». (...) O padre Brito era o padre mais estúpido e mais forte da diocese; tinha o aspeto, os modos, a forte vida de um robusto beirão que maneja bem o cajado, emborca um almude de vinho, pega alegremente à rabiça do arado, serve de trolha nos arranjos de um alpendre, e nas sextas quentes de Junho atira brutalmente as raparigas para cima das medas de milho. (Queirós, 2000: 299 e 301)

Compare-se com o que o que, no romance de dona Emilia, se diz dos padres que participam na festa do padroeiro de Naya:

De los párrocos de las inmediaciones, con ninguno había hecho Julián tan buenas migas como con don Eugenio, el de Naya. El abad de Ulloa, al cual veía con más frecuencia, no le era simpático, por su desmedida afición al jarro y a la escopeta; y al abad de Ulloa, en cambio, le exasperaba Julián, a quien solía apodar *mariquitas*; porque para el abad de Ulloa, la última de las degradaciones en que podía caer un hombre era beber agua, lavarse con jabón de olor y cortarse las uñas. Tratándose de un sacerdote, el abad ponía estos delitos en paragón con la simonía. «Afeminaciones, afeminaciones» (Pardo Bazán, 1997: 145).

Algumas páginas à frente o narrador referir-se-á ao «bronco abad de Ulloa» e ao «belicoso de Boán», e do Arcipreste dir-se-á que «siendo más sordo que una tapia, resolvía las discusiones políticas a gritos, alzando el índice de la mano derecha como para invocar la cólera del cielo» (Pardo Bazán, 1997: 155).

Também de política, de mulheres e de comida se falará longamente e aos berros nas duas comemorações gastronómicas. As conversas mais ou menos teológicas, que igualmente existem, servem para pôr em evidência a pouca conta em que tinham uns aos outros os padres galegos e os padres portugueses, assim como a vacuidade da sua fé:

— A mí no me vengas a asustar tú con Concilios ni Concilias.

— ¿Querrás saber más que Santo Tomás? (...)

— ¡Qué nos despeñamos de vez ¡ ¡Eso es herejía formal; es pelagianismo puro!

(Pardo Bazán, 1997: 156)

No romance queirosiano é mais visível o motivo da disputa, e também o da reconciliação:

— Oh, senhores! berrou Natário furioso com a contradição, o que eu quero é que me respondam a isto. — E voltando-se para Amaro: — O senhor, por exemplo, que acaba de almoçar, que comeu o seu pão torrado, tomou o seu café, fumou o seu cigarro, e que depois se vai sentar no confessionário, às vezes preocupado com negócios de família ou com faltas de dinheiro, ou com dores de cabeça ou com dores de barriga, imagina o senhor que está ali como um Deus para absolver?

O argumento surpreendeu.

O cónego Dias, pousando o talher, ergueu os braços, e com uma solenidade cómica exclamou:

— *Hereticus est!* É herege!

— *Hereticus est!* também eu digo, rosnou o padre Amaro.

Mas a Gertrudes entrava com a larga travessa do arroz-doce.

— Não falemos nessas coisas, não falemos nessas coisas, disse logo prudentemente o abade. Vamos ao arrozinho. Gertrudes, dá cá a garrafinha do Porto! (Queirós, 2000: 313 e 315)

A técnica narrativa impersonalista permite que o leitor não estranhe a notável coincidência de pontos de vista sobre a corrupção moral do clero e a sua daninha intervenção na atividade política veiculadas no romance do agnóstico autor do *Crime* e no da romancista católica dos *Pazos*.

Em *Los pazos de Ulloa*, é sobretudo o olhar de Julián o foco que projeta a ação do romance. Passa-se mais ou menos o mesmo com Amaro, no livro de Eça de Queirós, com Serge Mouret em *La faute de abbé Mouret*, ou com Fermín em *La Regenta*. Mas nestes romances essas personagens são elas próprias o centro da intriga, enquanto nos *Pazos* o capelão de Ulloa é principalmente o observador privilegiado dos factos que ocorrem no paço onde reina D. Pedro Moscoso e governa Primitivo. É um pouco diferente o que acontece em *La Conquête de Plassans*, porque aí o narrador prefere ocultar até muito perto do final do romance o objetivo da ação de Faujas (é um agente do governo imperial), privilegiando-se a corrente de consciência das personagens que se interrogam sobre os motivos da presença deste insólito sacerdote em Plassans. Por outro lado, o padre Faujas é, para além de Julián, o único dos padres que protagonizam este conjunto de romances sobre costumes clericais que não tem nenhum tipo de relações eróticas com as mulheres que vivem à sua volta. As suas ações neste domínio têm, contudo, motivações completamente distintas. Faujas serve-se do confessionário para manipular as mulheres, aproveitando-se da influência que tem sobre elas para alcançar os seus objetivos temporais. Mas o tom melífluo que utiliza nessas relações é puramente estratégico, como se compreende pelas palavras cruéis (mas sinceras) que dirige a Marthe Mouret, a qual enganada pela capacidade manipuladora e pela falta de escrúpulos do padre se apaixona por ele:

— Ah! misérable chair! Je comptais que vous seriez raisonnable, que jamais vous n'en viendriez à cette honte de dire tous haut ces ordures... Oui, c'est l'éternelle lutte du mal contre les volontés fortes. Vous êtes la tentation d'en bas, la lâcheté, la chute finale. Le prêtre n'a pas d'autre adversaire que vous, et l'on devrait vous chasser des églises, comme impures et maudites. (Zola, 1992: 390)

Ao contrário de Faujas, Julián é um verdadeiro modelo de virtude cristã, visto que, ainda que o leitor possa suspeitar que o seu amor por Nucha vá um pouco para além do que se espera de um sacerdote, nos encontramos perante um amor puramente espiritual⁶. E mesmo que também responda com alguma violência verbal ao assédio de Sabel nas páginas iniciais do romance, não deixa de sentir pena dela e de se preocupar com a salvação da sua alma⁷.

Não é difícil entender a diferença aparentemente subtil entre os títulos dos romances de Zola e Eça. Ou seja: *La Faute de l'abbé Mouret* e *O crime do padre Amaro*. Serge Mouret comete o seu pecado sem ter consciência da sua condição de sacerdote. Tinha perdido a memória e convalescia no *Paradou*, quando se apaixona por Albine. Amaro Vieira seduz Amélia, incitado pela má conduta dos seus superiores (surpreende o cônego Dias na cama com a mãe de Amélia, embora no seu passado já tivesse existido outra relação erótica sacrílega) e encontra um modo de afastá-la de Leiria quando descobre que se encontra grávida. Amélia morre no parto e Amaro entrega o seu filho a uma «tecedeira de anjos», perita em fazer desaparecer os recém-nascidos indesejados. Nada de similar ocorre nos *Pazos de Ulloa*, como sabemos. Para o leitor de *Los pazos*, enfeudado à perspectiva de Julián, a intriga do romance centra-se no conflito entre o mundo arcaico, bárbaro e pré-capitalista, dos paços galegos, e os modernos valores civilizacionais que um padre e uma jovem aristocrática educados na cidade procuram sem êxito introduzir na aldeia. *Los pazos de Ulloa* não são pois, tematicamente, um romance de adultério, pelo menos de adultério feminino (e como dizia Concepción Arenal, aos homens o adultério não os mancha⁸)

⁶ Entende José Manuel González Herrán, no artigo intitulado «*La Regenta y Los Pazos de Ulloa*: otro diálogo de novelistas», apoiado no conhecimento da correspondência entre dona Emilia e Clarín, por um lado, e entre a mesma escritora e Narcís Oller, por outro, que a escritora galega pode alterado o enredo romanescos, no que respeita à ação de Julián, para evitar uma acusação de plágio. E há efetivamente bastante preocupação com o plágio nas cartas enviadas a Oller, publicadas sob a forma de notas ao capítulo VI das *Memórias literárias* de Narcís Oller, que me foram gentilmente facultada por Marisa Sotelo Vázquez. Prefiro, no entanto, fixar-me numa passagem de uma das cartas a Clarín, citada por González Herrán, na qual a autora dos *Pazos* alerta o autor de *La Regenta* para a possibilidade de algum crítico vir a considerar Julián uma «refutação» de Fermín (cf. González Herrán, 2001: 15).

⁷ «A no dudarlo, se había excedido; debió dirigir a aquella mujer una exhortación fervorosa, en vez de palabras de menosprecio. Su obligación de sacerdote era enseñar, corregir, perdonar, no pisotear a la gente como a los bichos del archivo» (Pardo Bazán, 1997: 143).

⁸ «Cuando hablamos de *adulterio* ya se entiende que es el de la mujer, porque el del hombre tiene tan poca importancia en el teatro como en los tribunales, y no se ocupan de él ni los jueces ni los poetas» (Arenal, 1880: 459).

e não são igualmente uma denúncia da quebra dos votos de castidade dos sacerdotes, uma vez que o pároco protagonista é claramente o contrário de um libertino. E contudo, se adotarmos o ponto de vista de D. Pedro ou de Primitivo a história apresentada no romance de dona Emilia é profundamente distinta e muito mais parecida com as intrigas de *O crime do padre Amaro* ou de *La Regenta*. É certo que o que deduz (ou quer deduzir) Primitivo, aproveitando o olhar ingênuo de Perucho, é uma monstruosidade sem a mínima sustentação na realidade (ficcional). Mas socialmente a calúnia impõe-se e dona Marcelina não deixa de ter um destino semelhante ao das heroínas bováricas: morre, como Emma ou Luísa, mas antes disso enfrenta uma censura social semelhante à de Ana Ozores. Por causa dessa calúnia, para a população de Ulloa e zonas limítrofes, a gente da cidade que os olhava como bárbaros, era, no fundo, ainda mais viciosa que a da aldeia. Julián pagará a sua suposta culpa com um exílio de dez anos na mais inacessível paróquia da diocese.

Parece-me, pois, evidente a existência de um diálogo intertextual entre *Los pazos de Ulloa* e as obras naturalistas que referi. Ou seja: dona Emilia, que admirava os romances zolianos, ainda que denunciasse o seu pessimismo, quis contrapor às personagens imorais predominantes nos romances naturalistas, protagonistas dotados de uma irrepreensível estatura moral, mas o resultado também não é animador, visto que Pardo Bazán é igualmente uma romancista naturalista, não uma romântica. Como sabemos, no romance pardo-bazaniano, tão incapazes se revelam os aldeões de aceder à civilização como os civilizados de se adaptarem e se imporem naquele mundo inóspito. Apesar de, no final do romance, o feitor de D. Pedro morrer assassinado, em consequência do seu ambíguo envolvimento na luta política local (confirmando-se o alinhamento pardo-bazaniano com o «struggle for life» darwinista), é o ponto de vista de Primitivo que triunfa no mundo possível descrito no romance, enquanto na Leiria ficcional de *O crime do padre Amaro* são muito poucos os que conhecem o pecado de Amaro, que, do final trágico de Amélia, extrai apenas uma conclusão pragmática: «Já as não confesso senão casadas» (Queirós, 2000: 1029).

Visto pelas gentes dos paços o pecado do padre Julián é inclusivamente mais hediondo que o de Amaro no *Crime* (onde a protagonista feminina é uma jovem solteira) ou o de Fermín em *La Regenta* (em que não se consuma carnalmente a atração de Fermín por Ana).

BIBLIOGRAFIA

- ALAS "CLARÍN", Leopoldo (1883). «Crónica literaria». *Arte y Letras. Revista Ilustrada*. 8. 59.
- ALAS "CLARÍN", Leopoldo (1991). «Mis Plagios», in Leopoldo Alas, *Clarín & Luis Bonafoux, Aramis. Hijos de la crítica*. Edição de José María Martínez Cachero. Oviedo. GEA. 4578.
- ARENAL, Concepción (1880). «El Realismo y la realidad en las bellas artes y en la poesía». *Revista de España*. LXXIII, 492-509, LXXIV. 304-321 e 452-469.
- FREIRE, Ana María (2011). «Emilia Pardo Bazán, Portugal y la literatura portuguesa (con cartas inéditas de la escritora a Teófilo Braga y José Ramalho Ortigão)», in *La literatura española ndel siglo XIX y las literaturas europeas (Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX. V Coloquio. Barcelona, 22-24 de octubre de 2008)*. Edição de Enrique Rubio, Marisa Sotelo, Marta Cristina, Virginia Trueba e Blanca Ripoll. Barcelona. Universidad de Barcelona / PPU.
- GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel (2001). «*La Regenta y Los Pazos de Ulloa*: otro diálogo de novelistas». *Ínsula*. 659. 13-16.
- MACEDO, Lino (1880). «Revista literaria portuguesa». *Revista de Galicia*. 14. 208-210. Cito a partir da edição fac-similada de Ana María Freire (1999). *La «Revista de Galicia» de Emilia Pardo Bazán (1880)*. A Coruña. Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- OLLER, Narcís (1962). *Memòries literàries. Història dels meus llibres*. Barcelona. Aedos. 1962.
- PARDO BAZÁN, Emilia (1884). «Vecinos que no se tratan». *La Ilustración Ibérica*. II. 522-523.
- PARDO BAZÁN, Emilia (1889). «Un novelista ibérico (Eça de Queirós)». *Los Lunes de El Imparcial*. 25 de Novembro.
- PARDO BAZÁN, Emilia (1989). *La cuestión palpitante*. Edição de José Manuel González Herrán. Barcelona. AnthroposUniversidad de Santiago de Compostela.
- PARDO BAZÁN, Emilia (1997). *Los pazos de Ulloa*. Edição de M.^a de los Ángeles Ayala. Madrid. Cátedra.
- QUEIRÓS, Eça (2000). *O primo Basílio*. Edição crítica de Carlos Reis e Maria do Rosário Cunha. Lisboa. IN-CM.
- VÁZQUEZ CUESTA, Pilar. (1970). «La lusofilia de D.^a Emilia Pardo Bazán», in *Homenaje universitario a Dámaso Alonso reunido por los estudiantes de filología románica: curso 1968/1969*. Madrid. Gredos. 143-160.
- ZOLA, Émile (1992). *La Conquête de Plassans*. Paris. Librairie Général Française.

(Página deixada propositadamente em branco)

António M. B. Machado Pires

Universidade dos Açores

NEMÉSIO E ANTERO

Em 1932, Vitorino Nemésio incluía, nos ensaios de *Sob os Signos de Agora*¹, um capítulo intitulado “O Monge”, subdivisão de uma parte do livro, “O Marrano, o Solitário, o Monge e o Pessimista”. O texto pode ficar um tanto perdido num livro de conteúdo tão diversificado. Mas esse texto é, afinal, o artigo de fundo publicado cerca de três anos antes no *Diário de Lisboa*, em 17 de abril de 1929, então com o título “Antero”. Em véspera do aniversário do nascimento de Antero de Quental (fazia 87 anos) ia inaugurar-se um monumento no Jardim da Estrela e Joaquim Manso, o diretor do jornal, iria fazer uma conferência sobre Antero no dia 18, conforme anunciado no jornal de 17.

O artigo de Nemésio, que enche a 1ª página, é significativo, principalmente porque exorta a que se repare na abrangência, na universalidade e na qualidade filosófica e literária da obra de Antero, que continua a chamar a atenção mais pelo impacto das circunstâncias do suicídio. Sem ironia, Nemésio acha que é caso para se dizer: Antero, suicídio; Camões, o olho!

Assim como a falta de um olho em Camões nos preocupou em demasia, o suicídio de Antero ficou sendo o primeiro plano na perspectiva do seu vulto. Fez-se do suicídio de Antero um caso de *great attraction* (...).

Ora Antero, lido, admirado e citado por tantos e tais como Miguel de Unamuno, é um símbolo de universalidade e orgulho de uma cultura.

¹ *Sob os Signos de Agora*, 1ª edição, Lisboa, Bertrand, 1932. 2ª edição, Lisboa, Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1995 (Introdução de José Martins Garcia).

Ainda hoje se pode dizer que o autor dos Sonetos, o “Príncipe da Mocidade”, o dinamizador das Conferências do Casino, o autor das *Tendências Gerais da Filosofia na 2ª Metade do Século XIX*, o “santo Antero”, o íntegro Antero, continua a ser principalmente visto como o suicida do Campo de S. Francisco, encarado de modo “emblemático” e mostrado aos turistas... Orgulho de intelectualidade filosófica e poética para uns, os poucos que o sabem ler –, curiosidade para outros...

Em 1929, o jovem Nemésio tem apenas 28 anos e demonstra já uma notável erudição em volta da figura e da repercussão que deve merecer Antero. Esta página anteriana de Nemésio no *Diário de Lisboa* é do melhor de Nemésio cronista. Pelo conteúdo, pelo estilo e pela cultura geral evidenciada. De resto, *Sob os Signos de Agora* reúne ensaios e intervenções diversas, que ele achou dignas de serem reunidas num livro de ensaios contemporâneo do seu Doutoramento sobre Herculano. Sob a exortação do Prof. Joaquim de Carvalho, diz-nos Nemésio, havia que dar a conhecer uma nova geração de ensaístas, com cerca de 30 anos de idade (Nemésio tem 31 quando o livro se publica e 28 quando escreveu a citada página sobre Antero). Era já um escritor conhecido. Destaque-se que recentemente publicara o romance *Varanda de Pilatos* (1927).

No fim do Prefácio a *Sob os Signos de Agora* Nemésio escreveu:

Casualmente escrito ao escoar do último grão dos meus trinta anos, este prefácio a um livro que não chega a ser coisa alguma verte melancolia. Se eu chegar a ser alguma coisa, o melhor de mim será a consciência um tanto severa do que poderia ter sido, teimosamente ligado à saudade e ao amor do que deixei.

É assinado em Coimbra, Cruz de Celas, Quinta das Albergarias, 19 de dezembro de 1931 – isto é, dia do seu aniversário dos 30 anos.

Ora neste livro de ensaios de Nemésio vem também um texto que resulta de uma conferência de 1928 na Associação Académica de Coimbra, num plano de “reabilitações regionais” que até vinha permitir-lhe falar dos seus sempre saudosos Açores: “O Açoriano e os Açores”. Aí fala do caso de um homem subtraído à sua ilha, mas que “sob o poder sugestivo de uma civilização enérgica” (...) “enriqueceu o temperamento que se lhe talhou na terra a ponto de chegar aos

mais altos resultados de pensamento e de conduta. Para os Açores esse homem foi Antero.”

O jovem Nemésio insiste na universalidade de Antero:

“(...) o essencial neste mundo é ganhar as asas que nos libertem da temporalidade e da matéria. Antero compreendeu-o. Por seu intermédio, os Açores partilharam das mais graves e nobres inquietações da Europa contemporânea.” E acrescenta: (...) a universalidade do seu espírito não se compadecia com este apego à terra que o destino reserva às almas mais terrenas.” E a propósito da relação do mar com o sentimento de liberdade anteriano, tem uma das suas mais belas frases sobre a condição insular que ele experimentava de forma única: (Para o ilhéu) “O mar é não só o seu conduto terreal como o seu conduto anímico. As ilhas são o efêmero e o contingente: só o mar é eterno e necessário.”²

Vem tudo isto a propósito de como Nemésio teve em mente o “caso” Antero, até às últimas aulas que lhe ouvi.

Como se sabe, o primeiro diagnóstico escrito é o longo artigo de Sousa Martins, “Nosografia de Antero”, publicado no *In Memoriam* (1896). Nemésio referia-se-lhe nas aulas como uma hipertrofia retórica, uma interpretação que mais fazia lembrar uma “conspiração de células” (*sic!*) que engendraram um *degenerado superior*. Os conceitos de “degenerado” e de “degenerescência” andavam muito em moda nos finais do século XIX, depois dos escritos do famoso Max Nordau (lembre-se o livro, em tradução francesa, *Dégenérésence*, Paris, 1894). O conceito aplicava-se também aos artistas (simbolistas e decadentistas incluídos). José Coelho Moreira Nunes apresentou como tese de Medicina (Porto, 1899) um trabalho intitulado *O Simbolismo como Manifestação da Degenerescência* (note-se a abrangência imputada ao fenómeno: *da* degenerescência e não *de* degenerescência!). As casas reais, as manias (como a melomania de D. João V) eram objeto de interpretação à luz da degenerescência (veja-se Ramalho Ortigão, *As Farpas*, maio de 1886).

² Sob os Signos de Agora, “O Açoriano e os Açores”, 2ª edição, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1995, pp. 100-101.

A ciência médica, por forte influência do Positivismo, meteu-se a “explicar” o génio e arte. No caso de Antero, a “conspiração de células” não explica nada, mas dá conta de um problema que preocupou uma geração de amigos e as gerações seguintes, até ao nosso tempo. Ficou bem conhecido o ponto de vista de Miller Guerra, segundo o qual Antero teria sofrido de psicose maníaco-depressiva, hoje talvez se chamasse doença bipolar... Apolíneo e dionisíaco, luz e trevas são também dois “polos” anterianos, segundo António Sérgio.

Aquando do centenário da morte, em 1991, a Universidade dos Açores organizou um Congresso Anteriano Internacional e, para se fazer um ponto de situação, convidaram-se (além de Miller Guerra, que já não pôde vir), os psiquiatras Formigal Luzes e Dias Cordeiro, que deixaram os seus pontos de vista publicados nas Atas do Congresso³. Recentemente, Joana Amaral Dias, psicóloga clínica, publicou o livro *Maníacos de Qualidade*, em que inclui um capítulo sobre Antero. É um exercício de automemorialismo ficcional, fazendo Antero contar a sua “história”, que não perde de vista a célebre carta autobiográfica a W. Storck (escrita em 1887, com 45 anos).

Este “caso” Antero, como o “caso” Pessoa, são a prova de que a necessidade de “explicação” das relações génio-obra, à luz da Ciência, é uma componente respeitável da curiosidade humana e transforma-se num fenómeno de cultura. O Homem é um ser *total*, biológico-intelectual. Não sei porque é que um poema não possa ser tomado *também* como um fenómeno de base biológica e neuropsíquica. Todos sabemos que as nossas reacções, sentimentos e volições se modificam em função de pequeníssimas mas potentes segregações hormonais. O que se não deve é reduzir, por uma superstição positivista, a criatividade a explicações funcionais, esquecendo que a matéria é animada por um espírito e por um destino imprevisível. Só há verdadeiramente admiração pela Ciência quando há admiração pelo espírito criador. O resto é materialismo grosseiro.

Quando Nemésio diz, no citado artigo de 17 de abril de 1929, que o suicídio de Antero está transformado em “great attraction” em detrimento da sua verdadeira significação, está a tocar o cerne da questão. Mas para a boa compreensão do facto humano e cultural é preciso ler poesia, saber filosofia e entender a época.

³ Congresso Anteriano Internacional, *Actas*, Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 1991.

Como Unamuno dizia de Espinosa, a quem *le dolia Diós*, a Antero também “Ihe doía Deus” e a Humanidade. Diz Nemésio:

É pensar com o espírito e não só com a razão (...) — mas com alguma coisa em que se integram esses dois hemisférios do ser. Assim fez Antero, colocado pelo mesmo Unamuno no plano de Santo Agostinho e de Pascal, de Kierkegard e Leopardi. E porque o fez, têm-no entendido muito poucos.

A dificuldade ao abeirarmo-nos deste homem genial reside na contradição aparente do seu espírito, tão depressa elevado à severa região das ideias como abatido ao abismo enegrecido dos desesperos.

A incompreensão perante a obra de Antero – explica ainda Nemésio – está no preconceito da abordagem, que exige a definição de um Antero ou pessimista ou otimista. Ora na maioria os Sonetos são “dores de um espírito que pensou”, “expressão poética de uma mensagem espiritual”.

O que Antero confirma, quando fala da sua poesia na carta autobiográfica a Storck, a propósito do volume dos Sonetos:

Estimo este livrinho dos Sonetos por acompanhar como a notação dum diário íntimo e sem mais preocupações do que a exactidão das notas de diário, as fases sucessivas da minha vida intelectual e sentimental. Ele forma uma espécie de autobiografia de um pensamento e como que as memórias de uma consciência.

E no Natal de 1885, em carta de 24 de dezembro a Jaime Batalha Reis, falara mesmo na necessidade de “matar” o poeta que em si havia, pois afinal ... a poesia é a *sua doença*, a doença de pensar! “Vou bastante melhor, ainda que de cabeça menos, mas espero vencer também isso com método, tempo e paciência. Empreendi, só com a força da vontade e da razão, não só curar uma nevrose, mas transformar um temperamento. É difícil, mas não impossível, e creio que alguma coisa levo já alcançada. Este processo implicava uma morte violenta: a do poeta que em mim havia.”⁴ A “doença”, do espírito ou do corpo, está em relação com o processo poético, é condicionante do mesmo. E isto não é passível de

⁴ Antero de Quental, *Cartas*. Leitura, organização, prefácio e notas de Ana Maria Almeida Martins, 2ª edição, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2009, vol.II, p. 494.

uma só curiosidade médica ou de criação de diagnósticos, mas de um processo biológico-cultural que engloba o Homem como um todo. Afinal, a “conspiração de células” ultrapassa o diletantismo e a retórica da diagnose de Sousa Martins!

De resto, a ideia de que Antero é “indispensável” à compreensão da cultura oitocentista em Portugal está patente numa crónica do *Diário de Lisboa* de 13 de julho de 1935 quando Nemésio diz que um lado da alma portuguesa está em Camilo, outro lado tem como “chaves” indispensáveis Garrett, Herculano, Antero e Eça.

Nemésio – João Garcia, esse disfarce autocaracterológico, tem no seu quarto um retrato de Antero... *Mau Tempo no Canal* é um romance empenhado em dar grandes referências dos Açores, obra em que cita Gaspar Frutuoso, Antero de Quental e Francisco de Lacerda.

Nemésio aproveitou vários pretextos para falar da exemplaridade de Antero. Inclusive nos “programas” escolares que lhe conheci. Nos últimos anos de regência da cadeira de História da Cultura Portuguesa escolheu, em dois programas de anos sucessivos, uma rubrica que fala por si:

“Herculano e Antero como índices do pensamento do seu tempo.”

A Herculano pedia a exemplaridade do seu temperamento forte e o conhecimento da Idade Média em que nascera a nacionalidade portuguesa, sem esquecer a abundante erudição que tinha sobre o Liberalismo.

A Antero interessava-lhe apontar o grande exemplo de universalidade, de luta pela Justiça, de intervenção num momento cultural decisivo como o das Conferências do Casino. Foi assim que o seu Assistente “herdou” uma sugestão para erigir em tema de doutoramento a ideia de decadência nacional alargada à geração de 70.

Instituída pela reforma que criou os cursos de Filologia em 1959, a cadeira de História da Cultura Portuguesa era de opção para Filologia Românica, obrigatória para os cursos de História (5º ano), Filosofia (3º ano) e Filologia Germânica (2º ano). Era pois diferente falar de Antero em aulas teóricas para alunos tão diversos e em diversas idades, reunidos num anfiteatro. A abordagem tinha de ser relativamente generalista, mas Nemésio punha a tónica no “Antero social” e

nas Conferências do Casino, analisando as “Causas de Decadência dos Povos Peninsulares”, chamando atenção para o “plural hispânico” e para o facto de Antero ser ainda um jovem de 29 anos impulsionado por emoções vivas. Um texto discutível mas muito notável, que, como diz Eduardo Lourenço, abria o caminho da modernidade.

O Antero das “Causas de Decadência...” merecia mais espaço de reflexão numa cadeira de História da Cultura do que o Antero *literário*, da Questão Coimbrã ou dos *Sonetos*. Era assim que Nemésio o abordava nos últimos anos do seu magistério.

Tanto a obra de Nemésio como a de Antero, por valências diferentes e muito específicas, ficam de referência na Cultura Portuguesa. A nós, nos Açores, cabe-nos a obrigação de reconhecer que a universalidade se conquista não só pelo toque de génio mas por condições objetivas de mundo e cosmopolitismo. Antero saiu definitivamente da sua citada “província remota imersa num plácido sono histórico”; Nemésio havia de lembrar sempre o microcosmos da Ilha matricial porque viveu fora dela. Curioso que ambos quiseram ou *sonharam* regressar: um para, desiludido, acabar numa decisão fatal; o outro, prometendo, aos 31 anos, que um dia, com a vida civil cumprida, haveria de regressar e escrever um ensaio sobre a sua *açorianidade*, e aí inventou a palavra-chave!

O que cada um deles fez, não fez o outro. Não se podem comparar.

A um cabe a olímpica universalidade da busca metafísica, ao outro o canto da alma telúrica da sua Ilha e das gentes que nela habitam. A um, a saudade de Deus na descida aos infernos do eu; ao outro, a viagem no eu saudoso da infância, com Deus espreitando o caminhante.

A emulação Nemésio – Antero será só de natureza mítica, como afirma Eduardo Lourenço num excelente ensaio de *A Noite Intacta*⁵. Ambos se defrontaram perante um mar diversamente condicionador do eu poético e ontológico, que em Antero sugere a Liberdade, em Nemésio é *fons et origo*, o mar mais importante do que a terra, pois que a define, a delimita, *eterno e necessário*.

Nemésio e Antero são dois vultos emblemáticos: casos únicos, na unicidade que o grande talento ou o toque do génio individualizam. Diferentes, porém, a

⁵ Eduardo Lourenço, *A Noite Intacta*. Centro de Estudos Anterianos, Vila do Conde, 2000, “Antero e o imaginário nemesiano”, pp. 151-166.

ambos o toque da asa da transcendência deu comportamentos diferentes – num a angústia metafísica rompeu as barreiras psíquicas da resistência; no outro a mística da saudade da Ilha cruzou-se com a recuperação da Fé, qual filho pródigo que viaja agostinianamente até à porta de Deus:

(...)

Paro à porta de Deus e choro

Paro à porta de Deus e choro só.⁶

Afinal ambos poetas do Sagrado, com mais ou menos ilha lá dentro...

⁶ Poema “O Cavalo Sidério”, in *Limite de Idade*. Lisboa, 1972.

HISTÓRIA LITERÁRIA E PERSONAGENS DA HISTÓRIA: OS MÁRTIRES DA LITERATURA

0. Em “História Literária e Personagens da História” procuro conjugar dois campos de análise: o da história literária, enquanto disciplina antiga, já renovada e agora revisitada; o da teoria e análise da personagem, entendendo-se que esta categoria da narrativa indiretamente pode ser e tem sido objeto de atenção da história literária, tanto em termos temáticos como em termos procedimentais. Tratarei, assim, de observar e de comentar criticamente essa relação, visando os problemas levantados por personagens construídas a partir de figuras históricas, sendo algumas dessas figuras históricas escritores. O que me leva a recolocar, em diferentes contextos ideológicos, culturais e mesmo pedagógicos, o trabalho da história literária, formulando questões de ordem metodológica e epistemológica que ajudam a traçar o destino da disciplina.

1. Parto de quatro tópicos conducentes aos temas que mencionei. Primeiro, a lógica da paridade na história literária; segundo, alguns pecados da história literária, já penitenciados e absolvidos; terceiro, a articulação com os estudos narrativos, que é uma minha conveniência estratégica; quarto, duas especificações conceptuais que estabelecerei antes de avançarmos.

Falo aqui em lógica da paridade a partir de uma reflexão que há alguns anos empreendi e que era sugerida por este título: “It Takes Two to Tango: A Construção da Memória Literária”¹. Tratava-se de analisar uma certa forma de delinear a

¹ Publicado em Maria da Penha Campos Fernandes (coord.), *História(s) da Literatura: atas do 1º Congresso Internacional de Teoria da Literatura e Literaturas Lusófonas*. Coimbra: Almedina, 2005.

história da literatura e o imaginário que ela convoca, tomando como mote um texto de Vergílio Ferreira, inserto num dos volumes do seu diário *Conta Corrente*:

10 – abril (quarta). Curiosa coisa – mas não sei se já o disse – é que a nossa literatura é feita largamente aos pares. Alguns serão absurdos, mas aos pares é que estão bem. Serão efeito das velas de um altar? ou de um defunto, que pode também ter 4? das leis de oposição? das leis do encosto? de uma lei metafísica dos números? O corpo humano tem órgãos pares mas também ímpares. Enfim, não entendo. A verdade é que o número par na literatura é abundante. Plutarco deu o exemplo e nós foi só copiar. Assim, logo já para trás, o Fernão Lopes e o Zurara. Depois o Gil Vicente e o Bernardim, que se emparelhou decerto pelo contraste como o preto e o branco. Depois Bocage e Filinto, Herculano e Garrett, Camilo e Eça, Cesário e Nobre, Pessoa e Sá-Carneiro, Aquilino e Ferreira de Castro, Régio e Torga, Redol e Soeiro, e hoje, enfim, ao que já ouvi a Agustina e eu. (...) Tudo isto deve ter um significado. A ver se o descubro.²

Uma hipótese de significado que coloquei e em que insisto: o equilíbrio que rege o princípio da paridade (ou do par) condiciona uma certa conformação histórico-literária e pré-determina o nosso imaginário cultural. Outra hipótese: a dualidade do par pode instaurar uma dinâmica de oposição e mesmo de conflitualidade, capaz de ser entendida, por outro lado, como tendência para a complementaridade: a referida “lei do encosto”. Como quer que seja, parece cómodo configurar a história literária através da redução a imagens fixadas com intuitos primordialmente pedagógicos, mas com consequências inevitáveis a outros níveis. Por exemplo: o da constituição do cânone, em associação com a sedimentação da nossa memória coletiva e dos valores a que ela se reporta.³

² Vergílio Ferreira, *Conta-corrente*, nova série, III, Lisboa, Bertrand, 1994, p. 90.

³ Chamo a atenção para estas palavras: “For literary history, in defining a relation of our present to a past, functions as a mode of social memory, and the different generic categories define different modes of memory, as they specify what values we associate a work with in remembering it and what other materials we link it with in our remembrance” (J. Arac, “What is the History of Literature”, in Marshal Brown (ed.), *The Uses of Literary History*. Durham and London: Duke Univ. Press, 1995, p. 30.

Segundo tópico: o dos pecados da história literária, amargamente vividos e testemunhados pela minha geração, essa que, lá pelos anos 60 e 70 do século passado, tratou de matar o autor para ressuscitar o texto. Dito desta forma simplificada parece fácil, mas convém não esquecer que os tais anos 60 não foram amenos, do ponto de vista da epistemologia dos estudos literários; e a tal geração belicosa tinha, afinal, boas razões para fazer o que fez. Algum do ensino da literatura que então se praticava era em grande parte biografista, fundado em modelos oitocentistas herdados de Sainte-Beuve e de Gustave Lanson, sobrecarregado de minudentes questões anedóticas (Gil Vicente nasceu onde, afinal? Terrível e irresolvida questão...), era causalista e duplamente finalístico. E assim, a história da literatura parecia caminhar para um fim (um final feliz, esperava-se), ao mesmo tempo que escondia um outro fim (uma finalidade), este nada cândido, de intuito ideológico e legitimador. A história literária, em suma, discriminava: separava e escolhia, mas não de forma inocente. À imagem do par (recordo: “it takes two to tango”) outra vinha, então, juntar-se, esta mais cinematográfica: a dos “good guys” e dos “bad guys”. Entretanto e para que conste: depois daquela morte anunciada, o autor ressuscitou e está de boa saúde.

Terceiro tópico: com a ajuda daquela imagem cinematográfica, encaminho a reflexão acerca da história literária para o domínio dos estudos narrativos, em parte, confesso, por ser este um dos meus campos de trabalho prioritários. A esta razão estimável mas talvez insuficiente, junto outra, mais lógica: se tudo são, afinal, histórias, a da literatura e as que a literatura conta, então sejam todas elas acolhidas no regaço plural e teoricamente muito amplo dos estudos narrativos. E fiquem à vontade, até por serem os estudos narrativos uma disciplina que se flexibilizou e abriu a campos de análise que estão já para além da ortodoxia genettiana (ortodoxia que foi necessária, note-se) e da sua coorte de seguidores, incluindo o autor deste texto. Antecipando um pouco do que aí vem: para a história literária pura e dura, quem é mais personagem, Miguel de Cervantes ou Dom Quixote? Flaubert ou Madame Bovary? Tolstoi ou Anna Karenina? E assim por diante.

Último tópico, porventura dispensável: distingo história literária de história da literatura – ou melhor, histórias da literatura. Como quem diz: falo na história literária como disciplina e método de trabalho, com os seus avanços e os seus recuos, as suas operações e as suas ferramentas, os seus doutrinadores e os seus cultores (por exemplo: a história literária lansoniana); e falo na história da

literatura como sua concretização, normalmente corporizada em grossos volumes que incidem sobre uma literatura específica. É o caso da *Histoire de la littérature anglaise* de Taine, da *História da literatura brasileira* de Massaud Moisés ou da *História da literatura portuguesa* de António José Saraiva e Óscar Lopes.⁴

2. Posto isto, vejamos alguma coisa daquilo de que aqui se fala. Por outras palavras: lembremos o que pode ser visto em retratos de Camões, alguns bem conhecidos, que destaco do conjunto da sua vasta iconografia; são esses retratos que, provindos do *imaginário camoniano*, acabam por retroalimentar e por ampliar esse imaginário, com incidências certas no campo da história literária. Assim:

- i. Numa imagem policromática de autoria desconhecida e datada de 1556, surge-nos Camões na prisão de Goa, aparentemente em posição de escrita;
- ii. O retrato de Camões por Fernão Gomes, conhecido como “retrato pintado a vermelho”, foi também elaborado em vida do poeta (provavelmente entre 1573 e 1575) e é uma imagem por assim dizer *canónica*, mesmo tendo sido rasgado e grosseiramente reparado;
- iii. Deste retrato existe uma cópia por Luís José Pereira de Resende (1760–1847), cópia que, à distância de muitos anos, por assim dizer “restaurou” o mal conservado retrato anterior;
- iv. A imagem de Camões por François Gérard (1770–1837) representa o escritor com coroa de louros, revestido de armadura e com a mão direita segurando *Os Lusíadas*; é outra imagem canónica e muito difundida, acentuando a dualidade do poeta-soldado;

⁴ Aquelas são típicas histórias da literatura *de autor*; em vários aspetos distintas das que David Perkins designa como pós-modernas: a *Columbia Literary History of the United States* (ed. Emory Elliott *and alii*. New York: Columbia Univ. Press, 1987) ou *A New History of French Literature* (ed. Denis Hollier. Cambridge: Harvard Univ. Press, 1989), ambas constituídas por ensaios autónomos e sem preocupação de coerência ou sucessividade cronológica (cf. D. Perkins, *Is Literary History Possible?* Baltimore and London: The Johns Hopkins Univ. Press, 1992, pp. 3 e 56-59). Diferentemente destas, as histórias a que chamamos *críticas* combinam a história literária propriamente dita com as aproximações críticas a que autores, períodos e estilos literários têm dado lugar. Cf. Francisco Rico (org.), *História y crítica de la literatura española*. Barcelona: Crítica, 1980-1983, 9 vols.; C. Reis (org.), *História crítica da literatura portuguesa*. Lisboa: Verbo, 1995-.... (oito volumes publicados, de um total de nove). Acerca de vários aspetos da teoria, da prática e da epistemologia da historiografia literária, em particular no Brasil, remeto para dois volumes organizados por Maria Eunice Moreira: *Histórias da literatura: teorias, temas e autores*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983; *Histórias da literatura: teorias e perspectivas*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010.

- v. De 1817 é uma gravura de Desenne, que situa Camões na gruta de Macau, ou seja, no exotismo e na distância do Oriente que tanto marcou o trajeto pessoal do poeta e também o que nele há de lendário;
- vi. De 1856 é o Camões naufrago da autoria de P. Morgari, representando o poeta apoiado a um rochedo, com a espada na mão esquerda e com um manuscrito (*Os Lusíadas*, naturalmente) na mão direita bem erguida; completa-se assim a dualidade do poeta-soldado com a arriscada condição do naufrago;
- vii. O pintor José Malhoa (1855-1933) compôs um retrato de Camões em pose al-tiva, com vestimenta escura, capa curta e chapéu na mão direita, retrato cuja feição um tanto idealizada destoa da crueza realista de outras telas do pintor;
- viii. De outra natureza é o retrato composto pelo ator António Vilar para o filme *Camões*, obra com a marca ideológica do salazarismo, realizada por Leitão de Barros em 1946, que assim confirmou uma espécie de aforismo: a vida de Camões dava um filme – e deu mesmo.

Não faltam interrogações, lacunas e invenções na iconografia camoniana, em boa parte estudadas e desmontadas com paciente minúcia por investigadores dedicados: destaco aqui o trabalho de referência de B. Xavier Coutinho, *Camões e as artes plásticas*⁵, e também um livro de Aníbal Almeida, cujo contributo para a matéria se orienta para o desenho possível do “rosto de Camões, vibrante e expressivo, tão cruelmente devastado pela fúria cega do ‘pátrio Marte’ duvidoso (...)”; esse Camões *de carne e osso* cuja figura ou gesto se nos vai desvelando, não obstante o processo já multissecular de desenvolvimento de uma tendência para a diluição sistemática da sua imagem *material*⁶. Pouco faltou (comento eu) para ser esta uma figura *sem imagem física*; ou então e por isso mesmo, com tantas imagens quantas alcançou o engenho de historiadores e de ficcionistas. Uma verdadeira personagem em potência, pode dizer-se, sem exagero, personagem em quem não faltam, todavia, sugestões de caracterização e até de autocaracterização que a história literária normalmente recolhe em termos literais. Por exemplo: as dominantes do poeta-soldado, naufrago e abandonado pela

⁵ B. Xavier Coutinho, *Camões e as artes plásticas. Subsídios para a iconografia camoniana*. Porto: Liv. Figueirinhas, 1946-48, 2 vols.

⁶ Aníbal Almeida, *O Rosto de Camões*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1996, p. 99.

fortuna, génio incompreendido, perseguido e exilado⁷, para mais marcado pela mutilação física, que o deformou, mas também singularizou de uma forma que chega a ser caricatural. O “olho à Camões” transformou-se até num tópico quase satírico da imagística portuguesa, muito para além do episódio e da figura que o originaram. Tudo isto por junto fundamenta o que um dia declarou Jorge Luis Borges: “Existe algo de misterioso em Camões, não apenas no seu destino, mas no destino da obra”, prolongados, ainda segundo Borges, na nação brasileira, “que não é menos herdeira de Camões do que o próprio Portugal”⁸.

Camões ajudou (e de que maneira!) a construir de si mesmo um retrato e com ele um imaginário semanticamente sobredeterminado, onde se expressam dualidades e mágoas carregadas de densidade humana. São bem conhecidos os versos finais d’*Os Lusíadas*, menos desinteressados do que se julga, quando, dirigindo-se ao monarca (como quem diz: ao poder político), o épico diz de si mesmo: “Pera servir-vos, braço às armas feito, / Pera cantar-vos, mente às Musas dada; / Só me falece ser a vós aceito, / De quem virtude deve ser prezada.” (*Os Lusíadas*, X, 155⁹). E está também na epopeia uma referência ao naufrágio que pode até ser conveniente invenção do poeta:

Este receberá, plácido e brando,
No seu regaço os Cantos que molhados
Vêm do naufrágio triste e miserando,
Dos procelosos baxos escapados,
Das fomes, dos perigos grandes, quando
Será o injusto mando executado
Naquele cuja Lira sonora
Será mais afamada que ditosa. (*Lus.*, X, 128)

⁷ A questão do exílio (e também do exílio de Camões) foi já objeto de várias análises. Veja-se, por exemplo, o muito abrangente estudo de Maria José de Queiroz, *Os Males da Ausência ou a Literatura do Exílio*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998, pp. 149-157.

⁸ Jorge Luis Borges, *Destino e obra de Camões*. Buenos Aires: Embaixada de Portugal, 2001, pp. 29 e 42. Este é o texto transcrito de uma conferência proferida por Jorge Luis Borges, em Buenos Aires, a 19 de junho de 1972, curiosamente por iniciativa de Maria Julieta, filha de Carlos Drummond de Andrade.

⁹ Esta e as citações que se seguem são feitas pela edição de Álvaro Júlio da Costa Pimpão (Lisboa: Instituto de Alta Cultura, 1972).

Este de que fala o poeta é o rio Mekong. Nele sobrenadam perigo e miséria, desdita e sofrida injustiça. Perante tanta desgraça não espanta que a poesia do romantismo se tenha muito rapidamente apropriado destes ingredientes literários, temperados de heroísmo e de conflitualidade bem apetecíveis. Antes ainda do poema narrativo que começou a consagrá-lo, Garrett escreveu, em 1815 (aos 16 anos, para que conste), um soneto em que ecoa o modelo de Bocage (“Camões, grande Camões...”), soneto também de índole narrativa sobre o poeta náufrago, não certamente por ser náufrago, mas por ser poeta:

Cedendo à fúria de Neptuno irado
Soçobra a nau que o gran tesouro encerra;
Luta co'a morte na espumosa serra
O divino cantor do Gama ousado.

Ai do Canto mimoso a Lísia dado!...
Camões, grande Camões, embalde a terra
Teu braço forte, nadador aferra,
Se o Canto lá ficou no mar salgado.

Chorai, Lusos, chorai! Tu morre, ó Gama,
Foi-se a tua glória... Não; lá vai rompendo
Coa dextra o mar, na sestra a lusa fama.

Eterno, eterno ficará vivendo:
E a torpe inveja, que inda agora brama,
No abismo cairá do Averno horrendo.¹⁰

3. Avanço, a partir daqui, para outros desenvolvimentos: para a ponderação do escritor (em geral) como personagem; para a análise da elaboração de Camões como personagem em histórias da literatura; para a sua reelaboração

¹⁰ Almeida Garrett, *Lírica de João Mínimo*, em *Lírica Completa*. Lisboa: Arcádia, 1971, pp. 209-210. Tem precisamente o título *Camões, grande Camões...* a recolha de poemas organizada por António Ruivo Mouzinho (Porto: UNICEPE, 2002) que bem atesta a vastíssima e muito antiga fortuna literária do autor d’*Os Lusíadas*.

como personagem ficcional *stricto sensu*; por último, para uma reflexão acerca da história literária e da sua apetência pela personalidade do escritor.

Esta última questão é central na minha indagação. Resumo-a assim: por que razão as histórias da literatura (ou pelo menos algumas delas, como veremos) trabalham a figura do escritor como se de uma personagem se tratasse? Tenho para isto, desde já, três explicações que me parecem plausíveis. Uma explicação de ordem metodológica, relacionada com aquilo a que chamei um dos pecados da história literária convencional, o do biografismo: desse ponto de vista, acredita-se que a caracterização da pessoa-escritor conduz (se é que conduz) aos sentidos da obra. Uma explicação de ordem epistemológica e operativa que já introduzo e a que voltarei: a personagem, enquanto categoria estruturante da narrativa, viabiliza modos específicos e consistentes de conhecimento do fenómeno literário, sem que assim se incorra no tal vício do biografismo. Uma explicação de ordem cultural e, por assim dizer, transnarrativa: a literatura (e em especial a narrativa literária) que tem trabalhado o escritor como personagem, sugere e desencadeia um semelhante tratamento na história literária; esta apodera-se do escritor e faz dele uma personagem do *grande romance* da história da literatura. É por este último caminho que vou continuar.

Proponho, para já, uma espécie de epígrafe que é também uma paráfrase. Assim: “eu não sou propriamente um escritor personagem, mas uma personagem escritor, para quem o romance foi um outro berço.” Não ofenderei a cultura de quem me lê identificando texto que origina a paráfrase. O que ela insinua é que algumas ficções narrativas cultivaram um tipo de personagem (o escritor) que passou a fazer sentido a partir do tempo em que o “homem de letras” ganhou um poder simbólico que nalguns casos (Alexandre Herculano, Vítor Hugo, Machado de Assis, Zola e outros) chegou a ser considerável; curiosamente, mas não por acaso, esse foi também o tempo em que a história literária deu os seus primeiros passos.¹¹

Um exemplo sugestivo: no capítulo VI d’*Os Maias*, quando está para começar um jantar que se quer chique, “a porta envidraçada abriu-se de golpe”:

¹¹ O *Dictionnaire des types et caractères littéraires* (Paris: Fernand Nathan, 1978) de C. Aziza, C. Olivieri e R. Strick consagra um verbete (pp. 62-63) à personagem escritor.

E apareceu um indivíduo muito alto, todo abotoado numa sobrecasaca preta, com uma face escaveirada, olhos encovados, e sob o nariz aquilino, longos, espessos, românticos bigodes grisalhos: já todo calvo na frente, os anéis fofos de uma grenha muito seca caíam-lhe inspiradamente sobre a gola: e em toda a sua pessoa havia alguma coisa de antiquado, de artificial e de lúgubre.¹²

Esta entrada de rompante é já de si o anúncio vibrante de um temperamento peculiar e, evidentemente, romântico, que é o do escritor feito personagem de ficção. É como tal, quero dizer, como escritor, que o protagonista do romance o identifica e reconhece: “Era ele! o ilustre cantor das *Vozes de Aurora*, o estilista de *Elvira*, o dramaturgo do *Segredo do Comendador*.”

Este escritor e estes textos não existiram na realidade da vida pública e cultural portuguesa do século XIX. Ou então, dirão outros, se forem pertinentes as acusações que Eça teve que enfrentar, Tomás de Alencar (é dele que se trata n’*Os Maias*) é a transfiguração ficcional de um escritor que realmente existiu e se chamou Bulhão Pato. No tempo de Eça e no tipo de romance a que *Os Maias* correspondiam, era cedo para um exercício de metalepse tão ousado como fazer o escritor real invadir o mundo ficcional. Noutros termos: fazer de Bulhão Pato o participante efetivo no jantar literário e na ação d’*Os Maias* – gesto que, por outro lado, seria um tanto melindroso, sendo aquela personagem o que ela tinha que ser. Conhecendo-se alguns embaraços que, por estas e por outras, Eça enfrentou, vale a pena dizer: já basta o que basta. Ou então, encaminhando-me para o que importa aqui: fique o poeta Tomás de Alencar como personagem de romance e faça-se do poeta Bulhão Pato personagem da história da literatura. Decerto que ele não o foi tanto como outros (Camões, de quem falarei de novo), por escassez de densidade humana e de dimensão literária e não por falta de impulso narrativo das ditas histórias da literatura. Por isto e ainda por outros condicionamentos biográficos a que voltarei.

Este motivo – o do escritor como personagem de ficção – não se esgota obviamente aqui, nem no que diz respeito a Eça¹³, nem no que toca à literatura

¹² Cf. A. José Saraiva e Ó. Lopes, *História da Literatura Portuguesa*. 12ª ed. Porto: Porto Editora, 1982, pp. 323-324.

¹³ No caso de Eça, aquele que, como às vezes se diz, poderia ter sido o seu grande romance trata precisamente do trajeto formativo de um escritor falhado: *A Capital! (Começos duma Carreira)*. Ana Isabel Pereira consagrou uma dissertação de mestrado ao tema *A figura do escritor na ficção queirosiana*. Coimbra: Faculdade de Letras, 1999.

coeva e à dos tempos que lhe sucederam. Mais: as pulsões pós-modernistas que têm induzido engenhosos exercícios metaficcionais convidam a problematizar vários aspetos da própria narrativa em função da figura do escritor inscrito na ficção, seja ele uma pura figura ficcional, seja uma projeção metaléptica do escritor real. Não vou, evidentemente, fazer o elenco, de resto inesgotável, de tais aventuras. Remeto para quem já o fez, deixo indicado, para navegações várias, o amplo rio que daqui se avista e limito-me a apontar alguns exemplos que me desafiaram: Eça personagem de romances da literatura em língua portuguesa¹⁴, Ricardo Reis protagonista do romance de José Saramago que leva o seu nome no título, Camilo Castelo Branco e Bernardo Soares personagens de romances de Mário Cláudio e Florbela Espanca biografada em regime paraficcional por Agustina Bessa Luís. Estes e ainda um caso recente, de novo da autoria de Mário Cláudio: a extensa biografia de Tiago Veiga, um mal conhecido escritor português que terá vivido entre 1900 e 1988 e que, de tão pouco conhecido, talvez seja, por fim, uma hábil invenção de quem o concebeu como figura em diálogo com importantes vultos da cultura portuguesa e europeia do século xx¹⁵. O poeta Carlos Fradique Mendes não andou longe desta ambivalência.

É claro que há personalidades especialmente convidativas para tais exercícios. Penso nos escritores de quem se diz que são personagens de si mesmos (Garrett e Pessoa) ou naqueles cujas vidas dariam (e deram) romances, designadamente o já citado Camilo a propósito de quem Aquilino Ribeiro escreveu uma biografia que ostenta um título significativo: *O Romance de Camilo* (1956). Por outro lado, a sedução que o escritor exerce sobre o escritor (assim mesmo: o escritor sobre o escritor) favorece incursões no tema da escrita, do seu potencial de revelações e dos jogos de sombras que lhe andam associados, não raro com ressonâncias autobiográficas. Apetece perguntar: quem se esconde por detrás daquele pintor falhado que, no final do *Manual de Pintura e Caligrafia* de Saramago, se descobre escritor? E quem vislumbramos naquele obscuro Raimundo Silva, revisor de imprensa que, na *História do Cerco de Lisboa* do mesmo Saramago,

¹⁴ Cf. Maria de Fátima Marinho “A figura de Eça de Queirós em três romances contemporâneos”, in *Voz Lusitana*, 16, 1º sem., 2001, pp. 88-102. Os três romances analisados são *As Batalhas do Caia*, de Mário Cláudio, *A Visão de Tândalo*, de Miguel Real, e *Nação Crioula*, de José Eduardo Agualusa.

¹⁵ Mário Cláudio, *Tiago Veiga*. Lisboa: Pub. Dom Quixote, 2011.

se atreve a reescrever em registo ficcional um episódio decisivo da História de Portugal?¹⁶

4. Estão adquiridas e têm sido aprofundadas pelos estudos narrativos algumas noções basilares, respeitantes ao poder cognitivo e representacional da narrativa. Tais noções, vindas de campos de análise que não a teoria da narrativa pura e dura, são legitimadas por uma certa homologação da ficção narrativa com a historiografia. De forma mais clara: trata-se de sublinhar, na historiografia, uma predominante vocação narrativística que é entendida como inerente aos seus propósitos e às suas finalidades comunicativas. Sublinho, assim, com Louis O. Mink (e este com Arthur Danto e Robin Collingwood), a dimensão cognitiva da narrativa, bem como a capacidade que História e ficção possuem para nos levarem à compreensão do mundo e das coisas¹⁷; sigo Jerome Bruner na análise de princípios estruturantes da narrativa como instrumentos de construção da realidade¹⁸; e acompanho o pensamento de Hayden White, que sublinha “the value attached to narrativity itself, especially in representations of reality of the sort embodied in historical discourse”.¹⁹

É agora que cabe perguntar: como existem e para que existem os escritores enquanto personagens na história da literatura? E em termos ligeiramente distintos: como as diferentes histórias da literatura vão configurando e refigurando essas personagens? Mais: em que medida o tratamento do escritor como personagem chega a interferir na composição do cânone, em particular quando esse escritor nele ocupa um lugar central?

¹⁶ Por razões relativamente óbvias, fico-me (e em termos meramente indicativos) pela literatura portuguesa, sabendo embora que noutras literaturas não faltam casos similares a estes.

¹⁷ Cf. Louis O. Mink, “Narrative form as a cognitive instrument”, in R. H. Canary e H. Kozick (eds.), *The Writing of History. Literary Form and Historical Understanding*. Madison: The Univ. of Wisconsin Press, 1978, pp. 129-149; *id.*, “History and Fiction as Modes of Comprehension”, in *New Literary History*, vol. 1, 3, Spring 1970, pp. 541-558.

¹⁸ Jerome Bruner, “The Narrative Construction of Reality”, *Critical Inquiry*, 18, Autumn, 1991, pp. 1-21. Escreve Bruner: “What I have tried to do in this paper is to describe some of the properties of a world of “reality” constructed according to narrative principles. In doing so, I have gone back and forth between describing narrative mental “powers” and the symbolic systems of narrative discourse that make the expression of these powers possible.” (p. 21).

¹⁹ H. White, “The value of narrativity in the representation of reality”. *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore and London: The Johns Hopkins Univ. Press, 1987, p. 24.

Camões, é claro, vem a ser uma figura paradigmática na cultura portuguesa, capaz de, por essa sua condição paradigmática, levar a outras reflexões semelhantes à que vou fazer. Por exemplo, as que podem ser formuladas a propósito de Cervantes, na cultura espanhola, de Shakespeare, na cultura inglesa, de Dante, na italiana, de Goethe, na alemã, de Victor Hugo, na francesa. E assim por diante, até chegarmos a perguntar o seguinte: quando dizemos “o bruxo do Cosme Velho” estamos ainda a falar do maior romancista brasileiro ou de uma espécie de personagem ficcional construída pela história literária?²⁰

Chamarei agora a atenção para alguns casos práticos em que Camões é motivo de elaboração histórico-literária, com destaque para considerações de índole biográfica, lá onde se vai construindo uma entidade com contornos de personagem. Recorro, para o fazer, a três histórias da literatura portuguesa, bem diferentes nos valores a que se reportam e nos tempos em que foram compostas ou recompostas: a de Mendes dos Remédios, datada da passagem do séc. XIX para o séc. XX; a de Fidelino de Figueiredo, especialmente o volume *História da Literatura Clássica (I Época – 1502-1580)*, em reedição publicada no semiexílio brasileiro do autor; a de António José Saraiva e Óscar Lopes, na segunda metade do século XX, consubstanciando uma *História da Literatura Portuguesa* que foi incômoda, até 1974, para um regime político que a considerava tão subversiva (assim se dizia então) como os seus autores.

Para Mendes dos Remédios, a vida de Camões é (retenho este dado) um conjunto de circunstâncias não esclarecidas, abrindo caminho a conjeturas e a hipóteses várias. Depois disso, o que avulta no trajeto biográfico camoniano são episódios e traços comportamentais que a seguir destaco, com citações: uma “vida aventureira e recortada de desgostos, que não mais cessaram de o perseguir”; uma vida amorosa que levou a que fosse afastado da corte; um “gênio altivo e independente”; a passagem por África onde “deu asas ao seu temperamento belicoso”; a decisiva viagem para a Índia, sublinhando-se que, em Goa, Camões teve “mais ocasiões de empunhar a espada do que a pena”; a vida de martírios e um naufrágio no decurso do qual “a custo ele se salvou e à obra, que tão preciosa era”; o regresso à Pátria e a pobreza, “depois de dezasseis anos de desterro”.

²⁰ É praticamente como uma personagem de ficção que um poema de Drummond de Andrade (“A um bruxo, com amor”) evoca Machado de Assis, de mistura com a referência às personagens femininas que povoam a sua obra.

Quase concluindo: “Restava-lhe a sua mãe, a quem jubilosamente, decerto mostraria a obra que era seu orgulho e seu enlevo”. Por fim: Camões, sepultado em circunstâncias de abandono que o historiador pormenoriza, tendo morrido com a Pátria (como ele mesmo terá confessado), no mesmo ano de 1580 em que se deu a união das coroas ibéricas²¹. Não é este, evidentemente, um final feliz, nem para o poeta, nem para Portugal; mas contrapõe-se o sofrimento, o descaso e a miséria, que o historiador não se cansa de sublinhar, à feição já mítica de uma figura cujo génio contrasta com tanta infelicidade, em biografia marcada (é Mendes dos Remédios quem o lembra) pela dualidade poeta-soldado. Não é preciso muito mais para que a vida de Camões seja contada como um agitado romance de aventuras.²²

Fidelino de Figueiredo segue um trajeto parecido – primeiro, a vida; depois, a obra –, mas formula considerações que há que ter em conta. A vida de Camões é o que já se sabe: estudos em Coimbra, amores em Lisboa, guerras em África, desterro no Oriente, viagens atribuladas, com o tal naufrágio de permeio. No regresso a Portugal, em 1570, vinham *Os Lusíadas*. Tudo resumido, persiste o estigma da infelicidade: uma “existência penosa, que em 1580 terminava, quando terminava a autonomia política da sua pátria, cujos altos feitos calorosamente glorificara”. Entretanto, Fidelino de Figueiredo avisa: faltando ao historiador da literatura muitos elementos que permitam reconstituir a personalidade de Camões, só por “imaginação artística, fantasia de romancista”, pode essa personalidade ser desenhada. Sendo assim, sublinha-se, em jeito de conclusão, que “há sempre qualquer coisa de irreverente mau gosto, quase sacrílego, em tomar a personalidade de quem fez literatura de génio para pretexto de má literatura”. Como quem diz: por muito narrativizada e mesmo romanceada que seja a história da literatura, há limites para tudo.²³

Foi dentro desses limites que António José Saraiva e Óscar Lopes procuraram conter as breves referências à biografia de Camões, na sua *História da Literatura Portuguesa*. Valorizando, como princípio metodológico geral, os componentes

²¹ Cf. Mendes dos Remédios, *História da Literatura Portuguesa desde as Origens até à Atualidade*. 6ª ed. Coimbra: Atlântida Liv. Editora, 1930, pp. 144-147.

²² É em parte nesse registo que a banda desenhada tem aproveitado a vida de Camões. Veja-se o recente trabalho de Jorge Miguel, *Camões. De vós não conhecido nem sonhado?* Lisboa: Plátano, 2008.

²³ Cf. Fidelino de Figueiredo, *História da Literatura Clássica. I Época (1502-1580)*. 3ª ed. rev. São Paulo: Editora Anchieta, 1946, pp. 245-249.

sociais, culturais, ideológicos e políticos que enquadram a literatura e os fenómenos artísticos (é conhecida a que então era a filiação marxista de ambos os autores), Saraiva e Lopes operam de forma muito cautelosa: destacam o ambiente cultural e o contexto político em que Camões se moveu e ficam-se por testemunhos minimamente fidedignos, incluindo os do próprio poeta. “Em alguns passos da obra”, observam, “atribui Camões a responsabilidade dos seus desastres a amores infelizes; mas não passa de romance biográfico sem fundamento tudo o que desde o séc. xvii até ao 1º quartel do século xx se tem imaginado acerca de desterros ou perseguições devidos a amores infelizes por uma alta dama do Paço (...)”.²⁴

Nem todos, enquanto historiadores (é esse o plano em que por agora me encontro), seguiram esta contenção. As muitas lacunas que marcam o escasso conhecimento da vida de uma tão fascinante personalidade são tentadoras e mesmo eventualmente lucrativas, quando se quer exercitar aquela “fantasia de romancista” de que falou Fidelino de Figueiredo²⁵. Em termos mais rigorosos: quando surgem numa biografia inúmeros *pontos de indeterminação*, para usar a noção consagrada pela fenomenologia da literatura, espaços em branco que a imaginação do historiador ousado completa. Seguindo Ingarden, Wolfgang Iser acentuou o papel pró-ativo dos atos de leitura, uma vez que a assimetria de texto e leitor convida a que este preencha os *brancos* que a ficção, pela sua natureza, deixa em aberto²⁶; ora o fechamento que a história literária persegue parece metodologicamente incompatível com tal preenchimento²⁷. Em termos mais claros: se a história literária não conseguiu apurar o que lhe era necessário, o historiador não deverá ir além do que é conhecido. De maneira talvez demasiado esquemática, dir-se-á que o preenchimento dos *vazios* da vida de um escritor pode ter dois nomes: falsificação, no caso da historiografia literária; ficcionalização, no campo da criação literária.

²⁴ Cf. A. José Saraiva e Ó. Lopes, *História da Literatura Portuguesa*. 12ª ed. Porto: Porto Editora, 1982, pp. 323-324.

²⁵ Justamente: uma personalidade controversa e não raro posta em causa no que toca ao rigor científico dos seus trabalhos, José Hermano Saraiva, foi autor de uma muito vendida *Vida Ignorada de Camões*, trabalho em que o apelo do desconhecido é mais forte do que o impulso para a fixação consistente dos factos histórico-literários.

²⁶ Cf. W. Iser, *El acto de leer*. Madrid: Taurus, 1987, pp. 255 ss.

²⁷ Cf. David Perkins, *Is Literary History Possible?*, ed. cit., p. 47.

5. Mas nem tudo é necessariamente assim nítido, conforme alguma literatura pós-modernista tem mostrado e tal como deixei sugerido quando antes falei naquelas engenhosas construções metaficcionais que tratam o escritor como personagem. Ainda há pouco, uma estudiosa de Camões, Maria Vitalina Leal de Matos, publicou um romance biográfico (*Camões – Este Meu Duro Génio de Vinganças*) em que a sua experiência de camonista se alia ao processo de construção de uma personagem-Camões em regime desenvoltamente ficcional.²⁸

Este é um exemplo (porventura o mais recente, a menos que considerássemos o recentíssimo *Uma Viagem à Índia* de Gonçalo M. Tavares), entre muitos outros, com uma nota de curiosidade adicional e que nos chega de onde menos se esperaria, de um ponto de vista por assim dizer institucional: do interior dos estudos camonianos, lá onde predominam sérias e ponderosas preocupações com o rigor dos factos histórico-literários, quando é deles que se trata. Para além disso, a hipótese que quero colocar, antes de evocar alguns outros casos bem conhecidos, é a seguinte: a literatura – a de ficção narrativa ou outra – que tem adotado Camões como personagem não será imune, bem pelo contrário, à longa tradição e ao potencial narrativístico de uma história literária que tem trabalhado o escritor como se ele fosse personagem de um relato como tal estruturado. Refiro-me a este escritor de que tenho falado e também a outros: na sua já clássica *Vida e Obra de Eça de Queirós*, João Gaspar Simões (que além de biógrafo e crítico literário foi também romancista, ainda que menor²⁹) narra assim os momentos finais da vida de Eça: “É encomendado para o Instituto Pasteur um soro que lhe será injetado, caso ainda venha a encontrá-lo com vida. Os olhos do doente cintilam. Talvez esteja ali a saúde. E uma esperança lhe faz entreabrir os lábios

²⁸ São de outra ordem e motivação (da ordem da paródia hipertextual, da desconstrução do poema épico e das derivas a que ele deu lugar) dois outros textos do nosso tempo. Um deles intitula-se exatamente *Os Lusíadas* (1977) e é da autoria conjunta de Alface (pseudónimo de João Alfacinha da Silva) e Manuel da Silva Ramos. O outro, talvez injustamente esquecido, é o longo poema *As Quibíricas*, saído quando das (e de certa forma contra as) celebrações oficiais do quarto centenário (1972) da publicação d’*Os Lusíadas*; assinado por Frei Ioannes Garabatus, o poema foi, de facto, escrito pelo pintor António Quadros (1933-1994) e surgiu com um prefácio de Jorge de Sena. Convém lembrar que Sena foi não apenas eminente estudioso da obra camoniana (num registo psicológico com alguma coisa de identificação), mas também autor de um conto (“Super Flumina Babylonis”, em *Antigas e Novas Andanças do Demónio*) protagonizado pelo Camões poeta de “Sôbolos rios que vão”.

²⁹ Romancista menor, mas romancista, autor, por exemplo, de *Pântano* (1940), *Um Marido Fiel* (1942) e *Internato* (1946).

num débil e fugaz sorriso”³⁰. Por menos do que isto o romancista Eça interpelou o historiador Oliveira Martins: “Estavas lá? Viste?”³¹. Mas há mais: sendo aquele trecho (e muitos outros, além daquele) puro romance, ele nem sequer é muito original. Já antes de Gaspar Simões, Vianna Moog operara um cruzamento muito significativo, para o que aqui importa: a biografia literária de Eça, de que Moog é autor, frequentemente inclui microrrelatos e diálogos que vêm da própria obra do escritor, num exercício em que se misturam as águas da história literária com as da ficção.³²

Em meu entender é da história literária e do imaginário camoniano por ela fomentado que se nutrem muitos dos textos (e certamente não só na literatura portuguesa³³) que tratam de explorar os traços mais sedutores e mais singularmente “heroicos” da personalidade de Camões, traços que não raro são metonimicamente associados ao destino coletivo português. Em boa parte, esses traços provêm do romantismo, invadiram algumas histórias da literatura e prolongaram-se para além delas. É consabidamente romântico, narrativizado e ficcional o poema *Camões* que Garrett compôs em contexto e em momento pessoal favorecedores de um movimento de identificação nada modesto³⁴; e em parte é também romântico e narrativo o Camões que Miguel Torga celebrou num dos *Poemas Ibéricos* (“Chamar-te génio é justo, mas é pouco./Chamar-te herói, é dar-te um só poder./Poeta dum império que era louco,/Foste louco a cantar e louco a combater.”³⁵). Não é menos personagem e é até, em certa medida, mais incorporadamente

³⁰ J. Gaspar Simões, *Vida e Obra de Eça de Queirós*. 3ª ed. Amadora: Liv. Bertrand, 1980, p. 675.

³¹ Eça de Queiroz, *Correspondência*, II. Organização e anotações de A. Campos Matos. Lisboa: Caminho, 2008, p. 261.

³² Cf. Vianna Moog, *Eça de Queirós e o Século XIX*. 6ª ed. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 2006 (a primeira edição é de 1938).

³³ Em 1932 publicou o escritor holandês J. J. Slauerhoff um romance há alguns anos traduzido para português (*O reino proibido*. Lisboa: Teorema, 1997) em que se encontra uma personagem moldada sobre o poeta Camões; segundo Patrícia Couto e Arie Pos, responsáveis por aquela tradução, uma das fontes usadas pelo romancista (personalidade complexa que desenvolveu um grande fascínio de autoidentificação por Camões) foi a *História da Literatura Portuguesa Ilustrada* de Albino Forjaz de Sampaio (“Camões e Macau num romance neerlandês”, in *Revista Camões*, nº 7, 1999, pp. 107-118).

³⁴ Refiro-me ao facto de Garrett ter composto o poema *Camões* no exílio, muito marcado pela figura do poeta perseguido: a nota B do autor à primeira estrofe do canto I (na segunda edição) é a este propósito muito elucidativa. Num ensaio capital sobre esta matéria, escreveu Eduardo Lourenço: “Le poème *Camoëns* est le premier grand texte portugais tissé avec le texte camonien” (“Le romantisme et Camoëns”, in *Nós e a Europa ou as duas razões*. 2ª ed. Lisboa: Imp. Nacional-Casa da Moeda, 1988, p. 108).

³⁵ Poema “Camões”, em *Poemas Ibéricos (Poesia Completa)*. Lisboa: Pub. Dom Quixote, 2000, p. 721).

narrativo o Camões em forma de estátua que aparece nas linhas finais d’*O Crime do Padre Amaro*, com “a Epopeia sobre o coração, a espada firme”³⁶, nas vésperas do terceiro centenário da sua morte, efeméride contaminada por claros propósitos políticos e ideológicos. Ou o Camões de Cesário Verde, nesse mesmo tricentenário, lembrado numa estrofe d’ “O Sentimento dum Ocidental”:

E evoco, então, as crónicas navais:
Mouros, baixéis, heróis, tudo ressuscitado!
Luta Camões no Sul, salvando um livro a nado!
Singram soberbas naus que eu não verei jamais!³⁷

É ainda no mesmo tricentenário, compondo oitavas de sabor camoniano, no tom sombrio que se ajustava ao estado da Pátria decadente, que Gomes Leal alegoriza a miséria do épico regressado a Portugal. Ao abrir o canto II d’*A Fome de Camões* (título que diz muito daquilo que o longo poema narrativo quer ser) e imediatamente antes de o relato dar corpo de personagem sinistra à fome do poeta já moribundo, podemos ler:

É alta a noite. A lâmpada vacila,
como um pranto, na vasta enfermaria.
Um marmóreo suor frio cintila
sobre a fronte do Génio, na agonia.
O Génio vai morrer; sobre a pupila
treme-lhe um pranto à luz baça e sombria,
mais triste do que o luto duma sina,
e um soluço através duma ruína.³⁸

³⁶ Eça de Queirós, *O Crime do Padre Amaro*. Lisboa: Presença, 2005, p. 398.

³⁷ *O Livro de Cesário Verde*. 15ª ed., Lisboa: Minerva, 1970, p. 94. O espaço camoniano do Chiado reaparece noutra passo do mesmo poema, esboçado, embora, nos termos difusamente impressionistas que a poesia de Cesário cultiva: “Mas, num recinto público e vulgar,/Com bancos de namoro e exíguas pimenteiras,/Brânzeo, monumental, de proporções guerreiras,/Um épico doutro ascende, num pilar!” (ed. cit., p. 97).

³⁸ E na estrofe seguinte: “Junto do leito uma mulher estranha,/com grandes olhos tristes e parados,/contempla-lhe o suor frio que o banha,/e abraça-o com seus braços descarnados./Como um sol que se põe numa montanha,/são frios os seus olhos encovados,/hirta, severa, trágica a postura,/como imagem d’antiga sepultura.” (Gomes Leal, *A Fome de Camões*. Lisboa: Pub. Culturais Engrenagem, 1979, p. XXI).

6. Camoniamente dir-se-ia: “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades./ Muda-se o ser, muda-se a confiança”. Para aquilo que me interessa, digo: mudam-se os tempos, reescreve-se a figura do poeta e deste modo se vai mudando alguma coisa do seu ser. Acontece assim até mesmo em cenários culturais muito distantes do centro de onde derivou a figura de Camões e das normas, mesmo que difusas, do campo literário e dos seus protocolos institucionais. Recordo o que disse Borges (a nação brasileira “não é menos herdeira de Camões do que o próprio Portugal”) e remeto, mesmo que brevemente, para um trabalho de Gilberto Mendonça Teles acerca da presença de Camões na poesia brasileira; nessa e também em relatos da literatura popular, sobretudo nordestina, não raro de expressão oral ou então fixada em romances de cordel. É nesses relatos que Camões é refigurado como personagem-tipo: o poeta engenhoso, de palavra fácil e sentença sábia, sempre pronto a responder a desafios que aquelas qualidades facilmente superam. E mais: capaz também de conjugar (ou mesmo de fundir) esses talentos com os de uma outra figura de poeta, o Bocage das anedotas brejeiras.³⁹

Não é por aí, contudo, que desejo seguir, mas antes pelo caminho que leva a dois escritores portugueses da atualidade, José Saramago e António Lobo Antunes. O primeiro, já citado aqui como exemplo de apetência pela elaboração metaficcional de escritores como personagens, consagrou a Camões não um relato, mas um texto dramático, *Que farei com este livro?* (1980); é do destino *post mortem* de Camões e da sua epopeia, sob o signo do regresso à Pátria e da confrontação com os poderes instituídos, que trata um drama de cuja leitura depende “o trânsito para o futuro”. E aí de novo o que está em causa é, na figura e na desfortuna do poeta, a problematização da literatura e do seu destino. Nesse sentido, opera-se uma transferência de foco e declara-se: o protagonista de *Que farei com este livro?* “já não é Luís Vaz de Camões, mas o destinatário do seu livro e sua maior razão de ser (e agora também desta peça que o toma para ponto de partida): o povo português”.⁴⁰

³⁹ Cf. Gilberto Mendonça Teles, *Camões e a poesia brasileira*. 2ª ed., Brasília/São Paulo: Ed. Quíron/Inst. Nacional do Livro, 1976, pp. 275 ss. Dois exemplos: de José Costa Leite, *O Casamento de Camões com a filha do rei* e de Severino G. de Oliveira, *As perguntas do rei e as respostas de Camões*.

⁴⁰ Luiz Francisco Rebello, “Prefácio (talvez) supérfluo” a *Que farei com este livro?* 2ª ed. Lisboa: Caminho, 1988, p. 15.

O caso de Lobo Antunes é, para o presente contexto, mais significativo: refiro-me ao romance *As Naus* e ao papel que nele cabe a “um homem de nome Luís a quem faltava a vista esquerda”. Mas antes sublinho que aquele romance, publicado em 1988, constitui um dos relatos paradigmáticos do que tem sido, em Lobo Antunes, a *narrativa de Portugal* em regime ficcional, num momento propício a efabulações pós-modernistas e, tendo em vista a situação histórica portuguesa, pós-coloniais. Já o tenho dito: quando se fizer a história do Portugal do último quartel do século xx, alguns dos romances de Lobo Antunes ocuparão nela um lugar de destaque pela forma como dão testemunho, nessa modelização ficcional, de um tempo histórico de desengano e de revisão de valores, de regresso à Europa e de traumas legados pelo Império extinto, de figuras amargas e de episódios grotescos vividos numa atmosfera de fim de século com a crepuscular coloração de um epílogo civilizacional. É, então, de anti-heróis que se constrói a ficção de Lobo Antunes desde o romance *Os Cus de Judas*; e é um desses anti-heróis, o tal Luís sem a vista esquerda, que obriga a repensar a epopeia em função do que é uma sua antífrase, ou seja, um romance intitulado originalmente *O Regresso das Caravelas* e depois, por razões acidentais, *As Naus*⁴¹.

Neste, não é só o olho vazado de Camões que é recolocado, passando para o lado esquerdo do rosto (como se um espelho provocasse a inversão); o próprio sentido da epopeia é revisto, num tom que oscila entre a paródia, o sarcasmo e a amargura da História perdida. O tal Luís, que abre o segundo capítulo do romance, é, afinal, um retornado (como nos anos 70, a seguir à descolonização, se dizia), perdido num cais de Lisboa; ele traz consigo os poucos haveres que lhe restaram, incluindo a urna com os restos do pai, sonha com a África perdida e com “os braços noturnos das negras carecidas”, e joga às cartas com um maneta espanhol também de regresso à Europa, um antigo soldado chamado Miguel de Cervantes. Tudo ponderado, trata-se de um novo naufrágio, agora simbólico e com a feição de uma tragédia histórica irreversível. Do poema épico nada se salva; ou então fica dele apenas esta espécie de antiepopéia em que se enceta o processo crítico do Portugal pós-imperial, incapaz, por fim, de se libertar da memória já incómoda de uma grande personagem chamada Luís de Camões.

⁴¹ Acontece que o título *O Regresso das Caravelas* estava registado em nome de outro escritor (Vittorio Káli) e Lobo Antunes foi obrigado a encontrar um título alternativo. A edição em francês manteve, contudo, *Le retour des caravelles*.

No que depender deste romance, essa memória incômoda pode mesmo chegar ao extremo de riscar a epopeia do cânone, se as histórias da literatura futuras se louvarem na ficção meta-histórica que Lobo Antunes compôs.

7. Algumas breves reflexões finais que, mais do que respostas, deixam interrogações e também propostas de trabalho relacionadas com o que tem sido o eixo deste texto: a verificação de que uma categoria narrativa (no caso: a personagem escritor, ou melhor, o escritor realmente existente, configurado como personagem) assume uma presença importante na história literária e na construção do imaginário que ela alimenta. A proeminência histórico-literária da personagem não deve ignorar o que George Steiner notou: “Si la historia es la circunferencia que describe un acto literario, artístico o textual para dar forma, este acto, a su vez, modela y anima lo que postulamos como historicidad recapturable y documentada”; e acrescenta Steiner: “nuestras reconstrucciones experimentadas del pasado son «ficciones de verdad» gramaticales y textuales. Están talladas a partir de las disponibilidades del pretérito. Ninguna verificación final externa está vinculada a ellas.”⁴² Como se Steiner nos dissesse: façamos de Camões e de Shakespeare, de Balzac e de Castro Alves, de Machado de Assis e de Eça, de Camilo Castelo Branco e de Tolstoi, de Baudelaire e de Fernando Pessoa grandes personagens de uma *ficção de verdade* chamada história da literatura.

A isso somos conduzidos pelo facto crucial de as propriedades constitutivas da personagem implicarem a narratividade como cenário de enquadramento funcional e discursivo. Nesse sentido, podemos dizer: assim como a personagem é virtualmente narrativa (isto é: carece do relato para existir), inevitavelmente a história literária que a acolhe e que a trabalha como instrumento heurístico cultiva uma correlata dinâmica narrativa. Chamo a atenção para três aspetos deste *ménage à trois* personagem-história literária-narrativa. Primeiro aspeto: se há componente que incute densidade histórica à personagem esse componente só pode ser o tempo; e é a narrativa que acentua e dá sentido à vivência humana do tempo (assim falava Paul Ricoeur). Segundo: aquilo a que chamo densidade

⁴² G. Steiner, *Presencias reales*. Barcelona: Ediciones Destino, 1991, pp. 202-203.

histórica da personagem envolve componentes ideológicos e axiológicos que muito convêm a uma história literária que se não faz de forma inocente; ela escolhe, hierarquiza e toma partido (é para isso que tendemos quando distinguimos os grandes escritores dos escritores menores)⁴³. Terceiro: a narratividade que, pela via da personagem (embora não só por ela), enforma a história literária favorece a tensão própria do grande enredo de que se tece a história da literatura; e assim, os escritores não são apenas *maiores* e *menores* (o que já não seria pouco), mas revelam-se-nos aos pares, em relações de enfrentamento, de complementaridade ou até de conflitualidade a que não ficamos indiferentes.

Dito isto, acrescento o seguinte: ter-se-á notado (ou então nota-se agora) que os nomes que invoquei como potenciais ou efetivas grandes personagens da história literária (Camões, Shakespeare, Baudelaire, Pessoa, etc.) correspondem a escritores do passado, historicamente “resolvidos” e devidamente classificados e arrumados nas estantes que para eles preparámos. Mais: aqueles são nomes que vêm de tempos e de modos de vida em que abundam omissões e lacunas; não os conhecemos em carne e osso, como aconteceu, acontece ou poderá ainda acontecer relativamente a Drummond de Andrade, a Miguel Torga, a Saramago, a Paul Auster, a Lobo Antunes, a Mario Vargas Llosa ou a Gabriel García Márquez. Por tudo isso, parece fazer mais sentido (ou um sentido diferente) a construção daquelas outras personagens-escritores cujos pontos de indeterminação (Ingarden) ou *brancos* (Iser) autorizam a imaginação do historiador a um trabalho que evita a pergunta embaraçosa de Eça a que antes aludi. Jorge de Sena, notável escritor e eminente camonista, escreveu palavras que confirmam, a respeito de Camões, isto mesmo e outras coisas que aqui já disse: “É certo que pouco ou nada se sabe de concreto acerca desse homem, cujo nascimento, cuja vida, cuja morte e cujos restos mortais são duvidosos, maravilhosamente duvidosos. O que é um convite à imaginação”.⁴⁴

⁴³ A escolha e a hierarquização de que aqui se fala está presente também na organização e na lógica da antologia, publicação que à sua maneira trabalha com e para a história literária. Sublinho o significado e os efeitos da escolha antológica lembrando o seguinte: uma antologia da poesia portuguesa do século xx publicada há alguns anos (antologia construída, é certo, de forma peculiar) causou perplexidade e mesmo controvérsia por deixar de fora um escritor como Miguel Torga. O título e o propósito do ensaio introdutório da referida antologia deixam no ar algumas insinuações interessantes: “Desaprender com a história” (cf. Osvaldo M. Silvestre e Pedro Serra, *Século de Ouro. Antologia Crítica da Poesia Portuguesa do Século xx*. Braga/Coimbra/Lisboa: Angelus Novus & Cotovia, 2002).

⁴⁴ Jorge de Sena, “A poesia de Camões”, *Trinta Anos de Camões: 1948-1978*. Lisboa: Edições 70, 1980, p. 17.

Mas há mais. Os escritores, digamos, *de agora* sabem defender-se ou têm quem os defenda das confabulações de uma história literária que, no futuro (se houver um futuro para a história literária), poderia dar deles uma imagem diferente da personagem que eles querem ser ou que alguém quer que eles sejam. Não me adentrarei por este terreno movediço, deixo apenas o alerta para esta questão. Esse alerta decorre do conhecimento que hoje temos da forma de atuar de diversos mecanismos institucionais que incluem, entre outros, os prêmios, as validações académicas (às vezes estimuladas pelos próprios escritores), as editoras e as suas máquinas de *marketing*, os agentes literários, a vigilância dos herdeiros e os *lobbies* que protegem as minorias⁴⁵. Assim se vai preparando a posteridade do escritor e condicionando a personagem que outros hão de ler numa narrativa chamada história da literatura. Não havia tais mecanismos no tempo de Gil Vicente, de Camões, de Racine, de Baudelaire ou de Fernando Pessoa; e os que existiam (como a proteção mecenática) tinham efeitos diversos, eventualmente menos sinuosos e de menor projeção histórica do que aqueles que mencionei.

Penso que assim, pela via da consagração do escritor como personagem, está vencida uma espécie de aporia ou, no mínimo, um constrangimento metodológico formulado por David Perkins: por um lado, “narrative literary history cannot be wholly adequate as history because it is narrative; por outro lado, “it cannot be very gripping as narrative because it is also criticism and history”⁴⁶. Acontece que, pelo caminho que tenho seguido, aquele constrangimento deixa de fazer sentido, porque a história literária é narrativa e não se vê que possa ser de outro modo; o próprio Perkins nota que a história literária atual é viável também por ter sido superada uma fratura operativa que há meio século predominava: “literary critics studied rhetoric and fictional representation, and historians (and even literary historians) made representations of the past without considering that these also were rhetorical in form and were even, in many cases, like literary fictions. Now, however, we increasingly see that the past is necessarily transformed in the effort to represent it discursively”⁴⁷.

⁴⁵ Alguns destes mecanismos e instâncias de validação estão caracterizados no meu livro *O Conhecimento da Literatura* (Coimbra: Almedina, 2001 [reimp.], pp. 19 ss).

⁴⁶ D. Perkins, *Is Literary History Possible?*, p. 40.

⁴⁷ D. Perkins, *op. cit.*, p. 19.

Isto dá resposta a todas as dificuldades da história literária na atualidade? Certamente que não e muito menos são assim resolvidas duas que, por fim, aponto. Uma: a história literária, *também por ser narrativa*, não se esgota no tratamento da figura singular do escritor; antes dele e envolvendo-o está o sentido da mudança e a feição plural que esta exhibe, conforme bem notou Claudio Guillén: “Un punto de vista lineal, secuencial o serial, nos impediria captar las simultaneidades. *El sistema en conjunto cambia, pero sólo porque ciertas alteraciones parciales hacen posible ese efecto total.*”⁴⁸ Outra dificuldade: a história literária sempre enfrentará a cruel e perversa obrigação da escolha, que vai de par com a síndrome do esquecimento que é a contraparte inevitável de uma tal escolha; e ambos, escolha e esquecimento, transparecem em gestos e em opções tão díspares como a preparação de planos curriculares, a dimensão das estantes que compramos ou os elencos de autores em coleções que editamos.

Recorro a Eça para bem me explicar e já terminando. Num caricatural episódio do romance *A Capital!*, alguns conspiradores que se batem pela implantação da República chegam a discutir uma proposta bizarra: pendurar nas paredes da sala onde se reúnem os sócios do clube político os retratos de todos os mártires da liberdade. Proposta difícil de concretizar, conforme argumenta um dos conspiradores, cúmplice, sem o saber, das dificuldades da história literária. Diz ele: “é difícil obter o retrato da maior parte, – a não ser desenhos de fantasia, que por falsos, tendem a produzir indiferença, em lugar de impor a veneração. Além disso, os mártires são inumeráveis, as paredes são só quatro...”⁴⁹

Assim estamos nós: lutamos contra a indiferença de quem lê as nossas fantasias e temos escassas paredes para tantos mártires da literatura.

⁴⁸ C. Guillén, *Teorías de la historia literaria*. Madrid: Espasa Calpe, 1989, p. 261.

⁴⁹ Eça de Queirós, *A Capital!* Edição de Luiz Fagundes Duarte. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992, p. 299.

(Página deixada propositadamente em branco)

Clara Rocha

Universidade Nova de Lisboa

DUAS ARISTOCRATAS NO CONVENTO: AS AUTOBIOGRAFIAS DE ANTÓNIA MARGARIDA DE CASTELO BRANCO E DA MARQUESA DE ALORNA

O que podem ter em comum duas narrativas tão diversas e tão distantes no tempo como a *Autobiografia* de Antónia Margarida de Castelo Branco¹ e a “Autobiographie” de D. Leonor de Almeida Portugal, Marquesa de Alorna²? Escritas por aristocratas que, contra a sua vontade, passaram uma parte importante das suas vidas no convento, as duas autobiografias relatam o percurso de duas mulheres afastadas do mundo por força de condicionalismos familiares e profundamente marcadas por um destino de adversidade e de sofrimento. Mas, para além da circunstância biográfica – a clausura forçada – que os determina, que outras afinidades haverá entre esses dois textos, o primeiro saído da pena de uma mulher sem pretensões literárias, que recorda o casamento infeliz como episódio nuclear da sua vida, e o segundo redigido em francês, ainda na juventude, por aquela que se tornaria uma das mais importantes figuras da cultura portuguesa do século XVIII? Apesar das experiências pessoais tão diversas e das mundividências epocais que lhes dão lastro, as duas autobiografias obedecem a um mesmo princípio, o da objectivação dum trauma como etapa fundamental num processo de auto-análise, de autocompreensão e de consolidação duma identidade temporária ou definitivamente ameaçada pelo sofrimento. E ambas evidenciam o potencial catártico e (re)estruturante da escrita autobiográfica,

¹ Antónia Margarida de Castelo Branco, *Autobiografia*, prefácio e transcrição de João Palma-Ferreira, Lisboa, IN-CM, 1984.

² Marquesa de Alorna, “Autobiographie”, in *Inéditos. Cartas e Outros Escritos*, selecção, prefácio e notas do Prof. Hernâni Cidade, Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 1941.

entendida não apenas como exercício de rememoração do vivido mas, sobretudo, como indagação em torno dos interesses e valores fundadores duma existência. Em ambas, o ‘eu’ que se revolta contra os lances do destino é também um ser que se perscruta, se decifra e desse modo se fortalece. Ao avivar por meio da escrita as alegrias e as tristezas, as ilusões e as feridas, as motivações e as contingências da sua vida, o ‘eu’ autobiográfico reconstitui a sua forma própria e, colocando o trauma em perspectiva, refaz a consistência e a significação do seu percurso pessoal. Tanto a autobiografia de Antónia Margarida de Castelo Branco como a de D. Leonor de Almeida são representações literárias dum processo de formação – intrincado e cheio de escolhos no caso da religiosa de Xabregas, que na sua vida conventual encarna ainda as inquietações dum espírito barroco, claro e bem definido no caso da jovem Alcipe, que cedo assumiu a sua vocação de *femme de lettres* e dela faz o cerne do seu breve relato autobiográfico. Por outras palavras, são “autobiografias espirituais”, em que o alinhamento dos dados factuais conta muito menos do que o retrato do amadurecimento ou aperfeiçoamento duma personalidade, e cuja finalidade é a apreensão essencialista dum ‘eu’ na sua dimensão moral ou na sua singularidade intelectual e artística.

Com o título *Relação (fiel e verdadeira) que dá dos sucessos da sua vida, a criatura mais ingrata ao seu criador*, a autobiografia de Antónia Margarida de Castelo Branco foi redigida durante longos anos, de 1681 a 1703, e constitui um impressionante testemunho pessoal, bem como um notável documento sobre a vida secular e conventual do século XVII português. Antónia Margarida nasceu em 1652 na vila do Lavradio, no seio de uma família nobre, e casou-se em 1670, por escolha de sua mãe, com Brás Teles de Meneses, um fidalgo arruinado e marialva, que a sujeitou a constantes maus tratos e humilhações. Durante oito anos sofreu com resignação as cenas de ciúmes e as agressões do marido, vendo nelas tentações do demónio, mas acabou por pedir o divórcio e por ingressar no convento em 1679. As leis da época permitiam à mulher, cujo marido cometesse “adultério público”, recolher-se a uma instituição religiosa e professar ordens. Dessa forma entrou Antónia Margarida no convento de Santos, onde aguardou a sentença de divórcio, e depois no convento de Xabregas, onde passou o resto dos seus dias, sempre atormentada e dividida entre os escrúpulos de consciência e os êxtases místicos. A sua narrativa de vida é a história dum permanente conflito interior: enquanto jovem esposa, viveu martirizada pelas

obsessões doentias do marido; na sua entrega a Deus, que se consumou mais por condenação do que por vocação, também nunca chegou a apaziguar as suas mágoas e inquietações.

Ao longo de mais de vinte anos, Antónia Margarida redigiu a sua autobiografia, como sucedeu aliás com outras religiosas portuguesas do século xvii e de inícios do século xviii. Fê-lo em obediência ao seu director espiritual, Frei Filipe de Santiago, e mais do que uma vez expressou o desejo de pôr termo a esse penoso exercício. O seu segundo confessor, Frei João de Santo Estêvão, não lhe consentiu que queimasse os cadernos entretanto escritos e intimou-a a prosseguir o relato. Como faz notar João Palma-Ferreira no prefácio à edição da *Autobiografia*, no quadro da vida conventual seiscentista a imposição da prática autobiográfica era, na realidade, uma forma de vigilância e de censura. Graças a ela, os padres confessores exerciam um exame constante sobre a fidelidade das religiosas aos votos, ao mesmo tempo que as obrigavam a revelar aspectos da sua vida íntima e familiar. Depois da morte do seu segundo director espiritual, Antónia Margarida de novo sentiu o impulso de destruir os cadernos, como regista no último capítulo da autobiografia. Mas recordando a recomendação que o seu confessor lhe fizera de que não queimasse os papéis, e também em obediência às ordens do Padre Provincial, decidiu-se a retomar a pena e a concluir aquilo a que chama “este livro”, confiando o destino do seu escrito à providência divina:

Sua divina Majestade seja servido de aceitar a mortificação com que finalizo este livro, ignorando que fim terá, pois, ao presente, não tenho tenção de que ninguém o veja senão quem for guia de minha alma e como não sei o que Deus quer, não me sei determinar mais que a fiar sempre mais e mais na sua providência amorosa³.

A primeira parte da *Autobiografia* relata a vida secular de Antónia Margarida de Castelo Branco: a linhagem, a infância e o casamento mal sucedido como episódio nuclear da sua existência. A segunda parte, muito mais extensa, narra o ingresso no convento e a entrega à vida religiosa, com as suas macerações e

³ Antónia Margarida de Castelo Branco, *op. cit.*, p. 524.

contradições, as constantes dúvidas e os fugazes momentos de plenitude. De índole mais propriamente contemplativa, esta segunda parte da autobiografia é um exemplo de literatura da “experiência de Deus”, inspirada nas obras de Santa Teresa de Ávila e de S. João da Cruz. A autora menciona, aliás, os dois místicos espanhóis, cuja leitura lhe fora aconselhada pelo seu confessor. Há uma evidente desproporção entre a primeira parte da narrativa, que ocupa trinta e seis capítulos, e a segunda, que se estende ao longo de mais de cem. Mas compreende-se que assim seja, dadas as circunstâncias e as motivações da redacção do texto.

A parte do relato que diz respeito à vida profana é, sem dúvida, a mais viva e pitoresca. Rememora as cenas marcantes duma infância e juventude destinadas ao infortúnio, e documenta aspectos vários da vida social do século XVII, como os mecanismos reguladores do casamento (casamentos ajustados, contratos pré-nupciais, processos de separação) ou o quotidiano duma família nobre numa quinta nos arredores de Lisboa. Com orgulho de classe, Antónia Margarida começa por referir o seu berço e os seus ancestrais, evocando em seguida as vicissitudes da meninice, as mortificações que sofreu, a morte do pai e o modo traumático como recebeu a notícia do seu próprio noivado:

Eu estava ignorante de tudo e vendo falar segredos aos de casa, perguntei o que era e respondeu uma criada: “Minha senhora, isto é quererem-na casar com um homem que não tem mais que sangue: é muito nobre, muito pobre e muito terrível.”

À vista desta informação, fiquei tão assustada que posso dizer que foi a primeira coisa que me fez abalo no coração, crendo que Deus havia permitir se efectuasse aquele negócio só por meu castigo; e por esta causa ia observando todos os sucessos, tendo-os por anúncio do que havia suceder⁴.

Descreve depois a cerimónia do casamento, com pormenores que traem a sensibilidade feminina de quem escreve:

⁴ *Ibid.*, p. 83.

Sendo eu sempre naturalmente mui corada e quando falava ou me via diante de muita gente costumava corar mais, no instante que dei a mão para receber-me, escoei de sorte que parecia de pedra ou que tinha levado muitas sangrias⁵.

A narrativa autobiográfica prossegue com o retrato de Brás Teles de Meneses, marido violento, maníaco e oportunista, que usa o dote da mulher para pagar as dívidas e chega ao ponto de, à mesa, lhe atirar as amêijoas do jantar, ferindo-a no rosto, ou mesmo de sadicamente lhe tirar a comida para a dar aos cães:

(...) Algumas vezes com inconsiderada impiedade vinha a horas de jantar e repartia tudo pelos cães e eu e os pobres criados ficávamos em jejum. Eu o levava por mercê de Deus, com paciência, louvando o Senhor pelo que dava àqueles moços, pois nada os fazia arrepender de me assistirem obrigados do amor de criação, que tinham sido pajens de minha Mãe, de muito pequenos, e eram bem procedidos e por me serem companheiros nestes trabalhos lhe(s) devo grandes obrigações⁶.

Noutras passagens, a narradora conta as alucinações do marido, a quem o demónio aparecia na forma de vultos de hipotéticos rivais, que perseguia com a sua espada nua.

Na segunda parte da *Autobiografia*, o ritmo da narrativa perde em dinamismo, e o texto passa a incidir sobre a vida espiritual da mulher dedicada ao amor de Deus, com os seus êxtases místicos e os seus momentos de incerteza e de descrença. A consolação de alma associada à entrada no convento, o recentramento do 'eu' no seu novo espaço e modo de vida (não falta no capítulo 53 a referência ao centro do mundo, como forma de ancoragem da identidade que a tradição literária autobiográfica largamente cultivou), mas também as doenças e os padecimentos sofridos, os escrúpulos de consciência e a procura da entrega total a Deus são os principais tópicos desta parte do texto. Esta segunda parte tem ainda um valor documental, retratando o quotidiano da vida conventual seiscentista, a distribuição dos serviços religiosos, a presença forte do confessor, as práticas médicas, as festividades e os usos gastronómicos ligados a certos

⁵ *Ibid.*, p. 86.

⁶ *Ibid.*, p. 142.

momentos do calendário. Mas a autodisciplina dum natureza inquieta e o exercício de purificação espiritual são as preocupações obsessivas da narradora, que entende a prática autobiográfica como um exercício de autognose:

Enfim, Senhor, eu não quero penetrar os vossos juízos porque fora atrevimento; o que só quero é conhecer o que sou e o que vos devo a vós⁷.

Na tentativa de merecer a misericórdia divina, a amargurada freira ora se regozija por conseguir vencer as suas dúvidas, ora se classifica de “monturo”, “escória da miséria” e “monstro de pecados”; ora agradece a ajuda de Deus que a fortalece “com actos de fé e esperança”, ora deplora a sua “falta de ânimo” e a “tibiaza” com que pratica esses actos. Todo o texto, minuciosamente auto-analítico, é configurado por essa permanente oscilação emocional. Uma vez, a narradora escreve: “cada dia que amanhece me acho pior, mais omissa, mais ingrata e pecadora”⁸; logo adiante, relata-nos os seus “incêndios” de alma, num registo figurado que incorpora as metáforas características da literatura mística:

Outras vezes, pedindo licença para me ficar no coro com impulsos de espírito, me sucedeu negar-me a Prelada e mandar-me deitar e comunicar-se meu Senhor à minha alma no enxergão, com tão amorosos incêndios, que bem se podia dizer então por mim que estava o fogo na palha sem arder⁹.

A narrativa estende-se ao longo dos meses e dos anos, em consequência do próprio desassossego íntimo de quem escreve, mas acaba por encontrar o seu remate no capítulo 140, que reflecte sobre a completude do “livro” escrito no decurso de duas décadas (e finalmente assumido como objecto acabado), e paralelamente sobre a completude dum identidade modelada com a ajuda da providência divina, cujos “efeitos prodigiosos” a autora glorifica:

(...) pois, sendo eu naturalmente tão tímida e irresoluta (como mostro em toda esta relação) vejo-me agora tanto ao contrário que eu mesma me admiro, pois se me infundiu um certo seguro e fortaleza interior tão grande e desapego de tudo o

⁷ *Ibid.*, p. 183.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*, p. 249.

da terra que já me não atemoriza nada mais que o perder a graça de meu Senhor e, tendo-a, não necessito de nada mais¹⁰.

Muito mais elaborada do ponto de vista literário é a autobiografia da Marquesa de Alorna, parcialmente publicada por Hernâni Cidade no volume *Inéditos. Cartas e Outros Escritos*. Escrita ainda na juventude, é uma narrativa breve e cuidadosamente construída, que nos dá uma visão retrospectiva e englobante da primeira fase da vida da autora e uma síntese forte da sua personalidade. Reportando-se aos anos passados no Convento de Chelas com a mãe e a irmã, é um testemunho que de certo modo decalca e reforça o retrato autobiográfico plasmado na intensa correspondência que a jovem Alorna manteve com o pai, também ele preso no Forte da Junqueira por ordem do Marquês de Pombal. Nessa correspondência diária e clandestina, D. Leonor relata o quotidiano no convento, os seus estudos e os progressos da sua formação intelectual. As luzes e a cultura do espírito são, como repetidas vezes explicita, o seu ideal de beleza interior e de perfeição. As leituras, as lições de francês, italiano e latim, os exercícios de tradução dos clássicos, as composições poéticas, o canto, a conversação e, naturalmente, a actividade epistolar são o ritual diário desse aperfeiçoamento. Só muito raramente vem à tona nas cartas o lado frívolo da rapariga, como na missiva em que descreve ao pai o modo como foi festejado o aniversário da irmã e lhe conta como estreou um vestido cor de laranja e se enfeitou com outros adornos, “sem excesso mas de modo que o espelho me não deixasse mal comigo”, concluindo com uma reflexão irónica sobre a própria *coquetterie*:

Eu não sei como chame a um acto do nosso entendimento feminino, que à vista de uma imagem menos feia, tem a habilidade de pôr a alma toda na corneta no espartilho nos laços etc.¹¹.

Pelo exercício introspectivo, D. Leonor vai também delineando os traços de uma personalidade em formação, revelando a D. João de Almeida as contradições do seu ser, ora risonho ora mal-humorado, ora paciente ora inconformado, ora pragmático ora idealista, e espantando-se como “num só dia muda a gente de

¹⁰ *Ibid.*, p. 524.

¹¹ Carta inédita da Fundação das Casas de Fronteira e Alorna.

carácter vinte vezes”¹². Alguns esboços psicológicos são especialmente penetrantes, como aquele em que exprime a sua ânsia de absoluto, confessando que não gosta senão daquilo que não pode ter.

No regime fragmentário atinente ao género epistolar, as cartas da jovem Alorna ao pai compõem o auto-retrato muito vivo duma figura que conjuga de forma singular a vocação erudita e a sensibilidade poética, o espírito das Luzes e o excesso pré-romântico do ‘eu’. A sua concisa “Autobiographie”, redigida em francês, confirma esse retrato, mas quem escreve é agora a intelectual, que nesses termos se olha e se auto-representa, e não a rapariga que se corresponde com o pai em estilo simples e correntio, expressando-lhe a cada passo a sua submissão, respeito e amor. A personagem autobiográfica é designada pelo pseudónimo Alcipe, que lhe fora dado pelo seu mestre Filinto Elísio, e a narradora utiliza a 3ª pessoa gramatical para falar de si, num efeito de desdobraimento e de distanciamento que lhe permite vincar a excepcionalidade da figura retratada. Mais tarde, Almeida Garrett utilizaria também a 3ª pessoa gramatical numa (auto)biografia publicada em 1843 no tomo III do *Universo Pitoresco*¹³, uma auto-representação laudatória em que escamoteia a autoria do texto e simula biografar, projectando-se a si mesmo como “uma das maiores notabilidades desta época” nos planos cívico e artístico.

Embora se inicie, de forma convencional, pela referência ao nascimento e aos laços familiares, e prossiga com a alusão às vicissitudes duma infância injustiçada pelo poder arbitrário, a autobiografia da Marquesa de Alorna pouco nos revela sobre os aspectos factuais da sua vida. É muito mais uma “autobiografia espiritual” focada na progressão das suas leituras e da sua formação durante os anos passados no convento:

Alcipe vécut sous les yeux de sa mère et dans la société de sa soeur, sans connoître du monde que les malheurs dont elles étoient victimes et (au long de leurs) jours sereins quoique sombres, elles ne connoissaient d'autre amusement que la lecture et la prière.

C'est dans ce séjour tranquille que la mère s'occupa de former son esprit et son coeur. Dans son coeur elle trouva le germe des grandes passions, qui, dirigé

¹² Carta inédita da Fundação das Casas de Fronteira e Alorna.

¹³ Reproduzida nas *Obras Completas* de Almeida Garrett, dir. e pref. por Teófilo Braga, 2 vols., Lisboa, 1904.

dans un but sage, tourne toujours au profit du caractère. Dans son esprit rien ne s'opposait non plus à l'étude des sciences et des arts, et sans d'autres moyens que les livres, les trois solitaires purent comprendre ce que bien souvent on ne peut atteindre au milieu de monde, entouré de maîtres et de modèles¹⁴.

A autobiógrafa evoca, assim, o seu talento para a poesia e as primeiras composições poéticas que escreveu, inspiradas pelos “objets naturels”, bem como a leitura das poéticas e dos poetas latinos, franceses e italianos. Refere a sua “curiosité avide” e o modo como as pessoas que a rodeavam viam nela, ainda que muito nova, “un prodige d'étude et de savoir”. Regista a sua necessidade de introspecção e auto-análise (“l'étude de soi même commença à lui devenir nécessaire pour apprécier l'étendue de ses facultés”¹⁵) e recorda as várias etapas da sua formação intelectual, sublinhando o modo como o seu espírito crítico pouco a pouco se foi fortalecendo e como a sua “petite raison” deixou de aceitar passivamente as ideias colhidas nos livros. Chega a dramatizar no texto, por meio do monólogo em discurso directo, as suas reflexões e argumentos críticos de leitora juvenil. Frequentadora da obra de Malebranche por indicação da mãe e “malebranchiste à outrance” durante um ano, leu depois Condillac e Locke, Leibniz e Helvetius, e por fim toda a metafísica antiga e moderna. Em seguida passa ao estudo da História Natural, mais tarde interessa-se pela História sagrada e devora os livros de História antiga e moderna. A par dos trabalhos próprios do seu sexo, como o bordado, tornam-se também ocupações predilectas a música e a pintura. Mas a orgulhosa Alcipe traça o retrato impiedoso do seu mestre de música, “qui chantoit bien mais ne sçavoit point ce qu'étoit la musique” e que, como muitos outros, “chantoit par habitude et ignorant que les meilleurs instituteurs de musique sont la Nature, les oiseaux, les vents et les corps sonores, ainsi que la connoissance anatomique de l'organe qui en reçoit l'impression la plus immédiate”¹⁶. O seu espírito rebelde e a sua intuição musical fazem-na entrar em conflito com o mestre, recusando o estudo do compasso e passando as lições a discutir.

Outros passos da autobiografia são reveladores do temperamento exaltado desta mulher de letras que a si mesma se descreve como “un coeur sensible et

¹⁴ Marquesa de Alorna, *Inéditos. Cartas e Outros Escritos*, p. 201.

¹⁵ Id., *ibid.*, p. 202.

¹⁶ *Ibid.*, p. 206.

une imagination ardente”¹⁷. É o caso da passagem em que a narradora refere a doença da mãe e o voto de renúncia que fez ao vê-la tão mal, temerário propósito do qual só ao fim de vinte e seis dias conseguiram demovê-la. E é o caso, também, das páginas em que revela a sua dedicação à cabeceira das freiras doentes e o modo como as tratava e acompanhava os seus últimos momentos, tirando dessas tragédias quotidianas lições sobre a desorganização dos corpos e sobre os efeitos da consciência moral.

A ideia nuclear sobre a qual se constrói a autobiografia da Marquesa de Alorna é a de que “l’hommage le plus pur qu’on peut offrir à la divinité c’est la culture de l’esprit”¹⁸. Este texto corporiza assim um exercício de auto-representação que complementa o da correspondência. Mas é uma representação reflectidamente literária, procurando dar a coerência, a superioridade intelectual, o talento e a singularidade de alguém que a si mesma se retrata enquanto artista.

As autobiografias de Antónia Margarida de Castelo Branco e da Marquesa de Alorna são, pois, dois textos que verbalizam um trauma e que reconstituem uma identidade, ameaçada pelo infortúnio e pelo isolamento da vida conventual. São exercícios de catarse e de recentramento, que atestam a importância da reflexão intimista como reserva anímica e como possibilidade de reconstrução de um *autos*, contra o veneno lento da clausura e da mágoa. Mas entre elas vai toda a diferença que estrema o acto de escrita imposto por outrem e o acto de escrita voluntário, a disciplina obediente e a atitude narcísica, a auto-análise que se dilata ao longo dos meses e dos anos e a auto-representação que busca a essência do ‘eu’, o uso imediato da 1ª pessoa gramatical e o da 3ª pessoa enquanto construção mental, a assinatura com o nome próprio e o pseudónimo, a narrativa em extensão e a montagem literária que conduz a uma síntese. Em suma, toda a diferença que situa a “Autobiographie” da Marquesa da Alorna no campo da intenção literária e que confere à personagem de Alcipe a espessura duma existência não só biográfica e textual, mas também, e sobretudo, autoral.

* Por vontade da autora, o presente texto não segue as normas do novo Acordo Ortográfico.

¹⁷ *Ibid.*, p. 209.

¹⁸ *Ibid.*, p. 211.

Eloísa Álvarez

Universidade de Coimbra / Centro de Literatura Portuguesa

**DEL ROSA AL SEPIA.
EL PROGRAMA DE LOS JUEGOS FLORALES
HISPANO-PORTUGUESES DE SALAMANCA, 1909**

1. Introducción

Los frutos que las conexiones de la imagología con ámbitos referentes a la historiografía, la teoría de la cultura y la literatura, la sociología y la antropología, entre otros universos científicos, están produciendo, ya han sido puestos de manifiesto en términos teóricos por especialistas como M. João Simões¹ (2009:81-90). En esta perspectiva relacional se inscribe la abertura de espacios de investigación para el amplio campo de la literatura comparada².

Sin pretender explorar en este trabajo las potencialidades semánticas del concepto de imagen, por no formar parte de sus objetivos, adopto la perspectiva de Machado y Pageaux que la entienden como una representación cultural “através da qual o indivíduo ou o grupo que a elaboraram (ou que a partilham ou que a propagam) revelam e traduzem o espaço ideológico no qual se situam” (1988:58).

Esta representación de sí mismo o del otro conlleva efectivamente mecanismos subyacentes reveladores de distintas manifestaciones de psicología de un sistema o subsistema social. Cuando se trata de imágenes iconográficas, estas son portadoras

¹ “Imagology and relational complexity. The group stereotype”, in Coutinho, E.F.(ed.) *Beyond Binarisms. Discontinuities and Displacements. Studies in Comparative Literature*. Rio de Janeiro, Aeroplano Editora, 2009, pp. 81-90.

² Puede verse, a este respecto, la multiplicidad de líneas de explotación que ofrecen Á. M. Machado y Daniel-Henri Pageaux en *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*, Lisboa, Edições 70, 1988.

asimismo de símbolos formales que se exteriorizan posibilitando interpretaciones más o menos complejas en su transmisión de significados ideológicos.

La constatación de la diversidad de los universos de mensajes plausibles de análisis imagológico lleva a especialistas extranjeros, entre los que destaca Siebenmann, a convocar textos de carácter político y cultural, publicitario, libros científicos y de viajes, géneros humorísticos, prensa, manuales de enseñanza y epistolarios. Otros analistas nacionales, entre los cuales ocupa lugar notable Martínez Gallego, citan almanaques, novela por entregas, pliegos sueltos, teatro, revistas ilustradas...³, sin que en ningún caso aparezca referencia concreta a un acto que presente la importancia para la historia cultural de la Península del que aquí comento, ni, consecuentemente, al vehículo imagológico que lo dio a conocer en su momento.

El documento que propongo para análisis es la cubierta del programa anunciador de los Juegos Florales Hispano-portugueses, celebrados el 15 de septiembre de 1909 en la ciudad de Salamanca y que, como ha quedado dicho, nunca ha sido propuesto como objeto de estudio y comentario. Como tal objeto, y superando una filiación meramente etimológica, mi propuesta se refiere a una imagen inédita, aunque ya haya sido impresa.

Se hace necesario, sin embargo, explorar el fondo histórico que constituyó el antes y el después que fundamentan este acto cultural.

2.1. Preparación de los Juegos

No se trata de la primera celebración de unas justas literarias en Salamanca porque durante el siglo xx, y al menos en 1905, la prensa, el memorialismo y la epistolografía transmiten noticias de otras celebradas también en el mes de septiembre, mes de las “Ferias y fiestas locales”, concretamente, el día 30 y en el Coliseo Bretón, congratulándose del triunfo del poeta Gabriel y Galán. Existía,

³ Gustav Siebenmann, “La investigación de las imágenes mentales: aspectos metodológicos”, en J. M. López de Abiada y A. López Bernasocchi (eds.), *Imágenes de España en culturas y literaturas europeas (siglos XVI-XVII)*, Madrid, Verbum, pp. 339-349. Martínez Gallego, F.-A. “Entre el Himno de Riego y la Marcha Real: la Nación en el proceso revolucionario español”, en A. Morales y M. E. de la Vega (eds.), *Revoluciones y revolucionarios en el mundo hispano*, Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, pp. 115-172. Ambos trabajos aparecen citados por Santos Unamuno (2006:269).

por lo tanto, esta experiencia previa como base para la organización de las siguientes. Otro de los premios fijados en ellas fue para el abogado Luis Romano, cuya presencia es aquí evocada porque también fue laureado en las de 1909, en un acto que contaba en su jurado, como veremos, con un grupo de cuatro literatos portugueses presidido por Eugénio de Castro.

Aquella estancia de Castro en Salamanca se encuentra bien documentada. Efectivamente, en el libro de memorias *Olhando para trás vejo Pascoaes*, Maria da Glória, hermana del poeta de Amarante, recuerda que en 1905 viajaron a Salamanca ella, Pascoaes y Eugénio de Castro, y que fue este último “quem apresentou D. Miguel de Unamuno a Pascoaes, embora literariamente já se conhecessem”⁴.

La fuente de informaciones más interesante es, sin embargo, el sorprendente, por su número y relevancia, conjunto de cartas que le dirigieron a Eugénio de Castro organizadores y participantes en esos primeros Juegos de 1905, divulgados profusamente por la prensa. Es el caso del lusista catalán Ribera y Rovira que confirma la presencia del profesor de Coimbra en aquella ciudad en la post-data de una carta a este dirigida, el 17 de octubre de 1905, redactada en un portugués casi perfecto, expresando su crítica a este tipo de celebraciones en una región que, según él, no puede sino imitar los organizados por otras, ya que no cuenta con una tradición como la mediterránea:

“P. S. Li nos jornaes que VV. esteve em Salamanca nos Jogos Floraes [uma parodia (sic) ridícula que fazem os castelhanos dos verdadeiros Jogos Floraes da Catalunha e da Provença]”⁵.

No carece de interés referir también la existencia de una segunda carta, escrita el día 5 de octubre por Nombela y Campos, profesor de esa Universidad, en que también le recuerda su venida a la ciudad (2007:292).

Otra, la del 26 de sepbre. de ese mismo año, escrita por José Manuel Bartolomé, rector del Colegio Mayor de San Ambrosio, corrobora la estancia de Castro en Salamanca, en un contexto temporal en que cita también a la figura de Unamuno (2007: 317).

⁴ Maria da Glória Vasconcelos, 1971, p. 42.

⁵ Álvarez, Eloísa; Sáez Delgado, Antonio (eds.), *Eugénio de Castro y la cultura hispánica. Epistolario 1877–1943 (Miguel de Unamuno, Rubén Darío, Eugenio d’Ors, Francisco Villaespesa...)*, Junta de Extremadura, GIT, Mérida, 2007, p. 285. A partir de ahora la remisión a esta obra se hace solo por año de edición y página.

Todos estos elementos se revisten de importancia para establecer parámetros espacio-temporales de los encuentros entre ambos escritores. La carta del 29 de abril, dirigida a Castro por Unamuno (2007: 186), contiene la noticia de que ya se conocían, puesto que este visitó Portugal en 1904, confirmándose la suposición de la fecha que hacía García Morejón⁶ y añadiendo información complementaria de la misma.

Por medio de los testimonios citados vamos acompañando estos Juegos que deben ser interpretados como una preparación, un ensayo que todavía carece del esplendor que rodeó a los Hispano-portugueses de 1909. Hay en ambos personalidades comunes, como los ya citados Luis Romano, José Manuel Bartolomé y el diputado, y más tarde Senador y Rector de la Univ. de Salamanca, Luis Maldonado, amigos todos de Miguel de Unamuno.

Se trata de una época de gran entendimiento entre las dos ciudades y sus Universidades que durará hasta finales de la década de 30, y que girará en torno al eje representado por esas dos figuras tutelares, Castro y Unamuno, y es en esta época cuando se celebran las primeras justas literarias con carácter internacional. En este sentido, conviene no olvidar que estamos ante un evento público de raíz lúdica motivado por la idea de una expresión identitaria de comunión cultural entre las dos naciones ibéricas. Pero es también un acontecimiento inaugural y también único, – o, al menos, no he encontrado ninguna referencia que contradiga esta aserción – pues nunca se repetirá, ni en la historia de España ni en la de Portugal, y esto a pesar del interés y de la intención de Eugénio de Castro de celebrar una jornada equivalente en Coimbra, dato al que he tenido acceso a través de la carta que le escribió Moret, ex-presidente del Consejo de Ministros y Jefe del Partido Liberal, cuya identidad ya conocía Castro anteriormente por carta de Luis Maldonado, fechada 19 de junio de 1909 (2007: 237).

La misiva de Moret, firmada unos días después de la participación de ambos en estos Juegos Internacionales, dice: “Confío en que no olvidará Ud. la esperanza que hizo nacer en nosotros su promesa de preparar unos juegos florales en Portugal a los que nos honraríamos todos asistiendo, procurando yo, por mi parte, que concurrieran los más distinguidos literatos de la patria española” (2007: 394).

⁶ *Unamuno y Portugal*, Madrid, Gredos, 1971, 2ª, p. 75.

Recordemos este marco personal e institucional, pues en él se inscribe un proceso histórico de consecuencias culturales a tener en cuenta: en 1914 inicia Castro un curso de literatura española en la Universidad de Coimbra, alternándose en la docencia con Mendes dos Remédios, profesor que en 1930 enviaría una carta a diversos organismos españoles pidiéndoles colaboración para dotar de materiales bibliográficos a una recién creada Sala Española, germen del futuro departamento de Español, cuya dirección le sería confiada a Eugénio de Castro. A finales del curso 1936-37, por motivos aparentemente estructurales, quedaría suprimida la docencia de la literatura española⁷ en Coimbra.

Diez años antes, incluso, ya había tenido lugar una experiencia docente en torno a la cultura portuguesa que puede ser considerada la primera de este orden en el extranjero: la serie de conferencias celebradas en la Universidad charra y dadas por el profesor Nombela y Campos, con un auditorio muy numeroso, según comenta en su carta del 19 de octubre de 1905 a Castro, y también muy representativo, puesto que entre los oyentes se contaba Unamuno (2007: 295-296).

Sin embargo, sorprende que no figure el nombre de Miguel de Unamuno en las gestiones de los largos preparativos de los Juegos ni como elemento de la Comisión organizadora ni como miembro del Jurado español. Y sorprende también el vacío que la falta de sus cartas origina en 1909 en la continuada correspondencia mantenida con Castro y que duró, como mínimo, y según el contenido del archivo conservado en la Biblioteca de la Universidad de Coimbra, desde 1903 hasta 1914. Ese año de 1909 visitó Portugal en dos ocasiones: durante la Semana Santa, Viseu, y en junio, Oporto. Que durante el verano no estuvo en Salamanca y pasó este en Bilbao, lejos del ambiente previo al concurso, lo confirma una carta que antes de su regreso a Salamanca le envía a Maurice Legendre: “Je ne serai pas à Salamanque lorsque vous y viendrez... Je vais dans mon pays, à Bilbao, passer l’été”⁸.

⁷ Un tratamiento más extenso de este tema concreto puede verse en mi artículo, “Decadencia de la lengua española, primeras gramáticas para luso-hablantes y comienzos de la enseñanza de esta literatura en la Universidad de Coimbra”, APHELLE, *Actas do II Colóquio. O livro no ensino das línguas e literaturas modernas em Portugal. Do século XVIII ao final da Primeira República*. Universidade de Coimbra 7 e 8 de Novembro de 2003, pp. 39-56.

⁸ La carta está publicada en *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, Universidad de Salamanca, 1948, I, 31. La cita García Morejón (1971:81).

Para entender esta ausencia, deliberada o casual, debemos tener en cuenta que no era la Universidad, en cuyo cuerpo se integraba Unamuno, la institución que organizaba la jornada, sino el Consistorio. Y además, sin pretender que esta interpretación sea definitiva, sino una simple hipótesis, en el conjunto de cartas dirigidas a Castro encontramos elementos que dejan suponer que los Juegos de 1905 no fueron del todo satisfactorios para D. Miguel y que su interés por formar parte de los internacionales no sería grande.

Y aquí consigno dos testimonios. Efectivamente, el ya citado poeta Luis Romano comenta su desilusión personal, pero, y lo que es más revelador del provincianismo de esta Salamanca, pequeña ciudad de comienzos de siglo, expresa su crítica a la mezquindad del ambiente y su deseo de alejarse de él, en una carta escrita a Eugénio de Castro el 10 de octubre de 1905:

Los juegos florales me han quebrantado muchísimo, pesan demasiado los odios y las envidias de siempre. Como pueda, es probable que me vaya a Madrid para no volver a poner los pies en esta tierra de pequeñas pasiones e insidiosas enemistades. Ahora, más que antes, se esfuerzan todos en hacer el vacío a mi alrededor y yo comienzo a cansarme de esta lucha estéril (2007: 266).

Y ese mismo día, el 10 de octubre de 1905, Nombela y Campos hace referencia en su misiva a esa actitud de verticalidad, propia de Unamuno, durante el ceremonial del saludo en los Juegos a la reina de las fiestas locales, “aquella mimosa reina, a quien se negó a rendir homenaje el puritano Unamuno” (2007: 294).

Las numerosas cartas que le enviaron Luis Maldonado y José Manuel Bartolomé son indispensables para completar esta intrahistoria inicial, porque van suministrando informaciones precisas sobre los avatares de la organización y sobre el relieve que en ella va a tener el profesor conimbricense, pues él será el encargado de pronunciar el discurso de saludo a la reina Victoria Eugenia cuya presencia estaba anunciada, junto con la de su marido, el rey Alfonso XIII de Borbón, para presidir la brillante ceremonia. Nótese que el 5 de mayo de 1909 se contaba con la presidencia de la reina (2007: 236) y esto hasta unos días antes, ya en la inminencia de los Juegos, puesto que sólo el 28 de agosto se tiene la noticia de la sustitución de la pareja real por la Infanta Isabel de Borbón. Alteración que provocó alarma entre la Comisión organizadora creando el temor de la clausura de

unas celebraciones cuya preparación había sido demorada y costosa y que significaría, cuando menos y en todo caso, cambios de última hora en el protocolo ceremonial con las consiguientes alteraciones en la vestimenta, en la ocupación de lugares, orden de los saludos, etc.

El motivo de la ausencia está relacionado con las sacudidas sociales en dos frentes: en Melilla, zona de guerra abierta como consecuencia de la disputa territorial con Marruecos, a la que España había desplazado 40.000 hombres e, inicialmente, en Barcelona, ya que para participar en la lucha contra Marruecos habían sido movilizados reservistas del nordeste peninsular, algunos de Cataluña, lo que provocó tumultos que fueron duramente reprimidos durante la llamada Semana Trágica de Barcelona⁹. Bartolomé, encargado de la logística interna y de los contactos con los miembros del Jurado, le explica a Castro en sus cartas este proceso. En la firmada el 13 de agosto, comenta satisfecho: “Ya sabrá V. que se acordó no aplazar ni suspender la fiesta porque las cosas del interior de España terminaron de modo satisfactorio y lo de Melilla no hay duda que ha de terminar dentro de este mes, con un triunfo muy honroso para nosotros” (2007:325). Y en la escrita el 30 de julio de 1909 da una idea de la gran inversión económica que la alcaldía realizó, confesando el coste del dosel y el trono real que fueron encargados a París con el exorbitante precio de 4.500 pesetas.

Este mismo corresponsal, durante los meses de verano, va informando¹⁰ del éxito de la llamada a concurso a través del aumento continuo del número los trabajos presentados ya que de los 56 portugueses y de los 313 españoles iniciales, se pasa rápidamente a 263 portugueses y 596 españoles, información final contenida en carta del 4 de sepbre. lo que coloca en más de 800 el total final.

En cuanto a Luis Maldonado, de él dependen todas las conexiones con el Estado en Madrid y él decide sobre los términos de la organización protocolaria del acto. De las informaciones suministradas por sus misivas se deduce el relieve otorgado al papel de Eugénio de Castro, ya que sólo harán uso de la palabra el profesor conimbricense y el ya citado Moret¹¹ que, a última hora, acabaría por cedérsela al senador Antonio López Muñoz.

⁹ Hugh Thomas, *La guerra civil española*, I, Barcelona, Grijalbo, 1976, p. 39

¹⁰ Son especialmente relevantes las transcritas en las páginas 326-329 del ya citado libro *Eugénio de Castro y la cultura hispánica. Epistolario...*

¹¹ Carta del 13 de julio de 1909 (Cf. 2007: 238).

Dentro del importante cometido de Luis Maldonado figura la elaboración y presentación de una propuesta de condecoración española para los miembros portugueses del jurado, según su carta del 4 de sepbre. de ese mismo año (2007: 24), lo que provoca en Castro la intención de hacer la misma solicitud a su Gobierno para premiar a los integrantes del jurado español, información vehiculada por un manuscrito hasta ahora inédito, de la autoría de Manuel da Silva Gayo¹², secretario del jurado portugués, que transcribo a continuación, respetando la ortografía en él usada:

Illmos. e Exmos. Snores.

Revestiram especial brilho e grandeza os Jogos florais hispano-portuguêses realizados em Salamanca no dia 15 do corrente mês de Setembro.

E tão cordiais e sinceras fôram as provas de estima e apreço dadas aos membros do jury de Portugal no decurso dessas festivas solemnidades – que não hesitam os signatarios – salvaguardados sempre os mais ciosos melindres de independencia – em atribuir-les natural e singular importancia e significação no sentido duma fecunda aproximação intelectual e moral entre os dois países da península.

Nestas circunstancias, ousam os signatarios recommendar a V^a. Exc^a., dentre outros, como dignos de graciosas recompensas por parte do governo da Sua Majestade, as seguintes personalidades da nação vizinha:

D. Fr. Francisco J. Valdés y Noriega, Bispo de Salamanca, Grão Cruz de Isabel a Catholica, membro da Comissão organizadôra dos Jogos Florais;

D. Luis Maldonado, Presidente da Comissão, escriptor, Professor da Universidade de Salamanca, Deputado às Côrtes, antigo Sub-secretário da Presidência do Conselho de Ministros, etc;

D. Miguel Iscar Peyra, advogado, Vice-Presidente da Comissão;

D. Florencio Marcos Martin, Alcaide de Salamanca, membro da Comissão;

D. Torcuato Cuesta Bellido, Presidente da Deputação Provincial, membro da Comissão;

¹² Pertenciente al Archivo depositado en la Biblioteca Municipal de Coimbra, Gabinete de História da Cidade. Le agradecemos a la Directora, Maria José de Azevedo Santos, y a M. José Miranda, Alexandra Firmo y Alexandra Augusto, la atención dispensada en las visitas de consulta que hemos realizado a este organismo. Mi reconocimiento a la inapreciable ayuda dada por Sara Augusto, investigadora del Centro de Literatura de la FLUC, para el procesamiento informático de los Anexos incluidos en este texto.

D. José Manuel Bartolomé – Secretário da Comissão, Reitor do Collegio de Sto. Ambrosio.

D. Andrés Pérez Cardenal, escriptor e jornalista, membro da Comissão, etc.;

D. Enrique Prieto Garnacho, Thesoureiro da Comissão;

D. Benito M. Valencia, membro da Comissão;

D. Mariano Nuñez Alegría, jornalista, membro da Comissão;

D. Antonio Casas Ureña, membro da Comissão;

D. Julián Maldonado; ViceConsul de Portugal em Salamanca, membro da Comissão.

Na relação junta indicam-se, respectivamente, – segundo as categorias e méritos – as condecorações com que os membros do Jury Português desejariam ver agraciados os súbditos de Sua Majestade Catholica acima designados.

Confiando no justo criterio e nos sentimentos generosos de V^a Exclci^a, têm os signatarios como certo que a sua proposta será superiormente attendida

Deus guarde a V^a. Excelenci^a.

(localidade donde assignamos?) – em de 1909.

Illmos e Excel. Senhores. Ministro e Secretario de Estado dos Negocios Estrangeiros.

Eugenio de Castro. Presidente do Jury Português.

Vogais - Carlos Malheiro Dias.

Julio Brandão

Julio Dantas

Manuel da Silva Gayo

Una copia de la carta le fue enviada a Eugénio de Castro por Silva Gayo, y este le contestó en texto manuscrito, fechado en Carregosa, el 24.IX.1909, con el siguiente contenido de aquiescencia:

Querido Manuel: a representação está bem. Cópia-m'a manda-m'a sem demora, já assignada por ti. Pode ser datada de Carregosa. Conto voltar para Coimbra no dia 5 de Outubro. Ainda não tive noticias de Salamanca, mas espero-as hoje ou amanhã.

Os nossos cumprimentos para [¿você?]

Apertado abraço do teu [¿melhor?] amigo

Eugénio

2. El programa

Sin duda encierra varios niveles de significado, desde el explícito, transmisor de una determinada información evenencial, hasta el simbólico, más oculto, que puede ser interpretado.

Se trata de un dibujo firmado por E. Barrio, miembro de la comisión organizadora, e impreso en la Librería de F. Núñez, de Salamanca, que intenta insertarse en una determinada tradición iconográfica ya existente, sin que se vislumbre en su plasmación ninguna intención crítica ni reveladora de que se adhiera a un fondo social contemporáneo. Un mensaje, pues, ideológicamente color de rosa. Por consiguiente, tampoco revela un proyecto de renovación de sistemas plásticos de expresión, inserto en movimientos estéticos de ruptura geométrica con el realismo, como ya había hecho el cubismo, ni sigue líneas de descubrimiento pictórico más marcadamente españolas como el tremendismo de Solana o el regionalismo expresionista de Zuloaga¹³. Así, la expresión estética de Evaristo Barrio¹⁴, se dirige hacia un ultra-romanticismo [Anexo I], con un decorado de monumentales ruinas grecolatinas, en consonancia sin duda con evocaciones magnificentes identificadoras del Modernismo.

Notamos la ausencia material de colores, esperables en un programa que debería pretender un impacto publicitario, sustituyéndolos por una mancha sepia, tono que connota una antigüedad ligada al aspecto del pergamino. La representación carece de volumen, pretendiendo emitir una visión expresiva simplificada, propia de la plástica medieval, con líneas de perfiles muy marcados para definir el contorno de un personaje hierático, nobiliario, rodeado de motivos heráldicos pertenecientes a los dos países.

Pretende manifestar directamente el referente histórico, inspirado en las leyendas del ciclo artúrico y más concretamente en el doncel trovador, ataviado a la manera medieval, que toca un laúd, y que parece evocar a Lohengrin, el personaje difundido por las óperas de Wagner.

¹³ El estado y evolución de la estética pictórica en este comienzo del siglo xx, puede comprobarse en los últimos capítulos de la obra *Historia de la pintura*, de J. J. Martín González, Madrid, Gredos, 1964, 2ª.

¹⁴ No hemos encontrado referencias más importantes a este pintor.

El retrato lo recoge sentado entre esas ruinas, con el codo apoyado sobre una pauta musical, sosteniéndose la frente, en actitud pensativa, y rodeado de motivos heráldicos pertenecientes a los dos países, simbolizados por los Escudos nacionales. El español, al lado derecho, cuarteado, y simplificado, exhibiendo sólo las armas de Castilla y León, rodeando un centro con tres flores de lis que representan a la Casa de Borbón-Anjou, y en la zona inferior del centro, la granada, adicionada tras la conquista de ese reino árabe en 1492 por los RRCC. El escudo portugués del lado izquierdo, es el monárquico, adoptado desde 1481¹⁵, con dos campos, el de las quinas y también el de los castillos. Es exactamente así que aparece representado por Fernando Pessoa en *Mensagem*.

Respetando la distribución inicial de derecha a izquierda, y siguiendo la colocación de los blasones, al fondo, dos monumentos: el Palacio de Monterrey, propiedad del Duquesado de Alba, en Salamanca, y la Torre de Belén, de Lisboa, prolongada en el perfil del castillo de S. Jorge.

Sobre ellos la corona real con diadema y resplandor, lo que le confiere sacralización a este emblema, y debajo, una rosa, símbolo tradicional de esa flor natural que constituye el premio de los Juegos Florales, recibiendo el invasor halo de luz que emana de la corona regia.

En el ángulo inferior izquierdo, en piedra, el escudo de la ciudad de Salamanca, conteniendo las barras de Aragón, el puente romano sobre el río, el toro y la antigua higuera, ya convertida en la encina de la representación actual.

Enmarcando la imagen, en la parte superior, la inscripción JUEGOS FLORALES HISPANO-PORTUGUESES, y bajo ella, se anuncia: PRESIDIDOS POR S.M. LA REINA DE ESPAÑA, cuya sustitución aparece ya en la 1ª página de las interiores que, si carecen de interés iconográfico, condensan todas las informaciones pertinentes, como la intervención de García Muñoz, o la celebración de la fiesta en el patio porticado del barroco Colegio de Nobles Irlandeses, a las cuatro de la tarde del día 15 de septiembre.

En la página que cierra el programa [Anexo II] se representa una alegoría de la unión de los dos países con los dos emblemas confundiéndose, el portugués

¹⁵ <http://pt.wikipedia.org/wiki/Brasão-de-armas-de-Portugal>. Consultado el 13.10.2011. António Apolinário Lourenço, en su edición de *Mensagem, Fernando Pessoa*, Braga, Angelus Novus, 1994, lo sitúa un siglo más tarde. Hablando de los Castillos, dice que su “número definitivo (sete) só se fixou no século XVI”, p. 50, n. 3.

reproduciendo el de la portada, y el español, ya con todos los reinos históricos incluidos: Castilla, León, Aragón, Navarra, y también Granada, junto con las tres flores de lis. Se observa la misma corona real de la portada y un ramo de olivo o laurel simbolizando la paz armónica. Sobre él una pica con cinta ondulante conteniendo una divisa semiborrada, quizás como estrategia deliberada, que ofrece, por ello, varias lecturas posibles:

Amores, con pérdida de la letra inicial, resultando *Mores*, por lo que podría leerse también como el latinismo homónimo, con el significado de Costumbres, o incluso, y no menos probable, como Moret, cuya presencia se conocía con anterioridad, lo mismo que su identificación, como comprobamos al leer carta de Luis Maldonado a Castro, fechada 19 de junio de 1909 (2007: 237).

En el interior del programa aparecen definidos los 11 temas del concurso propuestos por la Sección Española y los 10 que sugiere la Sección Portuguesa. Puede decirse que las propuestas son casi equivalentes: cuatro apartados de poesía por ambos países, uno de narrativa ficcional, y el resto prosa ensayística. De especial importancia me parece que se proponga, por parte sólo portuguesa, el tema *Bases para o intercambio intelectual entre Espanha e Portugal* y que se manifieste la aspiración unionista en una propuesta hecha por los dos países con el título *Unión aduanera entre Espanha y Portugal, sus ventajas e inconvenientes*, y que tanto para el vencedor luso como para el español recibiría un premio otorgado por España. Lo que interesa subrayar es que los términos concretos de esta pretensión unionista, una de las líneas defendidas por el Integralismo Lusitano, que formó parte de las discusiones en torno a la *Questão ibérica*¹⁶, emergen en estos Juegos en fecha muy temprana¹⁷ y que la aparición en las propuestas de esta corriente de pensamiento se explica por el hecho de que tanto António Sardinha como Hipólito Raposo participaron, como vamos a ver, en ellos.

En las notas a pie de página del interior del programa se refuerza también la noción del componente monárquico que sustenta la fiesta, ya que en ellas se

¹⁶ Conjunto de conferencias publicadas por António Sardinha siete años después y que tendrían continuidad en el ensayo *A aliança peninsular*, de 1924, traducido al español en 1939 por el Marqués de Quintanar, corresponsal también de Eugénio de Castro. Los deseos unionistas de diluyen en los años 30, época en que los sueños de fusión de Alfonso XIII ya estaba rotos y en que España, tras el fracasado intento de restauración monárquica en Portugal, en 1919, había sustituido el discurso oficial iberista por el de la estrecha amistad entre ambas naciones.

¹⁷ Un excelente compendio de fechas de las relaciones político-culturales de los dos países lo ofrece Hipólito de la Torre, en "Cronología Histórica", en *Suroeste 1*, MEIAC, Badajoz, 2010, p. 415.

anuncia que los sobrantes de la subscripción se destinarán al socorro de las víctimas de la guerra de África, lo que traduce el apoyo decidido a la causa, como también se comunica la existencia de premios consistentes en obras de arte ofrecidas por aristócratas europeos.

3. Los resultados

Se puede ir acompañando la versión oficial de las celebraciones a través de la prensa regional española, que concedió al evento gran relevancia histórica y que lo comenta en tonos de eufórico optimismo, reiterando la idea de la hermandad entre las dos naciones.

De hecho, los tres diarios existentes en Salamanca en 1909, *El Castellano*, *El Lábaro* y *El Adelanto* la difundieron con amplitud llegando a emitir una hoja suplementaria, caso del primero de ellos, y los dos últimos lanzaron un número extraordinario dedicado enteramente a los esplendorosos actos del Colegio de los Irlandeses, un marco escénico impactante.

Incluyeron un desfile ante la Infanta, sentada en su trono con dosel, de la Corte de honor, formada por ocho muchachas salmantinas, entre las que estarían, sin duda, la reina y las damas de las fiestas locales de ese año, cuatro de ellas vestidas con el traje charro y las otras cuatro con traje de corte. En la prensa portuguesa se dieron noticias de otros actos como el banquete de doscientos cubiertos, en el cual pronunció un discurso Manuel da Silva Gayo¹⁸. La fiesta terminó a las 2,30 de la madrugada, con un baile de gala celebrado en el Casino.

Sin embargo, los reportajes gráficos, y tal vez debido a exigencias del protocolo, no incluyen ninguna fotografía del transcurso de la solemnidad.

Destaque especial le concedieron los diarios salmantinos al saludo de Eugenio de Castro, Presidente de la sección portuguesa del Jurado, que no dejó de mencionar los lazos de fraternidad, utilizando, precisamente, el sustantivo alianza,

¹⁸ *Hontem, no grande salão do Casino de Salamanca, foi oferecido a Moret, a Muñoz e ao jury portuguez um banquete de duzentos talheres. Brindaram os snrs. Maldonado, presidente da comissão organizadora dos jogos floraes, Moret, que é um dos grandes oradores de Hespanha, Muñoz, e ainda em nome do jury portugez, o illustre poeta e prosador Manoel da Silva Gaio, que produziu um brilhantissimo discurso.* Esta noticia está reproducida en un recorte de prensa integrado en el Archivo de Manuel da Silva Gaio, de la Biblioteca Municipal de Coimbra, sin referencia a la fecha ni al periódico que la publicó.

término muy del gusto del Integralismo Lusitano: “Aquí estamos de novo, hespanhoes e portugueses, abraçando-nos como irmãos e pactuando uma leal, uma forte aliança de corações e de espíritos”¹⁹.

Esta actitud de acercamiento peninsular se repetirá insistentemente y aparece reproducida también en palabras de Mariano Núñez Alegría, Director de *El Adelanto* y miembro de la Comisión organizadora: “[Los Juegos] culminan en la solemne festividad de hoy, en la que la Infanta doña Isabel, modelo y compendio de virtudes, presidirá al acto de unir el nombre de España al de Portugal, para hacer que dejen caer el rocío de la caridad sobre las víctimas de la guerra”²⁰.

Las fotografías difundidas por los periódicos, sobre todo por el Número Extraordinario de *El Adelanto*, vienen así a reproducir la imagen de las fuerzas vivas de la nación, representando al ejército, a la gobernación y a la Iglesia con la presencia del Rector del Colegio, del Obispo de Salamanca y del Cardenal primado de Irlanda.

De la Comisión organizadora habían formado parte un total de veinticuatro personas y, en contraste con los miembros Jurado portugués que aparecen citados todos juntos y de modo muy explícito, los formantes del jurado español aparecen referidos de forma aislada e incompleta, ya que sólo se mencionan los nombres de Azorín, escritor de gran renombre ya, junto al más modesto de Francisco F. Villegas y al de César Silió, subsecretario de Instrucción Pública y Presidente del jurado.

De los laureados, asumen interés histórico, sobre todo por el hecho de haber concursado en un tema, la *Unión aduanera*, integrando la insistente línea de la reflexión identitaria, Vasco de Quevedo, de Lisboa, y por el lado español, Francisco Bernir, catedrático de Economía política, de la Universidad de Salamanca. Y es de subrayar en este contexto ideológico, la presencia de personalidades ya aquí citadas: Hipólito Raposo, vencedor del premio de ensayo con la obra *Tradiciones universitarias de Coimbra*, y António de Monforte, pseudónimo literario de António Sardinha, al que se le concedió la flor natural de la sección portuguesa, donada por S.M. la reina, dentro del tema “Poesía de assumpto e metro libres” y setecientas cincuenta pesetas, para el poema “Lyrica

¹⁹ *El Lábaro*, jueves, 16 de septiembre de 1909. Núm. 3776.

²⁰ *El Adelanto. Diario de Salamanca*, Extraordinario al número 7.746, 15 de sepbre. de 1909.

de outubro”, [Anexo III] composición de reflexión ontolóxica, expresada en un tono decadente en que el presentimiento de la muerte se manifiesta a través de símbolos enmarcados en el paisaje otoñal de un parque con un lago seco, cisnes y pavos reales²¹, que António Sardinha, entonces un joven de 22 años, leyó en público, cosechando grandes aplausos.

4. Conclusión

Los actos, y su consecuente aparato propagandístico constituido por la imagen impresa en el programa y por la prensa oficial, transmiten la apología de un sistema monárquico y católico.

El grupo en quien descansa la organización y la consecución del evento responde a un estereotipo grupal²², fundamentado por los estamentos de clase de la época: gobierno local y nacional e Iglesia, en quienes descansa la continuidad del *status quo* imperante y la idea de que el mundo, para decirlo recurriendo a un verso de Jorge Guillén, “está bien hecho”.

No puede decirse que hubiera estrategia ideológica predefinida, pero tanto en la propuesta de los temas, como en el ambiente de la celebración de este certamen ibérico, sintagma con que lo definió en su discurso el mantenedor, López Muñoz, está muy presente la pretensión de indagar en la identidad nacional de Portugal y de España, valorando la idea de la unión en la hermandad.

Por parte de los portugueses, además, queda clara la preocupación de salvaguardar la exigencia de independencia nacional, como leíamos en la propuesta de condecoración que Silva Gayo le envía a Eugénio de Castro.

No debe sorprender, pues, el total silencio crítico, tanto en las imágenes como en las palabras. Y haciendo un gran esfuerzo, sólo consigo descubrir un gesto castizo, que reproduzco de *El Castellano* y que confirma, en las palabras del Obispo de Salamanca, la ideología conservadora que preside todo este proceso:

²¹ *El Lábaro*, 15 de septiembre de 1909. Hoja suplementaria al núm. 3.775.

²² José Adriano de Carvalho, en “A mantilha de medronhos. Impressões e recordações de Espanha de Eugénio de Castro; caminhos e processos de uma imagem de Espanha à volta de 1920”, *Península. Revista de Estudos Ibéricos*, 4, FLUP, 2007, pp. 177-194, analiza, indirectamente, la identificación ideológica de parte de este grupo de escritores y amigos de Castro, residentes en Salamanca.

“Al acercarse el señor Moret a nuestro prelado, una vez que terminó de hablar el señor López Muñoz, el Rvdo. P. Valdés le dijo: “Podemos perdonar a V. sus pecados políticos, por habernos dado ocasión de oír este hermoso discurso”²³.

Los pecados políticos de Moret, eran, como sabemos, el haber formado parte de la Presidencia del ala liberal del Gobierno borbónico.

²³ 16 de sepbre de 1909. Año VIII, núm. 1588.

JUEGOS FLORALES HISPANO-PORTUGUESES



PRESIDIDOS POR

S. M. LA REINA DE ESPAÑA



TEMAS PORTUGUESES -- PREMIO DE HONOR

LYRICA DE OUTUBRO

Depois que da chymera os fructos de oiro
murcham com o sul,
buscam os cysnes outro ancoradoiro,
seccou-se o lago azul.

So'os pavoes no parque ao abandono,
em gritos lancinantes,
choram por entre a lividés do outomno
a luz que havia dantes.

Imerge de hora a hora a natureza
na dor crepuscular
e eu cuido ouvir em toda a redondeza
a morte a caminhar.

Sam passos que ella dá, os ais sentidos
da xacara do vento,
e como entende bem os seus gemidos
meu coração attento!

Suspende-se a escutar as fluidas notas
de tam maguada lyra
e um eco triste de canções remotas
em mim agora expira.

Na grande paz de outubro a debil queixa
dos ramos moribundos
quebra o silencio em que a seguir nos deixa
apenas por segundos.

E emquanto ao-longe a diluida estancia
se esvae e perde quasi,
o coro das cacatás a distancia
repete a mesma phrase.

Folhas inertes caem mansamente
é na alameda enorme
com a cabeça na ampulheta assente,
até o tempo dorme.

O Somno estende cauteloso a teia,
urdidá em maos fatais
e tudo aquillo que ao redor enleia
nao se liberta mais.

No entanto a aspiração que me acalenta
pretende achar ainda
nesta paisagem lúgubre e cinsenta
um sol que a faça linda.

Mas como um rei antigo no desterro
que um dia professasse
pra Deus me perdoar inmenso erro
o sol velava a face.

Perante os ceos de luto chego a um ponto
de eu propio nao saber
se é falso o estado de alma em que me afronto
ou se é mentira o sêr!

Porque padeço a angustia incomprehêndida
que o outomno mal tradus,
em vao procuro interrogar a vida,
fallar aus troncos nus.

E na expressao dos seus eternos gritos
em ar de desconforto
só me respondem os pavoes afflictos
chorando un sonho morto.

Antonio DE MONFORTE.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ, Eloísa, (2003), "Decadencia de la lengua española, primeras gramáticas para luso-hablantes y comienzos de la enseñanza de esta literatura en la Universidad de Coimbra", APHELLE, *Actas do II Colóquio, "O livro no ensino das línguas e literaturas modernas em Portugal. Do século XVIII ao final da Primeira República"*. Universidade de Coimbra 7 e 8 de novembro de 2003.
- ÁLVAREZ, Eloísa, Sáez Delgado, Antonio (Eds.), (2007), *Eugénio de Castro y la cultura hispánica. Epistolario 1877-1943 (Miguel de Unamuno, Rubén Darío, Eugenio d'Ors, Francisco Villaespesa...)*, Junta de Extremadura, GIT, Mérida.
- _____, (2010) "Eugénio de Castro y España", *Relaciones literarias y artísticas entre Portugal y España (1890-1936)*. Badajoz. S.E.C.C, MEIAC.
- CARVALHO, José Adriano Freitas de, (2007) "A mantilha de medronhos. Impressões e recordações de Espanha de Eugénio de Castro; *caminhos e processos de uma imagem de Espanha à volta de 1920*", *pub. en Península. Revista de Estudos Ibéricos*, 4, FLUP.
- Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, I, Universidad de Salamanca, 1948.
- GARCIA MOREJÓN, Julio, (1971), *Unamuno y Portugal*, Madrid, Gredos, 2ª, p. 75.
- LOURENÇO, António Apolinário (ed.), (1994), *Mensagem, Fernando Pessoa*, Braga, Angelus Novus.
- MACHADO, Á. M., PAGEAUX, Daniel-Henri (1988), *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*, Lisboa, Edições 70.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1964), *Historia de la pintura*, Madrid, Gredos, vol. 2.
- SIMÕES, M. João, "Imagology and relational complexity. The group stereotype", in Coutinho, E, F. (ed.), (2009), *Beyond Binarisms. Discontinuities and Displacements. Studies in Comparative Literature*. Rio de Janeiro, Aeroplano Editora.
- SANTOS UNAMUNO, Enrique, (2006) «Las "imágenes nacionales" como objeto de estudio: nación y guerras simbólicas. El caso español (1990-2006)», *Norba. Revista de Historia*, Vol. 19, pp. 259-284.
- THOMAS, Hugh, (1976), *La guerra civil española*, I, Barcelona, Grijalbo.
- TORRE, Hipólito de la, (2010), "Cronología Histórica", en *Suroeste 1*, MEIAC, Badajoz.
- VASCONCELOS, Maria da Glória Teixeira de, (1971), *Olbando para trás vejo Pascoaes*, Lisboa, Livraria Portugal.

PRENSA

- El Adelanto*, Año XXV, núm. 7746, Salamanca, 16 de sepbre. de 1909.
- El Adelanto*, Extraordinario al núm. 7746, Salamanca, 15 de sepbre. de 1909.
- El Castellano*, Año VIII, núm. 1588, Salamanca, 16 de sepbre. de 1909.
- La correspondencia de España*, Año LX, núm. 18844, Madrid, 15 de sepbre. de 1909.
- El Lábaro*, Año XIII, núm. 3775, Salamanca, 15 de sepbre. de 1909.
- El Lábaro*, Año XIII, núm. 3776, Salamanca, 16 de sepbre. de 1909.

WEBGRAFÍA

http://pt.wikipedia.org/wiki/Brasão_de_armas_de_Portugal. Consultado el 13.10.2011.

Fernando Augusto Machado

Universidade do Minho

GARRETT E AS MULHERES: DELEITES E DELITOS

1. Uma vida de deleites com laivos de mácula

Com data de 1821 e vinte e dois anos de idade, o jovem poeta fazia já valer as suas experiências de sucessos e desditas de amor no consolo a um amigo sofredor de recentes maleitas de coração:

*Consola-te comigo, meu Sarmento,
Consola-te comigo,
Também eu fui patau, também as Mársias,
As Análias, Armias,
Me deram que fazer, me atarantaram
Nos meus tempos de amante.
Também de uns olhos já pendeu meu fado;¹*

Muito mais tarde, nas *Folhas Caídas* (1853), em contexto da sua última e maior paixão, escrevia o eterno amante:

*Este inferno de amar – como eu amo!
Quem mo pôs aqui n'alma... quem foi?
Esta chama que alenta e consome,*

¹ Almeida Garrett [A. G.], *Obras de...* Porto, Lello & Irmão – Editores, 1966, vol. I, p. 1582. O poema intitula-se “Consolações a um namorado” e está inserto na *Lírica de João Mínimo* (1829).

*Que é vida – e que a vida destrói –
Como é que se veio a atear,
Quando – ai quando se há-de ela apagar?²*

Seria quimérico tentar analisar ou compreender a vida e a obra de Almeida Garrett (1799-1854) sem este núcleo estruturante das *mulheres*. Assim o entendeu, embora nem sempre de forma pacífica e quase sempre com lamúrias de reserva moral, como teremos oportunidades de ver, o seu insubstituível e meticuloso biógrafo Gomes de Amorim, quando acrescentou à trindade santa – Deus, Liberdade e Pátria – outros três vetores que dominaram e deram sentido à vida e escrita do seu biografado: as *letras*, a *política* e as *mulheres*³, mulheres que haveria de considerar, também, “o escolho da sua vida e a perene tentação da sua alma”⁴. Aliás, aquela realidade foi, também, convicta e profusamente assumida pelo próprio autor das *Viagens na Minha Terra*, obra onde ensaia “teorização” do facto com argumentos de convicção sua e testemunhos de outros, embora em torno de teses de índole diversa. Diz ele, abrindo o capítulo XI do escrito: “Este é o único privilégio dos poetas: que até morrer podem estar namorados”; e um pouco à frente, recorrendo a um paradigma ao sabor do tempo, ditava: “O coração humano é como o estômago humano, não pode estar vazio, precisa de alimento sempre”⁵. Pois bem, Garrett gozou com denodo esse privilégio único dos poetas e deu cumprimento ao ditame paradigmático, tendo tido sempre o seu coração alimento farto, eventualmente em sobreposse, várias vezes em sobreposição, mas nunca esgotando ou alheando créditos da sua capacidade de amar. Ele tinha “poderes de mais no coração”⁶, tinha mais sentimento que imaginação, não conseguiu graduar a dose de anfião, como Goethe, nem seguir a prevalência da imaginação sobre o sentimento, como Homero, Sófocles ou Voltaire. Seguiu Byron, Schiller, Camões e Tasso⁷, e isso o havia de matar tão cedo, como a

² *Ib.*, vol. II, p. 177.

³ Francisco Gomes de Amorim, *Garrett, Memórias Biográficas*, Lisboa, Imprensa Nacional, vol. III [I-III], 1884 [1881 (I) - e 1884 (II e III)], p. 37.

⁴ *Ib.*, vol. II, p. 320.

⁵ A. G., *Viagens na Minha Terra*, Edição Crítica das Obras de..., Edição de Ofélia Paiva Monteiro. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2010, pp. 163-165.

⁶ *Ib.*, p. 421.

⁷ *Ib.*, 317-318.

estes sucedeu. Ele previu⁸, mas não conseguiu evitar; Gomes de Amorim havia de confirmar esta incapacidade e esta previsão: “Tal foi a sua [morte]. Tão bem se descreveu, que até a profetizou, nove anos antes! O coração matou-o. Porque, é ele que o diz, que nos discursos políticos o confessa, tinha coração de mais”⁹.

Pois bem, nasceu muito cedo no que seria, também, poeta da liberdade, este fogo de amores e paixão que o tempo foi ateando e que, também cedo, lhe delineou caminhos de existência e sentidos de vida. É sabido o ambiente de forte religiosidade que o rodeou e a circunstância de vários membros da família envergarem hábito eclesiástico, alguns com pergaminho. Foi, por isso, natural projetarem destino ao menino de tenra idade, confirmado nos Açores ao adolescente que também já era poeta: havia de ser padre, enquanto não fosse bispo ou até cardeal, como a fulgurante inteligência, aliada aos créditos familiares do ramo, a todos fazia prever. Por isso, o tio bispo Frei Alexandre da Sagrada Família providenciou em tempo devido para que o sobrinho recebesse ordens menores para mais tarde professar. Vestiu nessa condição trajes batinais e chegou mesmo a ensaiar o púlpito em dia de festa na Graciosa, pregando sermão à revelia de outro tio a quem fora visitar nessa ilha. Ora, reza a crónica mais oficial que, algum tempo depois, em momento de despedida do irmão Alexandre que zarpava para o continente a exercer profissão, o jovem problematizou criticamente o seu destino devido a saudades, sentidas naquela hora, dos locais nortenhos do continente onde vivera a infância, e à angústia emergente do acanhado espaço insular que se lhe afigurava para vida futura. Teria deixado, então, à sombra destes pressupostos, ecoar “o cântico da natureza na primavera humana”, como confidenciou um dia a Gomes de Amorim¹⁰, deliberando perentório: “Padre! Nunca!”, resolvendo, isso sim, ir para Coimbra estudar, evitando assim o labéu de um mais que provável futuro sacerdote prevaricador, conforme lhe ditava a íntima convicção. Só que este “cântico da natureza na primavera humana” havia de ser depois melhor figurado por informação mais tardia, e que o biógrafo referido remeteu para uma nota de fim de página: afinal, amores juvenis do poeta na Terceira terão sido não só causa

⁸ *Ib.*, 364.

⁹ Francisco Gomes de Amorim, *Garrett, Memórias...*, *op. cit.*, Vol. III, p. 84.

¹⁰ *Ib.*, vol. I, p. 103.

primordial para a obnubilação da vocação sacerdotal, como terão facilitado, para contento do jovem, a resignação dos pais e restante família, para deixá-lo rumar à universidade, pois não viam com bons olhos tais devaneios mulhерengos em tão tenra idade. Este quadro receberá mais tarde confirmação no seu *Chaveco Liberal*, em 1829, onde o então exilado escreveu sobre si: "...assim mestre calafate como aqui me vêem, fui estudante no meu tempo, e maldita seja a moça que me andou co'a cabeça à roda e foi causadora de eu não ter hoje as orde's com'o nosso capelão..."¹¹.

Pode ter sido este o primeiro altar da sua religião dos olhos pretos¹², religião que não desmereceria pelos tempos futuros os de outras cores. À dona terá deixado e ele terá também trazido negro o coração. Não por muito tempo, no caso dele, como tudo o indica. Na vida de estudante na cidade universitária foi-lhe florescendo e dando frutos a veia poética e dramática, ao mesmo tempo que colhia e vivenciava amores diversificados, cruzando polos em dialéctica imparável: as mulheres inspiravam, a poesia surgia e atraía, a vivência colhia e de novo inspirava, repetindo-se o processo, sempre... No "A quem ler" (1853) que introduz as *Fábulas e Contos*, pintará com realismo este novo quadro de vida no continente, no contexto de caracterização da sua *Lírica de João Mínimo*. Nesta obra, dizia o escritor em ano prévio à sua morte, "está a infância poética, toda a vida juvenil do homem de letras, do artista, do patriota sincero e inocente, do entusiasta da Liberdade [...]". E mais à frente continuava:

*Fala de amor o poeta... Sim, fala, e há Délias, e há Lílias, e há flores e há estrelas, e há beijos e há suspiros, e há todo esse estado-maior e menor de um exército de paixões que sai a conquistar o mundo no princípio da vida de um rapaz cheio de alma, de fogo, de exuberante energia e veemência de sangue*¹³.

O quadro assim descrito e datado da era juvenil é aplicável a toda a vida do sempre enamorado e apaixonado poeta. Herculano, que pacientemente chegou a fazer de pau-de-cabeleira em encontros do amigo com a sua explosiva paixão,

¹¹ *Ib.*, p. 109.

¹² Outros de quinze anos havia de deixar anos mais tarde, em S. Miguel, na hora de embarque para o Porto, para combate dos exércitos miguelistas (*ib.*, 563).

¹³ A. G., *Obras de... op. cit.*, Vol. I, 1661.

a Viscondessa da Luz, registaria, em carta de 1867 a Gomes de Amorim, este facto e o espanto pela viçosa força inalterável de coração do eterno amante: “Bem sabe que o Garrett morreu (em certas relações) com os mesmos vinte e cinco anos que tinha trinta anos antes”¹⁴. E de facto podemos interrogar-nos sobre o que separa aquela paixão relâmpago que o acometeu naquela noite de setembro de 1821, tinha vinte e dois anos, quando representou o seu *Catão* no Bairro Alto de Lisboa e deparou, entre a chuva de ramos e lenços beijados e lacrimosos de muitas admiradoras ilustres e rendidas que o disputavam, com a sereia de treze anos cuja beleza e formas virginais o sideraram e que se tornaria, um ano depois, sua mulher... e aquela outra que, pecaminosamente, viveu na última fase da vida com a amante Rosa Montúfar Barreiros, a também bela andaluza gaditana, casada com o oficial do exército português Joaquim António Barreiros? A primeira, para além do fogo apaixonado assente na fogsidade da vida juvenil, concedeu-lhe o único estatuto de bem casado que experimentou, concedeu-lhe companhia e amor quanto baste nos difíceis tempos de perseguido, exilado e empobrecido, mas acabou por transformar-se em “estrela funesta” geradora de infelicidade que nem sequer a separação conseguiu erradicar; a segunda fê-lo renascer e permitiu-lhe retomar todas as fantasias do tempo juvenil e torná-las reais com intensidade sem par e paixão quase sem limites, como se pode constatar na letra e implícitos das poucas mas cálidas cartas que o poeta lhe escreveu e que sobram de desastrosa destruição¹⁵, e sobretudo deu-lhe ocasião de criar os sublimes versos que consagrou *Ignoto Deo*, reunidos nas *Folhas Caídas* (1853) e que constituem “talvez o mais assombroso sucesso que em Portugal se tem dado com um livro”, como augura Amorim¹⁶. Com efeito, esta obra viu a primeira edição esgotada entre Abril e Maio, tendo sorte paralela a segunda, fazendo lembrar sucessos que no século anterior tinha tido a apaixonante *Julie ou la Nouvelle Heloise, Lettres de Deux Amants*, de Rousseau, que conhecera 72 edições

¹⁴ Francisco Gomes de Amorim, *Garrett, Memórias...*, *op. cit.*, vol. III, p. 225.

¹⁵ Em 2004, saiu uma edição brasileira (Rio de Janeiro, 7Letras) das *Cartas de Amor à Viscondessa da Luz*, com introdução, organização, fixação de texto e notas de Sérgio Nazar David. Em 1954 saíra a edição com o mesmo título (Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade), organizada por José Bruno Carreiro.

¹⁶ *Op. cit.*, vol. III, p. 397.

nos primeiros 39 anos de existência¹⁷, sendo, também aqui, as mulheres as principais responsáveis do sucesso.

No largo intervalo que separa estas duas tão fortes mas tão distintas paixões, sobram outras focadas em Délias, Lílias e Análias, em Lídias, Luíças, Lucindas e Adelaides, em Joaninhas, Lauras, Júlias e Georginas, não faltando sequer ocasião, supostamente sublimada, para induzir devaneios em “devotas”, “formosas” e “açucaradas” freiras, como as do convento de Santa Clara de Vila do Conde, as mesmas, aliás, que posteriormente cantaram *Te Deum* em protecção da esquadra miguelista que quiseram brindar com refrescos, solicitando presença viva de oficiais para com elas tomarem chá...

Em junho de 1836, Garrett separou-se da mulher Luísa Midosi que o “desonrara”. Quanto pesou esta “desonra” em quem tanto fruía com outras! Mas entretanto, conheceu por esse tempo de tormentoso sofrimento a doce e fiel jovem de 18 anos, Adelaide Pastor, que se lhe dedicou, o consolou, lhe deu paz e amou sem condições nem sacramento. Deu-lhe também três filhos, mas destes restou apenas Maria Adelaide, a única que o havia de ver morrer. Ele amou Pastor, e foi esse amor calmo que o fez guardar lugar de morte ao lado dela e dos outros dois filhos falecidos, no cemitério de S. João: “Espero e desejo que minha filha saiba, se eu não viver até eu lho poder dizer, que a minha vontade inalterável e o meu ardente desejo é que as minhas cinzas ali sejam postas ao pé das de meus filhos e da minha Adelaide”¹⁸. Palavras sinceras e ternas! Contudo, na vida comum que ambos tiveram, não conseguiu abster-se de outros deleites. E tendo ainda a alma de luto e planeando aqueles destinos tumultuares, já se lhe perfilava, sem atender sequer à inquietação, que de facto tinha, da responsabilidade de ser pai e mãe da filha ainda bebé que ficara, o regresso ao dogma dos olhos pretos através de uma enigmática *Ela*, a quem haveria de conceder duplo privilégio supremo: o de ser, simultaneamente, primeiro e último, ou seja, único amor da sua vida, aquele a quem as suas *Asas Brancas* também se renderam, pesadas, trocando o próprio céu e as estrelas por *Ela*:

¹⁷ Cf. Fernando Augusto Machado, *Rousseau em Portugal, da Clandestinidade Setecentista à Legalidade Vintista* (Porto, Campo das Letras, 2000), p. 183.

¹⁸ Francisco Gomes de Amorim, *Garrett, Memórias...*, *op. cit.*, vol. III, pp. 71-72..

O meu amor primeiro,
Único, derradeiro,
Achei-o pois: é Ela. – Ela um mistério,
Um sonbo – um véu caído
Sobre um símbolo! Um mito...
Mas é Ela... Oh! É ela! Eterno império
Lhe foi, desde o princípio concedido
Em meu ser imortal. Sou, fui... escrito
Está que sou, que fui, que era já dela,
Desde que há ser em mim.¹⁹

Aqui está *Ignoto Deo* antecipado em dez anos. O bom Gomes de Amorim ainda pensou que se tratasse de uma homenagem à sua fiel Adelaide, mas depressa concluiu o contrário, pois não podiam tais versos e os restantes do poema, pela paixão ardente que transportavam, ser inspirados na devotada companheira de casa e mãe dos filhos de ambos! Desta forma, Garrett adulterava quase toda a vida vivida: a do período de bem casado, com adultério de formalidade legal; a do período restante, relativamente a muitos amores, incluindo o da tão devotada Adelaide Pastor, com “adultério” moral.

Oh! os poetas!... Quem ousará ler o livro incompreensível, que Deus inscreve nessas almas privilegiadas, sondar esses misteriosos abismos sem fundo?! Os seus corações vivem de ternura, como as plantas de ar e de luz. A poesia é a sua Dejanira, envolvendo-os eternamente na túnica funesta, que lhes abrasa o sangue, e lhes devora a vida com a sede insaciável do amor. Mas poderia a abelha compor o mel delicioso com o suco de uma flor única? [...]

Deixemo-los, pois, mariposas sublimes, remontar-se aos astros, em busca da inspiração divina [...].

Que importa o sacrifício, se dos seios das vítimas nascem os imortais poemas, os cantos eternos, que resgatam todas as faltas, e que bonram a humanidade?²⁰

¹⁹ A. G., *Obras de... op. cit.*, vol. II, p. 135. Este poema “Ela”, integrou-o ainda nas *Flores sem Fruto*. Aparece com datação incompleta de 184... , mas a data de saída da obra é 1843, pelo que o poema será desse ou de ano anterior. Ora, Adelaide Pastor morreu em 26 de julho de 1841...

²⁰ Francisco Gomes de Amorim, *Garrett, Memórias ...*, *op. cit.*, vol. II, p. 714.

Assim se exprime, no fim do segundo volume, o moralista autor das *Memórias*. São palavras ao arrepio de desejos e lamentos que noutras ocasiões expressou atinentes ao sentido e orientação de vida do poeta relativamente à cegueira com as mulheres com quem tanto tempo de vida perdera com manifestos e vários prejuízos, nomeadamente para a criação literária. Desta vez, contudo, não se mostrou apenas benevolente para tais descaminhos, encarou-os até positivamente enquanto condição de criação poética. Garrett assim pensava e assim se exprimiu várias vezes sobre a questão. Mesmo assim, não deixaria de se questionar sobre a crueza e nefastos efeitos da sua porfiada volubilidade que semeava feridas sentimentais nos corações das suas amadas. Aliás, ele próprio sangrou algumas vezes deste mal, como foi no caso da sua mais arrebatada paixão com a Viscondessa da Luz. Provam-no em demasia as referidas cartas que lhe dirige, onde perpassam repetidos queixumes a contenções cautelares da amante, ciúmes quase doentios, insatisfação por encontros falhados ou curtos, inconformismo e desgosto por ter de a partilhar. Por isso, lastima as suas condutas e incrimina-se até, por vezes. Só que estas desobrigas não conseguem esconder sinais de evidentes *delitos de género*. Sigamos a dupla fórmula das *Viagens* através do importante espelho autobiográfico de Carlos. Por um lado, Joanhina recebe confissões, em ecos variados, que acoitam reconhecimentos pessoais de culpabilidade: “...perde-se-me esta cabeça nos desvarios do coração. Errei com ele, perdeu-me ele... Oh! bem sei que estou perdido”²¹. Situa a causa em si próprio, repetindo em diversas ocasiões o mote: “Eu estou perdido. E sem remédio, Joana, porque a minha natureza é incorrigível. Tenho energia de mais...”²²; um pouco à frente continua: “...amei-te com um coração que já não era meu; aceitei o teu amor sem o merecer, sem o poder possuir, traí quando te amava, menti quando to disse, menti-te a ti, menti-me a mim, e não guardei verdade a ninguém”; e em rebate de culpa assumida, declara:

*Oh! eu sou um monstro, um aleijão moral deveras, ou não sei o que sou” [...].
Sabia que era monstro, não tinha examinado por partes toda a bediondez das
feições que me reconbeço agora.*

*Tenho espanto e horror de mim mesmo*²³.

²¹ A. G., *Viagens na minha Terra... op. cit.*, p. 421.

²² *Ib.*

²³ *Ib.*, 441-442.

Mas por outro lado, esta responsabilização individual, escudada ou não em exigências de criação poética, torna-se, em algumas ocasiões, *imperativo* ou pelo menos *vocação de natureza*, um ou outra ditados pela natureza do género, com carácter de universalidade, portanto incontornáveis. Cruzam-se e fundam-se, até, numa *responsabilização social* que ele torna, também, universal e incontornável, habilitando o chamado “sexo forte” a poder ser desigual, fazendo-o usufruir de claras vantagens físicas, sociais, morais, e até legais. Atente-se:

*Tu não compreendes isto, Joaninha, não me intendes decerto; e é difícil. És mulher, e as mulheres não intendem os homens. Sempre o entrevi, hoje sei-o perfeitamente. A mulher não pode nem deve compreender o homem. Triste da que chega a sabê-lo!...*²⁴

E para a frente clarificará:

“Se todos os homens serão assim?

Talvez, e que o não digam”²⁵.

Desta forma, Garrett, através de Carlos, assume a *diferença de natureza* dos dois interlocutores: Joaninha permanece limpa segundo os ditames da natureza, como, aliás, as três irmãs que amou em sobreposição, Laura, Júlia e Georgina que viviam no “Éden da inocência”; Carlos tornara-se homem de máscaras formatado pela sociedade existente e a ela apropriado. Colocava, assim, cada género a viver a sua “naturalidade”, e aceitar isto era aceitar a desigualdade, pelas implicações que daí decorriam. Ela, a mulher, teria de ter, necessariamente, uma vida singela, recatada, sem doutorices, num mundo fechado ao social e ao civilizacional existentes. Era esse, aliás, o desejo de Carlos, de Garrett, para seus contento e proveito, claro. Se quer o regresso, seu e dos do seu sexo, à inocência natural que deseja para a prima e para as outras mulheres? Não parece, a medir pelo fim da longa carta:

²⁴ *Ib.*, p. 422.

²⁵ *Ib.*, p. 441.

...eu que farei?

Creio que me vou fazer homem político, falar muito na pátria com que me não importa, ralbar dos ministros que não sei quem são, palrar dos meus serviços que nunca fiz por vontade; e quem sabe?... talvez darei por fim em agiota, que é a única vida de emoções para quem já não pode ter outras²⁶.

Este é o ambiente da cidade conspurcada. Garrett chama Rousseau neste e nou-tros confrontos entre *natureza* e *sociedade*, entre autenticidade e máscara, entre frugalidade e agiotagem, entre simplicidade e doutorice. São polos recorrentes que seguem o perfil traçado no capítulo XXIV da obra, onde decalca o início do *Émile*, do mestre genebrino. Leia-se este:

Tudo está bem ao sair das mãos do Autor das coisas, tudo degenera entre a mão do homem”. [...] Ele subverte tudo, desfigura tudo, ama a deformidade, os monstros; não quer nada tal como o fez a natureza, nem o próprio homem²⁷.

Depois vai mostrando os contrários e provando como “As boas instituições sociais são as que melhor sabem desnaturar o homem”²⁸, mascarando-o, escravizando-o, sujeitando-o a ferros, tornando-o unidade fracionária, enfim, tornando-o tal como é na sociedade vigente. Leia-se agora o molde do cidadão da *Invicta*: “Formou Deus o homem, e o pôs num paraíso de delícias; tornou a formá-lo a sociedade, e o pôs num inferno de tolices”²⁹. Depois, como o seu inspirador, vai descrevendo também os contrários para relevar o homem que a sociedade tem contrafeito, apertado e forçado em grades de ferro, esse homem “aleijado como nós o conhecemos”, “o animal mais absurdo, o mais disparatado e inconsequente da terra, rei que perdeu a realeza, príncipe deserddado e proscrito, altivo e soberbo do seu estado passado mas baixo, vil e miserável pela desgraça do presente³⁰. Mas afinal, é neste segundo mundo de desmerecimento e tolices que situa, com claras vantagens, os privilegiados poetas e civilizados

²⁶ *Ib.*, p. 456.

²⁷ J.-J. Rousseau, *Émile ou de l'Éducation*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, p. 35 (tradução).

²⁸ *Ib.*, p. 39.

²⁹ A. G., *Viagens Viagens na minha Terra... op. cit.*, p. 421.

³⁰ *Ib.*, pp. 279-280.

homens, contra o paraíso de delícias naturais, o éden da inocência em que coloca as mulheres que não só não poderão usufruir das benesses da cidade como nem poderão calcorrear caminhos de produção poética.

Voltaremos mais à frente aos delitos aqui prefigurados.

2. Um ousado naturalismo sensualista

Embora exibindo algumas ambiguidades e contradições entre o natural e o social, entre o pensar e o viver, entre os dois polos do género, Garrett abraçou cedo o esplendor do *naturalismo* na acepção mais pura, herdada do *Discurso sobre a origem e fundamentos da desigualdade*, do mestre Rousseau. Nunca abandonou esta herança, embora apareça diluída na fase da prevalência da fecunda produção romântica da maturidade. Mais tarde, as *Folhas Caídas* potenciá-lo-ão de novo, através de um sensualismo sem limites e despreconceituado, “com nova transparência, por alguns acusada de despudor”, como assinala Ofélia Monteiro³¹, roçando o realismo, com a alma rendida ao corpo que nada numa sensualidade de feição quase materialista e clamando uma moral naturalista à revelia da religião. Nesta ação de retoma, abençoará o exercício do império dos sentidos e realizará o céu na terra, invertendo valores de uma prática centenária. O destemor intelectual e de vida da irrequieta e fremente juventude renascia aqui.

Não te amo, quero-te: o amar vem d'alma.

E eu n'alma – tenho a calma,

A calma – do jazigo.

Ai! Não te amo, não.

[..]

Ai! Não te amo, não; e só te quero

De um querer bruto e fero

Que o sangue me devora,

Não chega ao coração³².

³¹ Ofélia Paiva Monteiro, “Introdução”, in A. G., *Viagens na minha Terra... op. cit.*, p. 18.

³² Do poema “Não te Amo”, das *Folhas Caídas* (A. G., *Obras de... op. cit.*, vol. II, p. 200).

Havemos de voltar a este tempo e a esta obra e seus significados. Digamos agora que se este *naturalismo* sem rebuços colocava o autor de *Helena* nos caminhos mais avançados, ousados e férteis do iluminismo, com repercussões profundas no seu ideário político, religioso, antropológico e moral, também nele faria radicar alguns delitos pouco esperados neste Alceu da liberdade e do progresso, pelas opções tradicionalistas que dele fez brotar. A questão geral das mulheres situa-se nesta sombra. Percorramos uma breve resenha da formação e das hermenêuticas do culto escritor que nos façam entender esta contraditória dualidade e esta mácula³³.

Ainda residente com a família nos Açores, Garrett teve oportunidade, logo a partir dos 13 anos, de ter contacto, através de traduções francesas, com os sistemas filosóficos de Locke, Leibniz, Kant e Newton. Sustentava estas investidas portadoras de heterodoxia a recheada e despreconceituada biblioteca do tio bispo. Mas terá sido já no continente, quer por bibliotecas conventuais que os pergaminhos eclesiásticos da família lhe abriam, quer nas várias sociedades secretas a que pertenceu, quer nas redes de compra e empréstimos que vogavam pelo círculo académico, que ele adquiriu o lastro iluminista, sobretudo pela via do enciclopedismo. Foram estas competências, dificilmente ombreáveis na época, que lhe deram à-vontade suficiente para invocar bases argumentativas de Rousseau, Mably, Volney e Condorcet na prova da sua tese de *O Dia Vinte e Quatro de Agosto* (1821); que o encorajaram, perante uma parcela do escol intelectual e político do país, na Sociedade Literária Patriótica de Lisboa, a lidar com teorias de Rousseau assentes nos *Discurso sobre as Ciências e as Artes* e *Discurso sobre a desigualdade*, e do materialista Helvécio; a chamar à colação, com frequência, Montesquieu, Voltaire, Diderot, Condillac...; enfim, a afirmar que a Revolução de 1820 o encontrara rodeado de enciclopedistas, Voltaires e Rousseaus³⁴. Assim era, e assim o mostrou em profusão. Centremo-nos no assunto que nos interessa.

³³ Pode ler-se, para mais ampla recolha nesta matéria, Fernando Augusto Machado em: *Almeida Garrett e a Introdução do Pensamento Educacional de Rousseau em Portugal* (Porto, Edições ASA, 1993), “Introdução” a A. G., *Da Educação*, Edição Crítica das Obras de..., Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2009 e “Ideário Educacional e Pedagógico de Almeida Garrett, Modernidade e Tradicionalismo”, in *Colóquio/Letras* – No segundo centenário de Almeida Garrett, nº 153/154 (julho-dezembro 1999), pp. 87-106.

³⁴ A. G., *Obras de... op. cit.*, vol. II, p. 461.

Foi sobretudo pela via naturalista que o iluminismo o tocou nos verdes anos da sua juventude. Isto é importante pelo vasto campo que esta corrente abrange quer em termos de princípios, quer de valores, quer de consequências. Novas concepções do mundo, do homem e de Deus advieram e fizeram iniciar a marcha de uma progressiva secularização. *Natureza, direito natural, materialismo, mecanicismo, lei, desteologização, religião natural e deísmo*, importância do *corpo, sensualismo, prazer, felicidade imanente*, etc. são termos e conceitos de grande voga. Garrett incorporou-os, por vezes nas suas facetas mais puras tal como vigoravam nas fontes onde os bebeu. Folheemos algumas destas fontes:

Na entrada *Loi Naturelle (Morale)*, a *Encyclopédie* de Diderot e D'Alembert regista, seguindo padrão claramente rousseauiano teorizado no *Émile* e pairando na *Nouvelle Héloïse*: “A lei natural é a ordem eterna e imutável que deve servir de regra às nossas acções”. E à frente: “Que seja máxima para nós incontestável, que os caracteres da virtude estão escritos no fundo das nossas almas [...]. Numa palavra, a *lei natural* está escrita nos nossos corações em caracteres tão belos, com expressões tão fortes e traços tão luminosos, que não é possível desconhecê-la”³⁵. Assim, moral e virtude deixam de ser vontade de Deus, imperativos da religião e de estar inscritas na Escritura Sagrada e tornam-se imperativo da Natureza inscrito no coração do homem em que corpo e sentidos adquirem destaque para bem-estar e felicidade na imanência. A Natureza une a vida, e o homem aproxima-se do animal e da planta em busca de leis universais. Neste esteio, Voltaire inicia, no seu *Dictionnaire Philosophique*³⁶, o artigo *Amour* com a célebre frase das *Geórgicas* de Virgílio, tornada aforismo: *Amor omnibus idem* (o amor é para todos igual). E prossegue: “Queres ter uma ideia do amor? Vê os pardais do teu jardim; vê os pombos; vê o touro que se leva à novilha; vê esse orgulhoso cavalo que dois criados conduzem à égua que o espera e que desvia a sua cauda para o receber; vê como os seus olhos brilham...”. As diferenças destes animais para o homem serão algumas, mas o paradigma mantém-se, reinando os sentidos geradores de prazer.

³⁵ *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences des Arts et des Métiers par une Société de Gens de Lettres*, vol. IX. A Neufchastel, Chez Samuel Faulches & Compagnie, Libraires et Imprimeurs, MDCCLXV.

³⁶ Paris, Garnier-Flammarion, 1964.

Ora, percorram-se algumas criações do poeta em época temporã, e veremos, com abundância, a sintonia. Atemo-nos a dois sonetos que o poeta data de 1817 e 1818, respetivamente:³⁷

Nas froixas, débeis asas da saudade

*Esses muros que amor, razão despreza,
Que ergueu do fanatismo a voz trovosa,
Deixa, ó Nice, deixa-os vaidosa
De escutares a voz da Natureza.*

*Crê no teu coração; não é fraqueza
Fugir dos males para ser ditosa:
Já nos meus braços a ventura ansiosa
Espera, com amor, tua beleza.
Vem, não oiças conselhos fementidos,
Ouve amor, a razão, a liberdade,
E a virtude e o prazer verás unidos.³⁸*

*Farás minba cabal felicidade,
Nem teus votos verás sempre perdidos
«Nas froixas, débeis asas da saudade.»*

Virtude sem amor não é virtude

*Deixa, eu te rogo, deixa Anália minba
Duros preceitos de moral sombria;
Fingiu-os a traidora hipocrisia
Que detrás deles, a zombar, se aninha.*

³⁷ A. G., *Obras de... op. cit.*, vol. II, pp. 1716 e 1718.

³⁸ É nosso o sublinhado.

*Leis de tartufos, invenção daninha
Que protege a impostura, e o vício cria
O egoísmo as ditou, funesta harpia
Que as boras de gozar nos amesquinha*

*A mão da Natureza, a mão sublime
O grão selo forjou na eterna incube
Com que o sinal de falsas lbes imprime*

*O coração mo diz, que não ilude:
Crime sem dor, Anália, não é crime,
«Virtude sem prazer não é virtude.»³⁹*

A toada segue noutras composições, como naquela em que ensina, em 1820, “Ao Corpo Académico” que:

*São leis da Natureza as leis divinas:
Disse-o a Palavra d’Ele,
Diz-no-lo a voz do coração que é sua.⁴⁰*

Ou quando, em toada libertina que aprendera com os *philosophes* e com Bocage, apela, em 1819, às mulheres do Porto, “Rústicas *Misses, Ladies* sensaboras”, para que se libertem e lancem ao Douro os trajos *démodés* e os biocos negros, “mortalha de invenção fradesca”, de forma a poderem ser contempladas as graças que a Natureza lhes outorgou⁴¹.

Mas a grande plataforma deste naturalismo sensual e deste libertinismo, professado nos verdes anos, foi o poema *O Retrato de Venus*. Não iremos analisar a obra na globalidade, já muito tratada⁴². Delinearemos um breve apontamento mais projetado para o nosso tema.

³⁹ É nosso o sublinhado.

⁴⁰ *Ib.*, vol. I, p. 1575.

⁴¹ *Ib.*, vol. I, p. 1550, no poema “As Férias”, da *Lírica*.

⁴² Lembramos como exemplos, o cap. V da obra de Ofélia Monteiro, *Almeida Garrett, Experiência e Formação* (Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1971) e *A Polêmica sobre o Retrato de Venus*, org. e com introdução de Maria Antonieta Salgado (Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983).

Os desmandos heterodoxos, “heréticos” e impudicos do nosso poeta levaram, como é sabido, autor e obra a tribunal no país já livre, por pressão de exasperados “Católicos Romanos” bem representados pelo atrabiliário frade Agostinho de Macedo. Os nós de acusação tinham que ver, sobretudo, com desvios teológicos e religiosos e com questões morais. Sob a escandalosa égide do corifeu do epicurismo, Lucrecio, e, na pegada do materialista Demócrito, o fogaço Alceu da liberdade e desafiador da Igreja e da moralidade tradicionalista erigiu, à revelia dos dogmas sagrados, a Natureza como mãe do universo, corporizada nos fabulosos deuses Cupido e Vénus; entronizou a razão e os sentidos; colocou a fé nos limites da razão, subalternizando a esta a escritura sagrada e fazendo cair argumentos não racionais ou de mera autoridade. Mas em toda a refega travada, sobressaem, na irritação dos acusadores que escreveram na *Gazeta Universal*, dita dos *Corcundas*, as impudícias do seu exacerbado naturalismo e do sensualismo sem limites, provocatórios da moralidade pública.

As acusações encontram, de facto, substância nos versos. Com efeito, o autor naturaliza neles o céu e os deuses, e abençoa nestes o que na tradição cristã e moral católica era o pecado mais hediondo e perseguido: o pecado da carne! Em nome da mãe Natureza, o poeta corporiza os deuses e concede-lhes a experimentação de uma felicidade suprema através dos prazeres do sexo. E fá-lo de forma tão realista e desprezível de recato que descreve, sem pudor, os sinais tão humanos quanto animais do gozo, retratando as lânguidas pupilas, o palpitar dos seios voluptuosos, o lascivo aperto dos braços níveos, os olhos em que a luz quase se extingue, a voz interrompida e soluçada, os derradeiros ais estremecidos dos divinais amantes, e como não bastasse, tudo em pecaminosa situação de celeste adultério.

Esta audácia irreverente estava já consignada em poema de 1820 que permaneceu “ineditadamente centenário” como manuscrito até 1968, como estranha Augusto da Costa Dias que neste ano o trouxe a letra de forma⁴³:

*Quero cantar de Amor delícias, gozo,
Que as lasso cordas já não sofrem prantos...*⁴⁴

⁴³ Queremos relevar o excelente e extenso trabalho introdutório e as notas com que este estudioso de Garrett enriqueceu a edição (Portugália).

⁴⁴ A. G., *O Roubo das Sabinas*, Poemas Libertinos, I, reprodução fac-similada do manuscrito existente na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, espólio de Garrett. Edição crítica, fixação de texto, reprodução e notas de Augusto da Costa Dias, Lisboa, Portugália, 1968, p. 135.

E depois de desnudar

...ecos gostosos

*Do arrulho do prazer, dêbeis suspiros,*⁴⁵

descreve, mais à frente, os dotes corporais da exposta Sabina e os olhares gulosos do seu fortuito contemplador:

Em torno dos lindos nacarados lábios

Lascivos beijos ávidos revoam.

Em doce agitação pausada, e branda

Os níveos globos túmidos flutuam

*Adeja entre eles húbrico desejo.*⁴⁶

Sobe, desce, recua, hesita, anseia

Não ousa... Mas tão próximo à ventura

Ao sacrário de amor, ao foco, ao centro

Do prazer do deleite há-de fugi-lo

*Suspira... e entra... e desfalece... e morre.*⁴⁷

Nesta espécie de borrão, já ensaiava o jovem fórmulas e cenas que havia de fixar no *Retrato*, algumas quase decalcadas. Gomes de Amorim referir-se-á à primeira composição, de que transcreve uma parte inicial, como “irmã gémea” da segunda, criticando nela a demasiada nudez e liberdade de ideias e acabando por tentar justificar as duas como resultado de um “estado patológico peculiar às grandes comoções do cérebro: tendências sensualistas”⁴⁸. Mas o que acontece é que, neste *Retrato de Vénus*, a realista descrição dos sentimentos e actos dos deuses tornados homens, rompia temerária e até violentamente, com cânones que tinham consagração nos sexto e nono mandamentos da religião que o educara, substituindo a voz da Igreja, chegando ao extremo de tornar a fornicção

⁴⁵ *Ib.*, 143.

⁴⁶ *Ib.*, 159.

⁴⁷ *Ib.*, 161.

⁴⁸ Amorim, *op. cit.*, vol. I, p. 175.

virtude e o adultério acto moral, se ditados por desejo natural que a consciência não reprovasse. Neste contexto, atribuímos significado relevante à interrogação carregada de pedagogia geral e, consideramos nós, de visão prospetiva da sua vida:

*Ab! Se o gosto supremo a um deus não peja,
Porquê mesquinhas leis nos vedam bárbaras
Tão suave pecar, doce delito,
Antes virtude, que natura ensina!*⁴⁹

Foi preceito adotado, como o mostra a vida do sempre enamorado poeta, e o prova em excesso a paixão derradeira com a Andaluza, a sua Luz, o clímax das suas paixões. Parcelas de *Flores sem Fruto*, cartas salvas *Ignoto Deo* e esses cantos pertencentes “todos a uma época de vida íntima”⁵⁰ constituirão a memória sentida dessa paixão. No *Retrato de Vénus*, o céu descera à terra e desvelara-se na pujança sensual dos corpos. Agora eram os corpos, eles próprios, reais, que revelavam a transcendência através de um sentir celestial que chegava ao céu em êxtases sublimes. Pela mediação do corpo, escancarava-se a alma e chamava-se esta a usufruir o que os sentidos não conseguiam abarcar. Ele o revela, concitando de novo olhares de mal querer e juízos reprovadores. Nas cartas, a linguagem é menos censurada, e a sensualidade resvala nas palavras que dizem os momentos vividos. “Oh! como eu vou olhar para ti, como vou ver-te, palpar-te, sentir-te! A ti... eu”⁵¹! diz sem pudor em tempo de intervalo passionai. Entretanto, as justificações do que *socialmente são desvarios*, e *naturalmente virtudes*, recebem a aquiescência e a proteção de Deus, do seu Deus deísta, e permitem-lhe dispensar o céu do além pelo que tem cá, atenuando e confundindo limites entre o paraíso das delícias do amor apaixonado deste mundo e a bem-aventurança do outro, que não sabe medir: “A noite de ontem, minha alma, foi o dia mais belo da minha vida. Oh Deus eterno! Como eu vivi, o que gozei! Se pode haver céu depois disto”? E noutro passo, mantendo o refrão de vivência afim: “Que noite a de ontem, que dia o de hoje! Eu nado em felicidade[...]. Isto não pode acabar,

⁴⁹ A. G., *Obras de... op. cit.*, vol. II, p. 631.

⁵⁰ *Ib.*, p. 157.

⁵¹ A. G., *Cartas de Amor...*, *op. cit.*, p. 165.

isto é muito celeste de mais para estar sujeito às misérias e variedades das coisas da terra”⁵².

Rosa dá-lhe tudo, ela é a dádiva que a Natureza lhe proporcionou para gozar a felicidade imanente, ela é o seu Deus – “Rosa minha, meu Amor, meu Deus”⁵³ –, e o adultério torna-se destino e estratégia da própria Providência para regresso ao homem natural, à inocência perdida onde não tem lugar a moralidade que só tem sentido em sociedade corrompida que a gera por necessidade:

Que Deus se compadeça de nós, Amor, já que nos lançou neste paraíso de delícias. [...] Há dois homens em mim, vida desta alma; um é o que vêem todos, o que fez a experiência, a sociedade e o conhecimento de suas misérias e nulidades – o outro é o que tu fizeste, é a criação do teu amor, a tua obra, e este vale muito decerto porque é feito à tua imagem⁵⁴.

Se aqui houvesse Carlos, agora seria outro, pois era regressado à natureza, onde se sentia bem. O homem duplicado deixava de o ser, pois prazer e virtude era uma só coisa num mundo natural. Nesta base, o veredicto da natureza suplanta a situação da família, mesmo a sacramentada: “E Deus o sabe também, R., e nos há-de proteger, e dizer bem que nos perdoa decerto todas as nossas faltas passadas, porque este amor nos purifica e nos restitui à primeira inocência”⁵⁵. E noutro momento: “Tu sabes que tenho fé na Providência e em que ela protege um amor sincero e puro como o nosso, que se elevou a uma paixão sublime, a um sentimento celeste e digno da protecção dos anjos”⁵⁶. É neste diapasão que joga a provocação suprema, convertendo a máscara do engano na vivência da sociedade perversa em instrumento de salvaguarda daquela inocência perdida que a Providência requer como vingança da hipócrita moral social: “joguemos a nossa comédia, que é preciso irmo-nos ensaiando assim”⁵⁷.

⁵² *Ib.*, pp. 103 e 107.

⁵³ *Ib.*, p. 141.

⁵⁴ *Ib.*, p. 184.

⁵⁵ *Ib.*, p. 143.

⁵⁶ *Ib.*, p. 165.

⁵⁷ *Ib.*, p. 184.

Nas *Folbas Caídas*, fervilhará a mesma paixão, idênticos referenciais, linguagem par, embora com cuidados poéticos e cautelares de obra que seria pública. Fixemos a memória do vivido em “Aquela Noite” de festa trespasada de amores e desejos, de beijos de bocas ardentes e lascivas, de seios nus e palpitanes, de convites ousados, de conversas despidoradas sobre amores brutos:

*Era a noite da loucura,
Da sedução, do prazer,
Que em sua mantilha escura
Costuma tanta ventura,
Tantas glórias esconder.
[...]*

*E daí? - Daí a história
Não deixou outra memória
Dessa noite de loucura,
De sedução, de prazer...
Que os segredos da ventura
Não são para se dizer.⁵⁸*

Nelas registrará o momento do fatal cruzar de olhos que fez nascer “Este inferno de amar” e fez tornar o gozo, dor (“Gozo e Dor”) pelo excesso de um prazer sem fim e pela míngua de vida e alma para usufruir tão excelsa ventura; nelas contará a experiência de amor sem medida em campo aberto, sob os olhares da selvagem natureza:

*Aí, na quebra do monte,
Entre uns juncos mal medrados,
Seco o rio, seca a fonte,
Ervas e matos queimados,
Aí nessa bruta serra,
Aí foi um céu na terra.*

⁵⁸ A. G., *Obras de...*, *op. cit.*, vol. II, pp. 165 e 170. Transcreveram-se apenas os primeiros e últimos versos.

*Inda ali acaba a terra,
Mas já o céu não começa;
Que aquela visão da serra
Sumiu-se na terra espessa,
E deixou nua a bruteza
Dessa agreste natureza.*⁵⁹

Enfim, nelas cantará os olhos da amante, que os seus cegaram com chama de queimar... Quanto à linguagem, retoma a da sensualidade que envolve o corpo e que na mocidade, concretamente no *Retrato de Vénus*, utilizara.

Este naturalismo e sensualismo exacerbados que transpiram das *Folhas Caídas* voltaram a perturbar Amorim, dividindo-lhe os sentimentos entre a admiração da sensibilidade criadora do poeta e a sua reserva moralista. O nascimento de tais versos de “chama impura” e o serem atravessados por “um palpitar de carnes, um ferver de sangue, uma febre devoradora de gozos”, retraía a expressão do seu louvor, proferindo a heresia contra a arte da criação de que preferia que a obra não tivesse sido escrita do que ver-se obrigado a defendê-la. A questão do adultério era, para o autor das *Memórias Biográficas* de Garrett, exasperante. Mas o arrebatamento pelo seu biografado impôs-lhe indulgência: “...até a pureza do céu é maculada por nuvens negras, e nem sequer o sol, esse mundo luminoso, que espalha em nosso universo o calor e a vida, está isento de manchas...”⁶⁰. A admiração pelo talento impunha-se ao desgosto do delírio pecaminoso. Seria muito mais adverso e radical o juízo do autor espanhol Romero Ortiz que, em *La Literatura Portuguesa en el siglo XIX* (Madrid, 1870) lamentava que o poeta do Porto não tivesse queimado tal obra⁶¹! Mas ainda bem que o não fez, pois se queimariam as folhas de uma época única da vida íntima de quem tanto amou e tão admiravelmente escreveu...

⁵⁹ *Ib.*, pp. 195 e 197. São duas estrofes de “Cascais”.

⁶⁰ Amorim, *op. cit.*, vol. III, p. 175.

⁶¹ *Apud* Amorim, *ib.*, pp. 498-499.

3. Os delitos

A par de *razão*, *natureza* é ideia central e estruturante das *luzes*. Ela trouxe para a imanência as concepções e interpretações do mundo, do homem e de Deus e foi base de construção da modernidade. Garrett abraçou este caminho e concedeu à ideia de *natureza* espaço privilegiado, na sua adesão aos projetos de modernidade. Fê-lo no campo da política e dos valores, fazendo radicar na natureza, como os filósofos naturalistas e em particular Rousseau, a *liberdade* e a *igualdade* que o guiaram sempre; no da educação, privilegiando o corpo e o método de análise que é o método da natureza, como assevera no tratado *Da Educação*; no da religião, aderindo aos caminhos da religião natural que também escolheu como verdadeira alternativa à educação religiosa das crianças e jovens; no da moral, dando a este vetor estatuto paralelo ao da física, e deslocando o critério de distinção entre o bem e o mal, de Deus para a voz da consciência individual que a Natureza inspira. Por tudo isto, ele se tornou padrão e referência cimeira do liberalismo em Portugal no que este teve de mais avançado, permanecendo o seu ideário como inspirador incontornável dos caminhos da República. Mas estas são também algumas das razões que fazem sobressair o paradoxo que o vem perseguindo no que respeita às concepções, representações e perspetivações da natureza e da vida das mulheres. Por ironia, havia de ser precisamente no *naturalismo*, mola de tantos progressos, que ele haveria de sustentar este delito, colhendo argumentos onde sustentara caminhos tão inversos. Também aqui, Rousseau foi o grande esteio, a par da ideologia enciclopedista, tão parcas, um e outra, em avanços nesta área⁶².

Se consultarmos na *Encyclopédie* de Diderot e d'Alembert a entrada *Femme (droit naturel)*, pode ler-se:

O ser supremo, considerando que não era bom que o homem estivesse só, inspirou a este o desejo de ter uma companheira em sociedade com acordo voluntário. Esta sociedade tem por fim principal a procriação e a conservação dos filhos que nascem até à autonomia destes. E embora marido e mulher tenham os mesmos

⁶² Para desenvolvimento dos contrastes entre modernidade e tradicionalismo em Garrett, pode consultar-se Fernando Augusto Machado nos escritos indicados na nota 33.

*interesses, é fundamental que só um tenha o governo. Ora, o direito antigo e moderno das nações dá ao macho a autoridade, ficando a mulher sujeita ao marido e tendo de obedecer-lhe. Pode haver exceções...*⁶³

Na sequência do artigo que contempla outras aceções, encontramos projecções que seguem a toada, nomeadamente na aceção *moral* que elenca desigualdades várias entre os géneros (força, majestade, coragem, razão, *versus* graça, beleza, delicadeza, sentimento); na de *jurisprudência*, em que os distingue através das capacidades de emprego; na de *casada*, em que consagra que a mulher é obrigada a seguir o homem para onde quer que ele julgue que deve ir.

Por seu lado, Rousseau consagrará e aprofundará no seu *Émile* este quadro pouco inovador. Como o nosso poeta, também ele amou muito as mulheres e foi objecto de alguns amores delas, mas não ultrapassou a pecha de as considerar diferentes e inferiores em vários aspetos⁶⁴. A teoria que ele segue é simples: homem e mulher são da mesma espécie, mas distinguem-se pela constituição que têm. Ora, dado que este princípio de desigualdade se inscreve na natureza, a sociedade deve respeitá-lo através das diferenças de destino que necessariamente gera, pois que se no estado natural havia atos e diferenciações que não acarretavam consequências pelo tipo de vida que havia, não era o mesmo no estado social. Assim, por exemplo, com a diferença de força física que em situação natural não se repercutia senão no próprio, e que, em situação familiar ou social gera hierarquias, implica sujeições, determina direitos e deveres; com o pudor e o desejo de agradar característicos nas mulheres que, de inclinação, se torna dever na situação conjugal; o mesmo com o ato sexual que se transforma de instinto e busca de prazer, também em dever, na situação referida; com a gestação e criação de filhos que arrasta, na situação social, modos de vida incompatíveis com a vivência livre ou o exercício profissional por parte da mulher; com a divisão de tarefas que se devem compatibilizar com as diferenças físicas, etc. Este é o padrão que Sofia, noiva destinada ao Emílio, tem de aprender e praticar. É no livro V do famoso tratado *Emile ou de l'Éducation* que ele teoriza esta

⁶³ *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné...*, *op. cit.*, vol. VI. Paris, Chez Briasson et al., MDCCLVI.

⁶⁴ Para mais detalhes desta problemática, veja-se o artigo de H. Coulet "Femme", no *Dictionnaire de Jean-Jacques Rousseau* (dir. de Raymond Troussou et Frédéric S. Eigeldinger, Paris, Honoré Champion Éd., 1996).

educação feminina. Aí ditará que é da ordem natural que a mulher obedeça ao homem; que o homem tenha o direito de comandar e a mulher o de governar quem o comanda através do império da doçura, da graça, da complacência, dando ordens com carícias e choros e governando bem a casa, local onde deve exercer mais autoridade. “Mas quando ela”, - diz a dada altura – “desconhece a voz do chefe e quer usurpar os seus direitos e comandar ela própria, não resulta disto senão desordem, miséria, escândalo e desonra”⁶⁵. É curioso constatar como o filósofo lê a autonomia feminina, detestando mulheres casadas que se tornassem autoras ou estudassem para serem independentes. Corrupção de costumes, deboche, adultério seriam, no seu entender, consequências frequentes de tais pretensões.

Pois bem, Garrett não se afastou muito destes quadros de referência e colheu, por vezes, situações e até fórmulas destes cânones, incorporando a dualidade contraditória dos que o inspiravam nesta matéria, apesar de tão comprometidos com as *luzes* e tão avessos à paragem da história. Com efeito, como estes, ele compreendera e anuía à importância da *razão* e do *progresso* para realização do projeto da ilustração; teorizara e praticara militantemente o valor da educação como condição da liberdade dos indivíduos e dos povos; reconheceu que a substituição das abstrações metafísicas e teológicas pela Natureza e a imanência fora a base fundamental para o reconhecimento da razão e a mudança de perspectiva metodológica que permitiu a inauguração de um novo paradigma epistemológico que mudou o mundo; enfrentara os velhos guardadores da moralidade e encontrara na terra o céu através dos deleites das mulheres. Contudo, não foi capaz de conceder a estas papel relevante nestas conquistas, como nem sequer projetou para elas, destas conquistas, alavancas seguras para a sua necessária dignificação. Não o fez, de facto, pelo menos na medida que se impunha e que dele se esperava. Foi parco e até prevaricador. Escusadamente, inconsequentemente, até desatentamente... Na verdade, Garrett era homem muito culto e conhecedor da Europa geográfica e intelectual. O século anterior e até antes consagrara já significativos avanços nesta área da libertação e dignificação da mulher: Fénelon corria mundo através do *De l'Éducation des Filles* (1687); M.^{me} Lambert publicara *Avis d'une Mère à Sa Fille* (1747); M.^{me} Graffigny escrevera *Les*

⁶⁵ Rousseau, *Émile ou de l'Éducation...*, *op. cit.*, p. 767.

Lettres Péruviennes (1781); M.^{me} d'Épinay já militara pelos direitos à educação do seu género nas *Conversations d'Emilie* (1781); o mesmo com M.^{me} de Staël, nas *Lettres sur le Caractère et les Écrits de J.-J. Rousseau* (1788), e outras e outros mais a quem, por sinal, recorreu e até citou no seu tratado *Da Educação* (1829). Mesmo por cá se chegara bastante mais longe em tempos já idos, com Vernei ou Luís Mousinho de Albuquerque⁶⁶.

Garrett enredou-se na teoria da regeneração da humanidade, de Rousseau, que conhecia muito bem, mas omitiu para as mulheres, como o seu mestre, a última fase do processo. As virtualidades do selvagem, do homem naturalmente bom, deviam manter-se como referência na construção do homem novo. E dado que o regresso à situação anterior já não era possível nem conveniente, o pai da educação moderna criou um sistema educativo próprio a recriar esse homem novo para a sociedade do *Contrato*, uma sociedade com homens-naturais-de-cidade, uma sociedade evoluída, livre, feliz. Ora, o nosso cidadão portuense também desejou esta sociedade assim, mas fazendo permanecer nela a mulher quase na primeira versão, apenas moldada a esta segunda condição, mas não reconstruída. Assim a pensou, assim a desejou, assim a amou, assim a escreveu.

Apresentamos uma breve mas diferenciada ilustração.

Começamos com um poema que inseriu nas *Flores sem Fruto*, mas datado de 1823, que vai buscar e traduz da letra de Anacreonte. O título é sugestivo e podia integrar o Livro V do *Émile* para que Sofia aprendesse a *governar* quem a *comanda*:

A Força da Mulher

Ao touro deu córneas pontas
A própria natureza,
Deu à lebre a ligeireza,
E a dura pata ao corcel.

⁶⁶ O "Apêndice à Carta 16.^a sobre os estudos das mulheres do *Verdadeiro Método de Estudar* (1746) e as *Ideias sobre o Estabelecimento da Instrução Pública em Portugal* (1823), respetivamente, provam a afirmação.

A voar ensina as aves
A nadar ao peixe mudo;
E deu ao leão sanhudo
O dente destruidor;

Aos homens deu a prudência;
À mulher não pôde dá-la...
Acaso quis deserdá-la,
Ou então com que a dotou?

Por armas e por defesa
Deu-lhe as formas engraçadas
Que o ferro, o fogo, as espadas
Que tudo podem vencer.

Este posicionamento tão naturalista quanto discriminatório do sexo feminino, não é estrepante. No célebre *O Toucador, Periódico sem Política Dedicado às Senhoras Portuguesas* (1822)⁶⁷, com o qual quis elevar o nível da sua iletrada e pouco *habituée* esposa Luísa Midosi, estabeleceu ele, com o colaborador Luís Francisco Midosi, um plano de matérias em nove lições subordinadas aos seguintes temas: modas, visitas, bailes, jogo, teatro, passeios, banhos, assuntos vários e namoro⁶⁸. Eis as “pertinentes” competências que aperfeiçoariam a natureza e a condição de esposas das leitoras. O perfil das duas vertentes era logo traçado no primeiro parágrafo do periódico:

Sexo amável e encantador, que fazeis as nossas delícias, aprimorais os nossos prazeres, adoçais nossas amarguras, e sois a essência da vida, o afago da existência; [...] nascestes para encantar-nos; nascemos nós para servir-vos.

E um pouco à frente traça o destino de vida:

⁶⁷ Lisboa, Veja, 1993.

⁶⁸ *Ib.*, pp. 25-26.

*Protecção na infância, encanto na mocidade, companhia na idade madura, amparo na velhice; desde o berço até à sepultura, só vosso benigno influxo nos ameiga a existência, nos aformoseia a vida, e espalha mimosas flores em seu difícil caminho*⁶⁹.

Eram os homens quem falava...

Os testemunhos deste retrógrado ideário são muitos. É muito curiosa a apresentação que dele faz assunto no inacabado romance *Helena*. Implacavelmente tradicionalista, veicula-o através de duas personagens femininas: Isabel e a mãe. Parece transcrever Rousseau, ao afirmar através da primeira que a mulher literata – Rousseau falava das mulheres que escrevem, as autoras – era “a coisa mais ridícula e abortiva do mundo”⁷⁰; e se a filha diz, a mãe redobra, pondo-lhe na boca o princípio, tornado conselho à filha, de que a inocência, que identifica com ignorância, é virtude insubstituível na mulher que quanto mais sabe mais erra⁷¹. Como estava perto o exemplo que M. le Chevalier de Jaucourt dava, no artigo já falado que fez para a *Encyclopédie* – “Femme (anthropologie)” – para mostrar como a história anterior sempre inferiorizara as mulheres. Recorria, na circunstância, ao dito, tornado aforismo, do poeta Publius Syrus: *Mulier cum sola cogitat, male cogitat* (a mulher quando pensa só, pensa mal). Nesta senda, relembremos, sem mais análise, a tão conhecida imagem que o nosso romancista traça de Joanhina, em contraposição com a de Carlos, nas *Viagens*. Apontamos, tão só, a preferência por uma inocência e beleza naturais, contra a máscara das “boquinhas gravezinhas e espremidinhas” que a doutorice molda. É, aliás, esta doutorice que invoca no conselho que dará, em carta de 1 de fevereiro do ano da sua morte, 1854, à sua querida filha Maria Adelaide, quando a relega relativamente à preocupação que deve ter com o ser boa e temente a Deus. Finalmente, pela especificidade que contém, referimos a peça do elogio fúnebre que fez à duquesa de Palmela. É um hino à vida da mulher como matrona romana, enaltecendo a alma de quem havia servido tão subidamente, e quase

⁶⁹ *Ib.*, p. 23.

⁷⁰ A. G., *Obras de...*, *op. cit.*, vol. I, p. 443.

⁷¹ *Ib.*, p. 437.

em exclusão, os deveres tão próprios da mulher enquanto filha, enquanto mãe e enquanto esposa.

É, todavia, no tratado *Da Educação* que o seu pensar nesta matéria mais se desenvolve e sistematiza. É assunto que já tivemos oportunidade de analisar com algum pormenor noutros escritos, por isso recordaremos só alguns tópicos sintomáticos da perspetiva do autor.

Começamos por dizer que, mais uma vez, ele segue de muito perto, na obra, o inspirador central do tratado: o cidadão de Genebra. Com ele teorizará pressupostos e elencará consequências. Sob o lema de que nada poderá contradizer o que a natureza manda, afirmará a igualdade em espécie dos dois sexos, mas relevará desigualdades de género que conduzirão a destinos diferenciados. A carta nona é um texto carregado de ambiguidades e de tradicionalismo sobre a conceção e o quadro de vida da mulher. Lá justificará como a força que Deus pôs no braço do homem pode ser contrabalançada pela força dos lábios e dos olhos da mulher; como esta não pode, por esta e outras diferenças, exercer serviços iguais aos do homem; como a mulher que deixa de ser mãe, função para que a natureza a talhou, para ser erudita, autora ou estadista, é tudo menos mulher⁷². Estas mesmas convicções o levarão a considerar o sexo como um dos critérios diferenciadores da organização educacional que propõe para o segmento da educação intelectual. O princípio a que aplica tal critério faz entender o alcance: “Todos carecemos de educação intelectual, mas nem todos *igualmente*”⁷³.

Para quem defendeu princípios tão avançados para o sistema educativo português, quer no corpo geral do tratado *Da Educação*, quer no avançadíssimo *Plano da Reforma Geral dos Estudos* (1834), feito para aplicar ao país depois da vitória dos liberais na guerra civil, não deixa de ser surpreendente este gravoso conjunto de delitos. Mas, no melhor pano cai a nódoa, como sói dizer-se, e não deixa de ser pano! Garrett também não deixa de ser o mais lídimo e avançado representante das *luzes* e do liberalismo em Portugal, apesar deste escusado delito contra o género feminino que lhe proporcionou tão grandes e intensos deleites no amor e na escrita e a nós tão grandes e intensos deleites de leitura.

⁷² A. G., *Da Educação*, Edição Crítica das Obras de... coord. Ofélia Paiva Monteiro, editor crítico Fernando Augusto Machado, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2009, p. 191-193.

⁷³ *Ib.*, p. 116.

Gabriel Magalhães

Universidade da Beira Interior / Centro de Estudos Comparatistas

O CONVENTO
UMA LEITURA DE *FREI LUÍS DE SOUSA*,
DE ALMEIDA GARRETT

Todos sabemos que o *Frei Luís de Sousa* é uma obra-prima – mas quase ninguém ama, do fundo do coração, esta peça de Garrett. Dá-se nas escolas: dá-se e esquece-se. Curiosamente o livro ficou, nestes últimos tempos, com perfis contemporâneos. Portugal é hoje em dia uma nação de ambiente trágico, muito semelhante à do drama de 1843.

Existem, na atualidade do nosso país, famílias que ficam sem casa: que a “queimam” em jogos bancários. Existem desempregados de meia-idade, que morrem “de vergonha”. E a nossa juventude é frágil e sem futuro – exatamente como Maria. Em cada momento que passa, sentimos o hálito de um espectro, de um morto-vivo, que de nós se aproxima. É estranho viver neste Portugal em forma de tragédia.

E contudo, apesar de as circunstâncias nos reenviarem para a peça de Garrett, continuamos a não a amar, embora a celebremos. Trata-se de uma celebração gélida: meramente de programa escolar. Porquê, se o *Frei Luís de Sousa* constitui o nosso melhor reflexo? Talvez porque não queiramos ver a verdade dura que vibra na peça. Mas, afinal, que verdade é esta?

1. A galeria de espelhos

De muitas formas se tem analisado este drama trágico, talvez para fugir à revelação austera que habita no seu fundo. E uma dessas maneiras de interpretar

esta obra teatral de 1843 consiste em ler nela o indivíduo Almeida Garrett, seu autor. Trata-se de uma leitura um pouco “biografista”: através da obra que escreveu, espreitamos a intimidade do escritor¹.

Nesta perspetiva de estudo, acontece com frequência cometer-se o erro de pensar que Garrett se encenou numa determinada personagem do enredo². Na realidade, ele escreveu-se a si próprio em todas elas. Garrett é Madalena, mas também é Manuel de Sousa Coutinho e é igualmente Telmo. Não há quase nada no *Frei Luís de Sousa* que não seja ele. A peça define-se como uma galeria de espelhos, em que tudo é Garrett. Tudo se constrói a partir do autor e dos seus dramas.

Neste sentido, os remorsos sentimentais garretianos encontram-se em Madalena; a exemplaridade cívica do político surge-nos em Manuel de Sousa Coutinho³; a experiência da morte dos seus descendentes materializa-se na fragilidade de cristal de Maria. Até no patusco Telmo vivem as criadas da sua infância. Neste livro, Garrett está por todo o lado.

Por isso não é errado afirmar que, em *Frei Luís de Sousa*, lateja uma estranha coleção de possíveis heterónimos existenciais. De facto, João Baptista sempre tendeu para a heteronímia, transformando-se no Visconde de Almeida Garrett, metamorfoseando-se em Carlos ou João Mínimo. O autor de *Viagens na Minha Terra* esteve sempre na iminência de Pessoa, e legou a Eça de Queirós e aos seus amigos a possibilidade de um Fradique⁴.

Ora, este jogo de heterónimos, ainda não totalmente conscientes de si mesmos, vive-se de um modo mais intenso em *Frei Luís de Sousa*. Talvez apenas D. João de Portugal nos surja como uma presença exterior ao dramaturgo. Mas no fundo esta figura também possui contornos biográficos: aquele espectro que pode voltar em qualquer momento representará talvez o célebre tio paterno, Frei

¹ Um dos textos críticos clássicos sobre o *Frei Luís de Sousa* entendido como expressão velada de carácter autobiográfico é da responsabilidade de Álvaro Júlio da Costa Pimpão, *O Frei Luís de Sousa de Almeida Garrett*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1940, pp. 9-15. Esta tese teve considerável fortuna nas edições preparadas para o estudo da obra no ensino secundário.

² Cf. Gabriel Magalhães, *Garrett e Rivas: o Romantismo em Espanha e Portugal*, vol. II, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2009, pp. 44-45.

³ Esta identificação entre Garrett e Manuel de Sousa Coutinho é sublinhada por João Mendes: “Máscara, luz e chama, em Garrett” in *Brotéria*, vol. LXXXVII, nº 11, Novembro de 1968, p. 511.

⁴ Cf. Gabriel Magalhães, “A dobradiça mágica: uma leitura extrema de Almeida Garrett” in *Estar Entre*, Salamanca, Editorial Celya, 2007, pp. 144-145.

Alexandre da Sagrada Família, que assombrou a vida do autor através do modo severo como quase o forçou a um destino religioso. E esta peça tem algo de um velho pesadelo garrettiano, relacionado com a questão da sua vocação religiosa e revivido ficcionalmente.

Enfim, encontramos-nos perante um livro muito íntimo. É uma obra de interiores: o interior de uma família reflete o interior do seu autor. Porque todos nós, por dentro, somos, por assim dizer, uma estrutura familiar. Podemos agora perguntar: por que motivo se nos revelou o escritor de modo tão intenso neste trabalho?

A resposta parece bastante simples: porque quis, para este seu livro, verdade. E a verdade mais convincente de que um escritor é capaz nasce da sua intimidade. Foi, pois, com esses sedimentos pessoais que este drama se construiu. O objetivo era fugir da talha dourada literária, criando uma peça veraz, em carne viva.

Contudo, será uma terrível ingenuidade reduzir esta obra a uma consulta de psicanálise vivida publicamente. O *Frei Luís de Sousa* não é apenas uma confissão transposta para as suas personagens. Quem só ler isto no drama trágico de 1843 – dele leu quase nada. Como veremos, esta dimensão biográfica constitui apenas uma das camadas de uma peça que possui mais estratos geológicos.

2. O prodígio estético

A beleza do texto – este é outro dos pontos de vista possíveis⁵. Esqueçamos o autor e atentemos na obra. A criação artística parte sempre de uma impossibilidade. Como pode a bruta pedra tornar-se uma figura humana? De que modo acontece que as páginas de um romance se transformem num ecrã onde as palavras passam o filme de uma história? Como se explica que as tintas sobre uma tela cheguem a valer tanto como o vinco visual de uma paisagem?

A arte faz-se sobre abismos. Neste sentido, quanto mais impossível seja um projeto estético, mais virtualidades possui. Ora, a história de *Frei Luís de Sousa* é

⁵ A ideia de que o *Frei Luís de Sousa* é “a chave de uma abóbada perfeitamente construída” e, portanto, um trabalho estético maior foi detalhadamente explicada por Andréa Crabbé Rocha, *O Teatro de Garrett: Tese de Doutoramento em Filologia Românica pela Universidade de Lisboa*, 2ª ed., Coimbra, s. e., 1954, p. 151.

completamente inadmissível. Como pode regressar o romeiro após tantos anos? De que modo se explica que sua mulher não o reconheça? Como justificar a morte de Maria, tão “romântica”, no pior sentido da palavra: tão literariamente acontecida na altura em que seus pais professam?

Se a arte parte da sua impossibilidade, esta história de Manuel de Sousa Coutinho, tão incrível, permite que o fazer artístico se eleve ao cubo de si mesmo. E foi também por isso que Garrett colocou tanta verdade pessoal neste texto: não havia outro modo de, esteticamente, o salvar. Uma narrativa tão “artificial” só sobreviveria se nela transbordassem as entranhas do seu autor.

Quase todas as grandes obras partem, assim, de histórias “impossíveis”: dez anos a combater à volta da cidade de Tróia, um homem que acredita ser cavaleiro andante, um poeta que é muitos poetas – eis alguns exemplos. Ora, a narrativa de *Frei Luís de Sousa* constitui uma história deste género – impossível, e por isso mesmo passível de motivar todo o tipo de jogos criativos.

É como se a ficção contada em cena apresentasse “feridas” de verosimilhança: feridas essas que serão cicatrizadas através da genialidade artística do autor. Quais são essas chagas, esses ossos partidos da história? O carácter exemplar de Manuel de Sousa Coutinho, talvez demasiado heroico, a figura de D. João de Portugal, que protagoniza um impossível regresso, e a morte de Maria.

Temos a impressão de que o texto se vai “quebrar” nestes pontos – e torna-se maravilhoso reconhecer a capacidade estética garrettiana para evitar essa rutura. Neste aspeto, as obras pictóricas presentes em cena funcionam como um gesso que sustém a verosimilhança daquilo que se vê em palco. Nesse gesso imagético tudo se solda.

Por exemplo, no caso de Manuel de Sousa Coutinho, é um retrato, presente logo no “Acto Primeiro”, que lhe confere uma verdade indiscutível. O autor não se engana: essa figura precisava desse sublinhado de verosimilhança. E o facto de a tela arder ainda lhe sublinha mais a realidade: uma imagem toda em chamas torna muito mais real o sujeito nela representado.

Por isso, o incêndio no fim do primeiro ato não possui somente a dimensão simbólica habitualmente referida: não se trata apenas de anunciar o desfecho trágico da obra. Aquelas chamas desempenham também um papel estético importante, no que respeita à verosimilhança do drama. O fogo funciona como um sublinhado fluorescente do mundo encenado. Iluminados pelo incêndio, os

perfis de Manuel, de Telmo, de Maria, de Madalena adquirem uma verdade definitiva – um contorno sólido inegável. E estamos prontos para o “Acto Segundo”, em que um exército de retratos concederá verosimilhança a um cenário equívoco de filme de terror.

Com efeito, neste segundo ato, a dificuldade centra-se na figura de D. João de Portugal e no ambiente de mistério gótico que paira em cena⁶. Aumentando a inverosimilhança, aumenta também o número de retratos. As paredes alastram todas com documentação visual que certifica os factos, em si mesmos tão incríveis. Quanto menor é a credibilidade, mais telas dispõe o autor em palco.

O retrato de D. João de Portugal possui, neste aspecto, uma dimensão crucial. Por isso Maria e Telmo conversam sobre ele, assinalando-o ao espetador. Na verdade, será esse retrato que explicará a incapacidade que Madalena revela de reconhecer o seu esposo, quando este volta muito envelhecido. Assim, o primeiro ato gira à volta da imagem de Manuel de Sousa, e o segundo em redor da tela representando D. João de Portugal. Ambos os quadros são queimados: o do segundo marido de Madalena através das chamas – e o do romeiro por meio do incêndio verbal contido na sua célebre exclamação: “Ninguém!”

Eis precisamente outro momento extraordinário da peça: aquele em que o romeiro exclama “Ninguém!” É a voz da obra a admitir a sua ficcionalidade. Mas, nesse momento em que D. João de Portugal se permite esta confissão, aponta para o seu retrato passado – e essa ficcionalidade toda se condensa na tela, de tal modo que a figura atorial do romeiro fica crepitante de realidade. Um instante fabuloso do nosso teatro, este em que um personagem, ao revelar a mentira literária que o habita, lança essa sua ficcionalidade para uma imagem, ficando ele próprio absolutamente real e denso de verdade. E é deste modo que uma narrativa impossível se vai tornando credível através da maravilha da arte.

Falta construir a verdade da morte de Maria. Ao longo do texto, o autor vai espalhando sintomas: a fragilidade da jovem, a sua acuidade auditiva, a febre que nela se manifesta. No fundo, *Frei Luís de Sousa* é todo ele, ainda que clandestinamente, uma consulta médica – e quando a filha do infeliz casal morre em

⁶ A relação de *Frei Luís de Sousa* com uma certa literatura de terror foi estudada por Maria Leonor Machado de Sousa, “*Frei Luís de Sousa* e a literatura europeia” in AA. VV., *Afecto às Letras*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984, pp. 483-489.

palco, o diagnóstico já está feito, e o espetador, sem dar por isso, transformou-se num clínico que simplesmente certifica o óbito.

Desta forma uma história impossível se tornou viável. Muitos leitores ou espetadores assistem a este prodígio sem terem bem a noção da dificuldade, do árduo equilíbrio artístico que foi necessário para que a obra pudesse acontecer, com verosimilhança. Uma narrativa totalmente incrível desenrola-se perante os nossos olhos com a mesma naturalidade de uma cena de café.

É também por isso que surgem citações literárias no texto – aquele livro que Madalena lê no início, por exemplo. Não se trata apenas de homenagens a autores amados por Garrett. O objetivo é bem mais subtil: o dramaturgo quer que pensemos que a ficcionalidade se concentra nesses objetos – sendo pois real o mundo encenado que os contém. Um livro representado noutra obra, ou posto na cena de um drama, fica com a culpa de ser literatura – enquanto que o texto que contém esse livro, ou o drama em que ele surge, se ilibam dessa mesma culpabilidade. Em *Frei Luís de Sousa*, as citações de Garrett constituem também um desejo de que o seu trabalho apareça com a consistência do mundo real, ficando a ficção reclusa nos textos citados.

E como golpe final de toda esta vontade de verosimilhança surge o título: *Frei Luís de Sousa* – um modo de, referindo um nome concreto da nossa história literária, dar historicidade à matéria, tão fantástica, representada no palco. Este título contamina de verdade a peça, tal como o fazem os retratos, as chamadas, as citações literárias ou o cuidadoso diagnóstico da enfermidade de Maria⁷.

3. Uma radiografia portuguesa

Algo absolutamente extraordinário, neste drama trágico de 1843, é o facto de que tudo o que nele se lê de uma certa maneira – pode ser lido de um modo

⁷ Deve referir-se que, num trabalho clássico, Wolfgang Kayser interpretou o título da obra como um sinal do otimismo de fundo deste texto dramático: “Interpretação de *Frei Luís de Sousa*” in *Análise e Interpretação da Obra Literária. Introdução à Ciência da Literatura*, trad. de Paulo Quintela, vol. II, Coimbra, s. e., 1970, pp. 285-300.

completamente diferente, e ambas as leituras são corretas⁸. Encontramo-nos perante um texto estranho, como que escrito em muitos idiomas, embora tenha sido redigido numa única língua.

Este aspecto da multiplicidade de sentidos de *Frei Luís de Sousa* sublinha-se de um modo particular quando nos apercebemos de que as personagens da obra (que, como vimos, representavam facetas do seu autor) também refletem dimensões do nosso país. Os caracteres do drama podem ser lido em termos “autoriais” – mas também em termos “nacionais”.

Madalena, por exemplo, contém os remorsos garrettianos – mas também personifica esse “medo de existir” que José Gil detetou no nosso Portugal contemporâneo⁹. Na esposa de Manuel de Sousa Coutinho, Garrett colocou um traço profundo da nossa cultura, da nossa maneira de ser: este estranho sentimento de culpa com que somos portugueses. No fundo, Madalena não sente remorsos apenas por ter amado o seu segundo marido quando o primeiro ainda vivia com ela. Nessa culpa – e sobretudo no modo obsessivo como essa culpabilidade regressa –, sentimos esta outra culpa enigmática com que vivemos a portugalidade que vamos sendo. Não foi Alexandre O’Neill quem afirmou ser Portugal um remorso¹⁰? Ora, isso já o afirmara Garrett, através da figura de Madalena.

Mas, neste retrato nacional que o *Frei Luís de Sousa* desenha, encontramos ao lado de Madalena outra figura: Manuel de Sousa Coutinho. Este representa, em positivo, aquilo que a sua mulher encena em negativo. No pai de Maria, surge-nos a coragem portuguesa, a capacidade de aventura – por outras palavras: a iniciativa que levou a cabo os Descobrimentos, e todas as nossas maiores obras.

Assim, neste casal se configuram as duas pulsões fundamentais da nossa cultura, da nossa história: o pólo positivo do agir, materializado em Manuel, contrasta com o pólo negativo do recluir, personificado em Madalena. Somos um país que parte e que fica: uma nação que se lança e se imobiliza. O impulso

⁸ Esta polissemia radical do drama trágico de 1843 foi tratada, entre outros, por Luciana Stegagno Picchio, “Interprétation d’interprétations: le *Frei Luís de Sousa* de Garrett” in *La Méthode Philologique*, II, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian/Centro Cultural Português, 1982, pp. 263-277.

⁹ Cf. José Gil, *Portugal, Hoje – O Medo de Existir*, Lisboa, Relógio d’Água, 2007.

¹⁰ Trata-se dos célebres versos, incluídos no poema “Portugal”, que integra a colectânea *Feira Cabisbaixa*, de 1965: “Portugal: questão que eu tenho comigo mesmo,/Golpe até ao osso, fome sem entretém,/Perdigueiro marrado e sem narizes, sem perdizes,/Rocim engraxado, feira cabisbaixa./Meu remorso,/Meu remorso de todos nós...”.

de avançar encontra-se no pai de Maria – o de ficar, em sua mãe. E este casal é Portugal.

Tal como Maria também é imagem da nossa pátria: na filha de Madalena e de Manuel, consubstancia-se toda a fragilidade de que se reveste sempre o futuro do nosso país. Porque esta menina simboliza o porvir português em forma de pessoa. E esse futuro é frágil, continuamente problemático. Maria representa os horizontes lusitanos, tantas vezes manchados por uma doença secreta. Também hoje os nossos jovens são Marias. O nosso presente está cheio de Marias: pessoas novas mal preparadas para aquilo que as espera. A configuração débil da filha de Madalena – é a mesma presença frágil das nossas filhas e dos nossos filhos. O futuro do nosso país perfila-se como a constante, a inquietante possibilidade de uma doença qualquer.

Entretanto, o povo representa-se em Telmo: uma massa popular algo amorfa, que insiste nas suas superstições, que “tem lá a sua ideia”. Este povo é como um peso morto: quer na obra, quer na realidade do país. Sem dúvida: trata-se de uma figura de perfis bondosos, até muito meigos. Mas com qualquer coisa de inerte.

Por isso mesmo é que Telmo constitui um eco do Velho do Restelo. Ele, que tanto fala no rei D. Sebastião, representa um outro regresso do mundo dos mortos: o retorno do célebre personagem camoniano. De facto, Telmo é o Velho do Restelo em pantufas. A imobilidade do ancião desenhado pelo poeta épico ecoa nessa outra imobilidade de Telmo, que ao mesmo tempo é a imobilidade do povo português: uma gente presa aos seus costumes, aos seus usos; como que vivendo ainda nos seus castros, apesar de habitar cidades contemporâneas.

É claro que existe também dinamismo nas nossas raízes populares: entre o povo português, encontram-se muitos Manuéis de Sousa que se mexem, que protagonizam, por exemplo, a emigração. Contudo, no perfil de Telmo, Garrett quis representar uma certa atitude passiva, que prevalece numa grande parte da população. Existe como que uma teimosia de atavismos na figura de Telmo.

Por esse motivo é que ele tanto se opõe a Manuel de Sousa Coutinho. Os nossos grandes reformadores sempre se defrontaram com os Telmos da vida real. E é também por isso que o velho criado de D. João de Portugal é sebastianista.

O sebastianismo representou um reflexo dessa imobilidade portuguesa¹¹. Com a sua vivência política do nosso primeiro liberalismo, Garrett sabia muito bem o quanto esta “paragem” das nossas camadas populares detém a nossa história. Para os revolucionários de 1820, o povo português olhou do mesmo modo que Telmo olha para o seu segundo senhor, D. Manuel de Sousa Coutinho. Com um ceticismo infinito, com uma ironia incapaz de acompanhar os futuros propostos.

E tudo isto, todas estas facetas da portugalidade, o medo de Madalena, que é o nosso receio português, a iniciativa e a heroicidade de Manuel, que são também as de Portugal, a fragilidade de Maria, que é a do nosso porvir, e o imobilismo de Telmo, ainda tão presente numa boa parte do nosso povo – tudo isto convive harmoniosamente no seio de uma única família, que representa toda a nossa cultura e a nossa história.

E essa família vê-se ensombrada por um fantasma, uma aparição terrífica que vem do passado. Ora, esta percepção da história nacional como um espectro representa uma ideia essencial do autor de *Frei Luís de Sousa*. No contexto da obra garrettiana, o país morre no seu poema *Camões*, de 1825. E é talvez por isso que, em 1843, quer no drama trágico que estamos a analisar, quer em *Viagens na Minha Terra*, a portugalidade já nos aparece em estado de fantasma. Deste modo o autor de *O Alfageme de Santarém* explica-nos que a construção da nossa modernidade se perfila como uma fatalidade: morto e morrido o passado – o futuro será a única ressurreição.

Contudo, a figura do romeiro não deve ser lida só como encarnação do passado. D. João de Portugal também representa o “estrangeirado”: aquele que fez o seu percurso humano fora do país – e depois não é reconhecido pelos seus, transformando-se num “ninguém” cultural. Nesse sentido, Jorge de Sena, José Rodrigues Miguéis, só para citar alguns exemplos, foram romeiros. Romeiro foi também o próprio Fernando Pessoa, ignorado enquanto esteve vivo. Todos eles nos surgem como indivíduos que palmilharam o território de desterrados que a nossa cultura gera. De resto, muitos emigrantes são, cada um à sua maneira, romeiros rejeitados.

¹¹ O sebastianismo como problema do *Frei Luís de Sousa* foi estudado por Luciana Stegagno Picchio, no texto desta autora já antes por nós citado.

Eis aqui a magnífica pintura de Portugal que este livro nos deixa. Feito de retratos, este drama constitui, ele próprio, um grande fresco das atitudes espirituais fundamentais que tecem a nossa vida nacional. Enfim, encontramos-nos perante uma radiografia portuguesa. Nela, podemos contemplar o funcionamento misterioso do nosso esqueleto cultural. Por isso mesmo, *Frei Luís de Sousa* faz pensar nos *Painéis de São Vicente de Fora*. Só que a pujante nacionalidade que nos surge nesta última obra pictórica se vê substituída por uma família em crise: contudo, nos rostos dos seus membros, podemos ver os nossos próprios rostos. Tal como nas faces representadas nos painéis podemos avistar as caras que um dia tivemos.

E este representar da portugalidade não se resume a uma galeria de figuras onde identificamos as nossas virtudes cardeais e os nossos vícios inextinguíveis. Na obra, também se encena – e tão bem! – a afetividade portuguesa, a ternura que se derrama pelos gestos fora, o mel das nossas palavras¹². Todo o carinho com que somos portugueses uns para os outros, quando estamos em família, se revela no texto.

Tal como se revela também, e magnificamente, o nosso viver sempre à distância, de que se tem feito a nossa história¹³. Muito ao longe mora a família de Madalena e de Manuel de Sousa, numa Almada da qual se avista Lisboa. Ora, é numa Almada equivalente que Portugal se tem situado, entrevedo à distância a Europa a que pertence, a Península de que faz parte e o mundo inteiro.

Admirável esta fotografia que Garrett tirou a Portugal, com o seu *Frei Luís de Sousa*. Fotografia esta que, como vimos, também é uma imagem de si mesmo, e dos seus dramas sentimentais mais íntimos. Assim se realizou uma perfeita fusão entre a identidade do escritor e a do país. Essa mesma concordância que se deu em todos os nossos grandes escritores: Camões, Pessoa, Antero ou Eça foram quem foram – mas nisso que eram estava também muito do que o país era.

¹² É muito interessante a análise que José Régio fez do estilo do *Frei Luís de Sousa*, sublinhando o “magistral equilíbrio” que o caracteriza: “O problema da linguagem no *Frei Luís de Sousa*” in AA. VV., *Estrada Larga*, I, Porto, Porto Editora, s. d., pp. 314-316.

¹³ Partindo deste viver à distância, Eduardo Lourenço fará uma muito curiosa interpretação “política” de *Frei Luís de Sousa*: “Romantismo e tempo e o tempo do nosso romantismo: a propósito do *Frei Luís de Sousa*” in AA. VV., *Estética do Romantismo em Portugal*, Lisboa, Centro de Estudos do Século XIX do Grémio Literário, 1974, pp. 105-11.

4. O enigma espiritual: o convento

E contudo, apesar de todo este brilhantismo, apesar de constituir uma admirável fotografia de nós mesmos, *Frei Luís de Sousa* continua a ser um texto mal amado. Porquê? Talvez isto aconteça devido à mensagem última, de natureza espiritual, que no livro se adivinha. Uma mensagem que não nos tem sido fácil aceitar: está lá, mas não a queremos ver.

Em que consiste essa lição? Tratemos, em primeiro lugar, da proposta que este livro faz a cada pessoa. *Frei Luís de Sousa* diz-nos que o nosso verdadeiro destino, aquele onde encontraremos o nosso rosto em estado puro, implica uma grande solidão, uma enorme solidão conventual – que, porém, será acompanhada por Deus. Um homem que cumpre a sua vocação é como se entrasse num mosteiro.

E este processo, esta longa ascese do nosso devir biográfico, revestir-se-á de uma dimensão de dor. Com quarenta e quatro anos, Garrett aprendera isto. Não tinha família: separara-se da mulher, e Adelaide Pastor morrera em 1841. João Baptista estava só. Sabia que escrever se tornara para ele, apesar da sua fama, um percurso de secreta solidão. Tanto quisera não ser sacerdote, e os acasos conduziram-no a um estranho tipo de sacerdócio cívico e literário.

Os acasos? Não: João Baptista sentia uma força, uma energia fatal, que o empurrava – por vezes com violência. Em *Frei Luís de Sousa*, vive, e muito, aquela relação equívoca que o cristão mantém com a Providência. Aceita-a, mas com uma certa amargura. De facto, neste drama trágico garrettiano, afirma-se uma fé que ainda não consegue ser a alegria de si mesma. O livro acredita, mas fá-lo sem deixar de estar enovelado na sua tristeza¹⁴.

Contudo, o caminho ficou apontado – a solução é o convento. Será nesse convento que o próprio Garrett residirá desde 1843 até ao fim dos seus dias: vestido de dândi, ele é, no fundo, um frade¹⁵. Quem conhecer a biografia monumental de Gomes de Amorim sabe bem da grande solidão garrettiana –

¹⁴ Quem chamou a atenção para esta incomodidade espiritual de *Frei Luís de Sousa* foi precisamente Ofélia Paiva Monteiro, na sua introdução a uma edição desta peça garrettiana: “Introdução” in Almeida Garrett, *Frei Luís de Sousa*, Porto, Livraria Civilização Editora, 1987, pp. 24-26.

¹⁵ Devemos recordar aqui a interpretação que Agustina Bessa-Luís fez de Garrett, na obra intitulada *Garrett, o Eremita do Chiado*, Lisboa, Guimarães Editores, 1998.

e também do impressionante ermamento que rodeou a morte, tão desértica, deste autor¹⁶. E foi no secreto convento de uma biografia cada vez mais isolada que o Almeida Garrett um pouco convencional dos anos vinte e trinta do século XIX – se metamorfoseou no enorme Almeida Garrett das décadas de quarenta e cinquenta de Oitocentos. Ele próprio, por conseguinte, se transformou no Frei Luís de Sousa de si mesmo.

Também nós temos um convento à nossa espera. Cada um saberá do seu. E todos sentiremos uma força que nos empurra para lá. Entretanto, a nossa reação inicial será sombria e melancólica, perante o lugar onde, paradoxalmente, irá começar a nossa alegria. Eis um resumo do que contém o *Frei Luís de Sousa* como lição de vida. Só que esse magistério não se faz desde os territórios felizes da ressurreição: ele opera-se ainda entre as trevas obscuras da nossa paixão. Morre-se neste drama trágico de 1843, e ao fundo do fúnebre palco existe uma luzinha que vasqueja. A solução, porém, está lá, nessa pequena luminosidade escondida. A solução que Garrett escolheu, ou aceitou mais do que escolheu, mas que o levou a escrever as suas grandes obras – e a ser verdadeiramente quem estava destinado a ser. E esse convento que para ele funcionou também terá resultados excelentes, quando aplicado às nossas biografias.

Já repararam que o *Frei Luís de Sousa*, enquanto texto, enquanto produção estética, também é um convento? O facto de não ser escrito em verso, a sobriedade da sua ação, com poucas personagens – tudo aponta para uma estilização conventual. As próprias palavras desta peça de 1843 também são um mosteiro. Porque o convento não é apenas a solução para nós como pessoas – também o será para a nossa arte, para a nossa atividade. Quanto mais capazes de sobriedade, de uma límpida concisão, mais impacto terá o nosso agir. As últimas obras dos grandes artistas são sempre maravilhosamente simples. Também a arte se resolve, pois, conventualmente.

E torna-se impressionante constatar que *Frei Luís de Sousa* sugere ainda um mosteiro para Portugal. A solução não é apenas individual: é também coletiva. Depois de todos os nossos arabescos oníricos – de todas as nossas fantasias sebastianistas, dos nossos delírios de grandeza, brasileiros ou africanos –, o país talvez ganhasse em voltar, de uma vez por todas, à verdade de si mesmo.

¹⁶ Essa solidão é mais patente no terceiro volume de *Garrett – Memórias Biográficas*, obra de Francisco Gomes de Amorim: Lisboa, Imprensa Nacional, 1884.

Aliás, a realidade atual portuguesa pede aos gritos um mosteiro. Precisamos desse mosteiro – da coragem de o assumirmos. Da sua chã e sincera sobriedade. E não deixa de ser curioso intuir que, nessa aparente derrota, triunfaríamos. Porque afinal é nas vitórias fingidas desta nossa carnavalesca modernidade que somos derrotados. Deixemos de fazer de conta, quer como pessoas, quer como portugueses. Aceitemos a nossa verdade. Na primeira parte de *Frei Luís de Sousa*, as personagens estão metidas num teatro que não sabem que é teatro – até que oromeiro chega. Também nós estivemos, nestes últimos anos, embrenhados no nosso teatro pessoal, e no teatro do nosso tempo. Entretanto, oromeiro bateu à nossa porta. Mas aí está, à nossa espera, o convento final de *Frei Luís de Sousa*, propondo-nos um regresso à nossa verdade: único modo de voltarmos a ter um futuro.

BIBLIOGRAFIA

- AMORIM, Francisco Gomes de, (1881-1884), *Garrett – Memórias Biográficas*, Lisboa, Imprensa Nacional, 3 tomos.
- BESSA-LUÍS, Agustina, (1998), *Garrett, o Eremita do Chiado*, Lisboa, Guimarães Editores.
- KAYSER, Wolfgang, (1970), “Interpretação de *Frei Luís de Sousa*” in *Análise e Interpretação da Obra Literária. Introdução à Ciência da Literatura*, trad. de Paulo Quintela, vol. II, Coimbra, s. e., pp. 285-300.
- LOURENÇO, Eduardo, (1974), “Romantismo e tempo e o tempo do nosso romantismo: a propósito do *Frei Luís de Sousa*” in AA. VV., *Estética do Romantismo em Portugal*, Lisboa, Centro de Estudos do Século XIX do Grémio Literário, pp. 105-111.
- MAGALHÃES, Gabriel, (2007), “A dobradiça mágica: uma leitura extrema de Almeida Garrett” in *Estar Entre*, Salamanca, Editorial Celya, pp. 139-148.
- MAGALHÃES, Gabriel, (2009), *Garrett e Rivas: o romantismo em Espanha e Portugal*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2 vols..
- MENDES, João, “Máscara, luz e chama, em Garrett” in *Brotéria*, vol. LXXXVII, nº 11, Novembro de 1968, pp. 493-511.
- MONTEIRO, Ofélia Paiva, (1971), *A Formação de Almeida Garrett: Experiência e Criação*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 2 vols.
- MONTEIRO, Ofélia Paiva, (1987), “Introdução” in Almeida Garrett, *Frei Luís de Sousa*, Porto, Livraria Civilização Editora, pp. 5-31.
- PICCHIO, Luciana Stegagno, (1982), “Interprétation d’interprétations: le *Frei Luís de Sousa* de Garrett” in *La Méthode Philologique*, II, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian/Centro Cultural Português, pp. 263-277.
- PIMPÃO, Álvaro Júlio da Costa, (1940), *O Frei Luís de Sousa de Almeida Garrett*, Coimbra, Universidade de Coimbra.
- RÉGIO, José, “O problema da linguagem no *Frei Luís de Sousa*” in AA. VV., *Estrada Larga*, I, Porto, Porto Editora, s. d., pp. 314-316.
- ROCHA, Andrée Crabbé, (1954), *O Teatro de Garrett: Tese de Doutoramento em Filologia Românica pela Universidade de Lisboa*, 2ª ed., Coimbra, s. e.,
- SOUSA, Maria Leonor Machado de, (1984), “*Frei Luís de Sousa* e a literatura europeia” in AA. VV., *Afecto às Letras*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 483-489.

PAISAGEM LITERÁRIA: IMANÊNCIA E TRANSCENDÊNCIA

A hipótese de que parto é a de que a paisagem literária constitui uma das mais interessantes manifestações da natureza histórica do lugar, bem assim da forma como este reflecte e configura as relações do humano com o que imagina enquanto transcendente. A paisagem é uma forma de evidência do lugar que está longe de se confinar a uma visão idílica dos seus componentes. Como veremos, a sua fundamentação estética (e por isso histórico-cultural), enquanto conceito, faz parte da sua mesma natureza, resultando num complexo feixe de relações que está bem longe daquilo que no senso comum define o carácter da paisagem como o que apenas “está aí”. Uma paisagem nunca se limita a “estar aí”. Ela constitui-se como um *acontecimento* que o sujeito constrói na história. É pois este o conjunto de questões que pretendo aqui desenvolver.

Explico também porque me atenho mais a uma reflexão historicamente mais aproximada de nós. É que o termo e o conceito de paisagem são de formação relativamente recente (cf. Buescu, 1990). Significa isto que eles reflectem uma experiência do mundo dentro da história, e que a ideia de natureza que manifestam é tudo menos simples. Na realidade, quer o termo quer o conceito de paisagem (as primeiras atestações são *paesaggio* em italiano, *landschap* em neerlandês, de onde passa para o inglês) surgem pela primeira vez no século XVI. São respectivamente de 1549 (Robert Estienne) e de 1552 (Tiziano) as primeiras definições de paisagem como uma conformação de um objecto cultural: “Representação pictórica de uma vista, normalmente como fundo de um quadro”, diz Estienne. É pois fundador o seu carácter estético, na medida em que a paisagem parece surgir, em primeiro lugar, como uma relação com um objecto pictórico,

apenas mais tarde transposta para a apreensão de natureza como experiência directa. Não é por acaso que é em italiano e em neerlandês que os termos primeiramente surgem, numa clara relação com a pintura italiana e flamenga, respectivamente. Paul Valéry dizia, de modo expressivo, que a paisagem está para a natureza como a ópera está para o “comum da vida”.

Em segundo lugar, essa relação envolve a organização do espaço perceptivo, implicando, explícita ou implicitamente, a existência de um sujeito capaz de “ver” de modo estruturado, e de perceber o que vê como uma forma com sentido. Essa apreensão do espaço é realizada através de uma posição (pontualmente) fixa, colocando o sujeito dentro da representação que é feita do espaço, *mesmo quando o sujeito dele parece estar ausente*. Esta posição deriva de uma outra construção pictórica, feita de modo gradual e lento na passagem da Idade Média para o Renascimento: a noção de perspectiva (cf. Francastel, 1977 e Panofsky, 1975), realizada ao longo do Quattrocento e reflectindo a representação visual de um espaço euclidiano e geométrico. A pressuposição da noção de perspectiva arrasta consigo algumas consequências, para lá das óbvias implicações pictóricas que tem. Permito-me ficar aqui por aquelas que derivam do próprio étimo de “perspicere”, que significa, em latim, “ver através de”. Trata-se pois de uma representação dos objectos e das suas inter-relações, nomeadamente volumétricas e tridimensionais, numa superfície plana e bidimensional; e de uma representação da distância relativa quer entre esses mesmos objectos quer face ao sujeito observador.

Em terceiro lugar, o conceito de paisagem (também literária) implica o exercício do olhar sobre um *todo heterogéneo*, constituído não por objectos avulsos justapostos mas, pelo contrário, pelas relações *irregulares* de um conjunto de elementos. A noção de irregularidade, complementar da de simetria, é aqui também decisiva: trata-se de ver um conjunto de objectos, preferencialmente captados por uma *direcção* oblíqua e por um *sentido* ascendente/descendente desse olhar. A paisagem, literal ou metafórica, chega assim ao século XIX como “pan-orama” (termo aliás oitocentista): *tudo* aquilo que *se vê*. Trata-se assim de um espaço humanizado, pelo olhar, pela habitação vivencial e pela habitação estética. É este espaço humanizado, apreensível através do conceito de paisagem literal ou de paisagem metafórica, como disse, que pretendo aqui analisar, em alguns exemplos provenientes da literatura portuguesa.

Começo justamente por um exemplo desse carácter metafórico, que permite captar (e por isso olhar para) o passado como paisagem, um lugar constituído através da relação entre os objectos captados, na sua diferença e irregularidade, e através da relação que eles mantêm com o sujeito. Não surpreenderá perceber que o lugar da infância é, sobretudo desde Baudelaire, uma das formas que essa paisagem do passado pode tomar. Dizia Baudelaire (1): “Mas o verde jardim dos amores infantis,/ O ingénuo paraíso dos prazeres furtivos/ Tornou-se mais distante que a Índia e a China?” (“Moesta et errabunda”, 175). Ora, é esta distância que a infância, tomada como paisagem metafórica, como lugar apreendido pelo sujeito que a contempla, pode manifestar. No poema de Álvaro de Campos, “Anniversario” (p. 217) (2), é a “casa” da infância que visualmente congrega essa paisagem irregular que a perspectiva do presente permite contemplar: uma paisagem como história do homem, em que a “casa antiga” se dá a ver como uma “mesa” com “mais lugares, melhores desenhos na louça, mais copos”, um “aparador com muitas coisas – doces, frutas, o resto na sombra debaixo do alçado”; e em que a oposição entre a felicidade do passado e a infelicidade do presente é visualmente expressa pela diferença entre a casa antiga, por um lado, e “a humidade no corredor do fim da casa/, Pondo grelado nas paredes”, por outro. É por isso que o sujeito, vendo *duas paisagens*, não consegue conciliá-las a partir de uma só perspectiva: é o passado que cega o presente (“Vejo tudo outra vez com uma nitidez que me cega para o que há aqui”). Trata-se pois de ver a história como uma espécie de contra-utopia, em que a noção de perda associada ao presente surge, de qualquer forma, como garante de que em algum momento – e lugar – do passado essa utopia da plenitude existiu. É por isso que George Eliot (3), num belíssimo romance que Álvaro de Campos, se não conheceu directamente através de Pessoa, teria compreendido, fala das “cicatrices” que a paisagem conserva: “Para os olhos que viveram nesse passado não há reparação completa”.

A consciência do tempo perdido manifesta-se assim através da consciência do espaço, do lugar perdido, aqui residindo também o problema da transcendência como visibilidade de uma perda: o próprio do Paraíso é ter sido perdido pelo homem. Ora esta questão arrasta consigo uma outra pergunta decisiva, sobre *onde* encontrar a sede do sentido. A resposta transcendente, que de certa forma Baudelaire e Campos ainda marginalmente acolhem, consiste em fazer

reflectir no “lado de lá” (a infância) esse sentido inatingível e portanto de certa forma utópico.

O curioso é que um dos (vários) paradoxos da construção da modernidade (*lato sensu*) reside na irrupção da prática sistemática da paisagem como *lugar-no-mundo*, como hipótese de uma imanência. Esta simultaneidade não é, no entanto, casual. Pelo contrário, ela exprime que a paisagem literária, surgindo de forma consistente na literatura sobretudo a partir do século XVIII, nasce sobretudo do confronto e da consciência de que também a paisagem se perde. A literatura alimenta-se da paisagem no momento em que, com a Revolução Industrial, esta parece estar irremediavelmente ferida, e por isso em brusco desaparecimento. Tal consciência do carácter precário da natureza, da sua historicidade (afinal humana) faz parte da noção de paisagem e acompanha, de uma forma ou de outra, as suas variadíssimas manifestações. Sublinhemos desde já que tal só pode acontecer porque a paisagem é sempre humanizada, e porque através dela se interroga o lugar do sujeito/homem: onde, a que pertencemos?

O Romantismo vai respondendo a estas perguntas através da manifestação de transcendências que conseguem ainda manifestar-se como imanências, posições, localizações no mundo: por exemplo a história, o nacionalismo, ou a identidade. O exemplo que se segue é de Almeida Garrett, no cap. 42 de *Viagens na Minha Terra* (4).

[...] em verdade não sei explicar a impressão que me faz uma ruína neste estado. Desafinam-me os nervos, vibram-me numa discordância e dissonância insuportável. Queria ver antes estes altares expostos às chuvas e aos ventos do céu, – que o sol os queimasse de dia, – que à noite, à luz branca da lua, ou ao túbio reflexo das estrelas, piasse o mocho e sussurrasse a coruja sobre seus arcos meio caídos.

Não me parecia profanado o tempo assim, nem descaído de majestade o monumento. Podia ajoelhar-me no meio das pedras soltas, entre as ervas húmidas, e levantar o meu pensamento a Deus, o meu coração à glória, à grandeza, o meu espírito às sublimes aspirações da idealidade. O material, o grosseiro, o pesado da vida não me vinham afligir aí.

Deus, a ideia grande do mundo – Deus, a Razão Eterna – Deus, o amor, Deus, a glória – Deus, a força, a poesia e a nobreza d’alma – Deus está nas

ruínas escalavradas do Coliseu, como nos zimbórios de bronze e mármore de S. Pedro.

Mas aqui!... nos pardeiros de um convento velho, consertado pelas Obras-públicas para servir de quartel de soldados – aqui não habita espírito nenhum.

Quero-me ir embora daqui! (p. 406)

Trata-se de um excerto onde são confrontados dois tipos de ruínas: aquelas que manifestam o espírito do lugar, o famoso *genius loci* romântico, e em que, por isso, “Deus, a ideia grande do mundo – Deus, a Razão Eterna – Deus, o amor – Deus, a força, a poesia e a nobreza da alma”, pode habitar; e, por outro lado, aquelas outras ruínas onde só existe a rasteira materialidade da burocracia moderna, e onde por isso, segundo Garrett, “não habita espírito nenhum”. O desaparecimento do espírito do lugar é um esvaziamento de sentido da paisagem, de qualquer paisagem – um encapsulamento da matéria na matéria que a literatura vai progressivamente deixando de poder perscrutar. Foi a isto que eu chamei “a construção da escuridão na modernidade” (Buescu, 2001). Aquilo que nós aqui encontramos é precisamente a suspeita de que a paisagem vai perdendo a sua capacidade de manifestar o transcendente, e de que os valores correspondentes ao “quartel de soldados” podem vir a ser os predominantes no mundo contemporâneo, aliás ecoando os “barões” e os “deputados” de que Garrett se sentia tão distante. Um mundo ocupado pelos valores apenas materiais, e onde nenhum espírito habita, é um mundo de onde a paisagem desaparece, e onde o lugar humano deixa de existir.

Por isso, ao lado da consciência do lugar manifestada por Garrett surge também uma presença mais forte do exílio, que explora as intermitências do conceito de fronteira enquanto, por um lado, bloqueio, fechamento e segregação; e, por outro, passagem, transição e permeabilidade. De um lado, temos um cosmos organizado, às vezes demasiado organizado, que exprime a divisão entre espaços e assegura, simultaneamente, segurança e fechamento. Do outro, um caos sempre potencialmente ameaçador e invasivo, mas garante, por seu turno, de ritos de passagem e, por isso, de mudança. Uma hipótese de solução para esta intermitência é a encontrada por Alexandre Herculano (5): *o lá está aqui*, e pode ser reconhecido sob figuras que o Poeta singularmente apreende para poder, depois, transmitir.

Eis o ruído do ermo! Ao longe o negro,
Insondado oceano, e o céu cerúleo
Se abraçam no horizonte. Imensa imagem
Da eternidade e do infinito, salve!
(“A Arrábida”, p. 76)

A paisagem é aqui o lugar em que o Poeta, já conscientemente exilado neste lugar, pode apesar de tudo reconhecer essa outra “imensa imagem da eternidade e do infinito”, dirigindo-se a ela e, ainda “falando” com ela: “salve!”. A coincidência entre a dimensão física da paisagem e as dimensões axiológica e metafísica é decisiva para Herculano, para quem o mundo, todo o mundo, é passível de descrição através da consciência dos valores absolutos que o estruturavam. Diferentemente de Herculano, para quem o lá está aqui, vários anos mais tarde, na viragem do século XIX para o século XX, António Nobre (6) tornava-se um dos vários *exilados de lá*, para quem “o tempo que lá vai” apresenta a substância forte que o presente já não parece possuir:

Às vezes, passo horas inteiras
Olhos fitos nestas braseiras,
Sonhando o tempo que lá vai;
E jornadeio em fantasia
Essas jornadas que eu fazia
Ao velho Douro, mais meu Pai.
(“Viagens na minha terra”, p. 74)

O próprio facto de Nobre repetir o título de Garrett evidencia a distância que os separa, ao mesmo tempo que a consciência do lugar que os aproxima. Seja como for, em Nobre existe um lugar que continua seguro, mesmo se longe ou até inatingível: é esse lugar que assegura a fundação do sujeito. O facto de as actividades que permitem aceder a ele serem o sonho, a fantasia e a contemplação não lhe retira espessura simbólica, pelo contrário.

Outros dois autores, um escrevendo alguns anos antes de Nobre, outro alguns anos depois, manifestam entretanto a mesma consciência da paisagem como materialidade transcendente, embora com uma dimensão de *perturbação*

que parece já irremediável, e que julgo caracterizar, em grande medida, toda a posterior experiência novecentista da paisagem literária. Refiro-me a Antero de Quental (7), por um lado; e a Raul Brandão (8), por outro. No primeiro, o soneto “Oceano Nox” constitui um dos altos lugares em que sujeito e paisagem se confrontam, como duas entidades paralelamente questionantes e perturbadas, que parecem tentar falar uma com a outra, sem todavia o conseguirem: o poeta e o mar, face a face, partilham aquilo a que o poema chamará, de forma significativa, uma “trágica voz rouca”:

Junto do mar, que erguia gravemente
A trágica voz rouca, enquanto o vento
Passava como o voo dum pensamento
Que busca e hesita, inquieto e intermitente,

Junto do mar sentei-me tristemente,
Olhando o céu pesado e nevoento,
E interroguei, cismando, esse lamento
Que saía das cousas, vagamente...

Que inquieto desejo vos tortura,
Seres elementares, força obscura?
Em volta de que ideia gravitais? –

Mas na imensa extensão, onde se esconde
O Inconsciente imortal, só me responde
Um bramido, um queixume, e nada mais...

(“Oceano Nox”, p. 155)

Não se trata aqui de considerar que os sentimentos do sujeito se reflectem na paisagem. É mais do que isso. Ambos apresentam um estado de “inquietação” essencial, uma vontade incipiente de falar que não consegue alcançar formas articuladas de linguagem, e que se fica por “esse lamento/ que saía das cousas, vagamente”, ou por “um bramido, um queixume, e nada mais...”. O poeta, que pretendia ouvir a voz da natureza, estruturada e manifestada na paisagem,

é assim confrontado com murmúrios infra-humanos que ele não consegue compreender. A sua inquietação só poderá desembocar no silêncio, que para Antero tomará cada vez mais a forma da morte. Deus torna-se cada vez mais o *Deus absconditus*, retirado e mudo, e a paisagem cada vez mais também aquilo que não pode aceder ao sentido.

Este carácter misterioso e insondável que ataca e mina a paisagem, e que nela escreve o mistério da consciência (e a que Alberto Caeiro dará a sua voz maior de mestre, por denegação) toma, em Raul Brandão, particularmente nas suas *Ilhas Desconhecidas*, as formas preferenciais capazes de dar conta de uma caoticização da paisagem que corresponde a uma infernalização do mundo. Não é preciso sair do mundo para encontrar o Inferno, como um pouco mais tarde o escritor existencialista Jean-Paul Sartre lembrava, ao clamar “L’Enfer, c’est les autres”. O poder destruidor da transcendência, do lado de lá, é transportado por Brandão para a imanência, o lado de cá. A paisagem é o lugar simbólico por excelência onde os poderes de violência e do caos se exprimem, escolhendo para tal formulações afins da estética do grotesco e do expressionismo, e por isso são as sensações, já não garante de estabilidade mas pelo contrário portadoras de distorção, que melhor se aproximam desse mundo deformado:

[...] As estrelas nos ares agitados parecem outras estrelas, o céu outro céu e as forças desencadeadas do caos nunca as senti tão perto como hoje, nesta voz monótona que sai do negrume, nesta massa que nos mostra os dentes no alto das vagas entre as chapadas de tinta na imensa solidão desolada. Isto acaba pela treva absoluta. Está ali – está presente toda a noite que não tem fim. Nós bem fingimos que não vemos a solidão trágica, o negrume trágico, mas eu tenho-o toda a noite ao pé de mim. Toda a noite esta coisa complicada que é um transporte a vapor range pavorosamente como se fosse desconjuntar-se; toda a noite sinto a água bater no costado e a máquina pulsar contra meu peito. A ideia da morte não nos larga: separa-nos do caos um tabique de não sei quantas polegadas. Todos os passageiros se fingem despreocupados. Só acolá, sob o castelo da proa (3ª classe), embrulhada num xale e sentada sobre um baú de lata, aquela mulher do povo sente como eu o terror sagrado do mar – e não o oculta. Olha petrificada. Aqui só há uma coisa a fazer, é a gente entregar-se... (p. 10)

A coisificação do mundo, expressa pela repetição do pronome neutro “isto”, ou pela expressão “esta coisa”, está já completa em Brandão. E não é por acaso que o adjectivo que lhe ocorre, para exprimir a força do caos e a certeza da ausência de sentido que a viagem marítima confirma, é o adjectivo “trágico”: “a solidão trágica, o negrume trágico”. Aquilo que em Antero assumia ainda a forma de uma “inquietação”, e de uma fala incompreensível, torna-se aqui num “terror sagrado” (do mar, do mundo e da morte).

Terminarei com um exemplo simétrico daquele com que comecei, mas que dá já bem conta de como o espaço histórico que separa Álvaro de Campos, ainda herdeiro de Baudelaire, e Carlos de Oliveira, que vem nomeadamente *depois* (no sentido forte) de Raul Brandão, é já bem grande. Esse espaço histórico exprime-se também em Carlos de Oliveira através do lugar metafórico da casa, inserida numa paisagem dunar e minada à partida, e onde a perda não é exercida de fora para dentro, mas pelo contrário a partir do próprio dentro. Em Campos, como em Baudelaire, a paisagem do passado parecia poder ser plena como um Paraíso perdido. Em Carlos de Oliveira, a casa e a família são construídas sobre dunas, espaços intersticiais incapazes de oferecer solidez a qualquer raiz que sobre elas se queira estabelecer, espaços intersticiais que escondem *outras* realidades, *outros* mundos desconhecidos, fruto daquilo a que Carlos de Oliveira chamará também “cataclismos”.

Os terrenos hoje agricultados, onde a família construiu a casa de adobos (que as cantarias, os cunhais de pedra, têm aguentado), eram dantes extensões maninhas, eriçadas de felga e gramata. Em tempos ainda mais recuados, uma flora gigantesca cobriu a região: encontra-se enterrada ao nível do mar e abaixo dele. Árvores de grande altura, entre dois lençóis de areia branca. Madeiras fibrosas, duras, de cor geralmente vermelha. Veios de barro e argila: azuis, verdes, encarnados. A combustão destas madeiras (descobertas em escavações de acaso) é lenta e sem chama como a do carvão. Durmo sobre florestas de pedra e púrpura. (p. 1053)

A progressão de distância histórica aqui expressa por “hoje”, “dantes” e “em tempos ainda mais recuados” exprime a consciência de uma paisagem estratificada que responde àquilo que eram, em George Eliot, as “cicatrices” da paisagem. Mas em Carlos de Oliveira estas cicatrizes internalizaram-se, e existem agora numa

profundidade ameaçadora e inescapável. Ao que seriam aparências de estabilidades, visíveis à superfície, responde o mundo com uma paisagem que está em combustão interna e invisível – mas não menos real. O próprio mundo tornou-se assim caótico, mesmo ao renunciar ao expressionismo ainda de raiz romântica, apreensível em Brandão. Em Carlos de Oliveira é a própria constituição íntima do mundo que é posta em causa. É do lado de dentro da fronteira (na paisagem, que é organização *intra-muros*) que o próprio sentido se obscurece ao ponto de se tornar inescapável e inatingível, como a consciência. A “casa de adobos” de Carlos de Oliveira, em perigo iminente de derrube, responde assim à “casa” *maior e melhor* de Campos, como a consciência de uma paisagem oca, minada por dentro de si mesma, e no fundo *por si mesma*.

Voltemos ao início das observações aqui feitas. Dizia eu que a paisagem é uma forma de evidência do lugar que está longe de se confinar a uma visão idílica dos seus componentes. Por agora, terão ficado claros alguns dos elementos que a compõem: uma fundíssima consciência histórica, que atravessa as representações literárias da paisagem e as transforma de modo indelével; a sua radicação num olhar sobre o humano, desde o início minado por um sentimento de perda que vai acentuando a sua descrença; uma fala a pouco e pouco mais desarticulada e incompreensível; a sua representação como um *acontecimento*, progressivamente distanciado de uma manifestação sagrada ou religiosa. Dizer que a paisagem literária representa a natureza será certamente verdade, no contexto, se compreendermos que a natureza é, como sempre foi, um *acontecimento humano*, um acontecimento perante a consciência do humano. Neste sentido, as paisagens literais ou metafóricas representadas dão conta de diversíssimas formas de o humano se auto-perceber. É na literatura que tal também acontece.

* Ao abrigo do Código de Autor, o presente texto não foi adaptado às regras do novo Acordo Ortográfico, por decisão da Autora.

BIBLIOGRAFIA

- BAUDELAIRE (1993), *As Flores do Mal*, Lisboa: Assírio e Alvim.
- BRANDÃO, Raul (1983), *As Ilhas Desconhecidas. Notas e paisagens*, Lisboa: Perspectivas e Realidades.
- BUESCU, Helena Carvalhão (1990), *Incidências do Olhar. Percepção e representação*, Lisboa: Caminho.
- ___ (2001), *Chiaroscuro. Modernidade e Literatura*, Porto: Campo das Letras.
- ELIOT, George (1978), *Moinho à Beira do Rio*, Lisboa: Europa-América.
- FRANCASTEL, Pierre (1977), *Peinture et société. Naissance et destruction d'un espace plastique – de la Renaissance au Cubisme*, Paris, Éd. Denoël.
- GARRETT, Almeida (2010), *Viagens na Minha Terra*, ed. Ofélia Paiva Monteiro, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- HERCULANO, Alexandre (2010), in *Alexandre Herculano. O Escritor. Antologia*, org. António Machado Pires e Maria Helena Santana, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- NOBRE, António (1983), *Só*, 2ª ed., Porto: Liv. Civilização Editora.
- OLIVEIRA, Carlos de (1992), *Finisterra. Paisagem e Povoamento*, in *Obras de Carlos de Oliveira*, Lisboa: Caminho.
- PANOFSKY, Erwin (1975), *La Perspective comme forme symbolique*, Paris, Éd. Minuit.
- PESSOA, Fernando (1990), *Poemas de Álvaro de Campos*, ed. Cleonice Berardinelli, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- QUENTAL, Antero de (1994), *Sonetos*, org. Nuno Júdice, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

(Página deixada propositadamente em branco)

João Domingues

Universidade de Coimbra / Centro de Literatura Portuguesa

**LUTTER SANS ESPOIR OU SE
RÉVOLTER PAR SOLIDARITÉ.
NOTES SUR LA PENSÉE
D'ALBERT CAMUS**

«Un rationalisme de l'irrationnel,
une philosophie sombre des lumières»
(Emmanuel Mounier)

Désigner Camus un écrivain existentialiste n'est qu'une tentative, très peu précise d'ailleurs, de situer cet auteur dans son époque, alors que sa pensée révèle de multiples facettes et n'est pas facile à classer. Pour l'intellectuel tout comme pour le citoyen, face à l'agitation du monde de son époque, l'engagement était un devoir inévitable, et la littérature en était une forme par excellence. À cette époque-là, les écrivains, comme les autres hommes, sont emportés par les événements qui se précipitent. Puis, abasourdi par les crimes de toute sorte et par les horreurs de la guerre, Camus, et tant d'autres, hésite entre la désillusion, le désespoir – ou l'absurde – et le redressement de nouvelles valeurs.

Camus se trouve d'abord profondément partagé entre son attachement à la pauvre terre arabe qui l'a vu naître, sèche et poussiéreuse, et une aspiration scintillante que seul le soleil d'Afrique du Nord pourrait avoir illuminée. L'homme d'abord, et puis l'écrivain, se placent donc, dès le début, sous les auspices d'une lumière féconde.

Chacune de ses œuvres exprime tout aussi bien l'engagement de sa pensée que celui de sa personne; ses écrits sont inséparables des événements

de sa vie, car il ne s'est jamais tenu à l'écart des combats, des échecs ou des convulsions de l'histoire. Et sa pensée dite "ondulatoire", hésitant bien souvent entre le «désespoir solitaire» et la «révolte solidaire», est sûrement le résultat d'expériences multiples et contradictoires, tantôt éprouvées par le corps tantôt ressenties par l'esprit.

En Algérie, dit-il, le don du soleil enrichit de sa lumière le quotidien de ceux qui y vivent. Entre l'espace lumineux de son enfance, partagé, certes, avec la misère algéroise, et les lieux de son ascension à la splendeur littéraire, Camus a certainement connu des moments de découverte de "l'envers nocturne" de la souffrance auquel sa propre santé fragile n'a pas su l'épargner. Et, dès lors, sa vision de la condition humaine fut inéluctablement porteuse de ce double visage de Janus: ombres et lumière ou, selon Camus lui-même, «l'envers et l'endroit» de son monde, et du monde en soi. Entre le soleil invincible omniprésent dans *Noces* (1939) et le plaisir profond de goûter «l'eau et le soleil, les pierres chaudes et la mer» - qui ont même fait que Sisyphe «ne voulut plus retourner dans l'ombre infernale» (Camus, 1942^a, 2006: 164) -, il a dû parcourir maints chemins raboteux et traverser beaucoup d'ombres.

Situés pour la plupart en Afrique, les récits et les romans de Camus sont inondés du soleil et de la lumière du ciel africain, tantôt illuminant tantôt écrasant de son intensité la terre et les hommes. En ce sens, notre quête tentera de mettre en relief tout ce que cette lumière apporte à l'expression de sa pensée: recours poétique obsédant dans tout son imaginaire, la présence de la lumière s'élève souvent au rang de métaphore et même de «personnage» omniprésent. Par contre, s'il lui faut montrer l'absence de cette lumière, c'est aux antipodes des ciels lumineux (autant pour les lieux que pour les faits et leur signification), qu'il a recours, à savoir le ciel sombre d'Amsterdam, ville aux eaux livides, aux terres grises. De la plus innocente clarté de l'aurore (apaisante pour le condamné en prison dans *L'Étranger*, ou simplement excitante pour le jeune algérois du *Premier homme*), à la lumière écrasante de ce soleil arabe le jour des funérailles de la mère de Meursault, d'innombrables nuances, d'ombres et de lumière, accompagnent ou expriment l'ébauche d'une pensée «ondulatoire» et font preuve d'un vécu inquiet, toujours en quête de sens.

1. Des lumières de la poésie aux feux du combat

«Si je n'ai pas dit tout le goût que je trouve à la vie, toute l'envie que j'ai de mordre à pleine chair, si je n'ai pas dit que la mort même et la douleur ne faisait qu'exaspérer en moi cette ambition de vivre, alors je n'ai rien dit.»¹

«Constater l'absurdité de la vie ne peut être une fin, mais seulement un commencement. [...] Ce n'est pas une découverte qui intéresse, mais les conséquences et les règles d'action qu'on en tire.»²

«Miracle d'aimer ce qui meurt»³. Immérgé dans la beauté du paysage de Tipasa, Camus célèbre, dans le recueil *Noces*, l'union profonde de l'homme avec la nature. Dans cet espace lumineux où tout semble prendre vie par la lumière, la communication entre l'homme et la nature prend une dimension presque mystique, et la nature devient alors extase: en effet, envahi par «l'odeur des absinthes», entouré par des fleurs, «une mer cuirassée d'argent» et de la «lumière à gros bouillons», «les yeux tentent vainement de saisir autre chose que des gouttes de lumière et de couleurs qui tremblent au bord des cils»⁴. Dans le récit, surgit d'abord un paysage de rêve sous un climat paradisiaque et une atmosphère singulière aux accents lyriques bouleversants, où l'homme se dilue et jouit du bonheur d'exister; et c'est un art de vivre le présent que cette «entente amoureuse de la terre et de l'homme», un bonheur presque parfait qui, dans la joie, s'oppose obstinément à l'absurde. Comme ébloui par la lumière, l'humain se délecte alors dans cette union matricielle, dans un bonheur de rêve poétique.

Tout au long des quatre récits qui composent *Noces*, l'exaltation de la nature surgit comme un seul flot poétique et rêveur; l'homme s'y trouve épousé et béni par la terre et par la lumière omniprésente. L'intensité lumineuse produit d'ailleurs chez l'homme un sentiment si unique et si fort qu'il comble tous ses désirs:

¹ Lettre de Camus à Jean de Maisonseul, *apud*: Roger Grenier, 1987: 64.

² Extrait d'une critique de Camus à *La Nausée* de J. P. Sartre, parue dans *Alger-Républicain*. *Apud*: R. Grenier, 1987: 124.

³ Il s'agit d'un vers de la chanson que Camus avait écrite sur «la Maison devant le monde», se rappelant du bonheur qu'il y avait vécu. *Apud*: Roger Grenier, 1987: 22.

⁴ A. CAMUS, *Noces à Tipasa*, Œuvres Complètes, éd. Pléiade, p. 55.

Hors du soleil, des baisers et des parfums sauvages, tout nous paraît futile. [...] Ici, je laisse à d'autres l'ordre et la mesure. C'est le grand libertinage de la nature et de la mer qui m'accapare tout entier. [...] Que d'heures passées à écraser les absinthes, à caresser les ruines, à tenter d'accorder ma respiration aux soubresauts tumultueux du monde! [...] j'ouvre mes yeux et mon cœur à la grandeur insoutenable de ce ciel gorgé de chaleur. Ce n'est pas si facile de devenir de qu'on est, de retrouver sa mesure profonde. [...] J'apprenais à respirer, je m'intégrais et je m'accomplissais. (*Ibidem*: 56)

La conquête du bonheur exige, cependant, que l'homme devienne ce qu'il est vraiment, qu'il remonte à son origine, et qu'il refasse son expérience originelle. Pour être en accord avec le monde naturel, il doit se libérer de tout et, redevenu créature originelle, apprendre qu'«il n'y a pas de honte à être heureux». La jouissance pure, cette expérience d'avant le péché, sorte d'hédonisme au-delà de toute morale prônée par Camus, révèle l'homme à l'état pur, l'homme originel qui célèbre ses noces avec le monde, sans mythes et sans fantaisie⁵. Ces «noces» expriment par elles-mêmes l'accord de l'homme avec son destin mortel. Et vivre ainsi c'est accepter de bien jouer son rôle, tel l'acteur qui réussit à faire coïncider ses gestes avec ceux du personnage idéal qu'il incarne. Et dans ces conditions, c'est «un devoir d'être heureux»⁶.

Moins lyrique, surtout quand il décrit la vie de ses habitants dans «L'été à Alger», le récit devient plus sobre, presque austère. Mais, chaque rue débouchant sur la mer, et le soleil inondant de sa lumière chaque recoin de la ville, l'homme y est toujours comblé, et ce même s'il est pauvre. Comblé ne serait-ce que de cette lucidité qui lui permet de voir et de désirer, et de «mesurer ses richesses» au lieu de vivre dans la nostalgie: «ce pays ne promet ni ne fait entrevoir. Il se contente de donner, mais à profusion»⁷; la vie s'y épanouit alors tout naturellement sous une lumière bienfaisante. La lumière, maîtresse de l'existence, rythme

⁵ A. CAMUS, *Le désert*, Œuvres Complètes, éd. Pléiade, p. 84: «car les mythes sont [...] des masques ridicules posés sur la passion de vivre».

⁶ A. CAMUS, «Noces à Tipasa», Œuvres Complètes, éd. Pléiade, p. 60.

⁷ A. CAMUS, «L'été à Alger», in *Essais*, éd. Pléiade, p. 67.

à son gré toute la vie, de l'homme et de la nature⁸. Lumière étrange que celle d'un pays qui, malgré sa misère, nous enchaîne et nous fait dire que «oui, c'est là-bas qu'il nous faut retourner».

Dans «Le désert» cohabitent harmonieusement la beauté et la mort, le bonheur de l'homme et sa propre finitude, à travers l'évocation de paysages et de peintures. En effet, même si la mort existe, tout comme les soirs – heure triste «dans le ciel sans lumière»⁹ –, devant la mort le soleil sera toujours là pour nous réchauffer; et quand bien même on serait devant l'envers du monde, il serait encore là¹⁰. Et «qu'est-ce que le bonheur sinon le simple accord entre un être et l'existence qu'il mène?»¹¹

Dans les récits qui composent «Noces», sans jamais cesser de proclamer la joie de vivre et la soif de trouver sur cette terre le bonheur, on voit néanmoins apparaître la présence, bien qu'un peu secrète, de la mort qui menace ce bonheur; en fait, «tout ce qui exalte la vie accroît en même temps son absurdité». L'homme ne trouvera-t-il jamais le sens de la vie? Ce sentiment de joie et de lumière serait-il suffisant pour que la vie vaille la peine d'être vécue? Refusant le suicide, plus par instinct que par raisonnement, les yeux rivés sur l'absurde, l'homme pourrait-il alors, lucide et libre, se révolter et vivre ses passions? Vivre de ses passions? Quoi qu'il en soit, le lyrisme de *Noces* nous prépare déjà à la compréhension de ses autres approches de la vie et de l'homme, marquées par cette profonde inquiétude pour l'être humain. Par ailleurs, on trouve clairement formulé – bien

⁸ Pour les corps, par exemple, c'est la lumière de l'été qui détermine son évolution en couleur, qui passe «du blanc au doré, puis au brun, et pour finir à une couleur tabac qui est la limite extrême de l'effort de transformation dont le corps est capable[...]. En revanche, «quand on est au niveau de l'eau, sur le fond blanc cru de la ville arabe, les corps déroulent une frise cuivrée. Et, à mesure qu'on avance dans le mois d'août et que le soleil grandit, le blanc des maisons se fait plus aveuglant et les peaux prennent une couleur plus sombre. Comment alors ne pas s'identifier à ce dialogue de la pierre et de la chair à la mesure du soleil et des saisons?» (p. 69). Tout est jeu d'ombre et de lumière, et les silences même de la ville sont différents «selon qu'ils naissent de l'ombre ou de la lumière»: à l'heure où le soleil déborde de tous les coins du ciel, «le silence de midi sur la place du Gouvernement» est bien différent de celui dont on jouit à l'ombre des arbres d'où les Arabes, vendant de la citronnade, font voler l'appel «fraîche, fraîche», qui traverse la place déserte. «Après leur cri, le silence retombe sous le soleil» (p. 70). Le soir enfin, dès que la première étoile se rend visible, arrive aussitôt, dévorante, la nuit; mais «ces courts instants où la journée bascule dans la nuit» sont autant de «promesses de bonheur»: une «étrange lumière verte, née du double coquillage du ciel et de la mer» (p. 71), surgit alors réveillant l'homme pour les charmes de la nuit à Alger. (*Ibidem*: 69 – 71)

⁹ A. CAMUS, *L'envers et l'endroit*, Œuvres Complètes, éd. Pléiade, p. 23.

¹⁰ «Une pellicule de soleil qui craquerait sous l'ongle, [...] revêt toutes choses d'un éternel sourire». *Ibid.*, p. 48.

¹¹ A. CAMUS, «Le désert», in *Essais*, éd. Pléiade, p. 85.

que toujours avec un certain lyrisme – le sentiment de l'absurde et de la révolte, et ce malgré toute cette lumière qui invite au bonheur.

L'homme révolté (1951) est déjà le condensé de toutes les révoltes; c'est l'histoire de l'homme qui, refusant le nihilisme, cherche malgré tout un espoir, un soleil qui s'impose sur toute l'humanité et qui puisse, en quelque sorte, la nourrir de sa lumière. Tout individu, maître ou esclave, bourreau ou victime, prenant conscience de soi et voulant se faire respecter pour ce qu'il est, se révolte – car «la conscience vient au jour par la révolte»¹² – et veut agir au nom de ce bien qu'il «met au-dessus du reste et [...] proclame préférable à tout, même à la vie» (*Ibidem*: 424). Or, c'est par ce même mouvement de révolte qu'il a «le soupçon qu'il y a une nature humaine [...]», car «pourquoi se révolter s'il n'y a, en soi, rien de permanent à préserver?» (*Ibidem*: 425). Passionnée et profondément positive¹³, la révolte «révèle ce qui, en l'homme, est toujours à défendre» (*Ibidem*: 429). Elle est, donc, cette lumière qui permet à l'homme de passer de la notion d'absurdité et de stérilité d'un monde radicalement égoïste, où la souffrance même n'est affaire que d'une seule personne (le malade ou la victime), à une expérience partagée par toute l'humanité: saisi d'abord par l'étrangeté du monde, l'esprit réussit, par la révolte, à reconnaître que cette étrangeté est partagée par tous les humains qui, sous un même soleil, éprouvent le même mal, comme s'il était devenu «peste collective»¹⁴ qu'il faudrait, par conséquent, combattre ensemble. Par le «je me révolte, donc nous sommes», Camus – à l'instar du docteur Rieux dans *La Peste* (1947) – aurait alors entrevu le seul vrai combat qu'il fallait mener, la seule issue possible pour l'homme face à ce monde à refaire.

2. Lumières aveuglantes et inquiétudes

Dans *L'Étranger* (1942), comme dans *Le Mythe de Sisyphe* (1942), l'homme est jugé pour ce qu'il est dans son «être là», autrement dit, pour son existence

¹² A. CAMUS, *L'Homme révolté*, éd. Pléiade, p. 424.

¹³ Contrairement au ressentiment, qui est, à son tour, un sentiment profondément négatif, selon Camus.

¹⁴ *Ibidem*, p. 432: «reconnaître qu'il partage cette étrangeté avec tous les hommes et que la réalité humaine, dans sa totalité, souffre de cette distance par rapport à soi et au monde. Le mal qu'éprouvait un seul homme devient peste collective».

qui hélas ne trouve pas sa raison d'être. Et, en effet, le soleil, bien qu'il règne sur toutes choses, écrase de tout son poids les hommes et la nature, plus qu'il n'illumine. Et si «noces» il y a entre l'homme et toute la nature, elles seraient devenues «infernales»! *L'Étranger* est plutôt une tragédie de la lumière, car ce soleil, s'il recouvre la laideur de la misère à Alger, il met à nu la misère humaine la plus grande, à savoir l'absurdité de son existence.

Dans ce roman, la lumière règne, mais elle n'éclaire pas; au contraire, elle est la déchirure même qui germe au plus profond du protagoniste. Depuis les funérailles de sa mère, et jusqu'au moment où il attend d'être conduit à l'échafaud, rien n'exprime mieux chez Meursault cette course insensée de l'homme vers la rencontre inexorable de sa destinée que cette chaleur et cet excès de lumière d'un ciel trop bleu ou trop blanc. Rien de plus aveuglant que ce «soleil débordant qui faisait tressaillir le paysage [...] inhumain et déprimant» (Camus, 1942^b, 2005: 27), que ce jour «tout plein de soleil» qui le frappe «comme une gifle» (*Ibidem*: 77), que ce ciel qui s'ouvre «sur toute son étendue pour laisser pleuvoir du feu» (*Ibidem*: 94). Dans un scénario méticuleusement assemblé, la lumière, tantôt bénéfique tantôt meurtrière, rôde ou plane au-dessus du héros, dans une ambiance laborieusement façonnée et le domine tout entier, jusqu'à perdre haleine.

Entre l'inquiétude – obnubilée sous la cape d'une espèce d'indifférence – d'avoir à vivre sans rien comprendre, et la révolte que l'on perçoit derrière la constatation de l'absurde, la lumière, l'excès de lumière, est sans doute la manifestation de tout ce qu'il nous faut vivre mais qui dépasse notre entendement. Et, dès lors, un choix s'impose: soit on refuse et on coupe court par le suicide, ce qui n'est pas une solution pour Camus¹⁵, soit on accepte humblement notre «condition limitée» (*Ibidem*: 417). Curieusement Meursault, le protagoniste, n'incarne apparemment ni l'un ni l'autre; il est plutôt comme un arrêt de jugement, un être séduit par «la tendre indifférence du monde» (Camus, 1942^b, 2005: 186). En ce sens, il nous montre que, même si on est un jour victime de la justice – toute apparente et ô combien déraisonnable et injuste, voire même criminelle –, on pourra néanmoins toujours se réjouir d'avoir connu, d'avoir aimé, d'avoir

¹⁵ «On ne résout pas un problème en l'évitant», a-t-il répondu un jour à Pascal Pia. Dans cet autre passage – parmi d'autres encore – il refuse péremptoirement le suicide: «La conclusion dernière du raisonnement absurde est, en effet, le rejet du suicide et le maintien de cette confrontation désespérée entre l'interrogation humaine et le silence du monde» A. CAMUS, «L'Homme révolté», in *Essais*, éd. Pléiade, p. 415.

été quelqu'un, pendant un certain temps, peut-être même heureux, quelque part ici entre «la mer, le sable et le soleil» (*Ibidem*: 91). Cette lumière d'Afrique, comme cette «pluie aveuglante qui tombait du ciel» (*Ibidem*: 91) en permanence, sont aussi bien l'union la plus profonde entre ces trois éléments que la preuve de tout ce qui dépasse notre regard et qui, à notre insu, commande en quelque sorte, nous commande peut-être, et ne peut que nous éblouir! Si la terre et tout ce qui l'habite est le fruit du regard des dieux, la lumière en est certainement la demeure. Coincé entre ciel et terre, Meursault a souvent «envie de fuir le soleil [...], envie de retrouver l'ombre et le repos» (*Ibidem*: 92), où qu'ils se trouvent.

Il serait tentant de percevoir, derrière ce héros hanté par le soleil qui «se brisait en morceaux sur le sable et sur la mer» (*Ibidem*: 89), en des moments où il n'y avait «plus eu que le soleil et le silence» (*Ibidem*: 89), et en quête d'un sens existentiel, l'auteur, lui-même jeune algérois comme son héros, faisant de son acte d'écriture une catharsis personnelle. Camus, tout comme son héros, se situe, à la fin de ce parcours, aux frontières qui limitent toute existence: Meursault trouve à la fin «la tendre indifférence du monde» (*Ibidem*: 186); mais, Camus, peut-il en dire autant? L'écriture de ce roman le réconcilie peut-être quelque peu avec ses origines matricielles – sa jeunesse pauvre mais lumineuse à Alger – et avec sa propre mère; et il s'en délivre. Mais se sent-il vraiment libéré? En fait, alors que Meursault, «pour que tout soit consommé» (*Ibidem*: 186), n'a qu'à attendre le jour de l'exécution, Camus, lui, l'homme et le penseur-écrivain, sait que d'autres jours et d'autres ciels se lèveront encore; avec plus ou moins de lumière.

3. Du tragique et de l'absurde

«L'absurde naît de la confrontation de l'appel humain avec le silence déraisonnable du monde»¹⁶

¹⁶ A. CAMUS, *Le Mythe de Sisyphe* (1942^a, 2006: 46). Cette même pensée l'auteur l'avait déjà exprimée, de manière un peu plus développée, quelques pages auparavant: «Ce monde en lui-même n'est pas raisonnable, c'est tout ce qu'on en peut dire. Mais ce qui est absurde, c'est la confrontation de cet irrationnel et de ce désir éperdu de clarté dont l'appel résonne au plus profond de l'homme. L'absurde dépend autant de l'homme que du monde» (*Ibidem*: 39).

Dans *Caligula* (1941), il n'est pas question d'ombres ou de lumière naturelles, mais plutôt d'une espèce de lumière intérieure, brûlante et aveuglante à la fois, jusqu'à la folie; elle est la sœur jumelle des ombres de la déraison et du crime. A la lumière d'une clairvoyance dérangeante, l'empereur nous fait voir d'abord une vérité simple, qui ne relève que de la constatation, bien que très lourde à porter, c'est-à-dire que «les hommes meurent et ne sont pas heureux»¹⁷; par conséquent, Caligula aura besoin de «la lune», autrement dit, de l'impossible. En effet, quand on découvre que l'on est mortel et malheureux, plus rien ne vaut et rien ne va plus. Impossible de concevoir que ce monde soit en ordre, car plus rien n'a de sens: ni les liens de sang, ni les affections, rien. Or, face à ce mal-être essentiel, accorder de l'importance au pouvoir ou à l'argent serait alors le comble de la dérision. Par conséquent, Caligula n'est ni un criminel ni un monstre quand il dit que «tout cela manque de sang»; il est plutôt une âme lucide, en quête de sens pour soi, à la recherche de la solution, sans contraintes, qu'elle soit l'envers du monde – déshéritant les enfants des propriétaires ou tuant arbitrairement n'importe qui – ou tout simplement le désir de l'impossible; désirer la lune, cette ombre qui revient cycliquement sur la voute du ciel, s'offrant à nous sans que jamais personne n'ait été capable de la posséder. L'envers du monde, ou le monde à l'envers, la lune à la place du soleil, voilà ce qui semblerait plus juste, plus clair, plus conséquent, et peut-être moins déraisonnable que l'ordre de ce monde où une guerre tue mille fois plus de gens que tous les caprices sanguinaires de Caligula; et pourtant c'est lui qu'on surnomme «l'empereur fou».

Tout en traduisant un manque absolu de lumière, *Le Malentendu* (1944) met en relief l'absence d'ordre dans ce monde ainsi que son manque de sens. En «ce pays d'ombre»¹⁸, le seul ordre possible est «celui où personne n'est jamais reconnu» (*Ibidem*: 178). En effet, en absence de lumière, pas même le sang familial n'est reconnaissable. Mère et fils étant devenus, par l'absence de lumière, assassin et victime, plus rien ne pourra les éclairer: ils restent des êtres de la nuit pure. Plus tard, ils se rejoindront, certes, mais hélas déjà sous «cette terre épaisse, privée de lumières» (*Ibidem*: 178), dans l'ombre de la mort; et ils ne se reconnaîtront

¹⁷ A. CAMUS, *Caligula*, éd. Pléiade, p. 16.

¹⁸ A. CAMUS, *Le Malentendu*, éd. Pléiade, p. 117.

plus. C'est l'expression du vrai tragique, car rien ni personne ne pourra plus jamais apporter de solution à ce crime.

Mais c'est avec *La Chute* (1956) que nous parvenons aux antipodes de la lumière, là où siègent les ombres du nord. Cependant, entre Alger et Amsterdam, un lien étroit se tisse: celui du fil ininterrompu de l'humain, tendu entre les forces de la lumière et celles des ombres, entre le désir de voir et de comprendre – qui finit par aveugler tout un chacun – et le propos de se soumettre à une pénitence purificatrice de l'âme, pénitente ou révoltée, mais toujours nécessairement déchu en ce monde. L'action se déroule dans un lieu bas et sombre. Clamence, le juge-pénitent, est un être déchu qui vit dans ce lieu plat, au-dessous du niveau de la mer, enfin dans un enfer appelé Amsterdam où la lumière est la grande absente. Car l'envers de la vie n'est pas la nuit d'Afrique; il s'apparente plutôt au ciel d'Amsterdam sous lequel, pour se réjouir, on n'a que «le genièvre, la seule lueur dans ces ténèbres»¹⁹. De même, la vie de Clamence est l'envers d'une vie d'homme; les historiens l'auront bien définie un jour, avec ô combien de clarté et de précision, quand ils diront que l'homme moderne était celui qui «forniquait et lisait des journaux». Comme le dit Clamence lui-même, «après cette forte définition, le sujet sera, si j'ose dire, épuisé» (*Ibidem*: 1479). Mais il faudra aussi noter, pour l'histoire de la société européenne, qu'il est une autre partie de cet envers, aux allures un peu différentes, c'est vrai, mais nullement moins éloquente, à savoir: les «soixante-quinze mille juifs déportés ou assassinés»; la vieille femme courtoisement invitée par un officier allemand à «choisir celui de ses deux fils qui serait fusillé»; le pacifiste qui avait écrit sur le seuil de sa maison «d'où que vous veniez, entrez et soyez les bienvenus» (*Ibidem*:1481), et que, par conséquent, des miliciens «étripèrent» en pénétrant chez lui.

L'envers du monde est aussi ce lieu «coincé dans un petit espace de maisons et d'eaux, cerné par des brumes de terres froides, et la mer fumante comme une lessive» (*Ibidem*:1484); et l'envers de l'humain «ces messieurs-ci [...] qui vivent du travail de ces dames-là» (*Ibidem*: 1479) et «ces dames, derrière ces vitrines» (*Ibidem*: 1483). L'envers 'chaud' à Amsterdam, ou l'enfer beau à Red Light Street!

L'envers de l'humain est long à parcourir; il nous semble, d'ailleurs, qu'il ne cessera jamais d'exister, voire de grandir. Il serait tentant ici de pérorer longuement

¹⁹ A. CAMUS, *La Chute*, éd. Pléiade, p. 1481.

sur l'histoire sombre de cet industriel qui, infidèle, et ne supportant pas d'avoir une femme parfaite, décida de couper court et de la tuer; on laisse aussi de côté l'affaire de la concierge qui, lors des funérailles de son mari, «s'était ruinée en crucifix, en beau chêne, et en poignées d'argent, pour mieux jouir de son émotion», et qui «s'est collée, un mois plus tard, avec un faraud à belle voix» (*Ibidem*: 1493-94). Prenons juste la vie de notre juge-pénitent Clamence, vénéré en tant qu'avocat des bonnes causes, défendant la veuve et l'orphelin, et qui en vérité crève de vanité. Il se croit le plus intelligent et le plus vertueux; simple fils d'officier, il se prend pour un fils de roi (*Ibidem*: 1490); et au moment de pratiquer la vertu, d'appeler au secours pour la jeune femme inconnue – qu'il venait de croiser sur le Pont Royal, après une belle soirée de plaisir – qui se noyait dans la Seine, il ne bougea pas, et se trouva même de bonnes excuses pour ne pas bouger (*Ibidem*: 1511). «J'ai compris», dira-t-il plus tard, «que la modestie m'aidait à briller, l'humilité à vaincre et la vertu à opprimer» (*Ibidem*: 1518). L'envers de l'homme, l'envers des valeurs qu'on aurait cru sûres et vraiment humaines. La face des vertus n'est donc jamais dépourvue de son revers, comme cet avocat des bonnes causes qui n'était qu'un «dernier hommage que le vice rend à la vertu». Chez Camus, la pensée moraliste remplit souvent tout le discours d'une ironie sombre et amère, comme une obsession.

Aux antipodes des beaux ciels d'Alger, de la terre chaude et de la mer scintillante, l'île de Marken est «le plus beau des paysages négatifs»:

[...] ce tas de cendres qu'on appelle ici une dune, la digue grise [...], la grève livide à mes pieds et, devant nous, la mer couleur de lessive faible, le vaste ciel où se reflètent les eaux blêmes. Un enfer mou, vraiment! [...] aucun éclat, l'espace est incolore, la vie morte. N'est-ce pas l'effacement universel, le néant sensible aux yeux? (*Ibidem*: 1512)

Immergé dans cet environnement purement négatif, Clamence devient alors une figure emblématique «de la débauche et du malconfort». Clamence prend-il sa propre vie amoureuse pour sujet? Il se voit comme un abîme d'égoïsme, car il n'aime que lui. Il se fait aimer pour le plaisir; et quand il décide d'arrêter le jeu, c'est-à-dire hors de tout jeu, en dehors du désir, les femmes l'ennuient. Arrivé enfin à la vérité, le malconfort l'agace, car «la vérité est assommante»

(*Ibidem*: 1527), hélas! Nourrissant, depuis longtemps, le projet d'aller à la rencontre de la vérité, Clamence finit par s'engouffrer dans les brumes du nord. La débauche devint une sorte d'avatar de l'immortalité tant désirée: l'alcool, les femmes, la nuit tiennent lieu de libérateurs, car il n'en découle aucune obligation; les lieux où elle s'exerce semblent séparés du monde; «elle est une jungle, sans avenir ni passé, sans promesse surtout, ni sanction...», la libération, cette absence de limites qui nous rend immortels, quoique pour quelques instants seulement. Mais les corps ne sont pas faits pour l'immortalité, même pas pour cette immortalité temporaire qu'est la débauche; car bientôt le désir s'amollit, le foie se plaint, les forces fléchissent et le corps cède; quel avantage, alors, à vivre dans cette «sorte de brouillard?» (*Ibidem*: 1530) La guérison se révèle éphémère, et le cri de la noyée de la Seine ne cesse de le hanter, l'attendant «sur les mers et les fleuves, partout enfin où se trouverait l'eau amère de [son] baptême» (*Ibidem*: 1531): l'eau, toujours les eaux, scintillantes et maternelles de la Méditerranée, ou alors sombres, lourdes, inquiétantes, de Paris sous un brouillard hivernal, ou de ce «bénitier immense» (*Ibidem*: 1531) des rivages d'Amsterdam.

La vie glorieuse du Juge s'achevant, «il fallait se soumettre et reconnaître sa culpabilité» et faire pénitence. «Il fallait vivre dans le malconfort» (*Ibidem*: 1531). Quelle ironie amère, mais combien de lucidité si l'on tient compte de l'existence humaine au cours du xxème siècle. Quelle clairvoyance, seule digne d'un juge, et quelle proximité, à la fois, du pénitent face à la réalité éprouvée par toute cette génération de l'après-guerre dont les écrits sont des miroirs qui crachent toutes ces vérités aux yeux de l'hypothétique lecteur; il faudrait être né malvoyant pour ne pas se sentir étourdi et aveuglé par la simple vision de tant d'éclats mortels. Il faudrait être né insensible pour ne pas endurer tout le poids que l'histoire récente a mis sur nos épaules, jusqu'à nous tordre le dos; car ce monde est devenu une cellule «pas assez haute pour qu'on s'y tînt debout, [...], pas assez large pour qu'on pût s'y coucher» (*Ibidem*: 1531). C'est pour cela que nous, les condamnés, nous sommes obligés de vivre «en diagonale».

Dans ce panorama existentiel, la morale n'a pas de place, la morale n'est pas, et seul le moraliste a raison; selon ce regard tout voltairien, «Dieu n'est pas nécessaire pour créer la culpabilité, pas plus que pour punir. Car nos semblables y suffisent, aidés par nous-mêmes»; et, à en juger par tous leurs chefs-d'œuvre

de crimes perpétrés, ils y suffisent fort bien. Pas besoin de jugement dernier non plus, car «il a lieu tous les jours». (*Ibidem*: 1532)

Avouons enfin, avec Clamence, que «l'ordre du monde est ambigu»; son Sauveur était, selon toute apparence, coupable lui-même, certes pas d'avoir tué quelqu'un, mais d'avoir laissé mourir tous ces innocents: partout devrait le poursuivre «la voix de Rachel, gémissant sur ses petits et refusant toute consolation». Partout «la plainte s'élevait dans la nuit, Rachel appelait ses enfants tués pour lui, et il était vivant!» (*Ibidem*: 1533) La nuit de l'infanticide en Israël, la nuit de la noyade à Paris, la nuit de débauche et de brouillard à Amsterdam, autant de nuits de Gethsémani, affreusement douloureuses, parce que dépourvues de sens, de but et de cause, où en finir serait le moindre mal, voire un soulagement, car le plus dur c'est encore de continuer, de tenir, de rester, de résister, d'être là. Voilà ce que nous apprend Clamence le juge-pénitent, Clamence le prophète du malheur «réfugié dans un désert de pierres, de brumes et d'eaux pourries, [...] le doigt levé vers un ciel bas». (*Ibidem*: 1535)

Peut-on alors affirmer que, puisqu'il n'y a pas de sens pour la morale, rien n'a de sens? Certainement pas; car une simple histoire aussi fantaisiste soit-elle, a un sens; plus ou moins vraie, elle aura un sens; même l'histoire purement fautive a un sens, le sens d'une fausseté. L'immoraliste a donc tort, le nihiliste aussi²⁰, car, si éloignée qu'elle soit de nous, il doit y avoir une issue, une solution, une vérité. Mais «la vérité, comme la lumière, elle aveugle. Le mensonge, au contraire, est un beau crépuscule»²¹; ce crépuscule, propre de l'homme, est une espèce de *mediocritas*, à mi-chemin entre l'exubérance de la lumière aveuglante du désir de bonheur et d'éternité, et le brouillard lourd et triste de nos limites.

Après avoir décidé de venir travailler dans cette «capitale d'eaux et de brumes» (*Ibidem*: 1547), et étant devenu receleur d'un tableau volé, cherchant sans cesse quelqu'un qui le dénonce, le condamne et l'emprisonne - lui donnant ainsi la possibilité de faire pénitence -, Clamence découvre qu'il est trop tard; la jeune

²⁰ Le texte "Au-delà du nihilisme" commence d'ailleurs de manière très explicite: "Il y a donc, pour l'homme, une action et une pensée possibles au niveau moyen qui est le sien". A. CAMUS, *Essais*, éd. Pléiade, p. 705.

De même pour ce qui est de la philosophie de l'absurde, car, ne dit-il pas: "... la position absurde, en acte, est inimaginable. Elle est inimaginable aussi dans son expression. Toute philosophie de la non-signification vit sur une contradiction du fait même qu'elle s'exprime". A. CAMUS, "L'Homme révolté", in *Essais*, éd. Pléiade, p. 418.

²¹ A. CAMUS, *La Chute*, éd. Pléiade, p. 1537.

filles ne se jettera pas une seconde fois dans les eaux de la Seine, pour qu'il puisse «s'exécuter». «Il est trop tard [...], il sera toujours trop tard» (*Ibidem*: 1551); car, comme les eaux qui ne passent jamais deux fois sous le même pont, dans la tragi-comédie de la vie il n'y a pas de répétition, pas d'entraînement possible: sans jamais pouvoir recourir aux coulisses, on est toujours sur scène et on ne peut jouer notre rôle qu'une fois.

Des lumières africaines jusqu'à Paris et Amsterdam, le chemin est aveuglant et long, comme une chute dans un abîme infini où tombera tout être humain dépourvu d'espoir; quel dommage que ce voyage vraiment initiatique ne se fasse pas dans le sens contraire, à savoir non de l'endroit à l'envers, mais bien de l'envers à l'endroit! Car, pour l'homme, c'est peut-être le seul revers important; en tout cas, le seul qui compte vraiment, et le désespère. En effet, au lieu de faire le «saut» vers la transcendance - ou vers Dieu, comme Pascal -, Camus propose, lui, «le pari déchirant et merveilleux de l'absurde. Le corps, la tendresse, la création, l'action, la noblesse humaine, reprendront alors leur place dans ce monde insensé. L'homme y retrouvera enfin le vin de l'absurde et le pain de l'indifférence dont il nourrit sa grandeur» (A. Camus, 1942^a, 2006: 77).

4. Étincelles solidaires

Quelques étincelles, oui, mais sans espoir; car – *Le Mythe de Sisyphe* et *L'Homme révolté* nous le montrent bien – parmi les maux de l'Humanité, l'espoir est le plus terrible de tous, puisqu'il équivaut à la résignation. Or vivre c'est se révolter, c'est lutter toujours sans jamais se résigner ni du sort ni de la condition qui nous assiègent, qu'elles s'appellent injustice, misère ou guerre. Voilà comment on pourrait résumer la pensée qu'exprime Camus dans *La Peste* (1947). C'est toujours en termes d'ombres et de lumière qu'il s'exprime, mais elles y sont d'un autre ordre. En effet, les ombres y sont protectrices alors que la lumière éclaire la démarche humaine; le parcours qui s'y ébauche va de l'incompréhension et du désespoir à la découverte, par la révolte, de la fraternité qu'a fait naître, parfois dans la souffrance la plus aveuglante, la participation et la solidarité. Ombres et lumière laissent entrevoir ici un monde moral qui, tout compte fait, nous parvient et se construit à partir des valeurs les plus simples qui s'imposent à mesure que

l'action se substitue au sentiment stérile du désespoir. Entre ombres et lumière, l'homme comprend - ou tout du moins accepte - que le mal, la souffrance et la mort, ne sont plus une tragédie absurde quand on a décidé d'avoir le courage de vivre «les yeux ouverts pour la lumière comme pour la mort» (Camus, 1942^a, 2006: 76). Situé à Oran, le récit de *La Peste* est, selon l'auteur, l'expression romanesque du positif. Mais à Oran, outre la lumière, il y a la peste et beaucoup d'ombres! Il y figure surtout l'affrontement entre l'homme et l'absurde de sa propre existence; le premier devrait en sortir vainqueur. Dans cette chronique, le docteur Rieux, narrateur avoué à la fin du récit, veut simplement prouver qu'il y a chez l'homme «plus de choses à admirer que de choses à mépriser». Le comparant à *L'Étranger*, Camus observe que «*La Peste* marque [...] le passage d'une attitude de révolte solitaire à la reconnaissance d'une communauté dont il faut partager les luttes». Et il ajoute que «s'il y a évolution de *L'Étranger* à *La Peste*, elle s'est faite dans le sens de la solidarité et de la participation»²².

À Oran, chaque soir, à la tombée de la nuit, l'ombre s'épaissit et les rues s'animent; la nuit venue, les cris des bateaux se mêlent à la rumeur qui monte de la mer et de la foule à «cette heure que Rieux connaissait bien et aimait autrefois»²³; mais il la trouve maintenant «oppressante à cause de tout ce qu'il savait» (*Ibidem*: 1265). Dans un monde d'hésitation à l'endroit des malades qui l'attendaient, «il s'attardait à regarder la rue sombre et le ciel noir» (*Ibidem*: 1266). Face à l'inéluctable constatation de l'épidémie, le docteur se taisait et regardait la dépêche du préfet qui mandait: «Déclarez l'état de peste. Fermez la ville» (*Ibidem*: 1269). Est-ce l'arrêt de la vie? Est-ce un arrêt de mort? Ceux qui «avaient jusque-là continué de masquer leur inquiétude sous des plaisanteries, semblaient dans les rues plus abattus et plus silencieux» (*Ibidem*: 1268). Et pourtant, «de beaux bleus ciels» continuaient de déborder de lumière et «tout dans la saison invitait à la sérénité» (*Ibidem*: 1268). Les vies se consomment, les temps passent, seul le soleil demeure dans sa fixité presque éternelle.

Si la peste avance et Oran se referme sur elle-même, tel un îlot entouré de silence et d'enfer, la ville subsiste «sous un beau ciel» (*Ibidem*: 1284) donnant l'impression «trompeuse d'une cité en fête dont on eut arrêté la circulation et

²² A. CAMUS, Lettre à Roland Barthes, 11 juillet 1955.

²³ A. CAMUS, *La Peste*, éd. Pléiade, p. 1265.

fermé les magasins pour permettre le déroulement d'une manifestation publique, et dont les habitants eussent envahi les rues pour participer aux réjouissances» (*Ibidem*: 1284). Solennelle indifférence d'une nature aussi pure qu'intouchable, à l'égard des faiblesses d'une humanité fragile et en putréfaction, qu'elle soit charnelle ou morale. Mais cette nature se nourrit-elle vraiment de l'indifférence? Elle qui, devant même le sermon apocalyptique du père Paneloux, avait, depuis la veille, présenté un ciel assombri d'où «la pluie tombait à verse» (*Ibidem*: 1296); comme si la nature, contristée et solidaire, avait, à juste titre, été la première à manquer de lumière et à se sentir humiliée par ce sermon écrasant: «méditez cela et tombez à genoux», disait-il; et aussitôt «la pluie redoublait» (*Ibidem*: 1296). Moment étrange aussi que celui où l'on avoue que la peste est un fléau envoyé du ciel, alors que ce même ciel, qui normalement «débordait de lumière», devient incontinent sombre, comme pour annoncer aux humains qu'ils auront, dès lors, à souffrir «pour longtemps dans les ténèbres de la peste» (*Ibidem*: 1297).

Après ce prêche, c'est encore la nature, plus précisément la renaissance de la lumière, qui fera penser que cela ne sera pas la fin²⁴. Pour le moment, règne «la misère» (*Ibidem*: 1324); mais c'est à elle que revient le don d'apprendre à l'homme la voie de «la compréhension» (*Ibidem*: 1325), comme Tarrou avait fini par l'admettre, car c'est elle qui rendra possible le premier pas vers «la lumière». Ainsi, des hommes comme Tarrou se mirent aussitôt au travail pour le bien commun; et, pendant que, «tous les soirs, des commentaires apitoyés ou admiratifs s'abattaient sur la cité désormais solitaire» (*Ibidem*: 1331), cette «compréhension» les rendaient, eux qui étaient sur place, solidaires: «aimer ou mourir ensemble, il n'y a pas d'autre ressource».

À l'apogée de la peste, le vent dessèche et brûle les rues à longueur de journée, et répand partout la maladie. Le soir, «plongée dans la nuit complète, la ville était de pierre» (*Ibidem*: 1359): pas un mouvement, pas un bruit, que des

²⁴ Dans la cathédrale, Paneloux finissait par quelques mots d'espoir et d'apaisement et «au-dehors, la pluie avait cessé. Un ciel mêlé d'eau et de soleil déversait sur la place une lumière plus jeune» (*Ibidem*: 1299): pour annoncer au monde que, lui aussi, il doit renaître un jour? Peut-être; cependant il fallait encore subir la peste, brûlante comme l'été qui, au lendemain du prêche «éclata d'un seul coup dans le ciel» (*Ibidem*: 1310), accompagné d'un «grand vent brûlant» qui dessécha tout. Comme la peste, «des flots ininterrompus de chaleur et de lumière inondèrent la ville», et «il semblait qu'il n'était pas un point de la ville qui ne fût placé dans la réverbération la plus aveuglante». Comme la peste, qui était devenue l'affaire de tous, «le soleil poursuivait nos concitoyens dans tous les coins» (*Ibidem*: 1310).

cubes massifs inertes et quelques statues au visage de pierre ou de fer. Aussi, «sous des ciels de lune» ou «sous un ciel toujours épais», ces faux visages trônaient dans les carrefours comme dans une «nécropole où la peste, la pierre et la nuit auraient fait taire enfin toute voix» (*Ibidem*: 1359). Cette nuit n'était pas seulement physique; elle «était aussi dans tous les cœurs» (*Ibidem*). De fait, puisque les bienfaits de la lumière ne sont jamais tant appréciés que par ceux qui ont souffert des ombres de la nuit, la peste a fait que, «quoique personne ne fût jamais avec personne» (*Ibidem*: 1378), en la subissant, les hommes ont appris qu'ils «ne pouvaient pas se passer des hommes» (*Ibidem*: 1376); ils venaient d'apprendre la solidarité. Cette valeur nouvelle, ou nouvellement apprise, fera que, face au dérisoire humain²⁵, et face au scandale qu'est la souffrance et la mort horrible d'innocents²⁶, deux choix sont possibles mais un seul est humain, celui qu'a adopté Rambert: «partager le malheur des hommes» et ce même s'il sait qu'il n'aura «plus jamais de temps pour le bonheur» (*Ibidem*: 1389). Ce «quelque chose qui nous réunit au-delà des blasphèmes et des prières, cela seul est important» (*Ibidem*: 1397). Et voici que la scène la plus touchante de tout le récit se termine par une union symbolique par excellence: en effet, après avoir assisté à la mort de l'enfant, le docteur Rieux prend la main du père Paneloux et lui dit: «Vous voyez [...] Dieu lui-même ne peut maintenant nous séparer» (*Ibidem*: 1398); et il prend pour témoin de cette union purement humaine et purement solidaire, la pureté même qu'est «le ciel bleu du matin» d'Oran²⁷. Ce même ciel conduit Tarrou

²⁵ Le dérisoire est mis en relief, par exemple, par la mort de l'acteur en scène tel «un histrion désarticulé».

²⁶ Comme cet enfant que la peste transforma, en quarante-huit heures, en «crucifié grotesque» (*Ibidem*: 1394).

²⁷ La lumière est, tout au long du récit, l'élément naturel le plus présent et le plus compatissant; comme ce jour de La Toussaint où personne ne voulait plus penser aux morts, car «on y pensait déjà trop, justement» (*Ibidem*: 1411), et, à l'unisson, de gros nuages qui couvraient d'ombres les maisons se dispersaient laissant retomber «la lumière froide et dorée du ciel de novembre» (*Ibidem*: 1411). Au stade, devenu lieu de quarantaine, il y avait parmi les occupants une certaine méfiance et, en effet, «une sorte de méfiance [...] tombait du ciel gris, et pourtant lumineux, sur le camp rouge» (*Ibidem*: 1416). Quand Othon, le juge, dit qu'il espère que son fils n'a pas «trop souffert» - alors que l'enfant avait, en fait, subi d'horribles douleurs comparables aux souffrances du crucifié - le soleil lui-même a honte du paradoxe; ainsi «le soleil baissait à l'horizon et, entre deux nuages» - comme par pitié -, «ses rayons entraient [...] dorant leurs visages» (*Ibidem*: 1417). À la fin de la journée, fatigués d'être là, lassés de rien faire, ces hommes en quarantaine se réduisent au son de cuillères et d'assiettes; un crépuscule maternel les couvre alors et, «dans la paix du soir», «une lumière douce et fraîche baignait le camp» (*Ibidem*: 1417). Fin novembre, malgré les dégâts de l'épidémie, le ciel était nettoyé et les rues luisantes car tous les matins le soleil répandait «une lumière étincelante» (*Ibidem*: 1418), glacée d'abord, mais qui devenait tiède et accueillante le soir. Aussi, chaque fois que Rieux sortait pour rendre visite à son malade le plus âgé, «le soleil luisait doucement au-dessus des maisons du vieux quartier» (*Ibidem*: 1418).

à une espèce de conversion-confession, et fait qu'il choisit le chemin qu'il lui fallait prendre pour arriver à la paix, c'est-à-dire la voie même de «la sympathie» (*Ibidem*: 1427).

Quant à M. Othon, c'est par un matin d'hiver que le juge d'instruction, à peine sorti de quarantaine, demande au docteur Rieux la permission de devenir volontaire dans l'administration de ce même camp. «Dans ces yeux durs et plats une douceur s'installât soudain», remarque le narrateur, «ils étaient devenus plus brumeux, ils avaient perdu leur pureté de métal» (*Ibidem*: 1431), comme si, par miracle, la peste avait pu transformer, chez lui, la froideur de la loi en chaleur de solidarité. Aussi Rieux reçoit-il, très calmement au matin, la nouvelle de la mort de sa femme: le télégramme à la main, il avoue à sa mère «que c'était quand-même difficile» (*Ibidem*: 1460), mais en même temps «il contemplait obstinément, par la fenêtre, un matin magnifique qui se levait sur le port» (*Ibidem*: 1460); aurait-il enfin compris ce qu'est la vie, c'est-à-dire avoir connu la peste et l'amitié et l'amour et la tendresse ... et s'en souvenir? «Mais si c'était cela gagner la partie, qu'il devait être dur de vivre seulement avec ce qu'on sait et ce dont on se souvient, et privé de ce que l'on espère» (*Ibidem*: 1459).

Quand «à l'aube d'une belle matinée de février» (*Ibidem*: 1461) les portes de la ville s'ouvrirent enfin, il y eut des heures de joie. «Des réjouissances étaient organisées pour la journée et pour la nuit» (*Ibidem*: 1461); et même le soleil, solidaire, «déversait sur la ville des flots ininterrompus d'une lumière immobile» (*Ibidem*: 1463). Enfin, «tous criaient ou riaient [et] l'égalité que la présence de la mort n'avait pas réalisée en fait, la joie de la délivrance l'établissait, au moins pour quelques heures» (*Ibidem*: 1464). Mais tous n'étaient pas heureux; parmi ceux qui arrivaient, certains n'avaient pas retrouvé l'être qu'ils attendaient; le bonheur même était pétri d'injustice. En revanche, tous, sans exception, avaient souffert la douleur de l'exil et le désir de réunion; or «quand au sens que pouvaient avoir cet exil et ce désir de réunion, Rieux n'en savait rien» (*Ibidem*: 1466), et nous n'en savons pas plus, sinon que l'humain se sent ici «naturellement» en exil. Aussi Rieux pense-t-il «qu'il n'est pas important que ces choses aient un sens ou non, mais qu'il faut voir seulement ce qui est répondu à l'espoir des hommes» (*Ibidem*: 1466). Car nous savons que des gens peuvent parfois être heureux; nous savons aussi qu'il y a «une chose que l'on peut désirer toujours et obtenir quelquefois» (*Ibidem*: 1467): la tendresse humaine; il nous semble juste aussi «que de temps en

temps au moins, la joie [viennaise] récompenser ceux qui se suffisent de l'homme et de son pauvre et terrible amour» (*Ibidem*: 1467). Sous «le grand ciel froid» qui scintillait au-dessus des maisons, par une nuit ressemblant à bien d'autres, Rieux avait décidé de rédiger ce récit en souvenir de l'injustice et de la violence faites aux pestiférés, et ainsi nous livrer une vérité qui nous fut révélée par la peste. Sans pour autant justifier l'être humain, elle lui rend néanmoins justice, tant il est vrai «qu'il y a dans les hommes plus de choses à admirer que de choses à mépriser» (*Ibidem*: 1473).

Dans *La Peste*, révolte collective contre un mal qui touche tout le monde, la lumière est la première à se déclarer la sœur de ceux qui souffrent. À Oran, la lumière est la compagne aimée, toujours attendue pour aider à l'éradication de la peste. Chaque jour, dès qu'elle arrive, la lumière crée comme une tension, et l'intensité intérieure qui en résulte devient appel à la solidarité devant le sort funeste de l'autre. La lumière est lucidité et cécité, joie et douleur, espoir et révolte, qui dit toujours oui, oui à la vie, jusque dans la mort. Sous cette lumière, tantôt frappant fort, tantôt touchant juste, la révolte n'est plus négation, mais plutôt acceptation d'un destin que l'on construit au jour le jour, un destin aussi clair qu'absurde. L'œuvre de Camus dans son ensemble, et *La Peste* en particulier, ressemblerait donc plus à une épopée qu'à une tragédie, puisque le bonheur, bien que limité, reste un état envisageable pour les humains; et Camus d'avouer que «au centre de [son] œuvre, fût-elle noire, rayonne un soleil inépuisable»²⁸.

Enfin, dans le contexte global de la création littéraire de Camus, *Le Premier Homme* apparaît comme une ébauche de la régénération permanente de l'Humanité: un rêve lumineux! Serait-ce la lumière d'une possible rédemption de l'humain? Par la mémoire? Par la sublimation de son passé et de son histoire? Par la révolte positive «qui ne pardonne pas mais qui oublie, réaction ô combien plus fructueuse dans la contingence de l'humain»? En effet, cette tentative de remémoration du passé en guise de réconciliation, avec ses origines et soi-même, serait-elle un signe de la possibilité d'une acceptation tranquille de l'éphémère humain, à condition que l'Humanité réussisse à éliminer ce qui relève de la méchanceté pure? Tout le reste serait, sinon acceptable, du moins supportable pour celui qui réalise enfin sa condition de «bâton qui a deux bouts», rien en-deçà, au-delà rien!

²⁸ A. CAMUS, «L'Été», in *Essais*, éd. Pléiade, p. 865.

La soif d'éternité n'est pourtant pas moindre; et «tels que nous sommes braves et fiers et forts ... si nous avons une foi, un Dieu, rien ne pourrait nous entamer» (Camus, 1994: 327); mais y croire apparaît comme un absurde face à la misère, à l'injustice et au crime qui dominent sur terre. L'homme ne serait donc pas un pèlerin en chemin vers la Terre promise, l'Éternité, mais bien un «nomade» dont la vie commence toujours par déménagement et se terminera par évacuation des terres occupées (*Ibidem*: 328). Inachevé, comme le livre qui lui a emprunté le nom²⁹, le «premier homme» le sera toujours. Tous les hommes sont des vies uniques et inachevées; tous les hommes sont des «premiers hommes»; et la seule différence ce sera de «se dire» en quelques mots ou de, «parlant sans cesse et incapable de trouver à travers des milliers de mots» (*Ibidem*: 352) ce qui pourrait être dit à travers un seul silence, chercher toujours. La quête de l'existence, tout comme la quête littéraire, est inachevable par nature. Être là en révolte permanente contre tout ce qui ne serait pas juste, tout en profitant, au jour le jour, du bonheur prodigué à l'homme entre la terre et le soleil, voilà ce qui serait le propre de l'homme, des hommes, de tous les Meursaults, de tous les Clamence et de tous les Camus; et il faudrait les croire heureux! Et pourquoi pas, car si le mystère du mal, moral ou physique, n'a pas été résolu, il pourrait néanmoins être toléré, à condition que la révolte nous sauve du désespoir, pendant que la solidarité se profile en filigrane à l'horizon.

Avec tant de soleil dans la mémoire, comment ai-je pu parier sur le non-sens? On s'en étonne, autour de moi; je m'en étonne aussi parfois. Je pourrais répondre, et me répondre, que le soleil justement m'y aidait et que sa lumière, à force d'épaisseur, coagule l'univers et ses formes dans un éblouissement obscur. Mais cela peut se dire autrement et je voudrais, devant cette clarté blanche et noire qui, pour moi, a toujours été celle de la vérité, m'expliquer simplement sur cette absurdité que je connais trop pour supporter qu'on en disserte sans nuances. Parler d'elle au demeurant, nous mènera de nouveau au soleil³⁰.

²⁹ Remarquons que s'il est vrai que Camus n'a pas pu terminer la rédaction du *Premier Homme*, il semblerait que son projet était justement de nous donner un récit inachevé:

«Le livre *doit être* inachevé. Ex.: «Et sur le bateau qui le ramenait en France...» (A. CAMUS, 1994: 333).

³⁰ A. CAMUS, «L'été», in *Essais*, éd. Pléiade, p. 861.

En effet, devant le caractère définitif de la mort, voulant éclairer l'absurdité de la vie humaine, Camus, tout en repoussant les solutions moyennes, fait de son intransigeance la solution même. Face au tragique fondé sur la souffrance et la mort, une seule issue: dire oui à la vie comme à cette lumière du sud; autant dire la consécration de l'homme, pourtant fragile et périssable, de l'amour de la vie, non moins condamnée à l'échec, mais dans un élan de communion viscérale avec la terre chaude, la mer immense et la lumière qui les unit à l'immensité du ciel. Lumières d'Afrique ou lumières de l'esprit, c'est tout le chemin de Camus, parcours qui se dessine au fil de sa plume! Lumières du ciel ou du sens, ombres de douleurs physiques ou de l'esprit, font un tout chez Camus. Ce «fulgurant soleil d'Afrique qui traque impitoyablement les ombres» (Roblès, 1964: 57) traduit la lutte que mena Camus pendant toute sa vie. Ayant connu et vécu l'absurde aux côtés de sa génération, sans pouvoir lui échapper, il prône cependant une issue pour l'homme, la seule issue possible selon lui: la révolte solidaire³¹. «L'homme est périssable. Il se peut; mais périssons en résistant, et si le néant nous est réservé, ne faisons pas que ce soit une justice»³².

³¹ Il s'agit là peut-être de la vraie «énigme heureuse» (A. CAMUS, "L'Énigme", in *Essais*, éd. Pléiade, p. 861.) qui, à défaut de comprendre, nous aiderait au moins à accepter notre condition ici, *sub sole*.

³² Épigraphe tirée d'*Oberman*, citée par Camus dans *Lettres à un ami allemand* (IV^{ème} Lettre), *apud*, R. GRENIER, 1987: 166.

Senancour, qui publia *Oberman* en 1804, avait connu l'exil (il est parti en Suisse en 1789); et l'exil avait créé chez lui le sentiment non seulement d'être profondément étranger au monde de son époque, mais aussi d'être définitivement «un étranger», tel que nous le trouvons défini chez Camus.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus:

- CAMUS Albert (1942^a, 2006), *Le Mythe de Sisyphe*, éditions Gallimard.
- ____, (1942^b), *L'Étranger*, éditions Gallimard.
- ____, (2006 - 2008), *Œuvres Complètes: L'envers et l'endroit* (1937); *Noces à Tipasa* (1939); *Caligula* (1941); *Le Malentendu* (1944); *La Peste* (1947); *L'Homme révolté* (1951), *La Chute* (1956); *Essais* ("L'été à Alger", "Le désert", "L'Énigme"), Paris, éditions de La pléiade.
- ____, (1955), «Lettre à Roland Barthes», 11 juillet 1955.
- ____, (1958, 2002), *Chroniques algériennes 1939 –1958* Actuelles III, Paris, éditions Gallimard.
- ____, (1962), *Carnets* (Mai 1935 – Février 1942), Paris, éditions Gallimard.
- ____, (... , 1994, 2007), *Le Premier Homme*, éditions Gallimard.

Études:

- BEY, Maïssa (2006), *L'ombre d'un homme qui marche au soleil: Réflexions sur Albert Camus*, préface de Catherine Camus, Paris, Éditions Chèvre-feuille étoilée.
- CAMUS, Catherine, MAHASELA, Marcelle (2010), *Albert Camus: Solitaire et solidaire*, Paris, éd. Michel Lafon.
- CHABOT, Jacques (2002), *Albert Camus, la pensée de midi*, sl., éditions Édisud.
- COMTE-SPONVILLE, André (1995, rééd. 2001), *Camus, de l'absurde à l'amour, avec des lettres inédites d'Albert Camus*. Éditions Paroles d'Aube, rééd. La Renaissance du Livre.
- CORBIC, Arnaud (2007), *Camus et l'homme sans Dieu*, Paris, Éditions du Cerf.
- DANIEL, Jean (2006), *Avec Camus: Comment résister à l'air du temps*, Paris, éd. Gallimard.
- GUÉRIN, Jean-Yves (coord.) (1985), *Camus et la politique: Actes du colloque de Nanterre, 5 – 7 juin 1985*.
- ____, (2009), *Dictionnaire Albert Camus*, Paris, Robert Laffont.
- GRENIER, Roger (1987), *Albert Camus, soleil et ombre*, Paris, éd. Gallimard.
- LENZINI, José (2009), *Les derniers jours de la vie d'Albert Camus*, éd. Actes sud.
- LOTTAMN, Herbert R. (1978), *Albert Camus*, traduit de l'Américain par Marianne Véron, Éditions du Seuil, Paris.
- PAYETTE, Jean-François, et olivier, Lawrence (dir), (2007), *Camus, nouveaux regards sur sa vie et son œuvre*, éditions Presses de l'université du Québec.
- ROBLÈS, E. (1964), *Camus*, éd. Hachette, Paris.
- TODD, Olivier (1996, 1999), *Albert Camus, une vie*, Paris, éditions Gallimard.

José Augusto Cardoso Bernardes

Universidade de Coimbra / Centro de Literatura Portuguesa

O AUTO DA FESTA E A (RICA) OFICINA DE GIL VICENTE

A descoberta

O *Auto da Festa* foi revelado em 1906, saindo do anonimato de uma biblioteca privada (o Palácio do Calvário), onde figurava em miscelânea de textos impressos ao longo da segunda metade do século XVI e inícios do XVII¹. Tratava-se de uma série de 21 obras, correspondendo, na sua maioria, a textos dramáticos de Quinhentos, em boa parte desconhecidos. A ocasião era propícia para revelações deste tipo. Lembremo-nos de que ainda não tinha decorrido um século sobre a edição de Hamburgo (publicada em três volumes, no ano de 1834), que, como sabemos, equivalia a uma verdadeira e espectacular ressurreição de Gil Vicente². Ainda na sequência dessa ressurreição, tinham-se comemorado, quatro anos antes, com significativo impacto público, os 400 anos da representação do

¹ Trata-se de um volume in-4º, encadernado em bezerro, tendo na lombada, a ouro a seguinte indicação. “Varias crusid. Tom-III”. Para além de outros textos, (de carácter lírico, como as famosíssimas “Coplas a morte de su padre”, de Jorge Manrique), na citada miscelânea encontram-se ainda textos de dramaturgos como Ribeiro Chiado, Fernando Mendes, Afonso Álvares e Baltasar Dias. Os autos de Gil Vicente que figuram na citada miscelânea são, para além de *Festa, Fé, Breve Sumário, Cananeia, Barca do Inferno*. Assinale-se, por fim, a presença de duas peças de autoria duvidosa: *Deus Padre e Geração Humana*.

² O próprio descobridor do auto alude, deste modo, a essas mesmas circunstâncias: “a atmosfera criada na Europa culta e no Brasil por esse grupo de lusophilos (alude a D. Carolina M. de Vasconcelos, Alexandre Herculano, Gama Barros e Teophilo Braga) contribuiu eficazmente para ser seguido com sympathia o movimento neo-vicentino, que se manifestou com a celebração do quarto centenário (...) e decerto favorecerá o acolhimento da publicação deste Auto, que vem trazer ao thesouro da litteratura uma perdida jóia e não das menos valiosas” (cf. p. 519).

*Monólogo do Vaqueiro*³. Mas, para compreendermos o sentido de oportunidade deste acontecimento precisamos sobretudo de nos lembrar de que estávamos em tempo de exaltação filológica, envolvendo uma grande recetividade a tudo o que pudesse significar um acrescento ao património muito especial que eram, em Portugal, as Letras quinhentistas.

O possuidor da dita miscelânea era o Conde de Sabugosa, figura prestigiada de aristocrata e de polígrafo. Só assim se entende o zelo colocado por ele na edição. De facto, para além de ter transcrito o texto com assinalável escrúpulo, o editor assinou ainda um longo estudo introdutório, que reflete os atributos essenciais da Filologia da época: clareza, fundamentação e prudência.

Nesse estudo não se iludem, desde logo, as questões mais intrigantes, que, como veremos, chegaram até aos nossos dias. Não se sabia, por exemplo (e não se sabe ainda) por que motivo o auto não chegou a figurar em nenhuma das duas edições quinhentistas da *Compilação* de Gil Vicente. São várias as hipóteses de explicação (acidental e essencial) e algumas delas foram, desde logo, suscitadas pelo Conde: tê-lo-ia rejeitado o próprio Gil Vicente? Teria a rejeição partido dos filhos que lhe editaram a obra postumamente? Nesse caso, cumpre ainda perguntar por que razão teria a peça sido objeto de censura particular? A todas estas razões “externas” acrescia ainda uma outra, de natureza “interna”: resultará o presente auto de uma pura colagem de cenas, efetuada à revelia da vontade do autor e quase seguramente depois da sua morte⁴?

Há que reconhecer que qualquer destas hipóteses detém uma boa margem de verosimilhança. Pelo menos, até hoje, ainda não se descobriu nada que certifique definitivamente uma delas com exclusão das outras. De facto, o texto contém materiais (personagens, situações, frases) que encontramos em outros autos; e talvez isso fosse suficiente para que o dramaturgo tivesse renunciado a incluí-lo na edição global que, tudo o indica, chegou a ter em adiantado estado

³ Contendo numerosos lapsos, a edição de Hamburgo, levada a efeito por Gomes Monteiro e Mascarenhas Barreto, teve, no entanto, circulação limitada. Como se isso não bastasse, por via de um incêndio no Depósito, o livro cedo se tornou numa relativa raridade. Nessas circunstâncias, a edição de 1852, que integrou a prestigiada coleção “Bibliotheca Portuguesa”, viria a constituir um acontecimento importante para a afirmação canónica da obra vicentina, em Portugal e no Brasil.

⁴ No termo da sua aproximação ao auto, Pratt emite este juízo taxativo: “... curioso, embora pelo estudo de costumes e tipos de tempos que aliás não acrescentam novos aspectos às telas vicentinas, é talvez a menos cuidada de todas as produções do poeta” (Cf. p. 235). Na seriação que leva a efeito, Osório Mateus exclui mesmo o Auto, num gesto que parece significar a negação de autoria vicentina (*Livro das Obras*, Lisboa, Quimera, 1993).

de preparação. Mas os motivos do expurgo podem ter sido de natureza bem diferente. De facto, mesmo descontando o elevado grau de impunidade de que Gil Vicente por certo beneficiaria, não pode iludir-se que a peça contém matéria potencialmente escandalosa. Não esqueçamos que, logo a abrir, a Verdade se confessa escorraçada da Corte portuguesa, sugerindo que nessa rejeição possa ter havido conivência ou passividade do próprio Rei:

Oh grã crueldade
Que o tempo de agora tem tal qualidade
Que cedo no paço já trazem por Lei
Que todo aquele que falar verdade
É logo botado da graça d'el rei. (p. 656)⁵

Mesmo ausente, o monarca é assim convocado de várias formas. Repare-se, desde logo, que a personagem se dirige a um determinado Senhor em termos que o distinguem e o colocam acima do próprio soberano. Depois de ter dito o que disse da sua má relação com ele, a Verdade refere-se agora ao misterioso Senhor em cuja casa se apresenta, indo além do encómio de circunstância e tomando-o, na prática, como um protetor alternativo:

E tendo sabido que vós, meu senhor,
Me tendes amizade e fé verdadeira,
E por isso venho de aquesta maneira
Dar-vos as graças por tão grande amor.
E com pensamento
De em vossa pousada fazer aposento,
Pois me amais com tanta firmeza,
De vossa boca farei fortaleza
Para estar nela sempre de assento. (pp. 656-57)

A estes motivos, que podemos identificar como sendo de grave escândalo político, juntam-se ainda outros, de natureza moral. Basta lembrarmo-nos do

⁵ As citações do auto têm por base a transcrição feita por José Camões no Vol. II das *Obras*.

primeiro vilão (João Antão, original da Beira), aludindo desbragadamente ao ato sexual que, num determinado domingo, praticou com a mulher do juiz (logo ela). O tópico do rústico que dorme com uma mulher comprometida e de condição superior é relativamente frequente nas farsas medievais. Ainda assim, há que admitir que os contextos farsescos eram normalmente mais vagos, reenviando para a comunidade popular e urbana e para a maior permissividade de linguagens e costumes que nela prevalecia. Como facilmente se compreende, em contexto palaciano, uma alusão destas poderia ser de todo inconveniente, tanto no plano abstrato como no diz respeito às referências pessoais que o caso poderia trazer a lume.

As circunstâncias de representação

As indeterminações invocadas poderiam esclarecer-se através de um fator que, noutros autos vicentinos, se revela muito útil. Refiro-me às circunstâncias de representação. Mas tal não sucede desta vez. Não sabemos, de facto, quando e perante quem foi representado o auto. Com argumentos plausíveis, e seguindo Óscar de Pratt, José Camões (um dos poucos vicentistas vivos que se ocupou do auto) localiza-o num Natal posterior ao ano de 1526, mantendo também dúvidas sensatas sobre a identidade dos destinatários imediatos da representação: ao que tudo indica, a peça terá, de facto, sido representada perante uma corte senhorial, o que, desde logo, parece conferir à peça um estatuto de relativa excecionalidade⁶.

No seu estudo, o Conde de Sabugosa atribuíra mesmo consequências práticas a este facto, assinalando que talvez estivesse aí a explicação para um possível extravio do texto:

⁶ “É dos poucos autos, tal como *Tormenta e Cananea*, que não terão sido representados para a Corte. No entanto, há palavras de figuras de auto que apontam para uma representação em espaço régio: “vim-me à corte” (1’24), vós outros que andais no paço”. Se esta última expressão não exclui outros espaços, a verdade é que, pelo menos, aponta para um público pação (...). Janafonso refere o espaço como “sagrado” e” moesteiro”. (Camões, p. 3).

...foi talvez a circunstancia de não ter nascido na atmospheria ruidosa da Côrte de o original não ter sido guardado nas arcas da câmara que mais depressa o lançaria no esquecimento. (p. 67).

Procurando ser mais concreto, o mesmo estudioso sustentara que a peça pode ter sido representada em Évora, no Natal de 1535, perante o 1º Conde de Vimioso, D. Francisco de Portugal. Em socorro da sua tese, o Conde chama a atenção para a semelhança (realmente indesmentível) que se verifica entre o elogio que a Verdade dirige ao destinatário e as palavras que Gil Vicente coloca na boca da mesma personagem durante a Aclamação de D. João III (Camões, p. 87).

Os procedimentos officinais

Mais importante, porém, do que saber se estamos perante uma peça esquecida, enjeitada ou proibida (as três possibilidades podem, perfeitamente, convergir e ser complementares) justifica-se tentar saber até que ponto a análise do texto se revela útil para captar a criação vicentina “em processo”. Com efeito, se repararmos bem, e não havendo praticamente dúvidas sobre a autoria da obra, estamos perante uma produção vicentina que alguém decidiu que não deveria figurar na *Copilaçam*: o próprio autor ou os filhos. Sejam quais forem os motivos que conduziram a essa decisão, é muito provável que o texto de que hoje dispomos possa dizer-nos coisas novas sobre a forma como funcionava a oficina do dramaturgo. Tentemos, pois, fazer-lhe as perguntas que se impõem.

Como tem sido notado, desde 1906, o auto pode realmente ser visto como uma espécie de mosaico de parte significativa do teatro vicentino: à semelhança do que sucede com a pequena farsa homónima, temos, em *Festa*, ciganas que exibem dotes de adivinhação⁷; como na *Barca do Inferno*, *Juiz da Beira* ou *Floresta de Enganos*, critica-se o funcionamento da Justiça (desta vez é a Verdade que assinala a João Antão a necessidade de “comprar”, com perdizes, um bom despacho do juiz); por seu turno, seguindo as pisadas de Pero Marques, (o nosso bem conhecido marido de Inês Pereira e Juiz da Beira), o mesmo rústico contrapõe

⁷ Como bem notou Eneida Bonfim, as ciganas de *Festa* são menos cortesês (ou mais grosseiras) do que a farsa vicentina do mesmo nome (Cf. pp. 200 e ss.).

à justiça dos códigos aquela que resulta da própria natureza: se a mulher do juiz esteve de acordo e folgou com a relação que mantiveram, porque há-de ele ser condenado?⁸ Também temos um Parvo que, por sinal, se revela, ao mesmo tempo, evangélico e obsceno, lembrando, nessa duplicidade, o Joane, da *Barca do Inferno*; em *Festa*, o Parvo chega a propor casamento à Verdade, que não se mostra agastada com a proposta; ora, essa cumplicidade traz à memória a garantia do Céu dada a Joane pelo Anjo na primeira *Barca*. Um segundo vilão (Janafonso, que vem de Bragança) quer pedir ao Deus nascido que o case, não aceitando, desde logo, que Ele o não receba:

Ca se Deus fosse ocupado
Como homem diz a respeito,
Mas ele tem tudo feito
Dantes que ele fosse nado
E meu visavô desfeito. (p. 668)

Outra afinidade entre os dois Parvos resulta do facto de, também neste caso, ele permanecer em cena, mesmo depois de obtido o seu “despacho”. Enquanto na *Barca do Inferno*, Joane fica do lado do Anjo, também aqui o Parvo fica junto à Verdade, dialogando com Janafonso e com a Velha Filipa Pimenta (sua mãe). A cena final, envolvendo a celebração do casamento entre a Velha e o pastor Gil Tibabo, traz à memória uma situação idêntica ocorrida na *Farsa de Inês Pereira* (versão da folha volante), que ali se desenvolve, em torno do casamento de Inês com o Escudeiro Brás da Mata.

Mas, embora talvez de forma menos evidente, os paralelismos podem continuar: na sua sandice amorosa, a velha Filipa Pimenta lembra muito a Brásia Caiada do *Triunfo do Inverno*: uma e outra representam a subversão grotesca da Natureza e estão dispostas a todos os sacrifícios para cumprirem as suas ânsias tardias. Um outro tópico comum é o que relaciona os castigos de Deus (“que é verdade acabada”) com a fuga à Verdade: recorde-se que essa mesma lógica punitiva se aplica a todo o *Auto da Feira* e, em particular, à personagem de Roma, castigada

⁸ Para uma meticolosa comparação entre o Janafonso de *Festa* e o vilão do *Templo de Apolo*, veja-se o já citado estudo de Eneida Bonfim.

pela Providência, por ter pactuado com o Diabo; a semelhança entre os dois autos pode finalmente notar-se na cena que precede imediatamente o aparato do Presépio: refiro-me ao grupo de nove pastores devotos da Virgem, mostrando-se especialmente recetivos aos Seus dons e situando-se nos antípodas de todos os que cultivam as aparências enganosas, em detrimento das essências verdadeiras (Roma, compadres e comadres). Tal como em *Feira*, também *Festa* termina com um grupo de pastores (neste caso, um rapaz e três moças) que, a pretexto das núpcias, celebram o Natal e a Verdade. Deve aliás, fazer-se notar que esta cena, de índole estritamente teatral, não aparece na versão mais literária da *Copilaçam*.

Em face do que fica dito, é grande a tentação de pensar que estamos perante um auto realmente “repetido” e, por isso, “dispensável”. Decerto seria esse o efeito do Auto no leitor comum (aquele que Gil Vicente ou os filhos tinham em vista ao coligirem o *Livro das Obras*). Não é assim, contudo, para o leitor mais exigente. Para esse tipo de leitor, justamente porque inclui ecos e prenúncios de muitos outros, o Auto pode também ser encarado sob o ponto de vista oficial.

A própria circunstância de estarmos perante um extenso repositório de fórmulas teatrais, faz pensar que nos encontramos perante uma situação única no conjunto da produção vicentina que chegou até nós. Se retirarmos o caso muito particular das *Barcas* e das personagens sacras, angélicas e diabólicas que evoluem nas moralidades, a presença de uma mesma personagem em mais do que um auto é muito rara (Pero Marques e Inês Pereira constituem casos isolados ao longo de toda a *Compilação*).

Mas, com todas as repetições que costumam assinalar-se, não pode esquecer-se que existe em *Festa* uma novidade importante. Refiro-me, naturalmente à presença da Verdade, alegoria ordenadora que não figura em nenhuma outra peça vicentina. É ela que abre o auto, num Prólogo que, só por si, constitui uma Pregação completa e concatenada sobre o desconcerto do mundo e da Corte portuguesa, em particular; é ainda ela quem, depois, preside ao desfile dos romeiros, assegurando a ligação entre as diferentes cenas. O destaque que lhe é concedido surge, desde logo, assinalado sob o ponto de vista formal: com efeito, a Verdade é a única personagem que se exprime em versos de arte maior, em consonância com o registo persuasivo e declamatório do seu discurso. Deve dizer-se que a situação corresponde, de resto, a um expediente muito comum no teatro medieval: cometer a uma personagem fixa a função de ligar os elementos

móveis de toda a peça (tal como sucede em *Agravados*, *Templo de Apolo*, *Cortes de Júpiter* ou *Barcas*). Mas não se trata apenas disso. Para além da componente teatral, a Verdade cumpre ainda outra função: em dia de Natal, toma verdadeiramente o papel do Presépio, assumindo-se como foco ou lastro de sentido; fala de si própria mas, ao mesmo tempo, leva todas as outras personagens a confrontarem-se com a sua presença. Nessa medida, para além de valer pelo que representa, a Verdade faz com que todas as figuras que chegam (e regressam) valham também pela sua relação com a figura que tomou assento naquele lugar, dominando a cena, mesmo quando não intervém expressamente. Na sua dimensão axiológica, pode afinal dizer-se que a personagem ocupa o lugar que noutros autos vicentinos de Natal é ocupado por Cristo ou pela Virgem⁹.

Já tive ocasião de notar que as lamentações da Verdade são bem incisivas: o desprezo a que é votada por todo o lado, incluindo a Corte, chega a fazer dela uma figura lírica, atributo direto do campo do Bem. É isso que explica que se afirme como filha direta da Santíssima Trindade, em contiguidade evidente com a Fé. A própria circunstância de, depois de expulsa de outros lugares, se dirigir a um determinado senhor, na suposição de nele ainda poder encontrar guarida, leva a que indiretamente se torne também filha da Esperança. De tal forma a alegoria se torna central que bem pode dizer-se que Gil Vicente reúne nela os dois pilares estéticos que sustentam toda a sua obra: Sátira e Lirismo. De facto, tanto é possível sublinhar a crítica moral que atinge o mundo (por se alhear da Verdade) como se torna fácil detetar, através dos seus apelos morais e da sua afinidade com o Parvo, a pregação dos valores da humildade e da justiça, que tantas vezes, nos sermonários da época, funcionam como opostos radicais da mentira.

Definida desta forma, a alegoria de que venho falando não é válida apenas para este auto, podendo admitir-se um processo de irradiação que toca toda a obra de Gil Vicente: no fundo, esta Verdade é a mesma que é submetida a prova no *Auto da Alma* (onde é hostilizada pela mentira do Diabo); é ainda por falta de Verdade que entram na barca perdida os condenados do *Inferno*

⁹ Refiro-me, concretamente, a peças como *Mofina Mendes*, *Feira* ou *Sibila Cassandra*, qualquer delas concluída com o Presépio. E é manifesto que, para além da circunstância, esse desfecho obriga à reorientação da leitura dos desconcertos anteriormente encenados.

e do Purgatório (muitos deles mentirosos, lisongeadores ou alienados). Em contrapartida, foi por terem reconhecido a Verdade, *in extremis*, que os grandes são tocados por um gesto de Misericórdia na *Barca da Glória*. É por se proclamar amante da Verdade que o pastor Gil, que no Natal de 1502 se disfarça de Gil Vicente, cunhou a sua imagem perante a Corte régia, declarando-se disposto a afastar-se dos ruídos do mundo e revelando-se capaz de se destacar dos companheiros, justamente para decifrar os mistérios do Presépio¹⁰. Por último, é por ter proclamado a Verdade que o Filósofo de *Floresta de Enganos* (derradeira peça do autor, representada em Évora, em 1536) se queixa de ter sido metido “en cárcel muy teneblosa”, vendo-se depois amarrado a um parvo sensitivo, que o humilha e o impede de continuar a exprimir-se em público. E isto apenas porque na senda nobre dos filósofos da Antiguidade, não hesitou em proclamar a Verdade.

A teatralidade

Mas os efeitos que resultavam da presença desta personagem singular não são apenas de carácter semântico. Falo também de efeitos teatrais do maior alcance. Concentrando numa só figura a mensagem de todo o auto, o dramaturgo obtém um outro efeito, ainda inesperado: reforça a teatralidade de todas as outras personagens. Notemos, desde logo, que o auto pressupõe música, para cadenciar as cenas e para servir de emblema a alguns romeiros. E existem, depois, fartos elementos de puro teatro, que estão para além das palavras pronunciadas: o parvo, desastrado guardador de porcos, é assinalado pela distração, não entendendo, muitas vezes, o sentido do que lhe é dito e suscitando no espetador uma reação de contínua ambiguidade; por sua vez, o Vilão Janafonso não vale apenas pela sua representatividade social, convertendo-se, de facto, no mais festivo e paródico vilão de Gil Vicente, tanto pelo que diz como pelo que sugere; o mesmo sucede com a grotesca Filipa Pimenta que, dando como perdido o tempo em que criou o Parvo (seu filho), procura agora recuperar o fogo do amor,

¹⁰ Sobre o significado particular desta personagem no *Auto Pastoril Castellano* e na obra vicentina, em geral, vejam-se Reckert e Cardoso Bernardes (2004/05).

num registo obsessivo que, para além da representação convencional da velha ensandecida por amor, faz dela mais uma das muitas figuras da irrazoabilidade que abundam no teatro vicentino¹¹. Mas o que mais importa sublinhar é que, independentemente da relação que qualquer uma destas personagens mantém com outras do vasto friso vicentino, salta à vista que, tal como comparecem neste auto, elas se revelam menos presas à retórica da mensagem, mais soltas e genuínas; dir-se-ia que, por via desse mesmos efeitos, as personagens se inscrevem num grau de teatralidade mais acentuado do que aquele a que estamos habituados na *Compilação*.

Uma outra hipótese

Nada do que disse até aqui coloca em causa as duas razões já aduzidas para justificar a não inclusão do *Auto da Festa* na *Compilação* de 1562 e de 1586 e para o seu subsequente esquecimento. Ainda assim, julgo legítimo propor uma terceira hipótese de explicação. Não se trata de excluir nenhuma das que se encontram em apreço. A hipótese que agora avanço destina-se sobretudo a emparceirar com elas: tal como o conhecemos desde 1906, o *Auto da Festa* constitui matéria teatral não trabalhada pelo autor para figurar no livro e cancionero que viria depois a imprimir-se, recolhendo a generalidade da sua produção. Muito provavelmente, o trajeto normal da atividade vicentina implicava diferentes fases: antes de tudo, vinha a invenção teatral, que era, muitas vezes, feita sob o signo da urgência; só depois vinha o tratamento literário desse mesmo material, compreendendo dois parâmetros: a necessidade do aperfeiçoamento técnico-formal propriamente dito, com ganhos retórico-expressivos e perda eventual de alguma teatralidade¹² e a integração no macrotexto que é, de facto, o *Livro das Obras*.

¹¹ Como é sabido, a sátira à irrazoabilidade constitui um dos traços mais fortes do teatro vicentino. Para um levantamento dos diferentes focos satíricos no *corpus* vicentino, veja-se o meu *Sátira e Lirismo...*, pp. 303 e ss.

¹² São essas também as conclusões que podem extrair-se da comparação entre a generalidade dos textos que figuram, ao mesmo tempo, na *Compilação* e fora dela: *Maria Parda*, *Histórias de Deus*, *Ressurreição*, *Barca do Inferno* e, sobretudo, *Inês Pereira*.

Estou persuadido de que, antes ou depois de Gil Vicente morrer, o *Auto da Festa* foi teatro. Por uma ou outra razão, assim ficou, não se tendo chegado a cumprir sob o ponto de vista retórico-literário. Não se verificou designadamente o apuramento de alguns aspectos formais nem a sua integração no referido macrotexto, de modo a relacionar-se com os outros autos que aí figuram. Atente-se, de resto, no facto de a peça ter sido impressa sem “Prólogo” ou “Argumento” que, tantas vezes, em si mesmos, constituem um processo para facilitar o reconhecimento genológico, para além de representarem uma forma de estabelecer nexos com outros autos que figuram no Livro. Reconheçamos, aliás, que esta última tarefa não era fácil de cumprir, tantos são os motivos e as personagens que era necessário afeiçoar para que não parecessem repetidos.

Tal como hoje a podemos ler, a peça oferece um outro tipo de interesse: constitui um vestígio revelador da muita matéria que Gil Vicente guardava na sua prodigiosa oficina. Ao que tudo indica, essa oficina não devia diferir muito de outras em que se pode encontrar matéria-prima por utilizar misturada com vestígios de materiais pontualmente aproveitados e logo desmontados por conveniências de vários tipos. Uma oficina mental e material, que se imagina atulhada de elementos dispersos (fórmulas, personagens, tópicos); de outros materiais, quase a ganhar forma orgânica. Nessa oficina, podem finalmente encontrar-se componentes que, tendo já servido para determinados fins, aguardavam reaproveitamento. E, como bem sabem todos os que lidam com o sortilégio das letras e do pensamento, esse tipo de material pode constituir tanto uma oportunidade e uma reserva de conforto como um martírio moral ou mesmo uma frustração. Constitui, muitas vezes, a base de um trabalho sempre projetado e sempre adiado...

Por mim, estou hoje persuadido de que, à morte de Gil Vicente, o *Auto da Festa* se encontrava nesta última prateleira: a dos materiais que, tendo servido para uma determinada circunstância, aguardava reutilização adequada. Dessa mesma prateleira saiu depois para uma edição avulsa, que acabou recolhida na dita miscelânea que o Conde de Sabugosa viria a herdar. Tudo isto comprova, afinal, a existência de dois dados importantes: um que já se conhecia e um outro mais teórico e porventura menos considerado: já se sabia nomeadamente que o dramaturgo trabalhava por fases e por tentativas (para desgosto daqueles que, desde a sua descoberta romântica, sempre viram nele um “repentista”,

Gil Vicente só poderia ter trabalhado desta forma)¹³. Mas esta pequena visita à rica oficina do dramaturgo de D. Leonor prova ainda outra coisa: que, no seu tempo, existia uma consciência clara das diferenças de registo entre o texto (editado ou não) que servia diretamente o espectáculo e aquele outro que se podia dar depois a ler, em forma de livro¹⁴. Muito provavelmente, os textos que figuram na *Copilaçam* resultaram de matrizes teatrais entretanto desaparecidas. O *Auto da Festa* não chegou a esta última fase. Porque isso representaria um esforço demasiado árduo, porque o resultado final poderia não agradar a D. João III, para quem Gil Vicente trabalhou ao longo de 15 anos consecutivos e para quem, no final dos seus dias, com pena de sua velhice, o dramaturgo chegou a reunir as suas obras. Ou ainda (quem sabe?) porque esta peça nasceu de um parênteses de circunstâncias amargas, fora da corte régia. Tão fora que não era depois possível submetê-la ao verniz retórico e moral que, apesar de tudo, recobre a generalidade do *Cancioneiro* que, em Setembro de 1562, viria a sair dos prelos de João Álvares, “impressor d’el rei nosso senhor”.

¹³ Em trabalho recente, centrado no *Triunfo do Inverno e do Verão* e no *Auto dos Quatro Tempos*, Isabel Almeida aponta justamente para um procedimento congénere que caracteriza desta forma: “o expedito e amiudado recurso a materiais disponíveis, a texto feito, por mão alheia ou pela sua, respeitando um princípio de economia e uma preocupação de eficácia” (p. 251)

¹⁴ Entre nós, Osório Mateus foi quem mais chamou a atenção para a necessidade de reparar nesta diferença. Fê-lo repetidamente ao longo dos seus estudos vicentinos e chegou a escrever um artigo diretamente sobre o assunto.

BIBLIOGRAFIA

Ativa

VICENTE, Gil, (1906), *Auto da Festa*. Obra desconhecida com uma explicação prévia pelo Conde de Sabugosa, Lisboa, Imprensa Nacional.

As Obras de Gil Vicente (Direcção Científica de José Camões), (2002), Lisboa, INCM, (reprodução fac-similada no vol. IV, pp. 675-690 e transcrição no Vol. II, pp. 655-685).

Passiva

ALMEIDA, Isabel, (2011), “*Bis Repentita Placent*. Para uma releitura do *Triunfo do Inverno e do Verão*”, in *Por s'entender bem a letra. Homenagem a Stephen Reckert* (org. de Manuel Calderón, José Camões e José Pedro Sousa), Lisboa, INCM, pp. 251-259.

BERNARDES, José Augusto Cardoso, (2004), *Sátira e Lirismo no Teatro de Gil Vicente*, Lisboa, INCM.

_____, (2004/2005), “A *Copilaçam de todas as obras*: o livro e o projecto identitário de Gil Vicente”, in *Diacrítica. Ciências da Literatura*, 18-19 pp. 179-198.

BONFIM, Eneida do Rego Monteiro, (2003), “Uma leitura dos autos de Gil Vicente: o *Auto da Festa*”, in *Semear*, 8 pp., 193-2011.

CAMÕES, José, (1992), *Festa*, Quimera, Lisboa.

MATEUS, J. Osório, (1993), *Livro das Obras*, Lisboa, Quimera.

_____, (s/d), “Teatro e Literatura” in *De teatro e outras escritas*, Lisboa Quimera, pp. 212-218.

MELLO MOSER, Fernando de, (2004), “Gil Vicente da Meia Idade ao Renascimento”, in *Discurso Inacabado*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 15-154.

PRATT, Óscar de, (1970), “Ainda o Auto da Festa”, in *Gil Vicente. Notas e Comentários*, Lisboa, Livraria Clássica Editora, pp. 231-238.

RECKERT, Stephen, (2002), “Gil Terrón lletrudo está”, in *Leituras. Revista da Biblioteca Nacional*, 11 (Outono), pp. 15-33.

(Página deixada propositadamente em branco)

Luís Reis Torgal

Universidade de Coimbra¹

**MEMÓRIA E CONTRA-MEMÓRIA
NO CINEMA PORTUGUÊS.
QUEM ÉS TU? DE JOÃO BOTELHO²**

Memória, criação e cinema

Toda a arte, toda a ciência, como todas as actividades da vida, supõem a existência da memória. Daí que se faça constantemente um apelo à “história”, que é talvez a dimensão mais importante ou, pelo menos, mais comum de todo e qualquer discurso.

A memória implica um conhecimento da realidade e um desconhecimento, a tentativa de a apresentar como se de um retrato se tratasse ou a sua desconstrução e uma nova construção do objecto. Sublimadora e catártica, de forma consciente ou inconsciente, a memória supõe a recordação, o esquecimento e a “alteração” (a outra — *alter* — imagem). Parafraçando Nietzsche, a Memória (a História) é tão necessária como desnecessária ao Presente e ao Futuro. Conforme escrevia o poeta brasileiro Carlos Drummond de Andrade: “Toda História é remorso”. Na verdade, constantemente “remordemos” o “Passado”, num acto de arrependimento, ou de lembrança feliz, ou de recordação que desejamos objectiva.

¹ Professor Catedrático Aposentado de História da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coordenador de investigação do grupo de pesquisa “Arquivo da Memória e História do Século xx”, Centro de Estudos Interdisciplinares do Século xx da Universidade de Coimbra (CEIS20).

² Este texto, inédito, que considerámos oportuno para um volume de uma garrettiana, a Doutora Ofélia Paiva Monteiro, foi a base de uma comunicação proferida em de 9 fevereiro de 2002, no colóquio realizado na Cinémathèque de la Ville Luxembourg, a propósito da retrospectiva da obra cinematográfica de João Botelho, organizada pelo Centro de Documentação sobre Portugal da Universidade de Trier (Alemanha) e pelo Instituto Camões do Luxemburgo. Apenas o revimos e actualizámos.

O cinema, como a história, também vai “remordendo”, e “remoendo”, os elementos que tem na memória. Alguém dizia, por altura do centenário do cinema (1995), que andamos há cem anos a contar as mesmas “estórias”, embora de maneira diferente e, naturalmente, com qualidade diferente.

Neste sentido, o realizador, integrado no Presente, ou no “Presente” que ele próprio escolhe e sente, analisa um tema em função desse seu espaço. Mas não se trata geralmente — ressaltando talvez aquele que se integra na arte *engagée* (por mais interessante que seja a ideologia a que se prenda) ou o que deseja fazer um simples produto de mercado, consoante os estudos de *marketing*, e por melhor que seja esse produto — de uma relação mecânica. Normalmente ele insere-se nesse Presente para o desmontar e criar “outro Presente”. E também olha o Passado com esse mesmo olhar e com essa mesma vontade de o ultrapassar. O Passado nem sempre é o Passado comumente tido como “Passado Histórico”. Por vezes é o Passado do próprio cinema já produzido. Daí que o espectador tenha muitas vezes a sensação do “já visto”, *dejà vu*, na expressão francesa de maior significado expressivo.

Por isso, no cinema, em certos casos, em vez de se inventar uma “estória”, em toda a sua concepção (o “novo cinema” português é geralmente um “cinema de autor”, o que não significa que até os seus filmes não estejam impregnados de história do cinema português ou... francês), utiliza-se a história ou a literatura, que pode ser entendida como um objecto criativo com “história”, ou seja, produzido numa dada época e que por vezes se torna “clássica” ou entendida como “modelo formal”. O *remake* é a forma mais paradigmática de voltar a um mesmo tema, para o “remorder”, reconstruindo-o, ou até para o contrariar ou “criticar”. Há no cinema, portanto, uma memória e uma “contra-memória”. A mudança de modelos estéticos e de tipo de argumentos está sujeita às “leis da história”, consideradas não como “regulamentos”, que traçam necessariamente um caminho, mas como tendências que vão surgindo, de forma consciente ou inconsciente. Assim, o “novo” no cinema surpreende pelo facto de contrariar a “lei”, o “costume”, e é assim que se impõe, pelo menos momentaneamente, como um espaço de criação “nunca alcançado”. Daí a força do “cinema novo”, ou “novo cinema”, nos anos sessenta e setenta do século xx português. Ele teve a força de uma militância, que impôs um objecto de arte, de “qualidade” ou de “outra qualidade”. Daí a força hoje de alguns cineastas pela sua capacidade

de surpreender, sejam eles o velho e sempre novo Manoel de Oliveira, João César Monteiro e o seu estranho mundo (quase filmou a sua morte) ou... João Botelho, pela sua variedade temática e pela forma sempre diferente e original de a tratar.

Literatura e cinema

Falemos da literatura e da sua adaptação ao cinema.

No Estado Novo, António Ferro nunca deixou de insistir na importância desse cinema feito com argumentos não criados com objectivos comerciais, mas imaginado a partir de obras já consagradas³. E o “cinema literário” realizado em pleno Estado Novo não tem surpresas. Ele resulta afinal de representações de uma literatura que se conjugava com realidades culturais e sócio-políticas do Presente vivido ou que se desejava apresentar como modelo⁴.

Ainda o Estado Novo não estava criado, embora estivesse em processo de formação, e surgiu o primeiro filme português sonoro, *A Severa* (1931), de Leitão de Barros, baseado na obra homónima de Júlio Dantas. Trata-se de uma obra de literatura histórica muito popular, sobre a vida da fadista do século XIX conhecida por Severa, razão por que foi adaptada ao cinema, por um realizador que se há-de tornar um dos mais significativos do Estado Novo. Algo de semelhante se passará em 1938, com a adaptação ao cinema por Chianca de Garcia, neste caso um realizador de ideologia não salazarista, da obra de literatura ultra-romântica, de certo cunho social, *Rosa do Adro*, da autoria do escritor Manuel Maria Rodrigues — trata-se, com efeito, de um romance muito popular, capaz de interessar um vasto público. Algo de idêntico ainda sucedeu, em 1943, com o clássico (e muito divulgado) romance de Camilo Castelo Branco, *Amor de Perdição*, adaptado por António Lopes Ribeiro, o realizador mais bem identificado com o regime de Salazar. Mas, para além de razões de popularidade das obras literárias, também será passível de outra interpretação a adaptação dos livros de Júlio

³ António Ferro, *Teatro e Cinema. 1936-1949*, Lisboa, Edições SNI, 1950. Veja-se o seu discurso de 30 de dezembro de 1947, proferido na festa de distribuição dos Prémios de Cinema, em que classificou tipologicamente o cinema português – p. 61 ss..

⁴ Ver o nosso artigo “Cinema, estética e ideologia no Estado Novo”, in *Estudos do Século XX*, n.º 1, “Estéticas do Século”, Coimbra, Quarteto – CEIS20, 2001.

Dinis, que constituem a “trilogia da aldeia”, ou seja, *As Pupilas do Senhor Reitor*, *Os Fidalgos da Casa Mourisca* e *A Morgadinha dos Canaviais*. Eram romances campestres, onde surgem, num ou noutro caso com mais acentuação, mas em todos a defesa do ruralismo contra os vícios da cidade, as ideias de conciliação de classes, de elogio do trabalho honesto, de crítica à burguesia liberal e à nobreza ociosa, valores ético-políticos que estavam de acordo com a ideologia do tempo. Foram, na verdade, todos adaptados ao cinema: respectivamente, em 1936 por Leitão de Barros, em 1938 por Arthur Duarte e em 1949 pelo italiano Caetano Bonucci. O primeiro e talvez o mais popular, *As Pupilas do Senhor Reitor*, teve ainda um *remake* em 1960 por Perdigão Queiroga.

Independentemente de outros exemplos que poderiam ser acrescentados — um dos quais será exactamente a peça histórica de Almeida Garrett, *Frei Luís de Sousa*, adaptada ao cinema por António Lopes Ribeiro em 1950, e que recebeu o Grande Prémio do Secretariado Nacional de Informação (SNI), herdeiro, em 1944, do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), criado em 1933 —, poderemos notar que, a partir dos anos cinquenta do século passado, quando o salazarismo começa a entrar em crise e, todavia, começa a permitir uma relativa “abertura”, embora sempre controlada, surge a adaptação ao cinema de uma literatura de sentido diferente, como uma espécie de contra-memória literário-cinematográfica. Trata-se da literatura neo-realista, que inicia o seu ciclo com a adaptação do livro de Leão Penedo *O Circo*, na obra cinematográfica de Manuel Guimarães, *Saltimbancos* (1951). A partir daí vários autores neo-realistas, de formação marxista e católico-social, foram adaptados ao cinema, tais como Bernardo Santareno, Carlos de Oliveira e, sobretudo, Fernando Namora.

Apesar de se dizer, por vezes, embora discorde dessa asserção, que o “cinema novo” português começou com *Dom Roberto* (1962), de Ernesto de Sousa, que tem por base, uma vez mais, um argumento do citado escritor neo-realista algarvio Leão Penedo, o certo é que ele se inicia com *Os Verdes Anos* (1963), de Paulo Rocha. Surge então, como se dizia, o “cinema de autor”, que virá a ter um certo prestígio no estrangeiro e uma certa fama nos meios intelectuais portugueses de “esquerda”, não deixando também de seduzir, por contraditório que pareça, os próprios meios oficiais de um Estado cada vez mais em crise de identificação e de identificação da sua cultura. Mas, será que este “cinema novo”, ou “novo

cinema” (como pretende Paulo Filipe Monteiro⁵), não se integrará também numa memória ou numa contra-memória?

Em primeiro lugar, a influência francesa, da *Nouvelle Vague* e dos *Cahiers du Cinéma*, é uma evidência já por de mais notada. Porém, que me perdoe Paulo Rocha se digo uma tremenda incorrecção, sempre vi em *Os Verdes Anos* sombras de contra-memória de *Maria Papoila* (1937), a popular tragicomédia popular de Leitão de Barros. Uma das figuras centrais de *Os Verdes Anos* é também uma “criada de servir” ou uma “empregada doméstica” (como já se dizia no tempo), só que, no caso de *Maria Papoila*, ela surge como a grande heroína do filme, que tem um final feliz (termina como noiva de um “filho de família”, tendo ultrapassado os perigos da capital, apesar do seu inicial analfabetismo e da sua ingenuidade, mas mercê dos seus valores éticos tradicionais), enquanto, em *Os Verdes Anos*, *Ilda* é assassinada na cena final pelo namorado (*Júlio*), que se sente atordoado pela pressão social da cidade, que acaba por acusá-lo.

Passando da literatura para a história literária, aligeirada por valores românticos e até musicais, pode dizer-se que no Estado Novo se sente uma certa adaptação às circunstâncias. A “trilogia” histórico-literária de Leitão de Barros começa com *Bocage*, em 1936, num filme musicado, sem grandes preocupações de verdade histórica, mas com a intenção de enquadrar o poeta nos seus dramas amorosos e afastá-lo do “Bocage das anedotas”. *Camões*, de 1946, é, sobretudo, o Camões lírico, também dos amores infelizes (“*Erros meus, má fortuna, amor ardente*” — o verso de Camões é também o subtítulo do filme), ainda que não deixe de ter nele grande significado o Camões épico. O filme, que surge logo a seguir à Segunda Grande Guerra, parece fazer sobressair a ideia do regresso ao passado nacionalista redentor. O erguer das bandeiras com as datas de alguns dos “grandes acontecimentos nacionais” que se seguem a Alcácer Quibir (1640 — Restauração, 1810 — vitória sobre as tropas francesas invasoras, 1895 — as heróicas campanhas africanas, e 1940 — duplo centenário da Fundação e da Restauração da Nacionalidade) se, segundo uma memória tradicionalista, se adaptava ao espírito

⁵ “Uma margem no centro: a arte e o poder do «novo cinema»”, in Luís Reis Torgal (coordenador), *O cinema sob o olhar de Salazar*, Lisboa, Temas e Debates / Círculo de Leitores, 2011 (3.ª edição), p. 306 ss..

monárquico, paralelo ao regime (mesmo fora dele), de Afonso Lopes Vieira, que inspirou o roteiro e a quem a obra foi dedicada postumamente, também se coadunava com a ideologia “historicista e “refundacionista” do regime de Salazar. *Vendaval Maravilhoso* (1949), a saga luso-brasileira sobre a vida também amorosa e poética do anti-esclavagista Castro Alves, já parece identificar um novo espírito, construído em momento de afirmação de “nova identidade” do país, onde se quer afirmar os valores humanistas e universais, mais do que os valores de um nacionalismo estrito.

Mas, a “superprodução” (na relatividade do cinema português), de Jorge Brum do Canto, *Chaimite* (1953), sobre as campanhas em Moçambique de Mouzinho de Albuquerque, Paiva Couceiro, Caldas Xavier e outros “heróis”, já reafirma de novo o nacionalismo e até um sentimento colonial de tipo épico que não se identificava exactamente com a lógica assimilacionista africana que começava a despontar em Portugal, com a legislação dos anos cinquenta e como resposta ao anticolonialismo que vai crescer de peso e influência nesse decénio, para se manifestar com toda a força nos anos sessenta. E, todavia, apesar da sua maneira de interpretar a “história” não ser estruturalmente diferente do filme de propaganda de António Lopes Ribeiro, *Feitiço do Império* (1940), realizado em plena Segunda Guerra, que é até mais revelador do que se considerava o sentido “humanista” e respeitador das “tradições indígenas” do nosso colonialismo, *Chaimite* foi dos filmes mais vistos do cinema português e mais promovido pelo regime de Salazar-Caetano e pelas suas “forças morais”, nomeadamente a Mocidade Portuguesa e os meios militares⁶.

Não é um filme histórico o outro filme de propaganda e de ficção de António Lopes Ribeiro, *Revolução de Maio* (1937), pois não se trata, como o nome parece indicar, de um filme sobre a dita “Revolução Nacional” de 28 de maio de 1926, que abriu as portas ao Estado Novo (formalmente fundado em 1932-1933). Mas, tem atrás de si uma “visão da história”, a “história” do Estado Novo, precisamente indiciada com essa “Revolução”, e cujo primeiro decénio fora celebrado em Maio de 1936 (“X Ano da Revolução Nacional”). Na verdade, pretende-se valorizar a

⁶ Ver Jorge Humberto Seabra, *Cinema, Império e Memória no Estado Novo. O caso “Chaimite” de Jorge Brum do Canto*, Tese de mestrado. Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1993, e *África Nossa. O império colonial na ficção cinematográfica portuguesa. 1945-1974*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 2011.

“história do espírito revolucionário de Maio” — interpretado como um tempo de primavera, de azul florido, de Paz e de Progresso — por oposição a “outra revolução” que não se fizera em Portugal graças a Salazar, uma “revolução vermelha”, feita de violência, como sucedera durante a Primeira República e se procurara reproduzir em Fevereiro de 1927 contra a Ditadura Nacional saída da “Revolução de Maio”.

Depois do 25 de Abril de 1974, a chamada (especialmente fora de Portugal) “revolução dos cravos”, o registo cinematográfico em relação à história é, sobretudo, o da contra-memória. Assim sucede, logo nesse ano de 1974, com *Brandos Costumes* de Alberto Seixas Santos, que é uma anti-memória da *Revolução de Maio* e de toda a história do Estado Novo, a terminar na “Guerra Colonial”.

Non ou a Vã Glória de Mandar (1990), de Manoel de Oliveira — “História de Portugal” contada pela voz de um alferes na Guerra Colonial de Angola — é afinal a memória da “outra história”, aparecendo como uma espécie de “refundação” de “outra ideologia histórica”. Por sua vez, o interessante filme *Aqui del Rei* (1991), de António Pedro Vasconcelos, é uma espécie de “anti-*Chaimite*”, de “outra visão” dos acontecimentos ultramarinos e continentais do final do século XIX e de outra visão diferente do cinema, tomando como referência o filme de Jorge Brum do Canto.

Há, porém, nos anos recentes, uma tentativa de utilizar a linguagem do cinema para “narrar rigorosamente a história”. Assim sucede com *O Processo do Rei* (1989), de João Mário Grilo. Trata-se do processo do nosso rei D. Afonso VI promovido pelo seu irmão D. Pedro e por um grupo de aristocratas, em nome dos “interesses políticos nacionais”. Grilo teve com certeza na memória um filme histórico, não da queda de um rei mas da sua ascensão ao Poder, um rei francês, ocorrida sensivelmente pelo mesmo tempo e contada pelo genial Roberto Rossellini, *La Prise du Pouvoir par Louis XIV* (1966). De idêntica maneira, embora numa perspectiva diferente, pretende ser um dos filmes de Oliveira, *Palavra e Utopia* (2000), em que se procura fazer a análise histórica, quase só do discurso, do Padre António Vieira.

João Botelho e a nova versão cinematográfica de *Frei Luís de Sousa*

Qual o papel de João Botelho no contexto desta reflexão sobre a memória e a contra-memória?

A sua cinematografia é variada e é reveladora de uma vontade de inovar e de surpreender, colocando-se tanto na linha analítica de textos e de vidas (*Conversa Acabada*, 1981, sobre a correspondência entre Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, terminada com o suicídio deste em Paris)⁷, como na “atualização” social de um obra clássica (*Tempos Difíceis — Este tempo*, 1988, com base na obra de Charles Dickens, *Hard Times, for These Times*), como a comédia de costumes de crítica à sociedade portuguesa (*Tráfico*, 1988)... Um dos seus primeiros filmes, *Um Adeus Português* (1985), é também uma das primeiras películas a abordar a memória dramática da Guerra Colonial. Não é uma abordagem directa da guerra, como praticamente nenhuma outra em filmes portugueses (nem *Non* de Oliveira, nem a obra de Joaquim Leitão, *Inferno*, 1999, que, a meu ver, se trata de um filme sem grande profundidade e de mais uma ocasião perdida para pensar o drama das nossas jovens gerações dos anos sessenta e setenta⁸), mas de uma reflexão sobre o tédio, a doença, ou a morte, ou a “mortinha”, da nossa sociedade em crise de fim do regime.

Quem és tu? é, pois, um regresso ao tema da tragédia de Almeida Garrett. Poucas vezes terá sucedido este regresso a um tema já abordado no cinema português (se pusermos entre parênteses o cinema mudo, que iniciou a experiência de passar para o ecrã algumas das obras literárias “clássicas” que depois reapareceram em fonofilmes). Sucedeu, no domínio da literatura com *Amor de Perdição* (1978), por Manoel de Oliveira, que, apesar de se interessar pelo Romantismo, tem sobretudo em Agustina Bessa Luís a musa inspiradora dos seus argumentos. Na nova versão, bem diferente da citada adaptação de 1943, de António Lopes Ribeiro, surge em Oliveira a costumada forma analítica, e um pouco irónica, de abordar a tragédia ultra-romântica. *Inês de Portugal* (1997), de José Carlos Oliveira, é também um *remake* ou uma tentativa de tratar o tema

⁷ Nesta linha, João Botelho adaptou recentemente ao cinema o *Livro do desasossego*, de Bernardo Soares (Fernando Pessoa).

⁸ Mais recentemente (2006), Joaquim Leitão apresentou o filme *2013 Purgatório*, cujo cenário se desenvolve no próprio ambiente da guerra. Mas o filme acaba por ser pouco mais do que um *thriller*, sem grande consistência.

trágico e romântico português, e universal, do século XIV, de uma forma social, diferente da maneira esteticista e “iberista” (de resto, tratou-se de uma produção luso-espanhola) do tratamento de Leitão de Barros, em *Inês de Castro* (1945).

Não se pretende comparar os dois filmes que tiveram por base a peça com que — no dizer dos críticos literários — se abre o teatro moderno português, *Frei Luís de Sousa* (1843-1844). Trata-se de filmes produzidos em datas muito distintas:

Frei Luís de Sousa surge em 1950, altura em que todos os estudantes a partir do 2.º ciclo dos liceus (hoje dir-se-ia o 3.º ciclo do ensino básico) conheciam ou eram obrigados a conhecer a obra de Garrett e num tempo em que o regime salazarista procurava, no pós-guerra, reforçar a memória das grandes figuras históricas de referência, por exemplo Camões ou D. Sebastião, vendo neste jovem rei não tanto o “vencido de Alcácer Quibir”, mas a figura central do “sebastianismo”, feito de promessas de “redenção da Pátria” (ver *Camões*, de Leitão de Barros), mesmo com sacrifício pessoal. *Quem és tu?* aparece ao público em 2000, um ano depois do centenário do nascimento do escritor (1799–1999), num tempo em que já a sua obra teatral, considerada geralmente como “obra-prima”, era em muitos casos esquecida, em especial entre os jovens estudantes, talvez porque o Estado não entendesse dever salientar uma memória histórico-literária considerada de “menor significado” depois do 25 de Abril (recorde-se como foi lateralizado o estudo escolar de *Os Lusíadas* de Camões).

São, por outro lado, obras de realizadores muito diferentes. António Lopes Ribeiro é uma espécie de “monstro sagrado” do cinema da época salazarista. João Botelho, que teve a sua formação de base nos conturbados anos sessenta, representa não já o “cinema novo”, mas o cinema mais criativo do pós-25 de Abril, sem os traumas da anti-memória de 1974 e anos imediatos.

Mas, seja como for, é quase obrigatório um exercício de confronto meramente referencial:

Saliente-se que ambas as obras abrem com textos cinematográficos que não pertencem ao início da obra de Almeida Garrett e que marcam, por si só, uma diferença significativa entre eles. O filme de Lopes Ribeiro começa com uma curta cena do início do Acto II da peça, em que *Telmo*, o aio de *D. João de Portugal*, presumivelmente morto em Alcácer Quibir, recorda Camões e o seu livro imortal, critica os ricos que abandonaram o Poeta no fim da sua vida e afirma, como predizendo a tragédia, numa visão ética católica: “O céu fez-se para os

bons e os infelizes”. Assim se abre caminho ao início do Acto I da peça, com que continua o filme, no qual *D. Madalena de Vilhena*, “viúva” de *D. João* e agora casada com *Manuel de Sousa Coutinho*, lê em *Os Lusíadas* o passo referente a Inês de Castro: “Naquele engano de alma ledó e cego/ que a fortuna não deixa durar muito.” A cena do princípio de *Quem és tu?* é inteiramente nova: é uma espécie de “ante-acto”, bastante longo (dura cerca de 20 minutos) a que o próprio realizador chamou: “Sonhos e pesadelos sebastianistas de Maria de Noronha, filha de Madalena de Vilhena e de Manuel de Sousa Coutinho”.

Nos sonhos de *Maria*, com que se procura integrar a peça, entre imagens trágicas e macabras, *D. Sebastião*, na voz do narrador, vai falando das profecias do Bandarra e de Camões, da sua infância, como ficou órfão de pai, como foi abandonado pela mãe, D. Joana de Áustria, como foi criado pela avó, D. Catarina, no seio da corte decadente do avô, D. João III, com halos da Santa Inquisição, e como foi educado pelo tio-avô, Cardeal D. Henrique. Fala o jovem e sacrificado rei, que começou a reinar aos 14 anos, nas suas doenças, no seu voto de castidade, nos sonhos do “Quinto Império”, na loucura da campanha de África e na ideia de “Cruzada”, no insulto que dirigiu a conselheiros assisados que o desencorajaram de a levar a cabo, do exército miserável quanto aparatoso que organizou... E *Maria* vê a trágica batalha de Alcácer Quibir, em que o rei, desaparecendo nas brumas, exclamou “Morrer sim, mas de vagar... O Céu...”. *D. Sebastião* volta a falar, depois da batalha, para dizer: “Desaparecido durante séculos, vivi na alma do povo português”. *Sebastião* era, pois, nos sonhos tísicos de *Maria*, ao invés da política prática de Filipe II para com Portugal, comprando aos mouros os nobres prisioneiros da batalha, o “Cristo português”, o “Redentor das almas”, o “Rei Encoberto”.

De algum modo, nesta abertura, cujos traços largos captámos do próprio visionamento do filme, consciente ou inconscientemente João Botelho fez jus à interpretação de uma estudiosa do teatro português, a italiana Luciana Stegagno Picchio, que considerava que Garrett, quase contraditoriamente, quis nesta peça exorcizar o sebastianismo⁹.

O resto do filme de Botelho é a própria peça de Garrett — a qual, no seu testemunho, quis fazer de novo recordar (talvez sem grande resultado, tendo

⁹ *Storia del teatro portoghese*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1964, pp. 186-188.

em conta a sua distribuição, o que também não deixa de ser sintomático dos mecanismos comerciais do cinema e da falta de interesse oficial em “divulgar” a “leitura” das grandes obras literárias¹⁰) — que ele segue rigorosamente, como se se tratasse de uma encenação teatral que, significativamente, se inicia com o abrir da cortina do palco e termina com ela a fechar-se.

No entanto, uma encenação, por mais que se respeite o texto, é sempre a visão do encenador ou, neste caso, do realizador de cinema. Do ponto de vista estético, há na obra um certo tom barroco e até rembrandtiano, e surge um acentuado sentido anticlerical nas imagens finais, invertendo a eventual interpretação cinematográfica — apesar de tudo, mais cinematográfica — de António Lopes Ribeiro, que se deixa seduzir pela ideia de sacrifício e de santidade cristã ao olhar a morte de *Maria* e ao apreciar a entrada para o convento domínico de *Manuel de Sousa Coutinho (Frei Luís de Sousa)* e de *Madalena*, causada pelo surgir anunciado (nas profecias de *Maria* e do aio *Telmo*, espécie de coro do teatro grego) de *D. João de Portugal*, na figura do *Romeiro*. A caracterização das figuras do clero e o seu modo de falar, longe de justificar o sacrifício redentor, conduz a sensibilidade do espectador ao repúdio das fórmulas morais impostas não pela religião, mas pelo clero. Talvez afinal tenha sido esta a interpretação do próprio autor da peça, integrado que estava no mundo liberal.

E o título da obra de João Botelho? — *Quem és tu?* Que significado terá na lógica e na sensibilidade que o realizador pretende transmitir?

Note-se que já um estudioso de Garrett, António Salgado Júnior, havia escrito, como uma “Fantasia crítica à maneira de acto dramático”, um texto de ficção em que Garrett se interrogava sobre o sentido da construção da sua peça e em que punha em paralelo a “verdade poética” e a “verdade histórica”. O texto chamava-se *Romeiro, Romeiro! Quem és tu?* (1956)¹¹.

Botelho pode ter-se inspirado neste título de Salgado Júnior ou não, dado que a pergunta de *Telo* é por de mais conhecida. Seja como for, ao alterar o nome da peça que “encenou” para o cinema, quis com certeza interrogar-se, e levar os

¹⁰ Daí que o *Filme do Desassossego* (assim chamou João Botelho ao filme que teve como base o *Livro do Desassossego*) não tivesse distribuição comercial, mas sessões fora do seu circuito, organizadas para as escolas e associações culturais, e um DVD que foi vendido pelo jornal *Correio da Manhã*. E o seu sucesso foi muito maior, com sessões esgotadas, como sucedeu no Teatro Gil Vicente, de Coimbra.

¹¹ António Salgado Júnior, *Romeiro, romeiro! Quem és tu? (Frei Luís de Sousa, acto II, cena XV): fantasia crítica à maneira de acto dramático*, Porto, Maranus, 1956.

espectadores a interrogar-se, sobre a identidade do sebastianismo, e talvez até sobre a identidade do povo português e dos seus sentimentos psicóticos. “Quem és tu?” — porque será que o povo português tem uma mentalidade doentia, porque será que procura sempre encontrar alguém ou algo que justifique as suas angústias e os seus desaires? Não terá sido essa sensibilidade que terá procurado surpreender na “conversa (in)acabada” de Sá-Carneiro e de Fernando Pessoa, ele próprio que utilizou o sebastianismo como um culto estético? Não terá sido essa mentalidade doentia que procurou analisar em *Um Adeus Português* ou na psicopatía de *Aqui na Terra* (1993)?

Será o anti-sebastianismo um dos objectivos de João Botelho, ao voltar a filmar a peça de Garrett, como expressamente o foi em Manuel Alegre, ao escrever o poema “Abaixo El-Rei Sebastião”? Por outras palavras, terá também um sentido de anti-memória? Ou será que pretendeu apenas voltar a analisar esse sentimento peculiar do povo português? Ou tê-lo-á mesmo visto como uma sensibilidade de grande efeito estético?

Neste momento em que a “Europa” foi uma outra “panaceia sebastianista” — que já não é — João Botelho que responda. O certo, certo, é que Botelho, numa atitude de respeito pela memória de Garrett, quis de novo recordá-lo e o seu *Frei Luís de Sousa*, ao qual, compreensivelmente ou não, deu o título interrogativo de *Quem és tu?*

* Por vontade do autor, o presente texto não segue as normas do novo Acordo Ortográfico.

Margarida Cardoso

Escola Secundária de Pombal

LABIRINTO, ESCRITA E ETERNIDADE EM *APARIÇÃO* DE VERGÍLIO FERREIRA

“Habita-me o espaço e a desolação”¹. Nem mesmo os mais fiéis leitores de Vergílio Ferreira, habituados à originalidade sintática do seu discurso, ficarão indiferentes a esta afirmação que o protagonista de *Aparição* regista pouco após a sua chegada a Évora, cidade labiríntica. O emprego pronominal de “habitar” e a estranha atribuição a esse verbo de um sujeito pouco usual neste contexto (“espaço”), ao qual se apõe um substantivo abstrato (“desolação”), deixam supor que personagem, espaço, desolação e a própria escrita constituem um todo indivisível. Não é por acaso que, em momentos de angústia e “cansaço profundo” (p. 14), de perturbação e “raiva milenária” (p. 87), de solidão e “cólera sangrenta” (p. 169), Alberto Soares se refugia no cenário genesiaco da montanha para se encontrar consigo e com a escrita ou, ao invés, se compraz a percorrer “ruas silenciosas, emaranhadas como uma alucinação” (p. 73), como a tentar fugir de si próprio². Num caso como noutro, no fulgor da aparição fantástica do ser ou no repercutir das vozes do tempo que chamam dos quatro cantos do espaço, parece mergulhar numa dimensão temporal que roça o eterno.

¹ Vergílio Ferreira, *Aparição*, Venda Nova, Bertrand Editora, 2000, 50ª ed., p. 24. Todas as citações do romance se referem a esta edição.

² *Id.*, *ibidem*, p. 87: “Assim me agradava percorrer as ruas como se fugisse de mim”. Na verdade, segundo o *Dictionnaire des Symboles* de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (Paris, Laffont, 1982), “Le labyrinthe conduit [...] à l'intérieur de soi-même, vers une sorte de sanctuaire intérieur et caché, dans lequel siège le plus mystérieux de la personne humaine” (p. 555). O motivo do labirinto é algo recorrente na obra de Vergílio Ferreira. Por exemplo, a frase introdutória do primeiro e do último capítulos de *Signo Sinal* é: “Vou à deriva pelo labirinto das ruas” (Círculo de Leitores, 1978, pp. 7 e 233).

Preso num dédalo de vielas e de inquietações, procura a paz no silêncio dos espaços infinitos, na arte que lhe revela a evidência, na escrita que permite a descoberta do seu ser e torna “visível o mistério das coisas”³. Na imensidão do mar, encontra o reconforto, já que as “ondas rolam em espuma o embalo do [...] terror (p. 239); na plenitude da montanha, descobre o longínquo de “uma paz triunfal” (p. 130), a verdade da vida que só ali se cumpre para sempre, “na secreta imobilidade das coisas, na pureza lunar de uma neve nocturna” (p. 133); nas mãos de Cristina que erguem o mundo, quando sentada ao piano, surge, como uma revelação, “tudo quanto era verdadeiro e inextinguível” (p. 40); na escrita, parece ser possível criar a vida, reformá-la, pois escrever é tentar saciar o desejo de se esclarecer na posse do que se conta. É para *ser* que Alberto Soares escreve, para segurar nas suas “mãos inábeis o que fulgurou e morreu” (p. 193), para, ao realizar uma obra, “um mal-estar não ter razão”⁴.

Enredado na teia da existência, busca incessantemente o fio de Ariadne que o liberte e com ele vai entretecendo as malhas de um texto cujos elos se esfumam na névoa da memória, instaurando a descontinuidade no discurso:

Mas os elos de ligação entre os factos que narro é como se se diluíssem num fumo de neblina e ficassem só audíveis, como gritos, que todavia se respondem na unidade do que sou, os ecos angustiantes desses factos em si – padrões de uma viagem que já mal sei⁵.

Deambulando de fragmento em fragmento, embrenhando-se no labirinto da escrita, mais não faz do que tentar figurar o infinito, vencer o efêmero, agarrar o instante da fulguração, sentir o eterno.

Face ao que acaba de ser enunciado, levantam-se duas questões complementares: cidade labiríntica e escrita descontínua não serão apenas o reflexo de uma vivência particular do tempo? Vontade de criação de um texto e necessidade de

³ Vergílio Ferreira, *Pensar*, Venda Nova, Bertrand Editora, 1998, 6ª ed., p. 36. Lê-se no mesmo passo: “Escrevo para tornar possível a realidade, os lugares, tempos, pessoas que esperam que a minha escrita os desperte do seu modo confuso de serem. E para evocar e fixar o percurso que realizei, as terras, as gentes e tudo o que vivi e que só na escrita eu posso reconhecer, por nela recuperarem a sua essencialidade, a sua verdade emotiva, que é a primeira e a última que nos liga ao mundo”. Mais à frente, o autor acrescenta: “Escreve-se para se saber o que se é” (p. 109).

⁴ *Id.*, *ibidem*, p. 87: “Realiza-se uma obra para um mal-estar não ter razão”.

⁵ Vergílio Ferreira, *Aparição*, Venda Nova, Bertrand Editora, 2000, 50ª ed., p. 24.

construção de uma outra cidade, a Cidade do Homem, não serão apenas duas facetas de uma mesma realidade em que impera o anseio de libertação de limites espaço-temporais e a dimensão do eterno?

É a estas perguntas que se procurará dar resposta, a partir de uma reflexão sobre o romance de Vergílio Ferreira, a qual se centrará nas ideias de espaço e de escrita, de vida e de morte, de instante e de eternidade⁶, todas elas ligadas à noção de labirinto que, segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, “exprimerait *une volonté très evidente de figurer l’infini* [...]. La transformation du moi qui s’opère au centre du labyrinthe [...] marquera *la victoire du spirituel sur le matériel et, en même temps, de l’éternel sur le périssable, de l’intelligence sur l’instinct, du savoir sur la violence aveugle*”⁷.

A rede de ruas apertadas, com “cruzamentos enviesados” (p. 175) por onde o protagonista se perde, obriga à decifração de obscuras placas de trânsito, do mesmo modo que a interpenetração das sequências do romance exige a atenção e um esforço hermenêutico do leitor para desvendar os vetores que orientam a ação da obra. Paralelamente, “a vida imediata, quotidiana, é uma selva de caminhos, de veredas, de confusa vegetação” (p. 91) onde se torna fácil perdermo-nos, sem que disso tenhamos consciência. A escolha de um caminho pessoal que se impõe a cada instante pressupõe angústia, ao responsabilizar o indivíduo que não ignora que essa escolha envolve toda a humanidade⁸. As casas, que se “baralhavam numa intersecção de planos, como num jogo de axiomas estéreis” (p. 99), parecem ser um eco alarmante do passado ilegível, de uma vida de outrora assinalada por breves pontos de referência abertos “ao que ressoa como música de esferas”, como uma vibração cósmica, para se rarefazer numa “névoa

⁶ Sobre as noções de ‘instante’ e de ‘eterno’, leia-se o que Jaspers escreve a esse propósito: “Passado e futuro são abismos escuros, informes, tempo indefinido, ao passo que o instante pode ser a abolição do tempo, a presença do eterno” (*apud* Nicola Abbagnano, *Dicionário de Filosofia*, S. Paulo, Martins Fontes, 1998).

⁷ Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles*, Paris, Laffont, 1982 (1ª ed., 1969), p. 556.

⁸ Jean-Paul Sartre, *O Existencialismo é um Humanismo*, Lisboa, Editorial Presença, 1970, 3ª ed., p. 219: “Escolher ser isto ou aquilo é afirmar ao mesmo tempo o valor do que escolhemos, porque nunca podemos escolher o mal, o que escolhemos é sempre o bem, e nada pode ser bom para nós sem que o seja para todos”. Por essa razão, “o caminho que se impõe a cada instante que passa” (p. 91) a Alberto Soares leva-o a afirmar, no final de *Aparição*: “Aceito a responsabilidade de tudo, porque aceito a responsabilidade da minha vida” (p. 267).

que os esbate como um murmúrio de nada” (p. 79). Daí a negar-se a existência do passado vai um curto passo:

O passado não existe. Assim me acontece às vezes que toda a minha vida de outrora se me revela ilegível: o que a forma não são factos, sentimentos que se analisam ou reconhecem, mas os ecos alarmantes de um labirinto onde a chuva, o sol repercutem e quase criam uma estranha vibração⁹.

Sendo difícil entender tudo o que pré-existe ao instante da revelação do ser, torna-se, pois, impossível recuperar o passado sempre tão opaco e frágil quanto as palavras-pedras. É na altura em que percorre em todos os sentidos o labirinto das ruas de uma zona da cidade em que segredos e suspeitas se entrecruzam, que Alberto Soares se dá conta que Carolino conhece já a “fragilidade das palavras” (p. 74); é quando reflete sobre Babilónia, em oposição a Jerusalém, cuja miragem apenas fugazmente nos visita de tempos a tempos, que lhe revela que nelas só vive “o espírito que por elas passa” (p. 120); é no momento em que a cidade se lhe afigura morta há séculos, em que vozes se repercutem pelas galerias como num labirinto, que o protagonista é invadido pelo sentimento de que talvez tenha ainda algum poema para escrever e pela necessidade de “se visitar de vez em quando” (p. 113), de se não perder da sua aparição.

Escrever um poema (de ποιέω, *fazer, criar*), realizar uma obra, unir os fragmentos expostos numa “pobre feira da ladra – a vida” (p. 92), ordenar os destroços da alucinação capazes de dizer “espalhadamente” (p. 97) o que se pretende exprimir são as únicas formas possíveis de descobrir a verdade primitiva de si próprio, desse “elo perdido entre a infinidade de elos” (p. 50). É escrevendo que se busca na noite a fulguração do *ser para a morte*, que se procura a solução para o problema essencial: “justificar a vida em face da inverosimilhança da morte (p. 49). Contudo, cristalizar os instantes de aparição, sem os banalizar, obriga a uma luta com as palavras e consigo mesmo. Só assim será possível achar a tão procurada evidência para nela estabelecer a vida em plenitude¹⁰. Fixar os pontos essenciais das suas ideias é o grande objetivo que desencadeia toda a história

⁹ Vergílio Ferreira, *Aparição*, Venda Nova, Bertrand Editora, 2000, 50ª ed., p. 79.

¹⁰ *Id., ibidem*, p. 102: “Quero achar a evidência que procuro, estabelecer nela a minha vida em plenitude”.

narrada por Alberto Soares que continuamente se confronta com a opacidade e o mistério das palavras:

E todavia como é difícil explicar-me! Há no homem o dom perverso da banalização. Estamos condenados a pensar com palavras, a sentir em palavras, se queremos pelo menos que os outros sintam connosco. Mas as palavras são pedras. Toda a manbã lutei não apenas com elas mas comigo mesmo para apanhar a minha evidência¹¹.

A esta, outra dificuldade se vem juntar: é que “toda a nossa vida é feita de farrapos, de bocados”, de fragmentos de uma unidade desconhecida e “somos incapazes de unificar o nosso tempo”¹². Por essa razão, a progressão cronológica que caracteriza o romance tradicional, cuja intriga pressupõe a existência de relações causais-temporais muito fortes, não pode senão ser postergada para dar lugar a uma construção baseada na subversão do tempo, a nível do discurso, fazendo lembrar a arte da fuga de certas composições musicais. Se se privilegia o instante da pura *aparição*, anterior a qualquer determinação, se o homem é o que ele faz, então, o determinismo próprio dos romances naturalistas não tem razão de ser, como prova Sartre em *O Existencialismo é um Humanismo*¹³. Na obra de Vergílio Ferreira, em particular em *Aparição*, “há uma vivência muito própria do tempo em que os contrários se encontram e se unem, para daí resultar um discurso complexo”¹⁴.

¹¹ *Id.*, *ibidem*, p. 44. Nesta mesma página, lê-se igualmente: “Um dia poderia desenvolver as minhas ideias num estudo mais longo; agora precisava de as fixar nos pontos capitais. E foi isso que desencadeou toda a história que narro”.

¹² Vergílio Ferreira, *Pensar*, Venda Nova, Bertrand Editora, 1998, 6ª ed., pp. 123 e 259.

¹³ *Vd.* Jean-Paul Sartre, *O Existencialismo é um Humanismo*, Lisboa, Editorial Presença, 1970, 3ª ed., pp. 244-245: “Se há pessoas que nos censuram as nossas obras nas quais apresentamos seres indolentes, fracos, cobardes e algumas vezes francamente maus, não é unicamente porque estes seres são indolentes, fracos, cobardes ou maus; porque se, como Zola, disséssemos que eles são assim por causa da hereditariedade, tais pessoas ficariam sossegadas e diriam: ora aí está, somos assim, contra isso ninguém pode nada. Mas o existencialismo, quando descreve um cobarde, diz que este cobarde é responsável pela sua cobardia. [...] o cobarde é definido a partir do acto que praticou”.

¹⁴ Maria Joaquina Nobre Júlio, *Subsídios para uma Leitura de “Aparição”, de Vergílio Ferreira*, Lisboa, Replicação, 1997 (3ª ed.), p. 126. Basta atentar no título de algumas obras do autor (*Manbã Submersa*, *Apelo da Noite*, *Alegria Breve*, *Para Sempre*, *Até ao Fim*, *Arte Tempo*, *Carta ao Futuro...*), para se concluir que o tempo é uma das suas preocupações centrais.

Tal facto, porém, não é incompatível com a vontade de impor uma ordem estruturada no que poderia parecer o caos. Caso contrário, como compreender o sentido dos seguintes passos:

*Havia a minha dedicação pela velha tia Dulce e pelo seu velho álbum, de que depois falarei*¹⁵;

*A minha história espera-me mais terrível do que nunca, disparando para o seu desfecho*¹⁶;

*Para que insistir na minha inquietação e na sua narrativa como quem quer retardar um efeito teatral*¹⁷?

De facto, a reflexão prévia sobre o desfecho da narrativa no corpo do próprio texto e os constantes avanços e recuos na ação pressupõem não só a subversão do tempo linear e a tomada de consciência de diversas técnicas romanescas, como ainda uma evidente ideia de unidade do romance¹⁸, cuja construção vai sendo desvendada aos olhos do leitor, cúmplice de um narrador que se assume como escritor. O leitor pode, assim, partilhar, de alguma forma, com o autor, a tarefa da criação, o ato da escrita.

Ora, precisamente a escrita parece ser a única saída de um espaço labiríntico cercado por muros sem portas, semelhante à morte (“a morte é um muro sem portas”, p. 110), que aprisiona o homem; é a única fuga possível ao tempo transformado em espaço, tempo que “é a forma humana de ser, a condição que em nós tudo condiciona”¹⁹. Todavia, se, como afirma Jacques Attali, “[l’homme labyrinthique] ne débouche en fait que sur un chemin menant à *un autre labyrinthe*”²⁰, não é de estranhar que o texto produzido se assemelhe a um

¹⁵ Vergílio Ferreira, *Aparição*, Venda Nova, Bertrand Editora, 2000, 50ª ed., p. 25.

¹⁶ *Id.*, *ibidem*, p. 157.

¹⁷ *Id.*, *ibidem*, p. 266.

¹⁸ Armine Kotin Mortimer, *La Clôture Narrative*, Paris, José Corti, 1985, p. 26: “...l’image la plus immédiate qui s’attache à la notion de clôture narrative, après celle de la fermeture, est certes celle de l’*unité*, qui dépend de la création d’un monde clos possédant de l’ordre et de la cohérence et fonctionnant comme un tout organique”.

¹⁹ Vergílio Ferreira, *Invocação ao meu Corpo*, Venda Nova, Bertrand Editora, 1969, p. 86.

²⁰ Jacques Attali, *Chemins de la Sagesse. Traité du Labyrinthe*, Paris, Fayard, 1996, p. 210.

dédalo, até porque, “en art, se perdre est la condition de la création”²¹. A escrita, como a arte em geral, permite a descoberta da eternidade, mesmo que esta dure muito pouco e que a conheçamos apenas na intensidade de um instante²². Ela é “a base última de um verdadeiro humanismo”, pois tem por fim “instalar o homem nos aposentos divinos” (p. 110). Ao criar o labirinto da escrita, Vergílio Ferreira põe a descoberto o limite da vida, ao mesmo tempo que se consubstancia com ele, pois sabe que “a própria imagem da amargura, revelada na arte, é [...] um anúncio de plenitude”²³; expõe a angústia humana, ao mesmo tempo que transforma “o finito em quase-infinito”²⁴; enfrenta corajosamente e assume a miséria da humilhante condição humana, ao mesmo tempo que se aproxima da máxima espinosiana segundo a qual “nós sentimos e experimentamos que somos eternos”²⁵, ao afirmar:

*A eternidade mora em nós e na vida, deixa apenas que ela se diga e te habite.
E serás mais do que Deus, cuja eternidade passou*²⁶.

²¹ *Id.*, *ibidem*, p. 166.

²² Cf. Vergílio Ferreira, Introdução a *O Homem em Processo. Malraux, Sartre, Camus, Saint-Exupéry*, de Pierre-Henri Simon, Lisboa, 1967, p. 14: “Porque a eternidade dura muito pouco. Conheçemo-la apenas na intensidade de um instante”. Em *Arte Tempo*, escreve também: “De qualquer modo a intemporalidade é em nós uma voz obsessiva e que deve ter por isso uma razão de ser. Como a paixão amorosa que é sempre eterna mesmo no seu efêmero” (Vergílio Ferreira, *Arte Tempo*, s/l, Rolim, s/d, p. 37).

²³ Vergílio Ferreira, *Carta ao Futuro*, Venda Nova, Bertrand Editora, 1985, 4ª ed., p. 82.

²⁴ Jacques Attali, *op. cit.*, p. 215: “Qui fabrique des labyrinthes transforme du fini en quasi-fini, empile du temps dans un espace limité comme l’homme empile du temps dans ses objets”.

²⁵ Bento Espinosa, *Ética Demonstrada à Maneira dos Geómetras*, Livro III, Coimbra, Atlântida, 1965, p. 127: “Como dissemos, essa ideia exprime a essência do Corpo, do ponto de vista da eternidade, é um certo modo de pensar, que pertence à essência da Alma e que é necessariamente eterno. E, no entanto, não pode suceder que nos recordemos de ter existido antes do Corpo, visto que não pode haver no Corpo nenhuns vestígios disso, nem a eternidade pode ser definida pelo tempo, nem pode ter nenhuma relação com o tempo. Mas, não obstante, nós sentimos e experimentamos que somos eternos” (Parte V, “Da Potência da Inteligência ou da Liberdade Humana”, Proposição XXIII, Escólio).

²⁶ Vergílio Ferreira, *Pensar*, Venda Nova, Bertrand Editora, 1998, 6ª ed., p. 124: “Não tenhas medo de ser mortal e de não mereceres a eternidade. Porque a eternidade está em ti, no momento incrível de te desprenderes do teu corpo, da tua miséria e estrume, e te pensares a ti mesmo e te sentires ser. Ou quando uma imagem de outrora, luminosa, ténue, se abre ao teu imaginar. Ou quando, fulminante, uma obra de arte. Ou quando, violento intenso instantâneo, o todo de uma mulher. Ou quando pela manhã a terra espera em silêncio que o dia vá começar. A eternidade mora em nós e na vida, deixa apenas que ela se diga e te habite. E serás mais do que Deus, cuja eternidade passou”.

Ao partir de Évora, Alberto Soares leva nos olhos, para a vida inteira, a imagem pictórica das ruínas, da solidão da planície e do silêncio. A visão da cidade em chamas, “aberta de quarteirões, de praças, de sonhos” (pp. 268-269), opõe-se ao universo fechado, por muralhas e pela mesquinhez das mentalidades, do meio pequeno que conhecera. Um tal cenário de destruição parece sugerir a suspensão do tempo, como acontece, por exemplo, nos quadros de ruínas de Hubert Robert que põem em cena “la confrontation de temps et d'éternité, d'espace et d'infini (ce que postule aussi le fragment)”²⁷.

Ao escapar ao desastre, Alberto Soares sente-se só e nu, purificado pelo fogo e pela água da lua que lhe banha o “corpo perecível” (p. 272). Trespasado pelo “fluido da eternidade”, declara:

*O tempo não passa por mim: é de mim que ele parte, sou eu sendo, vibrando*²⁸.

Num curioso sincretismo temporal, o passado reflete-se nas sensações e sonhos do presente e o futuro não é mais do que o que agora se projeta. A Cidade do Homem, que pretende fundar noutro lado, habita o seu sonho, dura no seu interior como a música que ajudará a erigi-la. Os compassos de Bach, Beethoven, Mozart, Chopin, que as mãos de Cristina fazem vibrar, são a lira de Orfeu e de Anfíon, capazes de mover as pedras de um novo reino. Não é, aliás, por certo fortuita a alusão aos mitos do poeta, Orfeu, e do músico, Anfíon, um dos responsáveis pela construção da muralha de Tebas, cidade da esfinge, detentora do mistério das palavras, cujos enigmas se centram, precisamente, nas noções de ‘homem’ e de ‘tempo’.

A Cidade do Homem será, pois, a cidade da arte onde “a vida do homem é cada instante – eternidade onde tudo se reabsorve, que não cresce nem envelhece –, centro de irradiação para o sem-fim de outrora e de amanhã” (p. 273). Só a obra de arte poderá satisfazer o anseio de eternidade, pois só ela “tem um núcleo de questões a que se vão dando respostas através dos tempos”²⁹. Se, ao fim do texto, o narrador-autor encontra o apaziguamento, é porque parece ter dominado o tempo, ao escrever a obra, o mesmo é dizer, ao construir o seu

²⁷ Pierre Garrigues, *Poétiques du Fragment*, Paris, Klincksieck, 1995, p. 35.

²⁸ Vergílio Ferreira, *Aparição*, Venda Nova, Bertrand Editora, 2000, 50ª ed., p. 273.

²⁹ Vergílio Ferreira, *Pensar*, Venda Nova, Bertrand Editora, 1998, 6ª ed., p. 257.

reino, a cidade do homem e da arte, da música e da comunhão, onde “a morte não deve ter razão contra a vida nem os deuses [...] contra os homens”³⁰.

O epílogo que retoma o início do romance (“Sento-me aqui nesta sala vazia e relembro”, pp. 9 e 272) parece desenhar um círculo que encerra o dédalo do texto, mas as reticências finais, que o deixam em aberto, permitem antes traçar uma espiral que se liga à simbologia cósmica da lua, da renovação, do tempo que passa, do labirinto³¹, e que representa “la permanence de l'être sur la fugacité du moment”³². A arte pode terminar “na forma, mas é na emoção que começa”³³.

Em suma, círculo e espiral poderão representar o que talvez se possa designar por *conatus*³⁴ da narração ou da arte, isto é, a tensão entre a obra acabada e a sua natureza essencialmente criadora, entre limites temporais e eternidade. Essas duas figuras são a linha ou o fio de Ariadne com que se tece o discurso³⁵ libertador das garras do tempo, porque só com ele se pode prender o instante fulgurante e intransmissível da *aparicação*³⁶.

³⁰ Vergílio Ferreira, *Aparição*, Venda Nova, Bertrand Editora, 2000, 50ª ed., pp. 269-270. A esta visão da Cidade do Homem se opõe, por exemplo, a Cidade do Sol, em que são necessários sacrifícios humanos, preces e jejuns, para purificar a urbe, para que seja “apacada a cólera divina” (Tomás Campanella, *A Cidade do Sol*, Lisboa, Guimarães & Cª Editores, s/d, p. 72).

³¹ Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles*, Paris, Laffont, 1982 (1ª ed., 1969), p. 556: “Le labyrinthe serait une combinaison de deux motifs de la spirale et de la tresse et exprimerait *une volonté très évidente de figurer l'infini [...] perpétuellement en devenir de la spirale, laquelle, théoriquement du moins, peut être pensée sans achèvement, et l'infini de l'éternel retour figuré par la tresse*”.

³² *Id.*, *ibidem*, p. 907.

³³ Vergílio Ferreira, *Arte Tempo*, s/l, Rolim, s/d, p. 28.

³⁴ Pierre Champion, *La Littérature à la Recherche de la Vérité*, Paris, Seuil, 1996, p. 31: “Pour Spinoza, “chaque chose, selon sa puissance d'être, s'efforce de persévérer dans son être” et il appelle *conatus* cette tension perpétuelle de la substance et sa nature essentiellement productive. Dans cette perspective, nous aimerions proposer maintenant l'idée de *conatus* de la narration. [...] En somme, le fil qui ne s'interrompt jamais, l'unité que l'on cherche souvent [...] du côté des structures du récit, cette unité se discernerait plutôt dans la continuité de la *narration*, entendue comme le développement du *conatus* d'un sujet exclusivement défini dans et par ce processus même”. Cf. Espinosa, *Ética Demonstrada à maneira dos Geómetras*, Livro II, Coimbra, Atlântida, 1962, p. 100: “O esforço pelo qual cada coisa tende a perseverar no seu ser não envolve tempo finito, mas um tempo indefinido” (Parte III, “Da Origem e da Natureza das Afecções”, Proposição VIII). Para Vico, *conatus* “é a natureza [...] *in fieri*, prestes a chegar à existência” (*apud* Nicola Abbagnano, *Dicionário de Filosofia*, S. Paulo, Martins Fontes, 1998).

³⁵ Gaston Bachelard, *La Terre et les Rêveries du Repos. Essai sur les Images de l'Intimité*, Paris, José Corti, 1948, p. 215: “Ainsi, si l'on se permet de jouer sur les mots, on peut dire que le fil d'Ariane est le fil du discours”.

³⁶ Revela-se absurda e vã a tentativa de transmitir a outrem a revelação da “pessoa” humana, levada a cabo pelo protagonista de *Estrela Polar*, romance que também termina em reticências e que, como afirma o autor, “continua, de alguma forma, *Aparição*” (Vergílio Ferreira, *Estrela Polar*, Lisboa, Portugalíia, s/d, p. 6).

(Página deixada propositadamente em branco)

Maria Alzira Seixo

Universidade de Lisboa / Centro de Estudos Comparatistas

REDOL E A LITERATURA EM DEVIR

*A Maria Graciete Besse, Ana Paula Ferreira e Vítor Viçoso,
especialistas da literatura de Redol*

Intenções

A obra de Alves Redol tem sido objecto, neste ano da comemoração do seu centenário, de reflexões sobre a sua teoria e estética que tentam determinar, com mais justeza, a posição que o escritor ocupa na história da nossa literatura¹. Para esse efeito é agora apoio basilar a obra *Horizonte Revelado*², coordenada por David Santos, nomeadamente por incluir a biografia do autor tratado, intitulada «A História do Ceifeiro Rebelde», do punho e informação de seu filho António Mota Redol, num elenco de dados que transcende o escopo biográfico por fornecer

¹ Este escrito constitui uma introdução teórica-crítica ao trabalho que tenho vindo a realizar a partir do confronto da 1ª ed. de *Avieiros*, de 1942, com a 5ª, de 1968, em que o texto deste romance se apresenta parcial, mas significativamente, refundido pelo seu autor. Enfrentando problemas que interessam a vários domínios da crítica, história e ensaística literárias, entendi ser esta reflexão passível de publicação em separado, até para evitar a extensão que o cotejo das duas versões exige. Por outro lado, escrevo aqui a pensar na figura académica de Ofélia Paiva Monteiro, que aliou à sua valiosa obra sobre Literatura Portuguesa uma significativa extensão em Estudos Franceses, labor pelo qual a comunidade científica muito lhe deve e, em particular, o Grupo Universitário de Estudos de Literatura Francesa da Faculdade de Letras de Lisboa, GUELF, e a revista *Ariane*, de minha responsabilidade até à aposentação. Pretendo, pois, com esta interversão de áreas universitárias «oficiais», ou «prioritárias», homenagear as suas capacidades no entendimento das exigências do Ensino Superior, e, muito em especial, a actuação científica exemplar que sempre, em face delas, demonstrou.

² Volume de 314 pp, da autoria de David Santos e da equipa do Museu do Neo-Realismo por ele coordenada, primorosamente elaborado, não apenas pela rica e abundante documentação que exhibe, como pelos estudos que nele se inserem.

dados preciosos para a história das mentalidades, e para o historial de vultos e instituições do tempo.

Ao considerar o texto redoliano na perspectiva do que designo como a literatura em devir, pretendo significar fundamentalmente duas ordens de preocupações que esse texto me coloca: 1. relações entre Literatura e Tempo; e 2. importância da Leitura, enquanto noção tendencialmente conceptualizável³, na feitura da obra literária⁴.

No que respeita à relação da literatura com o tempo, importa ter em conta a dimensão epocal dos textos (sobretudo na sua vertente sócio-ideológica) tanto quanto a própria temporalidade literária, susceptível esta de apreensão nas modalidades adoptadas (ou criadas) da textualização, as quais é possível perceber em análises discursivas da temporalidade da escrita. História, orgânica social e respectiva ideologia condicionante, bem como textualidade, são factores decisivos num pensamento das suas mútuas relações que encontra a sua melhor determinação, mesmo se em aberto (e talvez por isso mesmo) na obra de Roland Barthes⁵. No plano das particularidades da escrita que constituem fundamento do literário se concentra a oscilação, por certo variável, entre uma perspectiva de análise poética objectiva e regrada, e uma observação das significações discursivas susceptível de acesso mais lato (o do leitor comum), que é mister aliar à do leitor especialista, que as considera em função dos efeitos de multiplicidade desenvolvidos pela manifestação do acto criativo.

Literatura em devir é, pois, o modo como aqui se designa a rede das relações temporais de vária ordem que, implicando a Leitura no próprio modo de existência do Literário, pressupõem o cometimento do sujeito (da leitura e da escrita) no texto⁶. Esse(s) sujeito(s) cria(m), do autor ao crítico, do leitor comum ao estudante de Literatura, etc., movimentos de espiral na recepção do objecto estético de

³ Tenho em mente, entre outros, os trabalhos de Michel Charles, *Rbétorique de la lecture*, Seuil, Paris, 1977, de Umberto Eco, *Lector in Fabula*, Seuil, Paris, 1979, de Roland Barthes, *Essais critiques* IV, *Le bruissement de la langue*, Seuil, Paris, 1982 e 1984.

⁴ Como ficou dito na nota 1., o que se segue decorre primacialmente do confronto das duas versões de *Avieiros*, mas acontece com alterações significativas que se verificam noutras obras suas, por ex. *Fanga*.

⁵ Evoco em particular os *Essais Critiques*, III e IV, publicados por François Wahl, respectivamente, *L'obvie et l'obtus* e *Le bruissement de la langue*, Seuil, Paris, 1982 e 1984.

⁶ Percebe-se que me fundo aqui no pensamento aberto pelo texto de Barthes «La mort de l'Auteur», de 1968 (revista *Manteia*). Republicado em *Le Bruissement de la langue*, ver Nota 3.

escrita que, postulamos, desenvolvem formas várias da respectiva ressonância: seja na leitura crítica de notícia, seja na de comentário, na do ensaio aprofundado, no trabalho académico ou de outra ordem, que completam, e prolongam, o tempo da concepção do literário, que assim se entrança no dizer sobre ele, ou a partir dele, criando arredores localizados.

Ora a leitura a eito da obra de Alves Redol a que recentemente procedi, e aliás me permitiu entender melhor a sua estética e o desenvolvimento de concepções estilísticas e efabulativas que vai assumindo, iluminou-me quanto a um aspecto que se me antolha decisivo na sua composição da ficção: o do modo como reescreve os seus textos, em certas reedições. Isso é particularmente evidente, e muito elucidativo, na refundição do seu terceiro romance, *Avieiros* (Portugália, 1942), para a 5ª edição (Europa-América, 1968), sobretudo se se considerar que tal refundição constitui o seu último trabalho literário⁷, contemporâneo da série infantil da *Flor*:

António Mota Redol considera⁸ que essa refundição dá praticamente origem a um novo romance, intuindo razões como as de «Redol, nos anos 50, [pensar] que o Neo-Realismo [tinha] de tomar outros rumos, mais conducentes com a nova realidade nacional e mundial, com maior atenção aos aspectos formais»⁹. E sublinha também o facto de o autor de *Barranco de Cegos* ter sido muito sensível às críticas de seu amigo, o escritor e crítico Mário Dionísio, que por várias vezes lhe apontara insuficiências de construção e impropriedades estilísticas, sem obliterar o valor fundamental que na sua obra encontrava. Daí que o atento filho do Escritor, e seu exegeta atento, chame a atenção para o paratexto redoliano, muito rico e substancial, e importante, sublinho eu, não apenas para que se compreenda a motivação das refundições praticadas, mas por constituir uma escrita complementar dos textos, nessa mesma relação leitura-escrita em que se baseia o nosso pressuposto hermenêutico de uma literatura em devir.

⁷ António Mota Redol, em «A História do Ceifeiro Rebelde. Uma biografia de Alves Redol», *Horizonte Revelado*, pp. 308-309, põe em relevo o facto de, durante anos, Redol não publicar reedições de alguns dos seus livros. No caso de *Avieiros*, entre a 4ª ed., de 1945, e a 5ª, de 1968, o livro não surge reeditado (algo de semelhante sucedendo com *Gaibéus e Fanga*), sendo lícito supor, já que essa 5ª edição apresenta uma refundição quase completa da obra, que Alves Redol projectara desde cedo essa remodelação.

⁸ *Op. cit.*, p. 308: «5ª edição de *Avieiros*, um novo romance», em que até se chama esta proposta de entendimento ao título da penúltima rubrica da extensa Biografia apresentada.

⁹ *Ibidem*, p. 309.

Na verdade, o Portugal dos anos quarenta, com Salazar e os desastres europeus, não é o mesmo, em estética literária, que o Portugal dos anos cinquenta, e muito menos dos anos sessenta. Aquela primeira década, que viu florescer o Novo Cancioneiro, a ficção de Soeiro Pereira Gomes e de muitos outros escritores cuja obra, evoluindo ou não, se prolongou ao longo de Novecentos, era a época da maturidade de Aquilino, Almada, Teixeira-Gomes, Nemésio e Miguéis, mestres de saber oficial que se não compadecia com os jovens intentos de quem queria mudar o mundo com a palavra. E a década de cinquenta apresentava já os primeiros jovens romancistas de concepções novas, que o eram inteiramente: Agustina, Vergílio Ferreira refundindo-se a si próprio, Ruben A. irrompendo na ficção, Augusto Abelaira. Quanto aos anos 60, não só eles são os da maturação e fulgor desses últimos, como em relação a eles aprofundam perspectivas e rompem modelos: Almeida Faria os encabeça, Nuno Bragança e Maria Velho da Costa se afirmam, e Maria Gabriela Llansol emerge, para regularmente se ir firmando, e avançando. De 1942 a 1968, pois, um quarto de século incessantemente inovador e pujante na qualidade dos textos, não deixa indiferente um escritor que medita o que escreve e o que sobre ele escrevem (Redol, incansável leitor!), escrevendo e lendo e ansiando reescrever, pregando as palavras no tempo e deste recebendo, e dos outros (com quem escreveu e para quem escreve também), estímulos mais para novas palavras empregar. Em novidade que como «palavra-pele»¹⁰ lhe surge, «palavras frementes e insubmissas como poldros deslumbrados em plena liberdade de sol»¹¹.

Tenho afirmado, em escritos periodísticos¹², que o Neo-realismo, entre várias características que os seus analistas não se têm cansado de estudar, produz uma ficção que, no essencial, repousa numa aparente composição oitocentista do romance (a intriga de entrecho e desenlace organizados por personagens radicadas numa atmosfera espaço-tempo), veiculada numa representação canónica da circunstância efectiva (o chamado «real») que é muitas vezes comunicada no timbre prosaico da «realidade tal qual acontece», ou no timbre lírico do «ai do lusíada, coitado!» a acompanhar sofrimentos e opressões sociais. E o Neo-realismo, insisto, apresenta uma característica de modernidade que não tem

¹⁰ *Avieiros*, 5ª ed., Europa-América, 1968, pp. 18 e 19.

¹¹ *Ibidem*, p. 17.

¹² *Verbi gratia*, «Cadências do Mundo», *JL, Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Dezembro de 2011.

sido valorizada (talvez porque, reduzido a emparelhar com os homólogos italianos, a filiar-se no romance nordestino brasileiro, e a reconhecer-se que bebeu na ficção soviética estalinista, tem escassos parceiros europeus – algum Aragon, certo Vailland, e pouco mais), e é a de que, antecedendo tibiamente as irrupções «hors-texte» da ficção de Almada Negreiros, ou, ao invés, as inclusões textuais do mundano perecível nas inscrições livrescas de Gabriela Llansol, vem usar a palavra como acção de protesto, como indicição objectual do mal, como indicativo do coro de insubmissos ou do «solo» da revolta sacrificial. (E veja-se como a *História Literária* pode sancionar, em (in)certa perspectiva de leitura, um percurso que assente em sequências como a de *J'accuse* de Zola, *Locus Solus* de Raymond Roussel e, até, a obra de Artaud. Não é impensável, e será pensado noutro local). A palavra-acção, que o escritor neo-realista busca, é decerto diferente da palavra-acto que a modernidade de meados de Novecentos apoiou; mas, a mostrar que são parentes, e até decorrentes, está a obra de Carlos de Oliveira, neo-realista que se prezou, no trânsito (que, ensaisticamente, ainda não vi observado, sem peias!) que liga *Casa na Duna*, *Uma Abelha na Chuva* e *Finisterra*.

O excurso anterior pretende apenas sublinhar que 1. a estética da representação aparecia como instrumento indispensável à configuração ficcional da palavra literária de alcance pragmático, mesmo se postergada já por alguns escritores, como no caso-limite do *Húmus* de Raul Brandão; e que 2. a carga histórico-ideológica do romance neo-realista, forçada a admitir, pelos seus próprios pressupostos (que António Pedro Pita, Carlos Reis, Vítor Viçoso e outros têm aprofundadamente encarado¹³), os binarismos de expressão que o próprio desenvolvimento fabular, na narrativa literária de qualidade, se encarrega de matizar ou mesmo de extirpar – veja-se *Barranco de Cegos*, que em Redol não é disso exemplo único –, essa carga histórico-ideológica, insisto, exigia um trabalho da textualidade que poucos cultores do neo-realismo entenderam (e daí que as acusações de simplismo fossem justas em muitos casos), o qual Carlos de Oliveira praticou na sequência *Casa na Duna*, *Uma Abelha na Chuva* e *Finisterra*, e de que o melhor exemplo é provavelmente a obra

¹³ Ver a «Bibliografia» de Alves Redol na obra atrás citada, *Horizonte Revelado*, e bem assim inúmeros textos e documentação em *Batalha pelo Conteúdo*, com coordenação de David Santos, Câmara Municipal de Vila Franca de Xira e Museu do Neo-Realismo, Outubro de 2007.

completa de Augusto Abelaira, se bem que iniciada já na fase que, no exemplo anterior, corresponde ao segundo romance citado, mas que, se se considerar a sequência *A Cidade das Flores*, *As Boas Intenções* e *Bolor*, dará a tal excursão a devida razão.

Onde se situa então a obra de Redol, neste propósito de trabalho? Que sequência nela se pode isolar? Várias, se tivermos em conta que em Redol estão entrosadas vias de construção romanesca diferenciadas: a da denúncia que exige uma actuação (neo-realista no 1º grau, diria, com os quatro primeiros romances, de *Gaibéus* a *Fanga*, de 1939 a 43), a da extensão do conhecimento a circunstâncias locais e temporais outras (com a passagem ao Douro e o rasgo compósito do «Ciclo de Port-Wine», encetando este o cultivo reflectido do romance histórico, de *Anúncio* a *Vindima de Sangue*, 1945 a 53) e, de *Olhos de Água* a *O Muro Branco*, 1954 a 66, a fase em que História, símbolo e trabalho de escrita se apuram e dão uma mundividência já algo diferenciada. Fases, digo bem – pois, se sequência posso isolar, neste estádio da investigação, será a de *Fanga*, *Os Homens e as Sombras* e *Barranco de Cegos*. Será..., uma vez que é aqui que se introduz a questão da reescrita, e, portanto, da categoria hermenêutica que designei por «literatura em devir», isto é, a que lida não apenas com os intentos da doutrina neo-realista que o escritor funda e persegue mas, sobretudo, com a sua preocupação com o que escreve, o que vai escrever e o que escreveu, o qual decide, em muitos casos, reescrever.

E assim entrevemos uma das tais espirais, assinaladas *supra*, que constituem esse movimento, diferenciado embora na sua ‘agência’ (como se dirá em Teoria Pós-colonial, e mencionar esta não é totalmente exorbitante), que enrola escrita e leitura, o qual nos aparece como uma das matrizes da obra de Redol, e de que as refundições dos primeiros romances dão conta. Procurando, então, uma transformação da realidade nos textos, e uma transformação dos textos que possa operar na própria realidade, a palavra mágica neo-realista heroiciza gente, leva a aniquilar gente, e torna a Literatura, entendida enquanto fala do homem, instrumento do perigo e da ameaça a abater. Foi este o impacto do Neo-Realismo literário nos anos quarenta e cinquenta, e não foi pequeno, pelos efeitos de censura que sofreu. A sua estética não bania a ética, o que, em estudos literários, causa problemas, mas irrecusavelmente entra no contexto. Por esta ordem de ideias, a modernidade novecentista (que rejeita a arte como símile e

como reprodução) reforça-se com esta palavra de tipo pragmático¹⁴, que o Neo-Realismo pressupõe.

Tenções e tensões

Recordo um poema de Sebastião da Gama, dos anos sessenta, que em princípio não tem nada a ver com o Neo-realismo, e conheci na voz de David Mourão-Ferreira, numa aula de Teoria da Literatura, em 1958, quando eu era sua aluna:

A corda tensa que eu sou,
o Senhor Deus é quem
a faz vibrar...

Ai linda longa melodia imensa!...
– Por mim os dedos passa Deus e então
já sou apenas som e não
se sabe mais da corda tensa...¹⁵

Nele impressiona a relação entre intensão e intenção, na medida em que se postula a existência de um impulso exterior (superior) que, na criação poética, é estímulo decisivo, revelando-se ela na intensidade melódica que a tensão humana produz. O poder (potencialidade) reside na própria existência do indivíduo, que a entidade superior (que o é por a reconhecermos como tal) atinge, permitindo à vibração acontecer. A metonímia do «som» alude à criação literária, e a intencionalidade individual dela parece esbater-se ante a acção que no poema se pressupõe como divina. (Há pouco, falei em palavra «mágica», o que lhe é

¹⁴ A teoria pragmática, no plano linguístico-textual, tem como obras fundamentais, as de Austin, *How to do things with words* (trad. fr. *Quand dire c'est faire*), Oxford University Press, 1962, e de Searle, *Speech Acts*, Cambridge University Press, Londres, 1969, tendo sido desenvolvida por Teun A. Van Dijk (vd. *Texto y Contexto*, trad. García Berrio, 3ª ed., Catedra, Madrid, 1988) e, na esfera do literário, por Mary Louise Pratt, vd. «Conventions of Representation. Where discourse and Ideology meet», in Willie Van Peer, *The Taming of the Text*, Routledge, London, 1989; «paperback», 1991.

¹⁵ Poema introdutório de *Serra Mãe*, Ática, Lisboa, 1963, livro de estreia do autor.

coextensivo, por aliar o trabalho poético a uma esfera estranha, que não domina o «trabalho» mas centra a «poiesis».) Curioso, porém, é que, atribuindo a Deus o feito de percussão, e dando o sujeito do texto como instrumento, se elude o trabalho melódico-poético para o confinar ao efeito (em onomatopeia litaníaca: «Ai linda longa melodia imensa!»), vincando em contrapartida, nesse feito, o que ele tem de artesanal: pela interferência da exclamação, reactiva ou popular («ai»), pela lengalenga melódica, pela concentração nesta de aliterações e assonâncias, e pelo trabalho dos espaços e transposições (*enjambements*) no interior do verso, como unidades de significação, que já não é acto de Deus mas obliteração de si, na inflação poética produzida. A corda esvaíu-se, ficou o som do texto a ressoar. A expressividade.

As formas de uma tenção do texto (intenção ou contenda, luta pela expressão ou intento poético) perdem-se, pois. E a tensão que o provoca (a corda tensa, a intensidade do que há a dizer) também se secundariza, ficando, em importância central, a intensidade da linguagem obtida, isto é, o trabalho poético.

Ora o Neo-realismo liga-se às intenções sócio-políticas, que a sua estética pressupõe. Mas o culto da frase limpa e linear, em registo de descrição-constatação, que caracteriza o autor de *Esteiros*; a impressividade lírico-épica que a obra de Redol em geral produz; o classicismo simbólico de Carlos de Oliveira, fissurado em múltiplas significações; a própria oscilação subjectiva que, em afixação da má-consciência de pactuar com situações vigentes, ou lúdico registo dela, a escrita de Abelaira pressupõe – nenhuma destas formas poéticas *tenciona* dizer, por ex., que é preciso lutar contra o poder opressivo, ou que vamos todos libertar a classe operária. (Quem pode tencionar dizê-lo é o seu autor, mas não as suas formas de expressão que, se forem directas – reproduções de significado sem elaboração estética – serão risíveis, e falham na sua função sócio-cultural). Mas a tensão poética que essas formas apontadas criam no texto, e o movimento estabelecido entre texto e leitor, e entre este e outros textos que lê, ou que vai escrever, isso, sim, diz tal! Um pouco (noutra esfera de sentido) como no poema de Sebastião.

E esse é o movimento em espiral que salientei de início, e convoca as ressonâncias resultantes da relação entre as figuras do escritor e do leitor.

A tenção de *Avieiros*

Há uma intenção social evidente, reconhecida e indesmentível, na obra de Redol: a da «aguerrida batalha pelo conteúdo em literatura», que «parecia urgente» aos «jovens que ansiavam plantar os alicerces para um novo tipo de cultura extensiva às grandes massas ausentes da actual, preparando pelo alargamento à quantidade a síntese posterior da qualidade» (afirmação do famoso passo no prefácio à 6ª ed. de *Gaibéus*, 1965). Mas é também notória a tenção de ir promovendo a referida «síntese», quando, durante os anos sessenta, surge *Fanga*, com a 6ª ed. revista e largamente prefaciada, em 1963, iniciando a maré das correcções e dos prefácios reflexivos, que vai até *Gaibéus*, na 6ª. ed. de 1965, e a *Avieiros*, na 5ª, de 1968 – ficando de fora *Marés*, mas sendo lícito supor que, se o Autor nos não tivesse deixado logo em 1969, esse singular romance da actividade comercial teria sido também sujeito a atenta ponderação. Aqui anoto que se trata de um romance que urge revisitar.

A intenção literária, de objectivos marcadamente textuais, vai, pois, crescendo na obra de Redol. E desses quatro primeiros romances, genericamente marcados pelo gosto documental enfatizado na epígrafe de *Gaibéus*, será em *Avieiros*, de 1942, marcada pelo prazeroso desdobrar do paratexto (que é, em si, uma forma de ligar o livro ao seu arredor), indiciador do próprio texto, mas já também da reflexão sobre ele: primeiro, a «Dedicatória» a Jerónimo Tarrinca, em três linhas que descrevem a sua «Liberdade» por «caminhos» do «Tejo»; depois, a explicação, de teor invocativo, do que são esses «vagabundos do Tejo» que vivem nos barcos a vida inteira, ocupados em pesca, venda e transportes; e, enfim, uma breve epígrafe, em jeito de inscrição, que lhes traça a origem, a razão migrante, e o gosto do mar que projectam na Borda de Água. Na 5ª edição, de 1968, a Dedicatória alarga-se, e um longo Prefácio («Breve história de um romance») fornece dados mais concretos sobre os Vagabundos do Tejo, com quem o escritor entretece lances autobiográficos: uma experiência de convívio e a lição de vida, com o avô Venâncio, o avô campino João Redol, casado com Ana da Guia, essa avó que descobre ser também avieira. Textualizando o prefácio também, interpela poeticamente a amiga Luísa Dacosta, colega de A-Ver-o-Mar, sobre o amor de ambos pelas águas.

Ora o paratexto, enquanto conjunto de textos que preparam, na publicação, o texto em si, configura no escrito a sociedade em que se insere, e pode insinuar uma sua história, mesclando a tenção da escrita com a intensidade com que ela irá revelar-se. E esse prefácio centra de facto a intenção do romance: dar «um tema que me apaixonou», com uma «variação» (datada de 1968, vinte e seis anos depois!) «para que cheguei a admitir título diferente», e que «resultou de uma longa batalha, longa e exaltada e amorosa, entre um homem-escritor e o seu passado-futuro».

Duas ideias teórico-literárias nos prendem, neste movimento de leitura-escrita empreendido pelo escritor, enredado na temporalidade de ambas, e empenhadamente por ele descrito: a ideia de batalha e a ideia de tempo. A ideia de «batalha», que o leitor ligará à «batalha pelo conteúdo», do prefácio ensaístico de *Gaibéus* («Breve memória» da 6ª ed., 1965, que tem feito História), surge, em *Avieiros* («Breve história» da 5ª ed., 1968), algo secundarizada (pois se afirma: «mantenho o tom da 1ª edição, mas sirvo-o com outra ferramenta», sendo que o «tom» parece aqui pertencer mais ao plano do conteúdo que ao plano da expressão¹⁶), já que é o estilo e a efabulação, a composição romanesca em si, que vem a primeiro plano. E a ideia de «tempo» impõe-se, nessa «longa batalha, longa e exaltada e amorosa, entre um homem-escritor e o seu passado-futuro», tomando o escritor consciência, na sua concretização em acto (lendo o que os

¹⁶ Esta discussão sobre «forma» e «conteúdo» apresenta sempre complicações, dado que os respectivos termos conceptuais são susceptíveis de significação diferente de acordo com as teorias literárias e/ou filosóficas que as determinam, nunca sendo unívocos. Há uma tradição ocidental da oposição forma/ conteúdo que atribui a este as significações e àquela os modos de as conformar. Porém, não é ocioso lembrar que, durante a 2ª metade do séc. xx, a Semiótica Literária, com a última plêiade de teóricos dos Estudos Humanísticos que a nossa actualidade conheceu (Foucault, Barthes, Lévi-Strauss, Lacan, Derrida, Todorov, Kristeva), instituiu, na senda do linguista dinamarquês Hjelmslev e com o semiólogo Greimas, o entendimento da Significação como sendo a relação entre dois planos, o da Expressão e o do Conteúdo (na senda de Einstein, S=ERC, isto é: a significação é a relação entre a expressão e o conteúdo), possuindo cada um destes planos dois sub-planos (forma e substância). Deixa de haver, assim, oposição entre forma e conteúdo, porque há uma forma da expressão e uma forma do conteúdo, e ambas fundamentam (e é o caso que nos interessa) a construção do objecto literário. Tudo o mais é substância (ideológica, num extremo; fonético-instrumental, no outro extremo, também participantes, em Literatura, mas com outro tipo de incidência), a qual, em rigor, não chega a fazer parte do texto, é-lhe exterior. A percepção da significação literária dentro destes parâmetros teóricos torna estas questões muito mais claras – mas a Desconstrução de Fim-de-Século entendeu banir essa possível clareza, resolveu pulverizá-la e desacreditá-la, e... pffff!, foi um ar que deu às tentativas de rigor nos Estudos Literários, que actualmente, sem essa base (mesmo que reconstruída), não se sabe bem o que são, para gáudio de tecnocratas e anti-humanistas. E, pelos vistos, nem está fazendo bom proveito às actuais gerações.

outros escrevem sobre si, relendo-se e reescrevendo-se), do devir da literatura. Devir que se materializa na Literatura enquanto História (nos prefácios, Redol vai rejeitar a par e passo o Naturalismo, o que também é interessante, porque se refere – como a sua época – muito mais a concepções ‘herdadas’ da estética naturalista que a essa estética em si mesma, v.g. a sua relação amor/rejeição com Fialho de Almeida, por quem se sente estilisticamente influenciado), na Literatura enquanto Memória (se os seus prefácios têm componentes autobiográficas, tal dever-se-á menos ao seu pendor para as histórias de família, penso, que à temporalização das temáticas e assuntos que deseja tratar, e ao respectivo modo de o concretizar) e na Literatura enquanto relação Escrita-Leitura, cuja concepção tenho vindo aqui a propor.

A intenção literária, de algum (mas profundo!) modo, agita a intenção social do escrito de Redol, que é um escritor extraordinariamente sensível à textualização (um dos seus livros mais importantes, nesta perspectiva, é *Olhos de Água*, que mescla a lenda, a historieta, a descrição, o documento, a evocação e outros vários registos, para a construção textual de um lugar – local, localidade – que é uma espécie de «nehures», e se agiganta afinal em todo um livro com a pulsação de uma vivência que, só quando já temos a leitura adiantada o descobrimos, é a própria vivência da escrita). E ele percebe, na «Breve história», que é afinal o modo de dizer que, verdadeiramente, diz aquilo que se pretende dizer! Isto é: há uma tensão textual que, uma vez conseguida (no equilíbrio entre a «corda tensa» de Sebastião e a vibração que ela produz, por mágica-divina-e-tão-humana percussão), exprime, por si só, a mensagem que reside fora do texto («Vamos libertar as classes exploradas!») e, para nele entrar, é necessário que ele lhe conforme a entrada (explícita ou só insinuada, isso já se torna indiferente e é apenas característica de autor) na sua específica configuração; e *Avieiros* terá de ser: a história narrada de Maria do Rio e de Tóino do Vala, sua fainas, lutas e perdas, seu desconcerto na vida, sua busca do conchego que marinhas e terras permeiam, e só em miragem de horizontes distantes parece subsistir. Em narração de extremo e extremoso cuidado, da qual o escritor cuida ao longo de vinte e seis anos, em história também sua de aprendizagem e amor, amor-ódio talvez, e tanto dela cuidou que há um romance do romance a contar:

Vivi um drama verdadeiro com este romance.

Não me compadecia em repisar histórias no almofariz da mediocridade, conhecia o perigo das vozes alheias que ainda me dominavam, estava longe de estabelecer o equilíbrio entre a paixão e a lucidez, entre o coração quente, em fogo, e o raciocínio quase matemático, empreendedor e terso. O domínio da efabulação, a chave da vida inteira de cada personagem, o tom justo, mesmo quando exaltado, a simplicidade, a palavra. A palavra-pele que cobre cada passo de um mundo emaranhado de sugestões inquietas e inquietantes, a palavra-pele que só ela pode viver ali, exactamente ali, como a das minhas mãos ou a das tuas, que enfeixa músculos e tecidos, sangue, vida.

A nova versão de *Avieiros* na 5ª edição, de 1968, dá-nos um belíssimo romance feito dessa «palavra-pele que só ela pode viver ali, exactamente ali». O qual, a meu ver, não invalida o intento determinado, a frescura sentimental, o delineio um tanto impressionista (o espectro de Fialho espreitando, talvez... mas muito do que encontro em *Olhos de Água*, mais amadurecido, o vejo também ali) do texto da 1ª edição.

E o leitor académico, ou devotadamente estudioso, terá, no confronto de ambos, amplo ensejo para exercer seus dotes ou sabença em crítica genética, em crítica textual, e em qualquer tópico de estudo que requeira o pôr em prática de modos, e tenções (na maior parte das vezes polemistas ou dramatizantes), que encarem a maneira que tem a Literatura de encontrar o tempo, e o tempo (particularmente o tempo do escritor, ou os seus vários tempos) de encontrar (fascinadamente, ou conflituosamente) a Literatura.

A tensão em *Avieiros*

Falta-nos mencionar o participante fundamental desta justa que Alves Redol empreendeu com o seu terceiro romance, e converteu o filão básico da intenção social dos primeiros livros numa reflexão de poética que irá enriquecer e densificar a sua obra completa. Refiro-me a seu amigo Mário Dionísio, grande poeta e crítico, que entrara entretanto, com os contos de *O Dia Cinzento*, 1944, também na ficção neo-realista, onde já os *Poemas*, de 1941, lhe haviam marcado o lugar.

A refundição de *Avieiros* deve-se, em grande parte, à acção da sua leitura e da sua crítica¹⁷. Com efeito, Mário Dionísio dedica, na *Seara Nova*, uma das célebres «Fichas» à crítica de *Avieiros*, após a saída deste romance, a «Ficha 5», começando por salientar que ele foi «a primeira pessoa a trazer para a nossa literatura de ficção personagens e problemas até então nela desconhecidos». Faz jus, pois, à «batalha pelo conteúdo» reivindicada pelo autor de *Gaibéus*. E não lhe poupa elogios: «um nome que nunca mais poderá desligar-se da nossa literatura actual», o «introdutor», nela, de matérias até então não a floradas, vincando que «*Avieiros* representa um franco progresso» sobre os livros anteriores, e que Redol, «se se autocriticar [...], poderá vir a ser com tempo, trabalho e cultura, um dos nossos mais fortes e mais humanos escritores do futuro»¹⁸.

Mas, sublinha o autor de *A Paleta e o Mundo*, Redol «não quis ver a diferença entre um romance e uma reportagem»¹⁹, e enferma de vários defeitos de estilo e composição, que enumera com empenho: 1. a abundância do *que* com valor causal (ex. «A companheira fora acompanhá-lo à outra margem e ele abalara terra dentro, de sacola ao ombro, sem se voltar uma vez só – *que*²⁰ o adeus não remedeia males e deixa penas); 2. a imagem que afasta a palavra da ideia comum, e cito M. Dionísio: «Porque não escrever como toda a gente fala? Por ex. Porque *carpir* em vez de *chorar*, *ao raro* em vez de *raramente*, *beijar a terra* em vez de *cair*, etc.?»; 3. o burilar da frase, ex. «*As searas pediam foices e os gados reclamavam restevas*». Mário Dionísio censura ainda a construção romanesca, que, a seu ver, «não apresenta mais que a ossatura dum romance» ou «o *ponto de partida* para um romance», sendo «os casos que o autor nos apresenta» meros «casos isolados, riquíssimos de observação, mas falhos de vida», apresentando «casos para a existência dos quais arranjou uns personagens, óptimos na sua linha geral mas que não chegam a verdadeiros personagens, que não chegam

¹⁷ É fascinante mergulharmos no acervo documental do percurso crítico de Mário Dionísio sobre a obra de Alves Redol, patente não apenas nos vários e importantes textos que sobre ele escreveu, mas ainda na correspondência trocada entre ambos, e nas dedicatórias escritas nos seus livros, de um para o outro (mais um nível do paratexto, este oficioso, a considerar...). E ainda, tarefa curiosíssima!, percorrer a obra de Redol existente na Biblioteca do autor de *A Paleta e o Mundo*, e ir verificando as observações à margem, os sublinhados, os traços de valor assertivo ou dubitativo, etc. Este manancial aguarda investigadores no Centro Mário Dionísio, na Casa da Achada, reunido em oferta que só exige o trabalho do pensamento, e é uma dádiva a quem queira trabalhar!

¹⁸ As citações de «Ficha 5» respeitam à *Seara Nova* de 11 de Abril de 1942.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Sublinhados meus.

propriamente a viver, a mexer-se, a ter aquela *acção* (no sentido exterior e principalmente interior) que é talvez a primeira característica dum romance»²¹. Direi que Dionísio é um tanto excessivo na sua crítica, mas os que lhe conheceram o rigor e a exigência (em relação a si próprio também!)²² compreendem o modo duro e impiedoso com que ele trata o amigo e colega. Porque há em Dionísio uma exigência humana de verdade, e criticar um colega é valer-lhe com a sinceridade da expressão amiga dos defeitos, para que ele os emende, em vez de os camuflar para o manter no erro. Há uma ética do trabalho e das relações humanas da qual estes dois homens são, neste caso, um exemplo a fixar e a seguir. Porque escrita, leitura e crítica não funcionam aqui como ficções do convívio, são aquilo que ambos queriam: a seriedade do labor artístico.

A verdade é que saem de *Avieiros* quatro edições nos três primeiros anos de existência deste livro, sinal de que o público o lê e o quer; mas, como salienta António Redol na *Biografia*, a partir de 1945 as reedições suspendem-se. Ora não é crível que o ritmo de vendas tivesse abrandado: o entusiasmo pelo Neo-Realismo intensificava-se, e Redol foi sempre um êxito junto do público. E, em 1968, um ano antes da sua morte, o escritor de Vila Franca de Xira reedita enfim este livro, substancialmente refundido.

E que livro vem a ser este agora? A 1ª edição revista, ou corrigida? Uma remodelação completa? Uma nova versão, como o autor lhe chama e, a certa altura do prefácio – dessa «Breve história de um romance» que considerámos na parte anterior – uma «variação», diz ele, como em partitura musical. Isto é, ficámos com dois livros com o mesmo título: a 1ª edição, reeditada três vezes e nunca retirada, e, por conseguinte, no plano da Crítica Textual, continuando a ser um texto vivo e actuante. É certo também que essa crítica textual estipula que seja a última edição publicada em vida do autor (sobretudo se foi revista manifestamente por ele) a que ficará como fiável. Mas... é como se Redol tivesse querido legar-nos dois textos com o mesmo projecto, sublinhando implicitamente que dedicou anos de

²¹ «Ficha 14», Seara Nova, 11 de Abril de 1942.

²² Eu conheci directamente essa exigência, por ter sido sua aluna de Literatura no Secundário (antigo 7º ano do Liceu), e posso testemunhar que ela era directamente proporcional ao saber que nos incutia e, em particular, ao modo como suscitava a nossa reflexão pessoal. Ele não exigia de nós, antes fazia com que nós exigíssemos de nós próprios, e por isso me parece compreender tão bem, nesta situação, o sentimento de Redol, que não tive o privilégio de conhecer (ele morreu no ano em que o meu filho nasceu).

vida à tentativa dramática que pretendeu (como diz no prefácio admirável que é «o romance deste romance») «estabelecer o equilíbrio entre a paixão e a lucidez, entre o coração quente, em fogo, e o raciocínio quase matemático, empreendedor e terso». E a alusão a Mário Dionísio, e à sua crítica aguda e contundente, retoma praticamente as palavras deste, ao dizer que procurou alcançar «a chave da vida inteira de cada personagem, o tom justo, mesmo quando exaltado, a simplicidade, a palavra». E quem ler o exemplar que, desta 5ª edição refundida de *Avieiros*, Redol ofereceu ao seu crítico e amigo, verá na dedicatória manuscrita em folha de rosto estas palavras comoventes:

Devo à tua sinceridade e à tua camaradagem, Mário Dionísio, muito daquele pouco que hoje sou. / Quero dizer-te hoje, de olhos nos olhos, com a lucidez de quem se rasga todos os dias para se situar neste mundo. / Obrigado!

E não sei que mais admirar: se a coragem crítica de um (ao admoestar tão violentamente um amigo e colega), se a coragem de resistente do outro (ao perseverar e, trinta anos depois, ainda voltar atrás e emendar-se). O que sei é que criaturas deste estofo moral e tão elevado conceito do trabalho literário (de qualquer trabalho) merecem um profundo respeito, e o nosso dever de os conhecer melhor.

Intensidade do texto de Redol

Um dos grandes prazeres do leitor (mesclado de não pouca curiosidade) consiste então em inserir-se neste devir do texto, acompanhando a reflexão crítica e prática de Redol quando modifica romances dos anos quarenta para seguir vias de composição mais elaboradas. Além de se fruir também do acompanhamento da criação literária do próprio Mário Dionísio, concomitantemente, já que a correcção do trabalho de outrem tem efeito de ricochete no nosso próprio, se a componente deontológica nos move. Para mais, aliada à forte amizade e aos interesses comuns que a ambos irmanavam.

Mas o prazer maior é, em relação a *Avieiros*, o de empreender o cotejo das duas versões, verificando supressões e acréscimos, admirando substituições e

alterações, e concluindo que, de facto, escrever um romance é trabalho difícil, racional, muito atento e demorado. Mas que amplamente compensa, se há talento e apego aos objectivos. Porém, comparar os dois textos é trabalho imenso. Só uma tese poderá dar dele conta com razoabilidade, e mesmo assim apenas delineando caminhos e avançando hipóteses de conclusão, o que será bastante, pois com frutos certos contará.

O que aqui se pode adiantar é que, na 2ª versão de *Avieiros*, há, de facto, muitas alterações estilísticas, assinaláveis transformações de efabulação, e bastantes mudanças na composição geral do romance. Além de cortes de economia de meios, mutações para o enriquecimento do mundo romanescos, acréscimos que tornam mais densa a vivência de seres e situações. E personagens de recorte mais acabado, acerto maior na expressão do colectivo, e uma insistência na expressão poética que corrige o sentimentalismo do fraseado tópico e acentua a irradiação expressiva.

«Pelos seus caminhos próprios, Redol chegou ao sempre invejável domínio dos materiais»²³, escreverá Mário Dionísio dez anos depois da sua crítica devastadora, a propósito de *Os Homens e as Sombras*, romance em relação ao qual acrescenta: «toda a hesitação, todo o primarismo de construção, todo o sentimentalismo exaltado que tapa lacunas, toda a personagem títere, toda a pressa de provar, toda a linguagem aliterada que arripia, todo o amadorismo, enfim, desaparecem das páginas do autor de *Avieiros*». Ao dizer isto, o escritor de *Não há morte nem princípio* (1969) está, sem o saber, a falar da redacção definitiva do romance que tão acerbamente criticou, e cuja publicação definitiva se verificará pouco antes do seu próprio, um ano antes da morte do amigo que espicaçou. E deixem-me aqui pensar que o bizavô campino acharia que o neto investiu, e não de imediato, com a nobreza do perfeito touro bravo! Redol viveu a mágoa da incompletude, da insatisfação que a amizade intensifica. E risonhamente pensarei também que a lembrança de D. Ana da Guia, a avó avieira, terá vindo ao encontro dos dois amigos (que na exigência de uma nova estética se encontravam, e se desencontravam no início da sua concretização) para os agradecer benevolmente no mútuo ardor dessa luta pela expressão²⁴.

²³ «Os Homens e as Sombras», *Vértice*, vol. XI, nº 97, Setembro 1951.

²⁴ Convoco aqui, risonha eu também, e nostálgica, o título de um livro de Fidelino de Figueiredo, *A Luta pela Expressão*, que nada terá a ver com isto em superfície, mas terá tudo, na profundidade dos escritos.

Noutro sítio falo em pormenor do tipo de alterações verificadas na remodelação de *Avieiros*²⁵, bem como da poética da sua transformação. Interessa-me é salientar desde já que, em meu entender, o texto transformado não é um texto revisto, ou corrigido, antes a própria concepção da entidade-texto (em vez de um objecto-texto) inspirando (não organicamente, antes espiritualmente) o seu outro-texto, que não é um «texto outro» (no sentido da teorização de Julia Kristeva, isto é: um negativo, ou um duplo) mas «o» texto que a si mesmo se reconhece, uma vez alterado (outrado) como sendo ele-próprio. E o escritor (o crítico, o leitor) segue atrás dele. De certo modo, estamos no domínio do que Antoine Compagnon designa como a «a segunda mão»²⁶ e, nesta, da «fachada»²⁷, em que certos textos, imagens, ou textos-imagens desenvolvem, na sua relação com o texto em si, uma relação dupla ou múltipla (desdobrada), de imediatez ou profundidade, de cumplicidade desafiante e autonomia relativa também. Por isso, um passo há, na «Breve história», que dá conta do enorme salto que Alves Redol efectuou, nesses quase trinta anos, ao passar da «experiência, [...] que tornei carne viva dos meus livros»²⁸, para o domínio da palavra: «A palavra-pele que cobre cada passo de um mundo emaranhado de sugestões inquietas e inquietantes, a palavra-pele que só ela pode viver ali, exactamente ali, como a das minhas mãos ou a das tuas, que enfeixa músculos e tecidos, sangue, vida»²⁹.

Essa descoberta da palavra, que já não é só elemento de transferência para a figuração do mundo pretendido mas parte desse mundo, e até, em larga medida, seu elemento constituinte fundamental (componente da representação do mundo e, logo, parte da convenção literária que cada texto, *de per si*, vem quebrar), quereria ele comunicá-la aos companheiros de leitura da 1ª edição, que evoca, dando o nome de dois queridos desaparecidos: Soeiro Pereira Gomes e Carlos

²⁵ Procederei ao breve cotejo destas edições num dos próximos volumes da revista *Nova Síntese*, que publicará as comunicações apresentadas ao Congresso do Centenário de Alves Redol realizado pelo Centro de Estudos Comparatistas na Faculdade de Letras de Lisboa e no Museu do Neo-Realismo em Vila Franca de Xira. Ver a nota 1. deste trabalho.

²⁶ Antoine Compagnon, *La seconde main, ou le travail de la citation*, Seuil, Paris, 1979.

²⁷ Id., *ib.*, pp. 333-4.

²⁸ E acrescenta: «Embora o engenho de escritor não me bastasse ainda para interpretar e recriar o que a realidade lhe oferecia, elevando-a ao nível da significação», em reflexão de tipo metalinguístico de quem se tornou consciente dos problemas que a escrita coloca.

²⁹ *Avieiros*, 5ª ed., 1968, pp. 18-19. Ver pág. 274 deste trabalho.

Pato. Num universo de amigos e companheiros comuns, que constitui a ambiência neo-realista.

Por isso mesmo, quando lemos Redol hoje, na decorrência das comemorações do seu Centenário, estas palavras de Mário Dionísio, de 1979³⁰, ganham redobrada força: «Toda a obra de Redol está de novo em causa. Não para exaltá-la porque sim, nem para recusá-la porque não. O que importa é relê-la, estudá-la, efectivamente conhecê-la com os nossos olhos, de hoje. Que outra via não há para admirá-la de facto». E, estudando-a, captamos nela uma intencionalidade, no sentido husserliano, que um tanto a desvia da decidida rota inicial porque, como ele acompanha o seu tempo, o ponto de destino se desloca também. Acompanha? O tempo faz os homens ou são estes que o fazem? O tempo, enquanto duração do lugar, é independente do esforço humano, que é perecível, como a sua intencionalidade. Mas o lugar, mesmo mutável, parece resistir. Mesmo sendo o vazio do que foi. Tal como resiste a Vieira (a localização matriz de Vieira de Leiria), mesmo com os seus homens ausentes, em *Avieiros* – na memória do que foram, na intensão do que agora buscam. E no intensamente vivido que se comunica a Redol nos contos de Jerónimo Tarrinca, e faz do conflito da vida a intensidade do viver. Ao reescrever *Avieiros*, o autor de *Marés* intensifica um labor que acaba por postergar o documentalismo, ou antes: respeita-o, pois quer dar a imagem da realidade – mas prolonga-o em imagística própria, no trabalho do escritor em recriação.

Confrontar as duas versões de *Avieiros* é tarefa lenta, que só um trabalho de escopo académico de fundo suportará. Mas muito há-de revelar sobre o introdutor do Neo-Realismo, e muitíssimo sobre a arte do romance, com particular ganho para os estudos da representação literária, das convenções estilísticas da ficção, e da produtividade do texto de carácter poético.

* Por vontade da autora, o presente texto não segue as normas do novo Acordo Ortográfico.

³⁰ «A quarenta anos de *Gaibéus*», *Diário de Lisboa*, 31.12.79.

Maria António Hörster
Universidade de Coimbra

COIMBRA NO ROMANCE *JORNADA DE ÁFRICA*, DE MANUEL ALEGRE

Coimbra na estrutura romanesca

A cada releitura de *Jornada de África* (1989) ganha mais força a impressão de estarmos perante uma espécie de jogo de bonecas russas: julgamos ter surpreendido a face do romance e eis que, por detrás dela, ou de dentro dela, novas dimensões de leitura vão emergindo, sem que possa dizer-se qual a que mais justiça faz à obra, se a que se desvela à superfície, se a mais íntima e bem guardada. Num primeiro plano, o romance dá-se a ler como a crónica da guerra colonial, sendo essa a tónica de leitura colocada pela quase totalidade, se não a totalidade, da crítica¹. O próprio autor terá afirmado no lançamento do romance que “é uma espécie de crónica de fim de Império, o fechar de um ciclo onde está presente o sopro de Alcácer-Quibir”². Ainda que dando caução a interpretações mais amplas, estas palavras parecem abonar em primeira linha o destaque dado pela crítica ao tema da intervenção militar portuguesa em África a partir de 1961. E para tal não faltam as razões. Efetivamente, quer o título, que retoma o de uma crónica de Jerónimo de Mendonça, reunida por António Sérgio numa coletânea de 1924³, quer a ação do romance, que decorre na sua quase totalidade em terras africanas e tem como personagens de primeiro plano

¹ A guerra colonial constitui o foco de leitura, ainda que não de modo exclusivo, por ex. em Arnaut (1989), Ferreira (1989), J. C. (1989), Lepecki (1989), Melo (1989a), Rocha (1990 e 1997), Teixeira (1998).

² Cf. J. C., “Viver uma *Jornada de África* com a escrita de Manuel Alegre”, in *Jornal de Coimbra – Letras & Artes*, 5 de abril de 1989, p. 17.

³ Essa coletânea surge identificada no próprio texto do romance com nome do editor, título, casa editora e data (Alegre 1989a: 74).

as tropas portuguesas – que ora discutem a intervenção portuguesa naqueles territórios, ora relatam episódios da guerra, ora se encontram envolvidas nos combates –, quer ainda todo o denso trabalho intertextual com o mito de D. Sebastião, levam a colocar a guerra colonial no centro da conceção do texto.

As evidentes relações com o mito sebástico, de dimensão estruturante, investem-se de significado a vários níveis: da diegese, da estrutura temporal, da conceção das personagens, da composição do tecido discursivo, bem como num outro plano ainda, que podemos considerar o estrato comentador. Assim, as ressonâncias sebásticas do título apontam não só para o tema central da diegese, o de uma campanha militar portuguesa em terras africanas, como simultaneamente detêm um valor proléptico, na medida em que criam a expectativa de um fim catastrófico, com o desaparecimento da figura central no meio do combate. Para além desta relação fundamental, o entrecruzar dos dois planos históricos conduz a toda uma gama de anacronias⁴ bem como de anacronismos⁵. No que respeita à conceção das personagens, o facto de um núcleo central dos combatentes em Angola ostentar o nome de figuras que em Alcácer-Quibir ficaram estropiadas ou sucumbiram, a começar pelo protagonista, Sebastião, se por um lado é objeto de tratamento irónico por parte dessas mesmas personagens⁶ e,

⁴ Sobre o conceito de anacronia, cf. Silva 1993: 751-758.

⁵ Chama já a atenção para estes anacronismos Clara Rocha: “Do mesmo modo são curiosos os anacronismos resultantes da sobreposição da história à História, como a identificação de naus e de aviões, de corcéis e de jipes, de reino e de Império, etc.” (Rocha 1990: 188).

⁶ No primeiro encontro de Sebastião com o Escritor, em Luanda – marcado por meio de um jogo de “revelação” de identidades para o qual a apresentação da página 149 da crónica de Jerónimo de Mendonça “Jornada de África”, inserida na coletânea de António Sérgio *O Desejado*, na edição das livrarias Aillaud e Bertrand, 1924, funciona como santo-e-senha –, os interlocutores travam o seguinte diálogo, pleno de reflexões metaficcionalis, em que ironicamente se procura jogar com o argumento da verosimilhança e da razão, por um lado, e o do acaso e da coincidência, por outro:

– Porque é que o pôs [ao livro de António Sérgio] a fazer de credencial?

– Talvez por superstição. Sou um sebastianista do avesso.

Sebastião curva-se ligeiramente para ele:

– Por isso ou porque se chama como o autor de uma das crónicas.

– E você já reparou como se chama?

– Há várias gerações que há sempre um Sebastião na minha família. Homenagem a um avô que se perdeu em Alcácer. Agora calhou ser eu. Se isto fosse um filme, diria que é um truque para produzir efeitos especiais. Como não é, cheira-me a ficção da própria vida. A razão diz-me que não pode ser, mas o que é a razão. A verdade é que você é Jerónimo de Mendonça e eu sou Sebastião, comigo veio um que se chama Jorge Albuquerque Coelho. Pode ser um acaso, tudo afinal é acaso, mas não serão coincidências a mais?

– Talvez a imaginação nos tenha levado sem darmos por isso. Será que nos chamamos realmente assim?

– Que quer dizer?

– Quero dizer que talvez usemos pseudónimos, talvez não saibamos os nossos próprios nomes.” (Alegre 1989: 76-77).

como tal, desmascarado enquanto jogo do narrador, por outro lado aponta, se passarmos por cima desta ironia metaficcional, para uma ideia de História como repetição e sugere uma componente fatalista, uma admissão da força do destino, a que as personagens porventura não se podem eximir:

São quase dez da noite e ele ainda não sabe: algures, em Angola, o destino já está em marcha. (Alegre 1989a: 21)

Podia estar a dar o salto, mas aqui vai. Há muito que a tribo não tem senão uma vida vidinha. Talvez acredite no acaso, talvez o destino esteja a passar por ele com seu apelo e sua nau S. Gabriel sob a forma de um avião [...]. (Alegre 1989a: 26)⁷

A contrariar, no entanto, uma ideia das personagens como meros títeres do destino, inculcada pela sugestão de uma repetição de Alcácer-Quibir no momento presente, encontram-se numerosos passos em que se manifesta a crença no voluntarismo da ação, individual ou coletiva (cf. Alegre 1989a: 97-101, 103-107, *passim*). Este balanço entre o fatalismo e a possibilidade da intervenção pessoal está no centro do diálogo de Sebastião com o Escritor, no seu primeiro encontro em Luanda:

O Escritor ri-se.

– O que interessa é ver o que se pode fazer, se é que se pode fazer alguma coisa. Talvez sim, talvez não. Já tenho idade para perceber os limites daquilo a que alguém chamou a intervenção consciente num processo histórico inconsciente.

– Há sempre qualquer coisa que é possível fazer.

(Alegre 1989a: 73-79, cit. 78)⁸

⁷ Cf. também os seguintes passos, em que a ideia é verbalizada pelas personagens, em tom mais ou menos irónico: “Não puxe por mim, nestes últimos tempos não tem havido senão mistério, acaso, coincidências. Ainda vou pensar que foi o destino.” (Alegre 1989a: 160);

– “Estava escrito

– Talvez, tenho a impressão de que está tudo escrito, chego a sentir-me a personagem de uma história que alguém há-de contar” (Alegre 1989a: 174).

⁸ Esta indeterminação quanto ao carácter linear ou cíclico da História e à possibilidade de uma intervenção do indivíduo aflora repetidamente no texto, por exemplo no segundo diálogo de Sebastião com o Escritor:

“– É simples

– A História repete-se

– Não, parece que continua

– E a luta também, Vitória ou Morte” (Alegre 1989a: 164).

No que respeita à intertextualidade com a narrativa sebástica ao nível do tecido discursivo, pode dizer-se que este, a espaços, absorve o tom de crónica⁹, deste modo contribuindo também para gerar uma ideia de História como repetição.

Finalmente, para ajuizarmos do sentido e amplitude do gesto comentador implicado pela associação das guerras coloniais com Alcácer-Quibir, torna-se necessário entender as múltiplas componentes de um dos grandes mitos fundadores da identidade nacional portuguesa. Sem esgotar todas as camadas de sentido implicadas no mito, Ruth Tobias enuncia alguns dos seus principais vetores:

Der Sebastianismus steht für ein historisches Ereignis, einen messianischen Glauben, eine portugiesische Charaktereigenschaft, einen psychologischen Kompensationsmechanismus, eine politisch-ideologische Diskussionsgrundlage, ein mythisches Deutungsschema nationaler Geschichte und ein Symbol nationaler Identität. (Tobias 2002: 13)

[O Sebastianismo representa um acontecimento histórico, uma crença messiânica, um traço específico do temperamento português, um mecanismo psicológico de compensação, uma base de discussão político-ideológica, um esquema mítico de interpretação da História nacional e um símbolo da identidade nacional.]

Assim, tendo no horizonte o sebastianismo enquanto acontecimento histórico, e movendo-nos agora ao nível do estrato comentador, podemos retirar certamente desta remissão intertextual um juízo sobre a jornada africana do presente, vista, por referência à primeira, como decisão irracional e ao arrepio dos ventos da História, como desastre, como sacrifício da fina-flor da juventude portuguesa num empreendimento temerário e catastrófico, como perda, como encerramento de um ciclo histórico.

Torna-se necessário, no entanto, atender igualmente a outras dimensões do mito. O mito sebástico implica também o encerrar de um ciclo, que termina para dar lugar a um momento de renovação. Só assim se justifica a frase multiplamente repetida por Sebastião “Quem não Alcácer, não alcança” (Alegre 1989a: 77, 79, 163-164, 180, *passim*), que de outro modo não passaria de gratuito jogo de palavras.

⁹ O registo da crónica estabelece-se também por relação a muitos outros textos históricos, como sejam as crónicas de Fernão Lopes ou a *História Trágico Marítima*.

Participar na luta em África, mesmo tendo consciência do desastre iminente, significa igualmente não abdicar de um sonho em que cabe a imaginação de um outro futuro para Portugal. Nos momentos que antecedem o grande combate final, trava-se um diálogo entre Sebastião e o Poeta, o seu *alter ego*, que inesperadamente o visita na véspera e depois o acompanha durante parte do percurso de jipe para a frente da luta:

- Se fossem só três sílabas – diz de repente Sebastião.
- O quê?
- Portugal, aqueles versos do O'Neill em que ele fala do remorso.
- «Portugal: questão que tenho comigo mesmo.»
- Isso, «meu remorso».
- «Meu remorso de todos nós...»
- Pois é, essa é a questão. *E não sei se tem remédio.*
- *Há-de ter.*
- *Oxalá.*

(Alegre 1989a: 229-230, s. m.)

Não menosprezar esta outra dimensão, prospetiva, do mito leva-nos a uma releitura do final e a uma reinterpretação do texto, não o cingindo apenas a um memorial da guerra de África. Muitas vezes, o final aberto tem sido interpretado como a morte de Sebastião¹⁰. Penso não ser essa a única leitura possível, na minha perspetiva nem mesmo, talvez, a leitura mais consentânea com o texto. Na cena final defrontam-se Sebastião e Domingos Da Luta, o mata-alferes, o combatente negro especializado na morte de alferes portugueses, que já por duas vezes falhara o tiro apontado a Sebastião:

(Com um farrapo rasgado da própria camisa, Domingos Da Luta tenta fazer um garrote para estancar o sangue que corre do buraco feito pela bala na perna esquerda. É então que uma rajada o apanha pela cintura. Domingos Da Luta rebola pelo chão, levanta os olhos e vê: é o outro que avança, primeiro julga que é uma visão, agora tem a certeza, é ele mesmo, podia lá esquecer, ei-lo que avança

¹⁰ Ruth Tobias, por exemplo, sugere que, em face das contradições em que se vê envolvido, da sensação de fracasso e de impotência, da situação irresolúvel do seu amor por Bárbara, da ameaça da PIDE, da dissolução da sua auto-imagem, Sebastião escolhe o “suicídio” (Tobias 2002: 245).

a correr e a disparar. Compreende finalmente porque duas vezes falhou o tiro: nenhum homem pode matar a sua própria morte. Num último esforço agarra a carabina, deita-se de lado e espera que ele venha.)

– Meu alferes – grita o Furriel.

Onde é que ele já vai. Vê-se ainda o da cigarrilha cambalear e depois cair enrolado para a frente.

– O nosso alferes – pergunta o Furriel desorientado.

Entrou sozinho pelo mato dentro, sabe-se lá em direção a quê.

– O nosso alferes – repete o Furriel.

E já não o vê. Nunca mais o verá.

(Alegre 1989a: 241-242)

A intuição de Domingos Da Luta de que “nenhum homem pode matar a sua própria morte” leva a admitir que Sebastião, que já saíra ileso por duas vezes, permanecerá igualmente intocável à terceira¹¹. Sebastião – Portugal? – desaparece da vista dos companheiros de armas, mas avança, qual Encoberto, “sabe-se lá em direção a quê”, possivelmente em direção a um futuro de natureza mítica, um renovado Quinto Império.

O romance ganha, sob esta perspetiva, novos acentos, podendo ler-se como a crónica de uma revolução, para a qual a derrota nas ex-colónias foi condição necessária. A esta luz parece então ter razão António Arnaut, quando se demarca de interpretações que veem em *Jornada de África* a epopeia da antiepopéia. Entende este crítico que no romance se encerra um ciclo, marcado pela ditadura e pelo colonialismo, com isso se abrindo a possibilidade de uma nova era de diálogo e fraternidade entre povos¹².

¹¹ Em sentido idêntico, Teixeira, que retira, mesmo, deste final aberto a ideia da morte de Domingos Da Luta (Teixeira 1998: 185; 327). O desaparecimento final do protagonista pode também relacionar-se com o facto biográfico da deserção do próprio Manuel Alegre.

¹² “Contrariamente ao que tenho lido nas críticas já publicadas, não considero a *Jornada de África* um romance da antiepopéia, só por ser libertário e anti-guerra colonial, mas uma nova forma de epopeia, na medida em que, não protagonizando o herói clássico, canta, numa prosa ritmada e densa, os valores da liberdade e da fraternidade de dois povos que, afinal, lutaram por meios diferentes contra o inimigo comum: o colonialismo.” (Arnaud 1989: 19). Cf. também Teixeira: “Mas esta guerra liquidatária do Império, se é um crepúsculo agónico da portugalidade em África, é também o alvorecer pessoano e vigoroso da Lusofonia: nunca na história portuguesa houve um tão grande fim, nem um tão estimulante começo.” (Teixeira 1998: 328).

Para além ainda desta dimensão interpretativa, vamo-nos com as leituras apercebendo de que os dois últimos excertos transcritos, tanto o que evoca o mítico poema “Portugal”, de Alexandre de O’Neill¹³, como o do duelo final, estabelecem entre si ligações de proximidade num outro plano, porventura mais profundo, em que o autor parece ter investido muito do seu trabalho compositivo, nomeadamente, o da reflexão sobre Portugal e sobre o ser português no momento presente¹⁴. A este nível de significação, ganha estatuto de *mise en abyme* o seguinte diálogo entre Sebastião e as duas irmãs angolanas Bárbara e Madalena, que, se restringíssemos o texto a mera crónica da guerra colonial, corria o risco de tomar-se por espirituosa “conversa de salão”. Das palavras depreende-se a ideia de uma comunidade ideal entre Portugal e os povos que conosco partilham sangue, língua e afetos¹⁵:

– A nossa cultura é uma cultura de mestiçagem.

A frase saiu-lhe sem ele querer. Tenta emendar a mão e explicar que se referia ao disco com poetas angolanos e portugueses. Mas elas perceberam, sorriem, dir-se-ia que lhe agradecem. É Bárbara quem fala:

– O nosso pai é um português de Goa, a nossa mãe cabo-verdiana, pelo lado paterno temos ainda uma avó chinesa

Sebastião não se aguenta:

– «Aquela cativa que me tem cativo»

– Sem dúvida. Por causa dela é que o meu pai me chamou Bárbara

O Escritor ri, encolhe os ombros e abre os braços, como quem se resigna.

– Não me diga que fui eu quem inventou esta.

– *É tudo a mesma crónica* – responde Sebastião.

¹³ Alegre varia aqui ligeiramente os versos iniciais do poema de O’Neill, que abre o volume *Feira cabisbaixa*, de 1965: “Ó Portugal, se fosses só três sílabas, / linda vista para o mar, / Minho verde, Algarve de cal [...] / Portugal: questão que eu tenho comigo mesmo, / golpe até ao osso, fome sem entretém, / perdigueiro marrado e sem narizes, sem perdizes, / rocin engraxado, / feira cabisbaixa, / meu remorso, / meu remorso de todos nós...” (O’Neill 1982: 227-228).

¹⁴ A indagação de uma “ideia de Portugal” é por João de Melo apresentada como o fio condutor de toda a obra de M. Alegre (Melo 1989b: 17, *passim*): “Essa ideia de Portugal, tão insistentemente perscrutada e vivida na sua poesia, é uma espécie de pórtico que nela se abre sobre o infinito, em busca de um ideal patriótico ou de uma noção de pátria que não deva o melhor de si a uma maravilhada mas inútil ou a uma simples utopia do poeta. As pátrias têm rostos, ossos, padrões de grandeza moral e histórica – e têm misérias, olhos hirtos e mãos religiosamente frias.”

¹⁵ Sobre os primórdios da ideia de uma Comunidade dos Países de Língua Portuguesa, embrioiariamente sugerida por Amílcar Cabral a Manuel Alegre em 1969, cf. Alegre 1994.

Mas já Madalena põe música de fundo, marimbas, saxofone, percussão.

– Quer ouvir?

E sem esperar resposta, abre o livro e lê:

«*Sons de grilbetas nas estradas*

Cantos de pássaros [...]»

(Alegre 1989a: 156-157; s. m.).

Como se vê, diacronia e sincronia, História e literatura entrecruzam-se na tentativa de apreensão de uma identidade portuguesa, para tal constantemente se evocando testemunhos, da História mas sobretudo da Literatura, tanto da atualidade como do passado¹⁶.

O intuito de compreender a realidade portuguesa no momento presente justifica o recurso ao mito sebástico, que assim confirma a sua natureza de mito central da identidade portuguesa, sempre emergindo em momentos conturbados da História nacional. Ao mesmo tempo, é essa mesma auscultação da portugalidade que, em meu entender, também dá sentido à fortíssima e mais vasta rede intertextual tecida no romance, a qual, de outro modo, quase poderia aparecer como artifício gratuito¹⁷.

Entre os planos de leitura do romance como crónica de uma jornada militar em África ou, mais amplamente, como crónica de uma revolução e, ainda, como reflexão sobre o ser português, abrem-se outros espaços em que se desenham

¹⁶ Os versos transcritos são parte do poema “Fogo e ritmo”, de Agostinho Neto, que assim entram numa comunidade ideal de língua e de espírito. Na mesma linha de ideias se pode inserir o desejo mais tarde expresso por Bárbara, a militante angolana, a “cativa” com quem Sebastião vive uma paixão amorosa, de ter um filho do alferes português.

¹⁷ Clara Rocha, que valoriza o jogo intertextual nos volumes de poesia como forma de dar “um cunho de enraizamento cultural português a uma poesia de resistência”, começa por colocar algumas reticências ao uso do mesmo recurso no romance: “Menos convincente é, a meu ver, o recurso à intertextualidade e à citação explícita. [...] Embora se justifique enquanto «património» de uma geração de estudantes que vão à guerra, torna-se procedimento repetitivo e, porventura, desgastado.” (Rocha 1990: 188). Posteriormente, parece rever esta posição, quando observa, com grande pertinência: “Em *Jornada de África*, a memória poética revivificada pela jovem geração funciona como contrapartida dum discurso dominante esvaziado de sentido.” e “A polifonia é, sem dúvida, uma das estratégias discursivas mais interessantes deste romance.” (Rocha 1997: 267 e 268).

Existem estudos parciais, como o de Ruth Tobias, que exploram as relações com o mito sebástico, e encontram-se múltiplas referências à presença de intertextualidades, a maior parte das vezes enumerações dos nomes de escritores expressamente citados no romance (cf., por ex., Ferreira 1989: 13; Rocha 1990: 188), mas está por fazer o estudo exaustivo da globalidade do jogo intertextual em *Jornada de África*, o qual constituirá, segundo creio, uma das mais seguras chaves de leitura do texto.

novos vetores de significação da obra – o da ficcionalização de um percurso biográfico, o de Manuel Alegre, e o de diagnóstico de uma geração, a sua –, apresentando cada um de todos estes planos enunciados as suas dinâmicas próprias, mas também os necessários nós de interseção uns com os outros.

São múltiplos os pontos de contacto do protagonista com o indivíduo Manuel Alegre, a começar pelo retrato físico: “Sebastião, alferes miliciano de Infantaria, um metro e setenta e sete, cabelo castanho, olhos azuis, quase cinzentos.” (Alegre 1989a: 98). Com o autor real partilham Sebastião e o seu *alter ego*, o Poeta, um percurso de vida que os levou de Coimbra a Luanda, Nambuangongo e aos calabouços da PIDE, com ele partilham a oposição ao regime de Salazar e a militância política, o amor apaixonado por Portugal, os afetos literários e a consciência do poder de intervenção¹⁸ e da força profética da palavra dos poetas. Sebastião não é um qualquer jovem mobilizado para uma guerra, mas um estudante universitário que, tal como M. Alegre, passou por Coimbra, viveu intensamente o ambiente académico de inícios de 60, se envolveu no combate político, partilhou dúvidas, esperanças, ideais¹⁹. Neste convívio com os outros estudantes transmite-se-nos o clima mental e emocional de toda uma geração. Que o romance tem funcionado como crónica geracional confirmam-no os muitos testemunhos de leitura empática por parte de leitores que, na sua juventude, se empenharam na luta contra uma ditadura obsoleta e se viram condenados às opções do exílio ou da participação numa guerra ao arrempeio das suas próprias convicções²⁰.

¹⁸ Vd. as palavras do Escritor, numa conversa com Sebastião, Madalena e Bárbara: “– De certo modo tudo começou pela poesia. O movimento nacionalista nasceu em volta de uma revista chamada *Mensagem*, repare em mais esta coincidência. Tinha como programa redescobrir Angola através da literatura, encontrar, através dela, as raízes da angolanidade. Assim a poesia se fez arma antes das armas.

– A poesia também fundou Portugal [...]”. (Alegre 1989a: 159; vd. também Alegre 1989a: 162).

¹⁹ Protagonista e autor real apresentam muitas afinidades, tanto no traçado geral da vida como em pormenores, por ex., o gosto da natação, que Sebastião denota (Alegre 1989a: 145). Numa entrevista, M. Alegre informa: “Troquei depois o futebol pela natação e fui campeão nacional, em juniores e seniores, de 100 e 200 metros livres, representando a Académica. Também fui titular da Seleção Nacional A de Natação, tendo representado o País no Portugal-Inglaterra, em Lisboa, em seniores.” (Ilharco 1989: 2). Para uma vasta lista de outras ressonâncias, mais ou menos explícitas, de M. Alegre nas figuras do Poeta e de Sebastião, cf. Teixeira que, além de dados biográficos, também aponta aspetos psicológicos e ideologemas (cf. Teixeira 1998: 255-259).

²⁰ Cf. Arnaut: “Revejo toda essa gente e encontro-me neste poema-romance de Manuel Alegre, e assim confirmo que a ficção é apenas o rosto desnudado da realidade a que o artista dá o fulgor da sua arte.” (Arnaut 1989: 19); J. C.: “Mas esta *Jornada de África*, romance de guerra e amor, é também uma tocante viagem através da memória. Para sucessivas gerações de estudantes que passaram por Coimbra. E para quantos, como Manuel Alegre, fomos obrigados a partir para Angola (ou para a Guiné, ou para Moçambique), forçados a desleal guerrilha contra os nosso ideais, contra a nossa juventude.” (J. C. 1989: 17).

É à luz destas duas dimensões testemunhais, autobiográfica e geracional, que julgo ganhar sentido a presença de Coimbra em *Jornada de África*. De facto, do ponto de vista da localização da diegese, Coimbra só reclama parte de um dos trinta e cinco capítulos do romance, ainda que, posteriormente, vá revivendo na memória do alferes Sebastião no seu período de Luanda. Se lêssemos o texto apenas como crónica de uma guerra, poderíamos perguntar-nos se a cidade não representa um elemento espúrio e, mesmo, perturbador da estrutura romanesca²¹. Que assim não é leva-nos a crer outra afirmação de Manuel Alegre no contexto da já referida sessão de lançamento. De acordo com a mesma fonte, o escritor terá apresentado o livro também como: “Memória de uma guerra *que marcou uma geração e onde Coimbra está sempre presente*.” (J. C., 1989: 17; s. m.). Pronunciadas na cidade dos estudantes, estas palavras poderiam tomar-se como retórica de deferência para com os presentes. Assim²², e levando à conta de formulação ou reprodução apressada alguma canhesteira da expressão (o que quer dizer “onde?”), mas fazendo fé no testemunho do jornalista, teremos que ver aí um sinal da importância que o autor realmente atribui à presença de Coimbra na economia da obra, já que não se vislumbra uma relação intrínseca, de tipo metafórico ou metonímico, entre a cidade e a guerra colonial. O que significa “Coimbra”?

Topografias coimbrãs

Se a cidade ocupa apenas parte de um capítulo de *Jornada de África*, não podemos esquecer no entanto que esse capítulo é, justamente, o primeiro, para além do que, como se disse, as vivências coimbrãs assomam em *flash-back* em vários outros capítulos. Pela voz de um narrador predominantemente heterodiegético e onisciente, que preferencialmente opta pela narração no presente do indicativo²³, o leitor começa por aceder aos pensamentos de uma personagem

²¹ A recensão crítica de Maria Lúcia Lepecki, por exemplo, abre com o momento em que Sebastião parte de avião para Luanda, só muito marginalmente referindo uma vez o nome de Coimbra (Lepecki 1989).

²² De acordo com o *Diário de Lisboa*, essa apresentação ter-se-á realizado a 7 de março de 1989, no Hotel Tivoli, em Lisboa (*Diário de Lisboa*, 7 de março de 1989: 23).

²³ A atitude narrativa oscila entre a narrativa autorial e a narrativa pessoal, na terminologia de Stanzel (Stanzel 1985), havendo muitos trechos que tanto podem ser endossados à voz e visão do narrador como à voz do narrador com visão das personagens, sobretudo a de Sebastião.

que Clara Rocha considera pouco consistente (Rocha 1990: 187), e cuja conceção levanta, de facto, algumas interrogações. Trata-se da figura do Diretor Geral da Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE), que viera de Luanda para informar o Chefe (Salazar) “do levantamento que se prepara no Norte da província” (Alegre 1989a: 11). Apesar do nome caricatural de Lázaro Asdrúbal, é desenhado como figura de traços humanizados, normalmente considerados como muito tipicamente portugueses, como sejam o da saudade da aldeia natal, da melancolia, do sentimento de solidão²⁴. Nascido numa pequena povoação perto de Coimbra, através dele ganham presença no romance os arredores da cidade, com a sua flora e fauna típicas: “Apetecia-lhe sentir de novo o cheiro da Primavera e ouvir o chilrear das serezinhas e dos verdilhões. Recordava-se das mimosas e das giestas em flor, é assim que gosta da Estrada da Beira [...]”, evocados ainda, mais tarde, lá de longe, de Luanda: “A ele faltam-lhe os pinheiros, as giestas, até os eucalíptos, apesar de serem tristes e de estragarem a terra.” (Alegre 1989a: 11-12; 109). De condições humildes, deve a sua formação a uma outra personagem que no romance recebe o nome de Dr. Ribeiro e para a qual julgo ter existido um modelo concreto: “O Dr. Ribeiro, republicano histórico, acreditava na instrução. Todos os anos tomava a seu cargo dois ou três rapazes sem posses, aprovados com distinção no exame da 4.ª classe. Era, dizia, uma forma concreta de combater Salazar.” (Alegre 1989a: 12).

Através das personagens de Lázaro Asdrúbal e do Dr. Ribeiro são apresentadas as forças em confronto no início da década de 60: o regime e o seu máximo responsável, apoiados pela PIDE, a oposição interna a Salazar e os movimentos de libertação das colónias. Traçado o enquadramento histórico no âmbito nacional, o primeiro capítulo prossegue num desdobramento de lugares e de planos temporais que procuram representar os vários atores cuja intervenção, a nível nacional e internacional, no micro e no macroespaços, haveria de conduzir à eclosão da guerra nas ex-colónias portuguesas em África. Através de um processo de montagem de espaços e agentes – ligados pelos princípios da unidade

²⁴ A figura está no romance, evidentemente, por uma das grandes forças antagonistas que, na época, estiveram em jogo e de que o próprio M. Alegre foi vítima. Será que, para além disso, ao traçar o seu retrato social e psicológico, M. Alegre pretendeu também encontrar a razão para a adesão à PIDE de uma faixa sensível da população portuguesa? Inteligente, Lázaro Asdrúbal nasceu de uma família sem posses e, num momento de autoavaliação, considera que “Está na polícia por vocação, sempre *teve o instinto da ordem e da autoridade*, mas agora sente que a carga é pesada demais, precisava de se abrir, nem que fosse com um velho inimigo do Chefe.” (Alegre 1989a: 12; s. m.).

temática, da oposição (“São sete e meia da tarde, e chove em Coimbra. Na sua cela da prisão do Aljube, em Lisboa, Agostinho Neto [...]”) (Alegre 1989a: 17), da repetição (“Entretanto chove em Coimbra.”; “São sete e meia da tarde, e chove em Coimbra.”; “Continua a chover em Coimbra.”; “Vê as gotas de chuva a bater na vidraça [...]”) (Alegre 1989a: 15; 17; 18; 19), mas, sobretudo, da simultaneidade – veja-se a ostensiva repetição anafórica do advérbio “algures” (Alegre 1989a: 14, 17, 19, 21)²⁵ ou a presença de advérbios de tempo como “entretanto” e “agora” – são-nos apresentados o director da PIDE e os arredores de Coimbra, as iniciativas dos movimentos nacionalistas africanos em Londres e em Paris, ações internas de oposição a Salazar em Lisboa e no México, Sebastião e as movimentações estudantis em Coimbra, tendo todas estas cenas em comum a denúncia da insustentabilidade da ditadura salazarista e do regime colonial português. Numa oscilação centrífuga e centrípeta dos espaços, o narrador vai-se aproximando cada vez mais de um foco, Coimbra, os espaços abertos cedem lugar a um espaço fechado e o leitor é conduzido ao protagonista, no seu ambiente íntimo:

Entretanto, chove em Coimbra. Sebastião destraça a capa e estende-a nos braços da cadeira, junto ao aquecedor, no seu quarto da Avenida Dias da Silva, por cima do Café, ao lado do lar das Doroteias. Acaba de assistir à tomada de posse da nova Direcção-Geral da Associação Académica, eleita em Maio.

(Alegre 1989a: 15)

Imediatamente caracterizado como estudante que participa nos movimentos estudantis, Sebastião recolhe-se agora ao seu quarto. O quarto era para nós, estudantes que vínhamos de fora, o lugar onde se concentrava a vida, o espaço nu em que nos encontrávamos a nós mesmos e em que íamos tomando consciência dos laços que nos uniam à família, cujo aconchego deixáramos para trás, e projetávamos a relação que iríamos estabelecer com o vasto mundo. No quarto se estudava, se conversava, se esgrimiam argumentos, se trocavam ideias, se convivia pela noite adentro. No volume de versos *Coimbra nunca vista*, roteiro coimbrão com que *Jornada de África* entra em estreita relação

²⁵ O princípio da simultaneidade dos acontecimentos em espaços muito afastados é de novo aplicado com frequência nos últimos capítulos, em que se retoma a repetição anafórica de “algures”. Cf., por ex., pp. 197-198, 203, 208, 219, 223.

de intertextualidade, M. Alegre dedica um poema a esse espaço de aventuras afetivas e intelectuais, que termina com os seguintes versos:

“O quarto”
[...]
Intensamente uma luz brilhava.
Era o quarto: lá onde a noite se tecia
de música e palavra.

E devagar Coimbra amanhecia.
(Alegre 1995a: 35)

No romance, essa célula é de imediato invadida por duas grandes forças do exterior, que representam dois chamamentos diretamente dirigidos ao protagonista: a poesia, na voz de Herberto Helder, e o apelo à militância política nos quadros do PCP, na pessoa de Pança, que visita Sebastião e diante dele desembulha um exemplar do *Avante*, procurando convencê-lo a finalmente aderir ao partido. Aos argumentos deste estudante comunista, Sebastião responde com a leitura de um trecho do poema “O amor em visita”, de Herberto Helder (Helder 1990: 18-25). O poema, em que se manifesta um “erotismo sagrado” [que] subsume em si, na verdade, tanto o ‘erotismo dos corpos’ como o ‘erotismo dos corações’²⁶, surge largamente transcrito no romance:

*«Ó cabra no vento e na urze, mulher nua sob
as mãos, mulher de ventre escarlate onde o sal põe o espírito
mulher de pés no branco, transportadora
da morte e da alegria!*

*Dai-me uma mulher tão nova como a resina
e o cheiro da terra.*

Com uma flecha em meu flanco, cantarei.»

[...]

²⁶ Cf. Seabra 1997: 188. Neste belíssimo artigo, J. A. Seabra traça uma linha evolutiva da lírica amorosa portuguesa, para nela encontrar o lugar de posição do poema de H. Helder.

- Isto sim, isto é revolucionário – diz Sebastião.
– Não é feio – concede o outro, que não consegue ser insensível à boa poesia –.
Mas não passa de esteticismo pequeno burguês – acrescenta, irritado.
– Aristocrático – corrige Sebastião.
(Alegre 1989a: 16-17)

Com grande economia, o breve diálogo não só dá conta do debate então em curso sobre a função da literatura e evidencia a posição do setor neo-realista, que lhe atribuía exclusivamente o papel de arma de intervenção no processo político, como traça perante nós a necessidade de definição existencial por parte de Sebastião. Visto pelo colega como “tipo fixe [...] mas talvez irremediavelmente individualista. Por temperamento, por origem de classe [...]”, embora convencido da “necessidade da ação revolucionária” (Alegre 1989a: 22), Sebastião escolhe a poesia²⁷ e, na medida em que adere ao potencial revolucionário de um erotismo vivido sem rebuços, sintoniza com aquela onda internacional juvenil da década de 60, que via na libertação sexual uma forma de ataque à moral vigente e aos regimes estabelecidos.

Espaços coimbrãos privilegiados para a união amorosa e vivência dos afetos são o romântico Jardim da Sereia (Alegre 1989a: 18-19; 20; 75), os então bairros periféricos dos Olivais e Celas e as proximidades do, à época, distante Penedo da Meditação²⁸, bem como, ainda, alguns recantos do Parque à beira do Mondego²⁹.

Era o tempo em que sabíamos de cor os versos de Jacques Prévert:

Les enfants qui s'aiment s'embrassent debout contre les portes de la nuit
Et les passants qui passent les désignent du doigt
Mas les enfants qui s'aiment ne sont là pour personne
Et c'est seulement leur ombre qui tremble dans la nuit,
Excitant la rage des passants.

²⁷ Ao contrário da personagem, M. Alegre veio temporariamente a filiar-se no PCP.

²⁸ “Sebastião recorda outros risos e outras vozes, o jogo dos olhos e das mãos, fogueiras de São João nos Olivais e em Celas, as coxas abertas sobre a relva. Junto ao Penedo da Meditação havia uma casa com um velho jardim. Uma noite Sebastião saltou o muro e puxou depois a namorada. Deitou-a sobre as folhas, era Setembro, ela gemia, chorava e gemia, um fio de sangue escorria em suas pernas.” (Alegre 1989a: 37).

²⁹ Sobre a evolução dos espaços da cidade no séc. xx, cf. Nogueira 2006, que apresenta documentação fotográfica.

[...]

versos que leio por sob as palavras do texto:

Até o amor é clandestino, não há espaço, não há sítio, veja-se os namorados que se amam de pé, debaixo de um guarda-chuva, num recanto escondido da Sereia.

(Alegre 1989a: 20).

Para além do quarto e dos cenários amorosos, outros espaços da cidade são brevemente evocados no romance, como a Avenida Dias da Silva, onde M. Alegre começou por viver aquando da vinda para Coimbra, numa casa por cima do concorrido Café Madeira³⁰, estabelecimento que muito beneficiava da proximidade com o lar das Doroteias, residência de uma multidão de estudantes do sexo feminino. Maior destaque merece a Praceta da mesma avenida, para onde haveria seguidamente de mudar-se:

Sentado na cama, algures, talvez na Praceta Dias da Silva, está o poeta, o narrador, quem sabe quem. Acaba de ler mais uma vez a Balada do Amor e da Morte do Alferes Cristóvão Rilke. Gostaria de escrever assim, Mallarmé tem razão, a prosa não existe.

(Alegre 1989a: 19)

Esta evocação da Praceta tem, portanto, base autobiográfica, mas a imediata associação a Rilke convida a estabelecer a relação com Paulo Quintela, que também aí residia. Figura coimbrã de referência para Manuel Alegre, que lhe dedica o poema “Paulo Quintela”, na obra *Coimbra nunca vista*³¹, Quintela foi, além de professor de Filologia Germânica, diretor do Teatro dos Estudantes

³⁰ Agradeço esta informação a Teresa Alegre, que também referiu o conhecimento que M. Alegre aí travou com figuras que haveriam de ficar seus amigos para sempre, como Fernando Assis Pacheco, e o convívio com outras personalidades, que moravam na proximidade imediata dessa casa, como Yvette K. Centeno, Luís Góis, Artur Marinha de Campos.

³¹ No poema, a imagem de Paulo Quintela é a de mestre de teatro e de vida: “Nada sabíamos da língua portuguesa/ e então sílaba a sílaba ele ensinou-nos/ a música secreta das vogais/ a cor das consoantes a ondulação o ritmo/ o marulhar das frases e o seu/ sabor a sal. // E também como pisar um palco/ como falar como calar e sobretudo/ como sair de cena e entrar/ no grande teatro deste/ mundo. // Porque tudo era proibido e ele nos disse/ que tudo pode ser ousado/ desde que se aprenda a entrar a tempo/ a colocar a voz e a não perder/ a alma.” (Alegre 1995a: 67)

Universitários de Coimbra (TEUC), de que Manuel Alegre fez parte. Tradutor famoso, sobretudo de escritores de língua alemã, verteu para português uma parte considerável da obra de Rainer Maria Rilke, autor de predileção de Manuel Alegre que, em muitos passos da sua vasta obra, nomeadamente no romance em apreço, apresenta testemunhos de receção produtiva seja desta “Balada”, seja do *Malte* seja ainda das *Elegias de Duíno* (cf. Hörster 1993; 1996; 2000).

De entre os espetáculos do TEUC, refira-se a representação da *Antígona*, a 26 de Agosto de 1961, em Montemor-o-Velho, que Sebastião relembra ao ouvir relatos de guerra da boca dos soldados, os mensageiros da atualidade:

Sebastião recorda-se: Antígona, o Mensageiro, uma noite no castelo de Montemor-o-Velho. É o mesmo tom, uma certa maneira de contar. Ele é o Mensageiro, vem anunciar o que todos pressentem mas não ousam confessar a si próprios. A verdade, diz Sófocles, está sempre certa.

(Alegre 1989a: 46)

As repúblicas estudantis, que constituem um outro emblema da cidade, não deixam de comparecer neste primeiro capítulo. Fiéis à tradição de centros de convívio e de boémia, as repúblicas tornaram-se naquele período baluartes de ação política, extremando-se os campos: havia repúblicas de esquerda e repúblicas de direita. No romance, Sebastião e, posteriormente, Pança deslocam-se à República dos Kágados, para festejar a tomada de posse da nova Direção da Associação Académica, uma direção de esquerda:

Estão sentados em volta de uma mesa de pinho. Canta-se e bebe-se, a caneca passa de mão em mão. «*E se a loucura da sorte/ Assim nos quiser perder/ Abre os teus braços de morte/ E deixa-nos aquecer.*» Música de Lopes Graça, letra de Carlos de Oliveira. Cantam em coro canções heróicas, algo está a mudar em Coimbra. Talvez a própria fraternidade: não já apenas o vinho, a graça, a boémia. De certo modo há uma tristeza, uma tristeza forte e nova, no fundo daquela alegria. Sim, tristeza e raiva, como nas antigas canções russas. Algo está a mudar, algo se anuncia. Veja-se, por exemplo, a guitarra: mais áspera, mais rude, quase dissonante, dir-se-ia que também ela procura uma nova harmonia.

(Alegre 1989a: 23-24)

Até o espaço fechado da república, num momento destinado à celebração de uma vitória política, é invadido pelo clima exterior, misto de tristeza e raiva, que a tudo se sobrepõe. A canção que entoam, uma das “canções heróicas” do musicólogo opositor ao regime Fernando Lopes-Graça (1906-1995), com versos do poeta neo-realista Carlos de Oliveira (1921-1981), fora publicada na obra *Marchas, danças e canções*, vinda a público em 1946, depois apreendida pela censura e impedida de ser cantada em espetáculos ou sessões públicas³². É, pois, um canto de resistência, o destes “repúblicos”, veiculando as palavras de Carlos de Oliveira, entoadas neste novo contexto histórico, para além do apelo à luta social e política que comportam desde a sua primeira publicação, a expressão de insegurança e angústia existenciais desta juventude, com o fantasma da guerra no horizonte. A música, elemento de grande impacto político no mundo estudantil coimbrão de 60, aparece como suporte de um clima epocal de contestação, de rompimento com o passado, e o fado e as baladas da época, não só de Zeca Afonso e de Adriano Correia de Oliveira, passam a reunir o elemento mais puramente lírico e o apelo político³³.

Locais de circulação e concentração de estudantes eram também a sede da Associação Académica, deslocada para o Palácio dos Grilos depois da demolição

³² Esta obra, com capa de Vespeira, inclui poemas de Armindo Rodrigues, Arquimedes da Silva Santos, Carlos de Oliveira, Edmundo Bettencourt, João José Cochofel, Joaquim Namorado, José Ferreira Monte, José Gomes Ferreira e Mário Dionísio. Os poemas, conforme Lopes Graça afirma no prefácio, foram solicitados aos poetas que representam a poesia que se “batisou de neo-realista, a que no *Novo cancionero* teve a sua primeira manifestação histórica” e “se presta melhor do que qualquer outra ao nosso cometimento” (Graça 1946: 6). É interessante o valor utilitário (lembre-se o conceito brechtiano de “Gebrauchslyrik”) atribuído por Lopes Graça a este cancionero ao serviço do povo, que se pretendeu corresponder “ao conteúdo actual da sua consciência” e é colocado à disposição do utilizador, que o poderá manipular e adaptar à medida das suas necessidades (Graça 1946: 6-7). Um dos poemas de C. de Oliveira, “Mãe pobre”, tem o seguinte texto: “Terra Pátria serás nossa, / mais este sol que te cobre, / serás nossa, / mãe pobre de gente pobre. // Terra Pátria serás nossa, / mais os vinhedos e os milhos, / serás nossa, / mãe que não esquece os filhos. // Com morte, espadas e frio, / se a vida te não remir, / faremos da nossa carne / as searas do porvir. // Terra Pátria serás nossa, / livre e descoberta enfim, / serás nossa, / ou este sangue o teu fim. // E se a loucura da sorte / assim nos quiser perder, / abre os teus braços de morte/ e deixa-nos aquecer.” (*ibidem*: 40-41).

³³ O lirismo sentimental tem entre nós, ao que julgo, pela empatia que gera, um potencial emocional que o transforma em arma, disponível para ser utilizada em muitos contextos. Os movimentos estudantis coimbrãos viveram muito da emoção lírica levada ao auge, misturada, como se diz no texto, com um sentimento de raiva, de revolta e de desejo de mudança. Não esqueço um comentário de Wolf Biermann, que veio a Coimbra, fazer um espetáculo, a convite do Goethe-Institut. Em conversas à roda do espetáculo, Biermann deu conta da sua estranheza ao ver Zeca Afonso pela primeira vez: “Ist das ein Revolutionär?” [É este um revolucionário?] E, no entanto, mesmo sob a capa do que a estranhos poderia aparecer como brandura e inerme lirismo, Zeca Afonso foi sem dúvida um revolucionário.

da Alta, palco de uma cena que Sebastião evoca a partir do teatro da guerra, em Angola:

(E está a vê-lo em cima da tribuna, é noite de Assembleia Magna no Palácio dos Grilos, a instalação sonora difunde uma balada de Adriano, Capa Negra Rosa Negra, Leandro sacode a melena, dentro em pouco falará de liberdade e autonomia, a sua guerra era outra, agora jaz morto, um tiro no pescoço, quem sabe se lá em casa haverá preces).

(Alegre 1989a: 40)

Brevemente referido é também o então famoso café “Mandarim”, na Praça da República, lugar de circulação dos grupos de esquerda na época – agora ironicamente transformado em restaurante da McDonald’s: “Outras vezes chegava ao *Mandarim* e diziam-lhe alvoroçadamente: estiveram aqui os tipos da PIDE à tua procura. Chamavam-no ao telefone a meio da noite, uma voz neutra silabava-lhe lentamente o nome de um amigo preso, depois outra gritava: Amanhã és tu.” (Alegre 1989a: 72).

Componente integrante do espírito conimbricense, muito mais viva naquela época do que no momento actual, era a vibração com as vitórias e as derrotas do grupo de futebol estudantil, a Académica, a Briosa, então formada por estudantes desportistas não profissionalizados³⁴. O próprio Manuel Alegre jogou na equipa de juniores do clube³⁵. No romance, a mística do clube estudantil é ironicamente recriada em torno da personagem do alferes Jorge, que jaz no leito do hospital, onde lhe foi amputada uma perna. No meio de ligaduras e de tubos, quase sem dar acordo de si, é para a Académica que vão os pensamentos de Jorge, quando Sebastião o vai visitar:

– A Académica – pergunta Jorge muito baixo.

³⁴ A imprensa alemã de então referia-se a esta formação desportiva como “Die Studentenelf aus Coimbra”, assim sinalizando o carácter não comum desta equipa.

³⁵ “Adora o desporto. Os seus clubes são a Académica e o Benfica. Se estas equipas se voltassem a defrontar, torceria pela Académica «mesmo que isso custasse o campeonato ao Benfica...» (Ilharco 1989: 2). Ele próprio informa: “Em Coimbra, joguei futebol nos juniores da Académica com o Corado, o Jorge Humberto, o Manecas e o Cristóvão. Fomos à final do Campeonato Nacional de Juniores com o Benfica e perdemos por 4-0. O treinador era o Nana.”. Cf., também, Alegre 1995a: 141-143.

Sebastião está a vê-lo com a camisola número onze, é o Campo da Amorosa, em Guimarães, a Académica tem de ganhar para não descer, é o penúltimo jogo do campeonato, do lado do peão só se vêem capas negras, aí está o Jorge com a bola nos pés, deixa para Miranda que atrasa para André, Golo, gritam milhares de vozes no Campo da Amorosa, nunca houve um jogo assim, foram 5 a 4 a favor da Académica, onde está o pé esquerdo que fazia maravilhas.

Sebastião consegue controlar-se

– A Académica lá vai, não te aflijas.

(Alegre 1989a: 171)

Mas Coimbra é também o Largo da Portagem, indissolúvelmente ligado ao médico e poeta Miguel Torga (1907-1995), figura de resistente incorruptível, que passou a vida a auscultar o ser português e é tomado como uma espécie de consciência moral da nação:

Então lembra-se do que lhe disse o velho poeta no seu consultório sobre o Largo e sobre o mundo, estava ele com a bata branca vestida às três pancadas e Sebastião falava da perdição em que se Portugal achava:

– É preciso ser contra isto para ser por isto.

(Alegre 1989a: 42)

O Largo é ainda recordado por Sebastião, repleto de gente aquando da visita de Humberto Delgado à cidade durante a sua campanha em 1958 (Alegre 1989a: 71), bem como o Teatro Avenida, onde, na noite desse dia, se realizou um comício, em que Jaime Cortesão tomou a palavra para acusar o regime (Alegre 1989a: 71)³⁶.

Praticamente ausente está a parte monumental da cidade, seja da Baixa ou da velha Alta. Da Universidade que, de acordo com o texto romanesco, se engalanara para receber a visita do Presidente³⁷, passa a imagem de reacionarismo e

³⁶ M. Alegre, que dera os primeiros passos no MUD juvenil em 1956, em 1958 faz parte da Comissão Académica de Apoio a Humberto Delgado (Ilharco 1989: 2).

³⁷ Apesar de diversas consultas, não foi possível até agora colher informação segura sobre possíveis planos de uma visita à Universidade de Coimbra, naquele ano, pelo Presidente do Conselho (Salazar) ou pelo Presidente da República (Américo Tomás).

adesão ao regime. Referidos são apenas os Gerais e a Porta de Minerva, alvo do assalto de Sebastião e seus companheiros:

(Só que o velho não foi a Coimbra. Sebastião ri-se para dentro: o sacana do velho não foi lá. Estava tudo preparado para o jubileu, notícias na imprensa, letras de oiro nas paredes dos Gerais, discursos escritos, borlas e capelos a dar a dar. Mas uma noite, era uma noite escura e fria, uns poucos, eram poucos e talvez loucos, treparam descalços a Porta de Minerva, levavam martelos e picaretas, um balde de tinta e alguns pincéis, chegaram embuçados aos Gerais, escavacaram as letras de oiro e escreveram ABAIXO SALAZAR [...]).

(Alegre 1989a: 27-28)

Ligação ao mundo, cais de embarque para outras paragens, é a Estação Velha, na década de 60 lugar de despedidas e de lágrimas, como na cena em que o pai de Sebastião o acompanha quando este inicia a viagem rumo a Angola: “Na Estação Velha, em Coimbra, as lágrimas abriram grandes sulcos no rosto do pai. De um momento para o outro ficou velho.” (Alegre 1989a: 178).

De uma maneira geral, a imagem topográfica da cidade reflete rigorosamente a realidade urbana³⁸, redesenhando no essencial grande parte dos percursos do estudante Manuel Alegre.

Como se viu, os espaços físicos da cidade, conservando é certo alguma da sua aura mítica, passam no entanto a ser povoados exclusivamente por cenas, episódios, imagens que os remetem para dois semas centrais: situação política de ditadura e vivência amorosa. A Coimbra recriada em *Jornada de África* é, em larga medida, uma cidade de estudantes, mas não aquela Coimbra estroina e boémia ou romântica e de um lirismo estreme, aquela Coimbra “do Choupal até à Lapa” sempre evocada nos fados³⁹. Persiste a vibração romântica, sobretudo pelo excessivo de todas as paixões, pela omnipresença da díade Amor e Morte, mas Coimbra é aqui sobretudo um espaço em ebulição, politizado e revolucionário,

³⁸ Julgo verificar-se uma confusão entre a rua Lourenço de Almeida Azevedo, aquela que efetivamente desce do Largo de Celas para a Praça da República e para o Jardim da Sereia, com a rua António José de Almeida (Alegre 1989a: 18-19). Sobre a evolução da cidade desde inícios do séc. xx à atualidade, cf. Nogueira, 2006, que inclui alguma documentação fotográfica.

³⁹ Ao que me parece, a componente lírico-romântica do imaginário coimbrão é bastante mais sensível em *Coimbra nunca vista*.

fundamentalmente atravessado pelas duas linhas isotópicas referidas: i) o clima de contestação política estudantil e de luta pela liberdade, com as duas componentes da oposição interna a Salazar e da guerra de África a perfilar-se no horizonte e, por outro lado, ii) o movimento de libertação sexual. Não são domínios estanques, antes se interpenetrando mutuamente, como bem demonstra o seguinte trecho, largamente transcrito por captar de forma belíssima esse momento, com os dilemas e as angústias que se abateram sobre uma geração:

Passeava com ela uma tarde no Parque, quando de repente percebeu: a guerra já estava ali. Havia uma sombra por dentro dos rapazes e raparigas que se sentavam à beira do rio. Eles riam, falavam, beijavam-se, sentavam-se de mãos dadas nos bancos de pedra. Mas uma sombra crescia dentro deles, escurecia o olhar, apagava de súbito os risos e as conversas. Podia ver-se então os rapazes olhando para nenhures como quem procura uma saída e não a encontra. As raparigas chamavam-nos ternamente, faziam-lhes festas, mas eles continuavam perdidos em si mesmos. Estavam cercados, de um lado o mar, do outro a Espanha. Ir à guerra ou não ir, África ou França. Era uma geração obrigada a conjugar na primeira pessoa o verbo matar e o verbo morrer. Há muito que tal não acontecia. Por isso os risos de repente se calavam e uma sombra crescia. Era algo que se respirava e quase se tocava, nas aulas, nos recreios, nos cafés, no Parque, nas ruas, nos gestos mais simples, como quando um garfo ficava suspenso ou as mãos agarravam um copo sem o levar à boca. Ninguém perguntava nada aos que sem uma explicação se levantavam da mesa ou aos que ficavam sentados na beira da cama, de sapato na mão e olhar ausente. Não admira que os hábitos tivessem mudado. As raparigas entregavam a virgindade sem cálculo nem resistência. De certo modo era um desafio, uma forma de camaradagem, um acto de rebelião e cumplicidade que profundamente subvertia tudo. As guitarras endureciam, as canções mudavam de tom e de sentido.

(Alegre 1989a: 69-70)

O passo denota bem a invasão do quotidiano pela ideia da morte, a sensação de claustrofobia e o dilema que se colocou sobretudo aos elementos masculinos daquela juventude, entre “dar o salto”, como então se dizia (cf. Alegre 1989a: 26), tendo sobretudo a França como destino, ou ir para a guerra.

Interessantes são também a representação feminina e masculina e a diferença dos papéis atribuídos aos dois sexos⁴⁰. Sem atividade política expressa, as estudantes estão quase exclusivamente ligadas à isotopia do amor, passando tão-somente pela entrega amorosa a sua afirmação de rebeldia e de contestação. A elas cabe-lhes sobretudo amar, acompanhar, compreender, enquanto eles são os verdadeiros protagonistas, chamados à intervenção política, ao combate, à prova da coragem física e ao risco da morte.

Traçado este roteiro, julgo poder responder-se à pergunta lançada na primeira parte do texto. “Coimbra” significa uma estação da biografia exterior e interior de Manuel Alegre e da sua personagem Sebastião, e, simultaneamente, o clima vivencial de uma grande parte da juventude portuguesa em inícios de 60. A experiência política adquirida em plena crise académica, os ideais de liberdade consolidados no convívio com os outros da sua geração e com figuras de referência de gerações anteriores, como Jaime Cortesão ou Miguel Torga, as opções existenciais delineadas, o profundo interesse pela grande literatura e pela História, fazem parte da bagagem que Manuel Alegre e Sebastião levam quando partem de Coimbra para a sua jornada de África.

⁴⁰ O artigo de R. Bebiano e A. Silva apresenta uma sugestiva imagem do papel da jovem portuguesa neste período, a propósito da polémica que estalou em Coimbra em 1961, com a publicação, na *Via Latina*, de uma “Carta a uma jovem portuguesa”. A carta, da autoria de Artur Marinha de Campos, que pertencia ao círculo de convívio de M. Alegre, desencadeou reações apaixonadas e intervenções dos mais variados quadrantes, tendo extravasado largamente do meio coimbrão (cf. Bebiano /Silva 2004).

BIBLIOGRAFIA

Textos

- ALEGRE, Manuel (1989a): *Jornada de África*, Lisboa: Publicações Dom Quixote/ Círculo de Leitores.
- ALEGRE, Manuel (1989b): *O canto e as armas. Praça da canção, O canto e as armas, Um barco para Ítaca, Letras, Coisa Amar*. Apresentação de João de Melo, Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- ALEGRE, Manuel (1994): “O outro lado da alma”, in: *JL. Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 22 de junho, p. XXXI.
- ALEGRE, Manuel (1995a): *Coimbra nunca vista*, Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- ALEGRE, Manuel (1995b): *Alma*, Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- GRAÇA, Fernando Lopes (1946): *Marchas, danças e canções. Próprias para grupos vocais ou instrumentais*, Lisboa: Seara Nova.
- HELDER, Herberto (1990): *Poesia toda*, Lisboa: Assírio e Alvim.
- O’NEILL, Alexandre (1982): *Poesias completas. 1951-1981*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- RILKE, Rainer Maria/ Quintela, Paulo (1943): *A balada do amor e da morte do alferes Cristóvão Rilke*, Coimbra: Publicação do Instituto Alemão da Universidade de Coimbra.

Bibliografia crítica

- ARNAUT, António (1989): “A Jornada de África» de Manuel Alegre”, in: *Diário de Lisboa*, 29 de março, p. 19.
- BEBIANO, Rui/ Silva, Alexandra (2004): “A reidentificação do feminino e a polémica sobre a ‘Carta a uma jovem portuguesa’”, in *Revista de História das Ideias*, vol. 25, pp. 423-454.
- FERREIRA, Serafim (1989): “O canto e a memória em tempo de guerra”, in: *O Diário – Fim de Semana*, 29 de abril, pp. 12-13.
- HASEBRINK, Gesa: “Quo vadis? Der portugiesische Roman nach der Nelkenrevolution”, in: Briesemeister, Dietrich/Schönberger, Axel (Hrsg.): *Portugal heute. Politik, Wirtschaft, Kultur*, Frankfurt a.M.: Vervuert Verlag, pp. 515-528.
- HÖRSTER, Maria António (1993): “L’important c’est la rose’. Uma leitura de Rilke nos nossos anos 60 e 70”, in: *Runa*, n.º 20 – (2/ 1993), pp. 161-171.
- HÖRSTER, Maria António (1996): “Subsídio para um estudo da figura do herói na literatura portuguesa do séc. xx. Fragmentos de diálogo de escritores portugueses com Rainer Maria Rilke e Bertolt Brecht”, in *Portugal – Alemanha – África. Do colonialismo imperial ao colonialismo político*. Actas do IV Encontro Luso-Alemão. Coord. de A. H. de Oliveira Marques, Alfred Opitz e Fernando Clara, Lisboa: Edições Colibri, pp. 277-286.

- HÖRSTER, Maria António (2000): “Wer, wenn ich schrie, hörte mich denn aus der Engel Ordnungen?”. Alguns ecos portugueses a um verso de Rilke”, in: *A palavra e o canto*. Miscelânea de homenagem a Rita Iriarte. Organização do Departamento de Estudos Germanísticos da Faculdade de Letras de Lisboa, Lisboa: Edições Colibri, pp. 289-300.
- HÖRSTER, Maria António (2001): *Para uma história da recepção de Rainer Maria Rilke em Portugal (1920-1960)*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian / Fundação para a Ciência e a Tecnologia.
- ILHARCO, Simões (1989): “Cargos públicos que exerci ainda hoje me dão pesadelos”, in: *Diário de Notícias*, Caderno – 2, 15 de abril, pp. 2-3.
- J. C. (1989): “Viver uma «Jornada de África» com a escrita de Manuel Alegre”, in: *Jornal de Coimbra – Letras & Artes*, 5 de abril, p. 17.
- LEPECKI, Maria Lúcia (1989): “Um notável romance de estreia em prosa”, in: *Diário de Notícias*, 21 de maio, pp. 8 e 15.
- MELO, João de (1989a): “Da epopeia à subversão dos seus mitos”, in: *Jornal de Letras*, 14 de março de 1989, pp. 16-17.
- MELO, João de (1989b): “Manuel Alegre: Das errâncias e do retorno aos mitos patrióticos”, in: Manuel Alegre *O canto e as armas. Praça da canção, O canto e as armas, Um barco para Ítaca, Letras, Coisa Amar*. Apresentação de João de Melo, Lisboa: Publicações Dom Quixote, pp. 15-24.
- NOGUEIRA, Isabel (2006): “Coimbra: Alguns aspectos da evolução da cidade do início do século xx aos nossos dias”, in: *Biblos* n. s., IV, pp. 255-297.
- ROCHA, Clara (1990): “Manuel Alegre. *Jornada de África*, Lisboa, Publicações Dom Quixote – Círculo de Leitores/ 1989”, in: *Colóquio. Letras*, N. 115-116, maio-agosto, pp. 187-188.
- ROCHA, Clara (1997): “*Jornada de África*: Determinação e autodeterminação do herói”, in: *Máthesis*, 6, pp. 261-269.
- SEABRA, José Augusto (1997): “O amor revisitado num poema de Herberto Helder”, in: *Máthesis*, 6, pp. 183-191.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e (1993): *Teoria da literatura*, 8.^a edição, Coimbra: Livraria Almedina.
- STANZEL, Franz K. (1985): *Theorie des Erzählens*, 3., durchgesehene Aufl., Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- TEIXEIRA, Rui de Azevedo (1998): *A guerra colonial e o romance português. Agonia e catarse*, Lisboa: Editorial Notícias.
- TOBIAS, Ruth (2002): *Der Sebastianismo in der portugiesischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Zur literarischen Konstruktion und Dekonstruktion nationaler Identität am Beispiel eines Erlösermythos*, Frankfurt a. M: TMF-Verlag Teo Ferrer de Mesquita.

Maria Aparecida Ribeiro

Universidade de Coimbra / Centro de Literatura Portuguesa

**HERCULANO, O REI E O AMIGO DO REI:
A POLÊMICA SOBRE
A CONFEDERAÇÃO DOS TAMOIOS**

1. Uma das preocupações do Imperador Pedro II foi conferir uma identidade à nação brasileira. A começar pelo seu próprio manto — que unia o veludo e o arminho europeus às estrelas do céu do Brasil e à murça com penas do tucano indígena — passando pelo cacau, pelos ramos de café e de tabaco nos seus trajes de gala, até chegar à literatura, à pintura, à música, tudo deveria receber a cor local. Nosso segundo Pedro encomendou a Vítor Meireles, que estudava pintura na França às expensas do governo brasileiro, o quadro “A Primeira Missa no Brasil”. Foi também com o seu patrocínio que Domingos José Gonçalves de Magalhães — considerado o introdutor do Romantismo no Brasil, não só pelo que escrevera na revista *Nitheroy*, publicada em Paris, em 1836, como pelo livro de poemas *Suspiros Poéticos e Saudades*, lançado no mesmo ano e na mesma cidade — editou o poema épico *A Confederação dos Tamoios*, anunciado pelo próprio autor desde suas primícias poéticas.

Composto descontinuadamente durante sete anos e saído em 1856, no Rio de Janeiro, pela Tipografia de Paula Brito, numa edição de luxo, o poema foi elogiado pelos amigos do poeta, antes de vir a lume (cf. Castello, 1953: XIII). Uma vez lançada, a obra recebeu a mais acirrada crítica de José de Alencar, então um jovem romancista com apenas dois livros: no *Diário do Rio de Janeiro*, sob o pseudônimo de IG, as duas primeiras letras de Iguaçú, a heroína do poema de Magalhães, ele publicou oito cartas (de 10 de junho a 15 de agosto de 1856) que

foram respondidas, pelo próprio D. Pedro II e por outras personalidades¹. Pelo que se depreende, o Imperador andou pedindo a opinião de nomes famosos, para lançar o livro ou para tentar melhorar diante do público a reputação de Magalhães como poeta. Entre essas figuras, esteve Alexandre Herculano, cuja crítica, datada de 6 de dezembro de 1856, não foi publicada, a pedido do próprio escritor². E por quê? Para se discutirem as razões do autor de *Eurico*, será necessário examinar as cartas de Alencar, passando também pelas de Pedro II e pelas daqueles que saíram em defesa do autor d'*A Confederação dos Tamoios*.

2. A *Confederação* e a crítica

2.1 Um gênero válido?

Formado dentro do Neoclassicismo, Magalhães jamais dele se libertou, apesar de, na esteira de Denis e a convite deste, haver lançado as bases da literatura brasileira, na conferência que proferiu em Paris, em 1834, no Instituto Histórico de França, sob o título “Discurso sobre a História da Literatura do Brasil” onde, ao mesmo tempo que focava a importância da literatura como preservadora da memória de um povo, sugeria a recuperação das tradições dos índios (Magalhães, 1974: 12). Na edição d'*A Confederação* saída em 1864, Gonçalves de Magalhães explica o porquê de haver utilizado o hendecassílabo livre, mas nunca menciona a razão pela qual elegeu o poema épico, ele que, afinal, assumia o lugar de

¹ Pedro II assinou-se “Outro amigo do poeta”. As demais figuras eram Manuel de Araújo Porto Alegre, companheiro de Magalhães em Paris e co-organizador da revista *Niteroy*, Frei Francisco de Monte Alverne, que havia sido professor de Magalhães, e Omega, talvez Pinheiro Guimarães. Houve ainda uma série de publicações “a pedido”, assinadas por “O boqui-aberto” e “O inimigo das capoeiras”, e que, como chama a atenção José Aderaldo Castello (Castello, 1953: 117 n.20), documentam apenas a agressividade da polêmica e o desvirtuamento de seu sentido cultural.

² Como não foi possível localizar a carta de Pedro II a Herculano e este diz que responde com muito atraso, não se sabe se o Imperador lhe teria escrito antes da polêmica, à espera de uma recensão, por exemplo, ou no calor as discussões, para obter um aliado. A verdade é que *A Confederação dos Tamoios* foi difundida através de caminhos diplomáticos, através de ofícios expedidos ao Enviado Extraordinário e Ministro Plenipotenciário do Brasil no Uruguai, conselheiro José Maria do Amaral, ao Encarregado de Negócios do Brasil na Espanha, Francisco Adolfo de Varnhagen, ao Príncipe de Wied e Neuwied, com oferecimento em francês, ao Encarregado de Negócios do Brasil na Confederação Argentina e Estados de Buenos Aires, Joaquim Tomás do Amaral, ao Ministro Plenipotenciário do Brasil em Portugal, Conselheiro Antônio Peregrino Maciel Monteiro, ao Conselheiro José Marques Lisboa e ao Dr. Caetano Lopes de Moura, em Paris, assim como a Ferdinand Denis.

introdutor do Romantismo no Brasil e que procurava seguir as orientações de Ferdinand Denis, cuja obra, desde 1824³, contava já um romancezinho com cenário e personagens brasileiras. No entanto, o verso havia sido recusado por Alencar, que dizia não servir para celebrar os índios e as tradições selvagens da América a forma pela qual Homero cantou os gregos, as desgraças de Tróia e os combates mitológicos. Perguntava IG se não haveria “no caos incriado do pensamento humano, uma nova forma de poesia, um novo metro de verso” (Alencar, 1994b: 170). Mas, ainda que com nova forma, Alencar falava em poema épico nacional: “Escreveríamos um poema, mas não um poema épico; um verdadeiro poema nacional, onde tudo fosse novo, do pensamento até a forma, desde a imagem até o verso” (Alencar, 1994b: 170)⁴.

Já Herculano ia mais longe: recusava a epopeia, mas por outra razão que não apenas a sua visão de romântico, evidente quando afirma que os povos bárbaros e primitivos tinham todos a sua poesia e que cumpria “não a vasar em moldes estranhos; não a fundir com as reminiscências da poesia greco-latina” (Herculano, 1986: 215). Em primeiro lugar, dizia ele não acreditar em epopeia nas nações “transformadas, polidas, argumentadoras, voluptuosas, incrédulas da velha Europa” (Herculano, 1986: 215), e comentava que os heróis épicos e a própria epopeia foram perdendo grandeza, de Homero a Virgílio, deste a Tasso, a Dante e a Camões, embora fossem ainda um canto de crente para crentes, assim como o *Paraíso Perdido* e a *Messíada*. E, se assim era na Europa, para Herculano, a epopeia tinha ainda menos razão de ser na América, pois as relações entre povos autóctones e colonizadores outras não haviam sido que as de “guerra e extermínio”. Por isso, os conquistadores só herdariam dos conquistados os “haveres materiais”; nunca as “tradições”, as “saudades”, os “afectos colectivos”, onde estaria colocada a poesia épica (Herculano, 1986: 215). Mesmo Estácio de Sá, Mem de Sá e outros da mesma estirpe foram “caracteres mais ou menos valorosos”, mas estavam longe de poderem ser transformados em personagens

³ Trata-se de “Les Maxakalis”, incluído nas *Scènes de la Nature sous les Tropiques*.

⁴ A leitura das *Cartas* mostra que Alencar, além de exercer a crítica e o magistério, tinha em mente essa nova forma. Trata-se do que o autor chama “um desses amores poéticos e inocentes, que tem o céu por dossel, as lianas verdes por cortinas, a relva do campo por divã” (Alencar, 1994b: 172) e, depois, denomina “epopeias do coração”, “epopeia de sentimento e abnegação” (Alencar, 1994a: 66 e 236). *O Guarani*, que ele assim classifica, começaria a ser publicado logo a 1 de janeiro do ano seguinte (1857) e era a primeira demonstração de que suas ideias poderiam ser executadas. A ele suceder-se-ia *Iracema, lenda do Ceará* (1865), com um projeto épico ainda mais evidente.

épicas⁵. E acrescentava uma estranha observação, onde mostrava ignorar por completo a miscigenação operada pelos portugueses no Novo Mundo: “Entre o povo brasileiro e os aborígenes do Brasil falta a identidade de *sangue*, de língua, de religião, de *costumes*⁶; falta tudo o que constitui a unidade nacional na sucessão dos tempos.” Empolgado, ia mais longe — “[...] os brasileiros são europeus na América.” (Herculano, 1986: 215) — e acabava por reafirmar o seu conceito de nação — o de divisão política⁷: “Na minha opinião, as eras heroicas e as gerações épicas do Brasil ficariam sendo as do primitivo Portugal, se uma raça, outrora única, não constituísse hoje duas nacionalidades distintas” (Herculano, 1986: 215).

Aos motivos para recusar-se a fazer a crítica (ou talvez o elogio da *Confederação dos Tamoios*, como o queria D. Pedro II), Herculano acrescentava ainda outro que, embora discutível por circunscrever o público apreciador de uma obra aos compatriotas de seu autor, parecia querer atenuar o comentário ao “péssimo efeito” das “frases baixas e triviais”, que apontava em quantidade no texto de Gonçalves de Magalhães, mas que ia ao encontro, mais uma vez, dos defeitos apontados por Alencar:

Pelo que respeita às formas externas do poema, recai aí outra dúvida [...] Pode sempre o estrangeiro avaliar bem a frase, as comparações, a verdade descritiva de um poema? Creio que não. Embora a língua seja idêntica entre dois povos, há locuções que num país se tornaram plebeias, e que noutro são elevadas ou pelo menos toleráveis. Na *Confederação dos Tamoios* há frases, que, quando muito, se poderiam tolerar (em Portugal) na poesia herói-cômica, ou num desses romances-poemas do gênero *Orlando Furioso* ou de *D. Branca* (Herculano, 1986: 218).

Na discussão com Alencar sobre a validade ou não de haver Magalhães escolhido a epopeia, a defesa de Araújo Porto-Alegre, que se assina “O amigo

⁵ Certamente, Herculano ignorava o *De Gestis Mendi de Saa*, da autoria de José de Anchieta, publicado em Coimbra, no ano de 1563, por Francisco de Sá, filho de Mem de Sá, na oficina de João Álvares, tipógrafo Régio.

⁶ Sublinhado nosso.

⁷ Na *História de Portugal*, rompendo com a tradição que ligava os portugueses aos lusitanos, ele afirmava ser a nação portuguesa um produto político, resultado da formação de um estado pelos barões de um condado situado no noroeste da península.

do poeta”, faz uma afirmação quando muito curiosa, que acaba por dar razão ao crítico cearense e lhe suscita uma crítica certa⁸:

O Sr. Magalhães não compôs uma epopeia; fez um poema como outro qualquer; no plano de sua obra não entraram as dimensões colossais do poema épico, mas sim aquelas que são consentâneas com o fragmento da história pátria que se dignou ilustrar com os dons da poesia (Porto-Alegre, *in* Castello, 1953: 66).

2.2. Um assunto aceitável?

A Confederação dos Tamoios tem por tema a primeira — e única — grande união indígena contra os portugueses e vem na esteira de outro poema épico — *O Uruguay*, onde os índios já apareciam como vítimas, embora no poema de Magalhães, haja uma mudança de ponto de vista que implica também mudança na eleição do herói: este deixa de ser português e passa a ser índio. É Aimbiré, um tamoio do litoral sudeste brasileiro, chefe da luta contra os portugueses de quem foi escravo, assim como seu pai, cuja morte, “sem honras de guerreiro” (Magalhães, ³1994: 56)⁹, junto com todas as outras impostas à sua raça, ele quer lavar em sangue.

São justamente as invectivas contra a cobiça portuguesa, contidas em *Os Maxakalis* e n’*O Uruguay*, poema menos prestigiado por Ferdinand Denis¹⁰, mas onde, em 1769, Basílio da Gama pusera na boca de um herói índio, Cacambo, o desabafo “Gentes de Europa, nunca vos trouxera / O mar e o vento a nós” (II, 171-174) e tematizara a escravização dos índios e os abusos sofridos por suas mulheres, que vão encontrar eco em *A Confederação dos Tamoios*. Aliás, é d’ *O Uruguay*, duma parte fraca, que Magalhães vai recortar a apresentação de seu índios: Aimbiré, Pindobuçu, Jagoanharo, Araraí, Coaquira, aparecem num desfile e com roupas semelhantes aos índios de Basílio (cf. Magalhães³, 1994: 50-53).

⁸ “O que mais admira é a contradição em que estão os defensores do poema; quando respondem à censura que se faz por carência absoluta do elemento grandioso, dizem que *A Confederação dos Tamoios* não é uma epopeia; quando se lhes faz notar a falta de imagens e de sentimentos, retrucam que isso são lirismos impróprios de uma obra grave e séria”(Alencar, 1994b: 216).

⁹ As indicações, apesar de se tratar de um poema épico, não serão feitas por cantos, estâncias e versos, uma vez que a edição usada não os numera.

¹⁰ O francês dava mais ênfase ao *Caramuru*.

O assunto escolhido para *A Confederação dos Tamoios*, por ser “tirado dos primeiros tempos coloniais do Brasil” tem plena aprovação de José de Alencar (1994: 157), que, aliás, irá basear-se na mesma época histórica, para construir *O Guarani* e *Iracema*. Por outro lado, seria a face índia do Brasil recém-independente que viria a constituir a marca nacional, na busca de uma identidade que não se confundisse com a portuguesa. Mas, se Magalhães aproveita muito de *O Uruguay*, Alencar, nas *Cartas* sobre *A Confederação*, diz preferir o árcade, porque “apesar de viver no tempo das musas e dos sátiros, compreendeu melhor a vida selvagem” (Alencar, 1994b: 167).

Também Gonçalves Dias, poeta da primeira geração romântica, alcançara sucesso com temática semelhante à escolhida por Magalhães: eram os índios vítimas da colonização, de que nos fala David Treece¹¹. E Herculano, que elogiara¹² o poeta maranhense quando da publicação do *Primeiros Cantos*, em 1848, voltaria a fazê-lo, na carta dirigida a Pedro II: afinal, os índios-vítimas eram um assunto brasileiro¹³. Não foram, portanto, os contornos de vingança e repúdio aos portugueses que Magalhães imprimira a seu texto objeto de crítica do autor de *Eurico*, que, aliás, não chega a comentar, propriamente, o assunto do poema, embora diga que o “autor dos Tamoios” enganou-se quanto ao tema e lembre que “As epopeias verdadeiramente originais pertencem às ideias heroicas, aos gênesis das diversas civilizações.” (Herculano, 1986: 216 e 213).

Alencar, que elogia também Gonçalves Dias, por várias vezes, nas *Cartas* dirigidas a Magalhães, diz esperar dele uma obra de mais vasta composição (certamente uma epopeia), para que se torne “o fundador” de “uma nova escola de poesia nacional” (Alencar, 1994b: 208). Não fala propriamente dos índios-vítimas, mas, ao que parece, poderia aceitá-lo¹⁴, pois aconselha Magalhães a abrir o

¹¹ Para esse estudioso, há três momentos no indianismo romântico brasileiro: o do índio-vítima, o do índio-aliado e o do índio-rebelde. Cf. David Treece, *Exiles, Allies, Rebels: Brazil's Indianist Movement, Indigenist Politics, and the Imperial Nation-State* (Contributions in Latin American Studies, 16). Westport, Connecticut / London, Greenwood Press, 2000.

¹² Embora fizesse observações a respeito da língua, da métrica e do estilo. Desculpava-as, porém, com a juventude do poeta e vaticinava: “o tempo apagará essas máculas; e ficarão as nobres inspirações estampadas nesse formoso livro [*Primeiros Cantos*]” (Herculano, 1986: 201).

¹³ “O que eu acho nos poetas da América, salvas algumas honrosas exceções, devidas principalmente a Gonçalves Dias, é a constante recordação da Europa” (Herculano, 1986: 216).

¹⁴ Embora, como se saiba, Alencar tenha procurado em seus romances mostrar a aliança entre portugueses e índios, o que fez que David Treece chamasse a dos índios-aliados essa fase do nosso Indianismo.

poema pela confederação, explicando a seguir as suas causas, fazendo valer “o sentimento nacional, a liberdade, e o cativo dos índios” (Alencar, 1994b: 160). E, em meio às críticas tecidas, IG vai dando alguns contornos do assunto que o novo poema épico, por ele insistentemente referido, deva tomar:

o esboço histórico dessas raças extintas, o origem desses povos desconhecidos, as tradições primitivas dos indígenas, davam por si só matéria a um grande poema, que talvez um dia alguém apresente sem ruído, nem aparato, como modesto fruto de suas vigílias! [...] Se bem me lembro, em todas as epopeias que conheço [...] todos dão uma origem divina, ou ao menos heróica, ao povo que pretendem cantar (Alencar, 1994b: 159).

Se essas palavras de certa forma anunciam a publicação de *O Guarani*, num futuro breve, vêm também ao encontro das de Herculano acima referidas, pois era a gênese de uma nova raça que Alencar tinha em mente ao escrever o romance de Ceci e Peri e, depois, *Iracema*. *O Guarani*, que causou sucesso pelas façanhas do super-índio, ainda muito ligado ao modelo de amor entre mulher branca e homem de outra raça, fornecidos por Ferdinand Denis em *Os Maxakalis*, e mesmo por Victor Hugo no *Bug Jargal*, seria uma espécie de rascunho¹⁵ para a “lenda do Ceará”, essa, sim, o poema épico nacional por que tanto se batera IG: o “primeiro brasileiro” seria filho de uma Iracema, nascida “além, muito além daquela serra que ainda azula no horizonte”, em lugar de contornos não nítidos portanto, e em data ignorada, mas descendente de nobres e hospitaleiros tabajaras, “senhores das aldeias”, e de Martim, verdadeiro herói de cavalaria medieval, que luta por sua dama, por seu rei, por seu Deus e, em nome deles, expulsa a raça invasora, os guaraciabas, a “raça dos cabelos de sol”, funda uma cidade, impõe uma nova fé, uma nova língua, um novo chefe.

Nesse ponto, porém, há uma enorme discordância entre Herculano e Alencar: se este achava que uma nova civilização e uma nova raça nasciam da união entre o português e o índio, que o índio podia ser aliado do português (vejam-se

¹⁵ A esse respeito, consultar Maria Aparecida Ribeiro “A aurora e o crepúsculo: a recepção de Bug-Jargal e a questão racial no Brasil”, *Culturas em Diálogo, Biblos, Rev. da Faculdade de Letras da U. de Coimbra*, n.º. I, 2003, p. 87-110; e “*Projet et réalisation épiques chez José de Alencar*”, in Saulo Neiva (org.), *Déclin & confins de l'épopée au XIX siècle*, Tubingen, Gunter Narr Verlag, 2008, p. 189-214.

os finais de *O Guarani* e de *Iracema*), Herculano, com a mente voltada para a ideia, citada anteriormente, de que os brasileiros eram os “portugueses na América”, julgava que “os que traíram os interesses de sua gente e a religião de seus antepassados para se aliarem aos conquistadores, são, poeticamente considerados, uma completa negação da generosidade e do heroísmo da epopeia.” (Herculano, 1986: 215).

Em perfeito acordo com o que Herculano haveria de dizer a Pedro II, em dezembro de 1856, quanto à falta de identidade entre brasileiros e índios, ficaram registradas no *Diário do Rio de Janeiro*, de 31/7/1856, essas palavras de Omega (possivelmente o escritor Pinheiro Guimarães como já se disse em nota anterior):

Quem são os heróis do Sr. Magalhães? São os Tamoios, isto é, uma tribo de selvagens, que tem apenas em comum com os brasileiros o terem outrora habitado uma parte do solo que estes agora ocupam. Diversos nas raças, na língua, na religião, e pelo seu estado de civilização, e como se isso ainda não bastasse, separados pelo ódio mais profundo e enraizado, e mais justificável por parte dos Tamoios, pois que, depois de terem sido despojados dos seus mais sagrados direitos pelos brasileiros, ou por seus pais, foram por estes completamente exterminados, não podem uns nunca ser, nem por um momento, confundidos com os outros. Entretanto quer-se dizer que o Sr. Magalhães, brasileiro, fez um poema patriótico, quando tomou por assunto de seus cantos os feitos de armas mais ou menos heroicos dos Tamoios, exercidos justamente contra os brasileiros, ou contra os seus ascendentes. (Omega, *in* Castello, 1953: 88).

2.3. Os heróis e outros problemas

Quando Alencar concorda, logo na primeira *Carta*, com a época de que é tirado o assunto de *A Confederação dos Tamoios*, e a ele acrescenta que deveria ser realçado pela “grandeza da raça infeliz” e “pelas cenas da natureza esplêndida da nossa terra”, diz também que o tema daria uma “*divina epopeia* se fosse escrito por Dante” (Alencar, 1994b: 157). As palavras de Herculano, embora recusando a forma épica, vão no mesmo sentido: para ele “os verdadeiros poetas do

Brasil”¹⁶ deveriam “recolher as tradições, as relíquias poéticas das tribos índias”. E, embora não ache que a poesia indígena seja popular, pensa que, representada “com fidelidade seria altamente literária” (Herculano, 1986: 215-216).

As observações de Alencar encerram ao mesmo tempo recomendação e crítica, como as do escritor português, e delineiam o tom programático e de insatisfação perante a falta de gênio de Magalhães, por que todas as *Cartas* serão pautadas.

IG reclama dos descuidos com a metrficação e com a gramática, do abuso de hiatos e do desalinho da frase, “que muitas vezes ofende a eufonia e doçura da nossa língua” (Alencar, 1994b: 160), da repetição de elipses e de palavras — uma demonstração de falta de vocabulário —, da exploração seguida de uma mesma ideia já de si pobre, como é o caso da “tradição indígena que dava às águas do Rio Carioca o dom de tornar doce e melodiosa a voz daqueles que a bebiam” (Alencar, 1994b: 176). Chamam-lhe a atenção a falta de ligação entre o herói e a ação épica, a impropriedade dos símiles e das comparações, como, por exemplo, o da índia Iguacu com um lírio¹⁷ (Alencar, 1994b: 176 e 192). Mas os símiles mais condenados são o que usam o guará e a andorinha como comparantes da liberdade. Porque Alencar até a sexta carta não os houvesse elogiado, achou um dos defensores de Magalhães que lhe devia chamar a atenção para a beleza de tal pintura. IG comenta, então, que “comparar a liberdade do Brasil com uma andorinha é ou “absoluta falta de imaginação” ou “desconhecimento da história natural brasileira” (cf. Alencar, 1994b: 209). O mesmo acontece com o guará, um pássaro “triste, merencório, amigo da solidão, do silêncio e do repouso”: “pintar com ele a liberdade é o mesmo que exprimir a rapidez pela marcha da tartaruga” (Alencar, 1994b: 210). Se a comparação fosse em função da mudança das cores das penas, de escuras para escarlates, seria mais próprio, afirma Alencar, usá-la como símile do sangue da vingança dos índios contra a escravidão a que foram sujeitos.

Também Herculano, embora ressaltando sempre que não pode apreciar convenientemente a obra por não ser brasileiro, acaba por apontar defeitos de

¹⁶ Nesse passo da carta, Herculano ao escrever “verdadeiros poetas do Brasil”, acrescenta, numa expressão que soa a ironia: “como é o autor dos Tamoyos”.

¹⁷ Eis os versos: “[...] amava Aimbiré sua terna esposa como um lírio / prestes a abrir o cálice mimoso / aos beijos do colibri” (Magalhães, 1864: 195).

estilo bastante significativos dos quais já havia falado Alencar. Começando por uma situação genérica, diz o missivista a Pedro II:

Há, todavia, coisas em que a crítica da Europa e da América têm de concordar. É acerca dos prosaísmos, das imperfeições de metro, das incorreções gramaticais. Às vezes, a colocação de um ou de mais versos duros ou frouxos entre outros cheios, harmoniosos ou suaves é um segredo de estilo; é uma sombra calculada para se obter um efeito de luz; mas longos períodos de versos ásperos ou lânguidos e até viciosamente metrificadas, sem motivo nem vantagem, sinalefas violentas, hiatos mal-soantes, neologismos e solecismos são manchas, não só num poema como a *Confederação dos Tamoios*, mas também em qualquer pequena composição lírica. (Herculano, 1986: 219).¹⁸

Depois, o criador de Eurico acaba por descer ao pormenor e aponta situações concretas no poema de Magalhães, como também o fez Alencar. O mais curioso, porém, é que, ao observar a trivialidade das sentenças com que o “amigo do rei” orna o seu texto, o escritor português descobre a impropriedade de uma reflexão com que o autor da *Confederação* tenta lisonjear Pedro II, o que escapou — ou não foi do interesse — do criador de *Iracema*. “Soube ser cidadão, ser pai, ser homem, / Tendo nascido rei” — escreve Magalhães a respeito de Pedro I, pai do Imperador. Anota Herculano: “Sentença inexata e altamente injusta. Os reis não têm, que eu saiba, impedimento algum para serem bons cidadãos, bons pais, e bons homens” (Herculano, 1986: 220).

A Alencar parece fria a invocação feita ao sol n'A *Confederação do Tamoios*, embora pense que ela é “uma das mais felizes ideias que teve o Sr. Magalhães” (Alencar, 1994b: 201): o sol do Brasil “devia inspirar versos mais repassados de entusiasmo e de poesia”; o poeta “esboçou a imagem, porém não lhe modelou as formas” (Alencar, 1994b: 157 e 201). Além disso acha extravagante que “um poeta, destinando-se a cantar um assunto heroico, invoque para este fim o ‘sol que esmalta as pétalas das flores’, como faria um autor de bucólicas e de idílios”

¹⁸ Veja-se como essas palavras de Herculano concordam com as de Alencar: “O Sr. Magalhães [...] não escreveu versos; alinhou palavras, mediu sílabas, acentuou a língua portuguesa à sua maneira, criou uma infinidade de sons cacofônicos, e desfigurou de um modo incrível a sonora e doce filha dos romanos poetizada pelos “árabes e pelos godos” (Alencar, 1994b:188).

(Alencar, 1994b: 198). O fato de invocar também os gênios pátrios origina ainda uma observação de IG:

o Sr. Magalhães não deu a menor atenção às tradições dos índios; Tupã, representado por um verdadeiro poeta, podia colocar-se a par do Theos de Hesíodo, de Júpiter de Homero, de Jeová de Milton; o princípio da divindade é sempre uma ideia grande e sublime, qualquer que seja a forma que lhe dê a imaginação humana (Alencar, 1994b: 208-209).

Herculano igualmente critica essa invocação: se por um lado pensa que o público brasileiro irá sorrir “ao ver repovoar a natureza de gênios”, por outro observa a impertinência de uma invocação ao sol, pois evocá-lo (repare-se: é evocar, não é invocar), assim como “os planetas, as estrelas remotas, o espaço infinito [...] cousas poéticas”, resulta num “influxo físico que atua no nosso espírito, que desperta nele sentimentos e afetos”, traz ao leitor a memória de “espetáculos belos ou sublimes” (Herculano, 1986: 217). Como Magalhães invoca, sem pintar o devido cenário que uma evocação proporcionaria, não obtém a emoção que eleva, mas, para Herculano, o grotesco que conduz ao ridículo. Aqui a crítica de IG é mais tênue: “sucedeu-lhe neste ponto [o da invocação ao sol] o mesmo que em quase todo o poema; esboçou a imagem, porém não lhe modelou as formas” (Alencar, 1994b: 201).

O nacionalismo de Alencar reclama da falta de “harmonia original nunca sonhada pela velha literatura de um velho mundo” (Alencar, 1994b: 158) do poema. Para o cearense, há tibieza na exploração das ideias e falta de dramaticidade; a apresentação da heroína é fraca e personagens historicamente importantes, como Anchieta e Nóbrega, são pouco exploradas (cf. Alencar, 1994b: 165 e 159).

Ele considera ter Magalhães evocado sombras heroicas do passado (como os dois jesuítas, Mem de Sá, Salvador Correia e Tibiriçá), tirando-lhes “o prestígio da tradição” e conservando-os no poema “nem mesmo na altura da história, quanto mais da epopeia”. Julga ser Aimbiré um índio valente, “mas não [...] decerto um herói” (Alencar, 1994b: 189). Já para o escritor português, Aimbiré poderia ser um herói épico, mas “o autor dos Tamoios forcejou” ao delinear-lo (Herculano, 1986: 215).

Outro elemento várias vezes reclamado por IG é a ausência de uma heroína, de “uma Eva indiana”, “uma virgem índia, de faces cor de jambo, de cabelos

pretos e olhos negros, com o seu talhe esbelto como a haste de uma flor agreste, com suas formas onduladas como a verde palma que se balança indolentemente ao sopro da brisa” (Alencar, 1994b: 172): a apresentação que Magalhães constrói para Iguazu não faz adivinhar o seu protagonismo, “é uma mulher como outra qualquer” (Alencar, 1994b:173). Aliás, para Alencar, as virgens índias de Magalhães podiam “figurar num romance árabe, chinês ou europeu; se deixassem as penas de tucano [...] podiam vestir-se à moda em casa de Mme. Barat e Gudin e ir dançar a valsa no Casino e no clube de algum deputado” (Alencar, 1994b: 173).

Nem tudo são farpas, porém, quer na palavra do criador de Peri, quer na do de Eurico. Alencar elogia as estâncias que tratam da descrição do Amazonas, do luar que ilumina a praia de Iperoig, enquanto Anchieta escreve na areia os poemas à Virgem; a “narração cheia de força e colorido que faz Pindobucu da morte de seu filho”; a resposta de Aimbiré ao jovem francês que lhe pede a filha por esposa; a pintura do velho guerreiro inspirado, que entoia o cântico de guerra a Tupã; a comparação que há, na prece de Iguazu, ao despedir-se de Aimbiré (Alencar, 1994b: 159 e 175).

No entanto, o saldo é de que, no poema, “há confusão, anarquia, desordem e abundância de detalhes e situações insignificantes” (Alencar, 1994b: 164). Explicando melhor, diz o autor de *O Guarani* que Magalhães

nem conservou a simplicidade antiga, a simplicidade primitiva da arte grega; nem imitou o carácter plástico da poesia moderna: desprezando ao mesmo tempo a singeleza e o colorido, quis, às vezes tornar-se simples e fez-se árido, quis outras vezes ser descritivo e faltaram-lhe imagens (Alencar, 1994b: 181).

Herculano encontra, na *Confederação*, alguns “versos de beleza admirável”, e cita como exemplo “Inda a alma de meu pai como um colibri / em fria noite etc.” (Herculano, 1986: 216), trecho onde, por sinal, o autor de *O Guarani*, apesar de classificar como “lindíssimo” (Alencar, 1994b: 208), acha ter sido não só pouco explorado o mito indígena que vê nessa ave o mensageiro dos mortos, como também a própria palavra colibri, de que Magalhães abreviou “a última sílaba” (Alencar, 1994b: 208).

Embora o escritor português tenha opinião diferente da de Alencar no que diz respeito ao plano, que lhe pareceu “regularmente concebido”, no que tange

ao lineamento e aos caracteres, que se lhe afiguram “em geral, bem distintos”, o balanço que faz do poema de Magalhães assemelha-se ao do crítico brasileiro: o que falseia o poema épico sobre o qual Pedro II lhe pedira opinião “é a frialdade, a falta de crer e sentir, que lhe envolve os membros como um sudário” (Herculano, 1986: 217). Na parte narrativa, nas descrições, nos episódios, o que se encontra

é o poeta não inspirado, não impelido pelo terror ou pela cólera, não arrebatado pelo ardor religioso, não deixando cair sobre as cordas da cítara lágrimas de dor, de desesperança, ou de saudade, não errando pelos campos de batalha, e interrogando as ossadas dos guerreiros de Tupã ou de Cristo e as árvores seculares que os viram combater e cair; mas entregue a seu mister de poeta no gabinete de estudo [...] sem fé no assunto; sem fé nas simpatias do público por esse assunto, e forcejando por conquistá-las à força de empregar os meios artificiais que as escolas ensinam (Herculano, 1986: 217).

Chateaubriand como modelo a ser seguido pelos poetas americanos é outro ponto em comum entre Alencar e Herculano. Este cita os *Natchez*; o brasileiro transcreve trechos de diferentes obras do escritor francês cujas ideias, aliás, ecoam n’O *Guarani* e em *Iracema*¹⁹.

3. O crítico romancista, o imperador ingênuo e o escritor diplomata

No meio da polêmica, Pedro II, mascarado de “outro amigo do poeta”, resolveu terçar armas pelo poema cuja edição — de luxo — patrocinara; melhor: em defesa da “criança raquítica e enfezada” (Omega, in Castello, 1953: 87) que vestira com veludo verde. As ideias que expôs mostram não só algumas contradições como ingenuidade.

O Imperador achava assunto nacional “livrar a pátria da escravidão imposta por outra raça” (Outro amigo do poeta in Castello, 1953: 95). Ora tal significava

¹⁹ A esse respeito ver, entre outros: Maria Cecília de Moraes Pinto, *A Vida Selvagem: paralelo entre Chateaubriand e Alencar*, São Paulo, Annablume, 1995.

ficar contra os portugueses, o que era incoerente em alguém que buscava conciliar raízes europeias e americanas, usando arminho e penas de tucano em seu manto.

Por outro lado... apesar de reconhecer defeitos de metrificacão, diz “nã ter encontrado nenhum verso errado”; apesar de concordar que Magalhães repete em seu poema a remissã à lenda sobre as águas do Carioca, defende a repetiçã, alegando que em todos os poemas há “imagens e pensamentos pelos quais os autores mostram até parcialidade” e que “os povos selvagens têm predileçã por certas formas de pensamento”. E como nã pode concordar com a impossível cena da *Confederaçã* em que um índio arrebatava com uma flechada o bico de um papagaio em pleno voo, resolve achar que seu autor merece mais aplausos que Basílio da Gama, pois, ao descrever um selvagem com sua aljava, acrescentou o adjetivo “grossa”, “o que sempre quer dizer mais alguma coisa” (Outro amigo do poeta *in* Castello, 1953: 95 e 94). À “pequena censura” de IG de que os versos “[...] mas de novo estanques / Lágrimas brotam” contêm uma “inadvertência” (Alencar, 1994b: 175), o Imperador responde dizendo que *estanques* concorda com *olhos* e nã com *lágrimas*. A mesma defesa impensada surge quando Alencar critica os versos “Que d’alma aos seios sobe”: Pedro II lembra que os seios referidos “sã os da alma, como tantos poetas já se têm exprimido” (Outro amigo do poeta *in* Castello, 1953: 97).

À observaçã do crítico cearense de que a comparaçã de Iguaçú com um lírio era imprópria, responde procurando fugir ao fato e à simbologia convencional do lírio e mesmo à imensa variedade de flores tipicamente brasileiras que poderiam substituí-lo, invocando a erudiçã, que lhe valeria uma das *Farpas* de Ramalho: “o poeta nã compara diretamente a pessoa de Iguaçú com um lírio; e demais, nã se encontram lírios sem ser brancos em nossas florestas? Porém eu nã tenho a presunçã de mostrar que aprendi alguma coisa de Botânica”.

O símile da andorinha com a liberdade, que recebeu os reparos de Alencar já aqui comentados, é considerado pertinente pelo “Outro amigo do poeta”: “A andorinha é uma ave do Brasil, e o amor que ela mostra pelo seu ninho a torna, quando presa, uma imagem própria a representar a escravidã de um povo cheio de patriotismo.” (Outro amigo do poeta, *in* Castello, 1953: 101 e 108).

No entanto, a réplica mais reveladora de que Pedro II era mesmo apenas amigo do poeta, ou de que entrava surdo no que constituía uma polêmica literária, é a

que diz respeito à crítica feita por Alencar à invocação ao sol. Acha o Imperador que “invocar esse astro num poema cuja maior parte é devida aos prodígios da natureza brasileira” havia sido uma *feliz lembrança*. E, defendendo o amigo da acusação de que havia ainda, nos versos da invocação²⁰, um inadequado bucolismo para um poema épico, explica que “não a admitirá quem sentir que não há em todas as concepções humanas [...] uma ideia que valha a florzinha agreste que nasce aí em qualquer canto da terra”. Mas vai além: acrescenta que “o adjetivo *vário* exprime a diversidade do colorido das flores” (como se *vário* concordasse com *pétalos* e não com *sol*) “e o outro, *propício*, a ação benéfica do sol que poderia só ter a de abrilhantar, dando o terceiro *altos* mais força à palavra *prodígios*” (Outro amigo do poeta, in Castello, 1953: 102).

Também quando IG acusa Magalhães de haver esgotado toda a inspiração quando descreve o Amazonas, nada restando para tratar do Paraná, a defesa do Outro amigo do poeta é de uma ingenuidade contundente: “o Paraná, na parte que limita o Brasil, havia necessariamente de ficar muito inferior na descrição ao rei dos rios” (Outro amigo do poeta, in Castello, 1953: 94).

Ao fim da polêmica, Alencar publicaria *O Guarani* pondo em prática algumas das ideias que sugerira nas *Cartas*: o verso era substituído pela prosa; surgia um cenário grandioso para iniciar a narrativa; o índio era objeto de uma reabilitação e elevado à categoria de super-herói, um herói quase épico; suas lendas eram aproveitadas, seus costumes e seu vocabulário tinham espaço no texto; enfim, só faltava a heroína cor de jambo e a celebração do nascimento de um povo, que viriam com *Iracema*, oito anos mais tarde.

Herculano respondeu a Pedro II antes de Alencar pôr em prática suas ideias, mas depois de haverem sido publicadas todas as *Cartas* em torno do poema de Magalhães. Como não foi possível localizar a missiva que o imperador do Brasil enviou ao escritor português, fica-se sem saber se este lhe deu conhecimento da polêmica (e em que termos) ou se Herculano dela tomou conhecimento pelos jornais ou por algum outro meio. É que, coincidindo em muitos pontos a opinião de ambos os escritores, pode-se pensar que o autor de *Eurico* tivesse atenuado o seu julgamento, para não figurar do mesmo lado que IG. Pode-se também pensar,

²⁰ Os versos, por inteiro, são assim: “Oh sol, astro propício que abrilhantas / do criado universo altos prodígios; / Que aos bosques dá verdor, doçura aos frutos, / e aos pétalos das flores vário esmaltas” (Magalhães, 1864: 11).

pura e simplesmente, que, diante da ingenuidade de um imperador que lhe apresentava tal poema — e com patrocínio seu — Alexandre Herculano tivesse resolvido avisar a Pedro II, por via indireta, sem descer a pormenores e sem que suas palavras caíssem em domínio público, colocando mais achas na fogueira, que não era de continuar com tal mecenato. Assim, enquanto Alencar criticava o “amigo do rei” e o próprio “rei”, o que acabaria por fazer ainda mais diretamente nas *Cartas de Erasmo*, começadas a publicar nove anos depois, Herculano, que já declarara sua admiração pelo Imperador, ao traçar o “Futuro Literário de Portugal e do Brasil” (1847), dava seguimento a um processo de aproximação que viria a culminar com uma visita de Pedro II à quinta de Val de Lobos.

BIBLIOGRAFIA

- ALENCAR, José de (1994a) *O Guarani*, Coimbra, Almedina.
- _____, (1994b) *Iracema e Cartas sobre “A Confederação dos Tamoios”*, Coimbra, Almedina.
- CASTELLO, José Aderaldo (1953) *A Polêmica sobre “A Confederação dos Tamoios”*, São Paulo, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo.
- CRISTÓVÃO, Fernando (1994) *Diálogos da Casa e do Sobrado. Ensaios luso-brasileiros e outros*, Lisboa, Cosmos.
- DENIS, Ferdinand (1824) *Scènes de la nature sous les tropiques, et de leur influence sur la poésie; suivies de Camoens et José Índio*, Paris, Lecointe et Durey, Librairies.
- _____, (1826) *Résumé de l’Histoire Littéraire du Portugal suivie du Résumé de l’Histoire Littéraire du Brésil*, Paris, Lecointe et Durey, Librairies.
- DIAS, Gonçalves (1959) *Poesia Completa e Prosa Escolhida*, Rio de Janeiro, Ed. José Aguilar.
- HERCULANO, Alexandre (1986) “Carta a Pedro II, Imperador do Brasil, sobre *A Confederação dos Tamoyos* por Gonçalves de Magalhães [...]” in *Opúsculos V*. Org., intr. e notas de Jorge Custódio e José Manuel Garcia, Lisboa, Presença, p. 212-221.
- MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de (1864) *A Confederação dos Tamoios*, Coimbra, Imprensa Litterária.
- _____, (1974) “Discurso sobre a história da literatura do Brasil”, in Afrânio Coutinho, *Caminhos do Pensamento Crítico 1*, Rio de Janeiro, Ed. Americana-Prolivro.

EURÍPIDES, IFIGÉNIA ENTRE OS TAUROS
ELEMENTOS NOVELESCOS NUMA
TRAGÉDIA FINISSECLAR

Há mitos e figuras que polarizam, ao longo do percurso de produção de um dramaturgo, o seu imaginário poético: o de Sófocles foi marcado pela figura do cego que vê; o de Eurípides, pelo mito de Tróia e por figuras femininas como Hécuba, Helena, Ifigénia. É perceptível que Eurípides, ainda que tivesse trabalhado sob o pressuposto da versão mitológica do mito de Agamémnon e do sacrifício de Ifigénia a que Ésquilo ou Sófocles recorreram, se sentiu profundamente atraído pela versão que viria a explorar, dramaturgicamente, no fim da sua vida, em *Ifigénia em Áulide*: uma versão provavelmente local e que parece estar já documentada nos *Cantos Cíprios*¹. A donzela prestes a ser sacrificada por seu pai, por exigência divina, mas que, por clemência dos próprios deuses, é subtraída ao sacrifício e adequadamente substituída por um animal, parece fazer parte do imaginário mítico do Mediterrâneo Oriental. Recorde-se, por exemplo, o sacrifício de Isaac, exigido a Abraão por Javeh que, no último instante, substituiu também o jovem por um animal, no momento em que está já provada a fidelidade do patriarca hebraico.

No entanto, o caso de Ifigénia é algo diverso, pelo menos na dramaturgia eurípidiana. Explorado este motivo como sacrifício voluntário – tema tão do gosto do tragediógrafo –, ele tem o seguinte efeito: no momento em que a ação, conduzida pelos senhores da guerra, chegou a uma situação aporética, depois

¹ Esta peça viria a ser representada na Grandes Dionísias em 406 ou 405 a. C., juntamente com *Alcméon em Corinto* (composto provavelmente no final da década anterior, próximo de *Helena* e de *Íon*) e *Bacantes*, por iniciativa de um filho de Eurípides, pouco tempo após a morte do dramaturgo, de acordo com a informação de um escólio a Aristófanes, *Rãs*, 67.

de todo o jogo de intrigas e interesses que se desenvolve à volta do poder, a solução, ou o ultrapassar do impasse fica dependente da decisão de um ser frágil, alheio à vida política, de uma donzela, que está, todavia, no centro da discussão – uma donzela que caminha voluntariamente para a morte, por compreender o peso político que essa sua atitude poderá ter². No entanto, do sacrifício voluntário da donzela desprende-se uma atmosfera dramática de mal-estar que não nobilita os poderosos. Eurípides utiliza a criação dessa atmosfera para aí introduzir a interrogação crítica sobre a legitimidade do conflito bélico e da utilização demagógica do poder³.

Em relação à tradição épica da salvação de Ifigénia por Ártemis, que a teria arrebatado para a converter em deusa, Eurípides concebeu uma proposta dramática inovadora, em *Ifigénia entre os Tauros*. Não é uma donzela convertida por Ártemis em deusa, mas uma donzela convertida em sacerdotisa da deusa Ártemis que Eurípides nos apresenta. Foi salva e arrebatada para terras bárbaras da actual península de Azov, onde o soberano bárbaro e rude daquelas terras a protege e mantém ao serviço de um culto bárbaro de Ártemis, em conexão com a estatueta de madeira da deusa que, misteriosamente, ali foi parar.

Esta tragédia de *fin de siècle*, tal como *Helena*⁴, tal como o *Filoctetes* de Sófocles, remete o espetador para um espaço de ação fora do comum universo grego: trata-se de um espaço longínquo, de alteridade ou de solidão (no caso de *Filoctetes*); um espaço que era já conhecido pelo Grego daquele tempo, mas que até então não constituira espaço de uma ação dramática em que as personagens principais são Gregos, fora da sua pátria. O destino destas está tomado por uma dinâmica de circularidade, já que, após o afastamento, após a ação excêntrica,

² Veja-se A. Henrichs, “Human Sacrifice in Greek Religion: Three Case Studies” in: *Le sacrifice dans l’Antiquité*, Entretiens de la Fondation Hardt 27 (Genève 1981) 195-235. A mesma dimensão do sacrifício humano, no mito de Ifigénia em Eurípides, é objeto da exegese de H. Lloyd-Jones em “Artemis and Iphigeneia” *JHS* 103 (1983) 87-102.

³ Veja-se M. F. Silva, “Sacrifício voluntário. Teatralidade de um motivo euripídiano”, *Biblos* 67 (1991) 15-41.

⁴ *Helena* data de 412 a. C. *Ifigénia entre os Tauros* é-lhe muito próxima, ainda que a sua data não seja conhecida. A proximidade torna-se evidente pela similaridade de motivos, aliás reconhecíveis na novela posterior (uma figura real feminina que, entre Bárbaros, longe da sua terra natal, se encontra com um familiar há muito afastado – irmão, marido – e planeia uma fuga dolosa; os motivos do engano, do mal-entendido, do reconhecimento estão presentes em ambas). Existem, além do mais, similaridades métricas entre ambas, que correspondem a uma última fase da produção euripídiana (M. J. Cropp, *Eurípides. Iphigenia in Tauris*, ed. introd. transl. comment, Warminster, 2000, 60 sqq.; M. Hose, *Studien zum Chor bei Eurípides II*, Stuttgart, 1991, 26 sqq.).

jogada fora do mundo grego, essa ação conduzi-las-á à pátria e integrará, no próprio universo grego, alargado, elementos desse outro espaço⁵. Com essa integração se esbate, de algum modo, um binómio já há muito ferido: o do Grego/Bárbaro – ainda que a ingenuidade e *amathia* do rei Toas o torne inferior ao Grego, arguto, Toas é, contudo, aquele que se mantém fiel aos juramentos e que o Grego ludibria, ganhando proveito da dita *amathia*⁶.

Diferentemente dos percursos de Ulisses, que são de pura errância e privação do espaço onde pretende chegar – um espaço limitado, que representa o ‘esquecimento’ dessa errância – estes caminhos da tragédia dos últimos anos do séc. v apontam noutro sentido⁷. Se nos centrarmos especificamente em *Ifigénia entre os Tauros*, apercebemo-nos de que há elementos que, de algum modo, antecipam a narrativa épica dos *Poemas Argonáuticos* de Apolónio de Rodes: os viajantes marítimos que chegam a terra bárbara com a missão de daí trazerem para a Hélade um objecto excepcional (o *xoanon* de Ártemis, num caso, o Velo de Ouro, no outro), a centralidade e capacidade de decisão e elaboração de um plano doloso por parte da personagem feminina – no caso de Eurípidés, Ifigénia –, a dependência, em relação aos seus planos, dos estrangeiros que chegam, a figura do rei bárbaro, Toas, que, na sua rudeza e rusticidade, se deixa enganar pelo plano posto em prática por Ifigénia e pelos dois estrangeiros, tal como o pai de Medeia. A comunidade dos Tauros tem aspectos comuns à dos habitantes da Cólquida – trata-se de sociedades rurais, em ambos os casos, profundamente

⁵ A. Delcourt, “Oreste et le prince” *EC* 66 (1998) 63-64: “L’expédition d’Oreste en terre barbare presente donc aux Grecs du V.e siècle l’image inversée de la polis dans laquelle ils évoluent, et leur donne, par ce jeu de miroirs, conscience de leur identité. Mais elle leur permet aussi d’attribuer à dès rites ressentis comme violents, et qui leur sont familiers, une origine acceptable: c’est à Oreste regagnant la Grèce avec la précieuse effigie taurique que ceux-ci doivent leur introduction. Les cultes d’Artémis Tauropole, Brauronia, Orthia/ Iphigeneia, Skythia sont ainsi placés en étroite relation avec la déesse barbare et mettent à leur profit le succès de la tragédie d’Euripide”.

⁶ Compare-se o papel de Teoclíméno em *Helena*. Vide E. Hall, *Inventing the Barbarian. Greek Self-Definition through Tragedy* (Oxford 1991) 121-122. Sobre a problematização do binómio, veja-se a dissertação de doutoramento de J. R. Ferreira, *Hélade e Helenos. Gênese e evolução de um conceito* (Coimbra 1992) 361-416.

⁷ D. J. Conacher, *Euripidean Drama. Myth, Theme and Structure* (Toronto 1967) 305 vai ao ponto de considerar a peça como transgressora do ‘trágico’: “The *I.T.* is another of Euripides’ romantic tragicomedies, based like the *Helena* on the ironic interplay of illusion and reality”. À afirmação subjaz uma posição metodológica algo problemática e que consiste em projetar características de géneros literários posteriores sobre as tragédias de Eurípidés, desvalorizando hermeneuticamente a tragédia de fim de século e descurando a voz de um tempo de crise que nela se faz ouvir. Veja-se M. Quijada Sagredo, “El Eurípidés tardío y los límites de la tragedia” in: M. Quijada Sagredo (ed.), *Estudios sobre Tragedia Griega. Eurípidés, el teatro griego de finales del siglo V a. C. y su influencia posterior* (Madrid 2011) 40 sqq.

ligadas à pastorícia e criação de gado, o que contribui para a rudeza ingênua do seu caráter coletivo. A ação, por seu turno, tem, como já foi referido, muitos aspetos em comum com a de *Helena*.

Eurípides optou por dar ao prólogo da sua peça uma estrutura bipartida. Sem deuses que nele venham expor o curso dos acontecimentos a esperar – o que deixa espaço aberto a esse sentimento de que a *Tyche* é senhora dos destinos humanos, nele atuam Ifigénia, por um lado, Orestes e Pílates, por outro, sem que aquela e estes se encontrem. Esta estrutura serve para sublinhar até que ponto estão separados os universos de seres física e afetivamente tão próximos – e tal técnica dramaturgica, pela riqueza de efeitos que traz consigo, será usada por Sófocles, na sua *Electra*, que não estaria muito distante, no tempo, da tragédia em apreço.

O monólogo inicial de Ifigénia tem, naturalmente, o caráter expositivo que situa o espectador na versão do mito escolhida pelo dramaturgo e no ponto de acção, dentro dessa versão – um ponto de ação que parece ter sido inventado por Eurípides: após os acontecimentos em Áulide, quando Agamémnon, na sequência do oráculo de Calcas, prepara o sacrifício de Ifigénia, atraída ao acampamento militar pelo engano forjado por Ulisses (assim arranca este a donzela à sua casa e à sua mãe) – as falsas núpcias com Aquiles –, Ártemis arrebatou a jovem pelos ares para a colocar a salvo, como mortal, no país dos Tauros. Aí deve servir como sacerdotisa da deusa e sacrificar à sua pequena estátua de madeira, num bárbaro culto, todos os Gregos que aí aportem (1-41). A segunda parte deste monólogo (42-66) traz Ifigénia ao seu isolamento e angústia, longe do lar e dos afetos, ignorando o destino de Agamémnon e da sua casa: a morte do rei, seu pai, às mãos de Clitemnestra e a de Clitemnestra às mãos de Orestes, a quem as Erínias perseguem. Por isso mesmo, Ifigénia expõe o seu sonho, como o fazem tantas figuras da tragédia grega, apreensiva com o seu significado. Mas, diferentemente dessas outras figuras que, percebendo claramente ou com menos clareza, o significado ominoso dos seus sonhos, Ifigénia, por desconhecer a realidade lá longe, em Argos, e a presença de Orestes e Pílates bem perto dela, mal-interpreta o seu sonho.

Eurípides constrói magistralmente o sonho, como uma típica sequência, na linguagem onírica, de símbolos que se fundem, se metamorfoseiam e provocam o envolvimento emocional daquele que sonha e se vê a si mesmo, agindo nessa

floresta de símbolos sem compreender o sentido dos seus gestos. No sonho de Ifigénia, como nota Conacher, se projectam, com verosimilhança, “The feelings and fears of the dreamer: her longing to be home, her anxiety about her family of whom she had no news since Aulis, her love for the infant Orestes (as she knew him) and her revulsion from her present duties”⁸. A imagem da coluna que ganha voz, com cabelos semelhantes aos de Orestes, sobre a qual Ifigénia se prepara para fazer os sacrifícios a Ártemis suscita-lhe o sobressalto de que Orestes está privado de vida, já que o pilar da casa é a sua descendência⁹. A identificação está certa. A jovem, no entanto, ignorou a simbologia da casa destruída por não conhecer a sorte dos seus familiares. O sacrifício iminente, por seu turno, anuncia a proximidade de Orestes – mas Ifigénia não tem motivos para o supor.

O sonho enganador desperta a nostalgia da pátria. Ifigénia está mais só, presa ao seu múnus de sacerdotisa de um estranho culto a Ártemis, em cujo templo entra. Chegam à cena vazia os dois viajantes gregos, Orestes e Pílates. Pílates não é já a personagem muda esquiliana e Orestes, por seu turno, vem ainda perseguido por algumas das Erínias que se não resignaram com o veredicto do Areópago. Nova tarefa é pedida por Apolo a Orestes, na perspectiva de o livrar da perseguição das deusas – a apropriação e condução para a Hélade da estatueta de Ártemis, associada ao bárbaro culto. As palavras de Orestes são amargas em relação a Apolo: novo oráculo, nova armadilha, após o matricídio (77 sqq.)? Os mortais estão cansados dos estranhos e penosos caminhos que os deuses os fazem percorrer. Por diversas vezes o verbalizam nesta peça. A solução do Areópago e do acolhimento em Atenas não foi suficiente nem eficiente. “Algumas Erínias” não resignadas significa que o hino à democracia, nos tempos da sua consolidação, se calou há muito, pois a própria democracia, lá longe, converteu-se em algo muito diferente do que sonhou ser. A cadeia de vinganças familiares, por sua vez, pesa como excessiva e cruel, como também *Electra* o denuncia.

⁸ G. M. A. Grube, *The Drama of Euripides*, London 1941 (new repr. w. corr. New York 1973) 316.

⁹ J. P. Schwindt, “Tragischer und epischer Traum. Euripides, *Ipb. Taur.* 42-64 und Homer, *Od.* 19. 535-69” *Hermes* 126 (1998) 1-14, compara o sonho de Ifigénia ao de Penélope, no canto 19 da *Odisseia*. Esta comparação leva-o à conclusão de que se trata de sonhos tipificados para a caracterização de figuras aristocráticas.

Não estamos já, como o nota Cropp¹⁰, perante o desenrolar de uma maldição familiar, mas perante um enredamento de acontecimentos e da sorte em que o ser humano se vê enleado, em tempos e espaços diferentes. Eu acrescentaria que esse enredamento projeta os seres humanos para uma proximidade nunca imaginada, quando pensam estar perdidos para sempre uns dos outros. A experiência humana, no mundo, não é a do homem num *kosmos*, mas num contexto de *taragmos* ('perturbação'), como dirá Orestes (572-573).

A desilusão democrática e a crise de um sistema em ruínas pesam neste contexto de universo dramático alargado, rasgado por guerras, perseguições, aventuras e fugas, por salvamentos maravilhosos operados pelos deuses, após terem semeado a desordem humana e a dor. Os desencontros entre oráculos e sonhos mal interpretados levam, certamente, o espetador a perceber quão confusa é a comunicação deuses-homens e a perceção das forças que gerem a vida.

À imagem do oráculo de Apolo ao Orestes da *Electra* sofocliana, também o oráculo de Apolo a Orestes, na presente peça, alude a uma tarefa cujo sucesso não será alcançado através de uma ação nobre e pública, mas de estratégias (*technaisi*, 89) ou, neste caso, de um golpe de sorte propícia (*tychei*, 89). É, pois, frágil a assistência divina. As personagens humanas mais parecem ser deixadas ao sabor da sorte – *Tyche*, a grande força que determinará o curso de ação e os destinos das personagens da novela helenística – cujo império é ilustrado e sublinhado nesta peça¹¹. Ela é a poderosa entidade, atuante na vida humana, que, na Cultura Helenística, é elevada à categoria de divindade. É com o pressuposto da sua força que o imaginário helenístico se abrirá para o tipo de ficção, no teatro ou no novo género, na novela, em que familiares ou um par de enamorados se perde, se julga para sempre perdido, pela morte do outro, e se vem a reencontrar, necessitando, muitas vezes, no caso de irmãos separados na infância, de sinais de reconhecimento que se tornam notórios, por acaso.

E a *tyche* tem as suas ironias. O esconderijo procurado por Orestes e Pílates, nas grutas da praia, para aí arquitetarem o plano que à terra dos Tauros os trouxe, leva-os a um espaço frequentado pelos boieiros que assim os descobrirão

¹⁰ M. J. Cropp, *ibid.* (Warminster 2000) 34-35.

¹¹ D. J. Conacher, *op. cit.* 309.

e os trarão aprisionados para o sacrifício que Ifigénia deverá realizar. Os próprios deuses parecem ter traído Orestes, já que, quando procurou ocultar-se discretamente nessas grutas, o ataque das Erínias o fez comportar-se como louco. A descrição que Eurípides põe na boca do Mensageiro-Boieiro da sintomatologia de Orestes está muito próxima da de uma crise de epilepsia, “doença sagrada” já familiar aos Gregos na sua manifestação¹²: depois do comportamento frenético sucede-se a prostração, não descrita em pormenor. Eurípides refere a baba espumosa que sai da boca de Orestes, caído por terra, e a necessidade que Pílades reconheceu de lhe prestar assistência e o cobrir, uma vez deitado no solo (307-314). E assim ambos os Gregos são trazidos para o sacrifício, até uma sacerdotisa para quem, após as impressões do sonho noturno, o seu múnus se torna ainda mais pesado. São apenas mais dois Gregos a sacrificar, perante a sacerdotisa e, todavia, sem o saberem, são os irmãos que estão frente a frente, num universo vasto, percorrido por itinerários e destinos diversos, para se encontrarem num ponto em que um está prestes a matar o outro e o seu amigo, agora também familiar.

Orestes havia já manifestado o seu cansaço existencial, jogado entre Apolo e as Erínias já muito para além do espaço da sua pátria. Já entre os próprios boieiros bárbaros a voz racionalista de um deles levanta-se para desmontar a ingénua suposição de quem pensa que os estrangeiros avistados junto ao mar são divindades – são apenas, como afirma, náufragos que se escondem por receio (275-278)¹³. Confrontada com mais duas vítimas gregas a sacrificar a Ártemis, Ifigénia põe em causa os *sophismata* da deusa (380), bem como a possibilidade de os deuses gerarem outros deuses de comportamento tão absurdo (*tosauten amathian*, 386), e até mesmo narrativas correntes de antigas atrocidades humanas que envolveram, por ignorância, os próprios deuses. Tal como o boieiro bárbaro, Ifigénia contrapõe uma leitura racionalizada do mito, a partir de um pressuposto:

¹² E. R. Dodds, *The Greeks and the Irrational* (Berkeley, Los Angeles 1973^o) 67-68: “In the Classical Age, intellectuals might limit the range of “divine madness” to certain types. A few, like the author of the late-fifth-century treatise *de morbo sacro*, might even go to the length of denying that any sickness is more “divine” than any other, holding that every disease is “divine” as being part of the divine order, but every disease as also natural causes which human reason can discover ...But it is unlikely that popular belief was much affected by all this, at any rate outside a few great cultural centres”.

¹³ Esta nota racionalista, de crítica à facilidade popular de promover ao estatuto de manifestação divina tudo o que não é compreendido pela razão, parece ecoar a voz do poeta.

um deus não pode ser *kakos* (386-391)¹⁴. Será esta uma última esperança posta na expectativa de sentido para a vida humana?...

O Coro de Jovens Servas Gregas, entre o final do episódio I e o início do episódio II, canta, de acordo com os parâmetros da tradição grega, os malefícios de uma esperança (*elpis*, 414) que impele os homens a traçar os seus caminhos por espaços cada vez mais vastos, mais alheados da própria identidade grega, em busca de riqueza. Esta é uma perspectiva própria de um mundo em vésperas de globalização – perspectiva que o próprio Horácio há-de formular mais tarde, em Horácio, nas suas *Odes* (1.1.13 *sqq.*). A viagem e a intervenção divina, aparentemente desconexa, juntou os dois irmãos. Ifigénia teve tempo, após os momentos de fragilidade visíveis no episódio I, de aprender a lição de dureza da sua existência e da sua sorte, aplicável, também, à das suas vítimas. Dessa sorte será ela o instrumento (466-481).

Faz, então, sentido que Orestes, interpelado por Ifigénia para que se identifique, o faça como o Ulisses de *Odisseia* perante o Ciclope – não como ‘Ninguém’, com o fim de enganar, mas como o ‘Infeliz’ (*Dystyches*, 500), ícone de todo o ser humano, impelido para um incessante e absurdo caminho por forças estranhas que determinam o rumo da sua vida e do seu fim.

Não fora este interrogatório, a que Orestes se esquiva de responder diretamente, pois pesa-lhe a sua própria identidade, e os topónimos de Argos e de Micenas não teriam sido mencionados como origem dos dois amigos (não irmãos). A breve disposição de Ifigénia de submeter à sua sorte de executora de sacrifícios é vencida pelo apelo da terra natal, da sua casa, da Hélade e do interesse em saber da sorte dos responsáveis pelo seu exílio e da sua família. Quando Orestes se queixa da volatilidade das palavras divinas, equivalentes à linguagem volátil dos sonhos, num contexto de confusão e sem-sentido da vida humana, é então que a ação se encaminha para o reconhecimento das personagens. Ele não é espontâneo, nem voluntário, mas nascido da fortuna, associada à natural reação das personagens no contexto situacional em que se encontram. O plano de Ifigénia de salvar um dos Gregos ligados a Micenas para ser portador de uma carta a seu irmão desencadeia uma contenda entre os amigos, verdadeira exibição de generosa *philia*, pois cada um deles quer ser

¹⁴ Vide Cropp *comm. ad vv.* 386-388.

sacrificado e dar lugar à salvação do outro. Vencem os argumentos de Orestes e será Pílates o portador da carta. Daqui resulta, dramaticamente, que o discurso da missiva transmitida a Pílates se dirija ao seu companheiro ali presente, prestes a ser sacrificado, e a quem Ifigénia, sem o saber, suplica salvação. Pelo acaso que leva à escrita da carta Orestes fica a conhecer a identidade daquela que o deverá sacrificar – Ifigénia, que ele julgava morta.

Este reconhecimento tem sido sobejamente estudado e comentado desde o próprio Aristóteles, que várias vezes o aponta como modelar, na sua construção em duas fases¹⁵. Reconhece o filósofo que a mais perfeita *anagnorisis* é a que decorre dos próprios factos e dá como exemplo *Rei Édipo* e a carta de *Ifigénia entre os Tauros* (55a17-21).

O mesmo Aristóteles, ao falar do segundo momento do reconhecimento, o de Orestes a Ifigénia (1454b30-35), critica-o como «fabricado pelo poeta, por motivos que não têm que ver com a arte». Ele refere-se ao facto de Orestes se dar a conhecer espontaneamente, sem recorrer a sinais que, certamente, traria consigo (v. 795).

Em primeiro lugar, ficamos a perceber, por Aristóteles, que esta arquitetura do reconhecimento é original, concebida por Eurípides para esta peça. Em segundo lugar, há que ter em conta a preocupação de Aristóteles de sistematizar reconhecimentos associados a sinais ou aspetos materiais. A reação de Orestes decorre do júbilo e surpresa da carta cujo conteúdo ouve. Frente àquela que julgara morta, a sua explosão emocional não é mediada por sinais. Será mediada pelo conhecimento de factos, sugerindo a Ifigénia que o ponha à prova, inquirindo-o (809). Que outros sinais seriam mais expressivos que os testemunhos (*tekmeria*, 822) das recordações, partilhadas por dois seres humanos afastados do seu mundo e despojados de tudo o que lhes era familiar? Nesta tragédia da suprema errância o júbilo do reencontro desperta, ainda mais vivas, as memórias da pátria e a nostalgia de um regresso tido como impossível. Tentar esse regresso ou morrer juntos – eis a desesperada proposta de Orestes (1007 sqq.).

Ifigénia torna-se, então, talvez preparando a sua verdadeira assimilação a Ártemis, no culto em solo grego¹⁶, como a instância feminina que impele à vida

¹⁵ *Poética* 1452b6; 1454a7;1455a20.

¹⁶ Esta questão foi adequadamente investigada por A. M. Rebelo e constitui o cerne da sua dissertação de Mestrado *Mito e Culto de Ifigénia Táurica*, Coimbra, FLUC, 1993.

e vincula à vida, ainda que instituída como sacerdotisa do sacrifício – que já não fará. A sua decisão de salvar Orestes suscitará a reação de esperança de Orestes, baseado numa espécie de enleio de leitura dos desígnios de Apolo e de Ártemis, a partir do oráculo várias vezes posto em causa. Talvez os deuses, se a *tyche* for propícia e os mortais aproveitarem o *kairos*, talvez assim eles ajudem¹⁷. No momento, é como mulher que Ifigénia pede a convivência das mulheres do Coro, mulheres gregas que, como ela, se associam a cantos bárbaros, com o seu coração marcado pela nostalgia da pátria perdida (1056-1064):

IFIGÉNIA

Ó mulheres, que me sois tão caras, é para vós que eu dirijo os meus olhos. O meu futuro está nas vossas mãos: ou me é dado ter êxito ou ser reduzida a nada e ficar privada da minha pátria, do meu irmão que tanto amo, de minha irmã tão querida.

Seja este o argumento em que me vou basear: somos todas mulheres, uma raça que nutre a afeição mútua, que busca preservar o bem comum. Mantende-vos, pois, em silêncio e ajudai-nos na fuga...

Essa convivência é a do silêncio, no plano do engano que o grupo dos três amigos/familiares irá pôr em prática, liderado por Ifigénia, para tentarem fugir no navio grego, rumo à Hélade. O rei bárbaro, na sua rusticidade ingénua de chefe de uma comunidade de pastores, enganado pelos jovens, antecipa, por um lado, o pai de Medeia na Cólquida; por outro lado, inscreve-se no padrão tipicamente euripidiano do Bárbaro de transparentes intentos e compromissos, frente ao Grego, mais refinado, mas doloso e pronto a quebrar compromissos, como atrás se referiu.

O plano quase executado contará com a força contrária do mar, que atira para a praia o grupo de fugitivos. O motivo romanesco do naufrágio associa, mais uma vez, a *tyche* e a obscura presença divina.

Será Atena quem, finalmente, surgindo *ex machina*, integrará os rasgos aparentemente desconexos das vontades divinas e da ação humana, chegada

¹⁷ Conacher, *op. cit.* 309, sublinha a forte interdependência entre *tyche* e *kairos* nesta tragédia, bem como a expressão de um profundo sentimento de saudade e de desejo de regresso ao lar das origens (p. 307). Veja-se também A. M. Rebelo, “O *deus ex machina* e o conceito de *tyche* na *Ifigénia entre os Táuros*, à luz da teoria aristotélica” *Humanitas* 47, t.1 (1995) 180 sqq.

a uma aporia, e os articulará, conferindo-lhes sentido. A ação é conduzida aos parâmetros da tradição e associada à fundação de cultos iniciáticos em terras da Hélade, na Ática. Mas, mais ainda, na circularidade desta viagem, finalmente a ponto de ser bem sucedida, barbárie e helenidade articulam-se, num mundo onde já não é possível não interagirem.

Esta tragédia, pelos elementos romanescos que nela se deixam entrever, prenuncia a gênese de novos gêneros e de novos caminhos para a própria comédia.

Nota Withman¹⁸: «Athena's prescription for the ceremonies of Halae prefigures, in part, the intellectual antiquarism of the Hellenistic age whose climax was Calimachus».

De facto, se tivermos em conta grande parte dos elementos peculiares do que até nós chegou da novela grega antiga¹⁹, verificamos que já estão presentes em *Ifigénia entre os Tauros*, tal como o motivo da separação do par amoroso, jovem e de classe privilegiada – neste caso trata-se de amor fraterno –, que, após muitas vicissitudes, se reencontra.

Tal reencontro pressupõe um espaço de antecedentes da ação dramática as-saz vasto e ocorre num espaço estranho, fora da Hélade, preferencialmente Ásia Menor ou Próximo Oriente, mas, tal como na novela, as referências que a ele são feitas e as personagens que o habitam são inspiradas na realidade socioeconómica local: as regiões costeiras para além do Ponto Euxino eram, na Antiguidade Clássica, habitadas por comunidades que se dedicavam à agricultura e pastorícia.

Oráculos nebulosos, como nos *Ephesiaka* de Xenofonte, ou sonhos, ominosos mas nem sempre bem interpretados à partida, sublinham essa quebra de referências própria da errância por grandes espaços ou da crescente consciência do império da *Tyche* – a ponto de o desespero gerar a predisposição para o suicídio, ainda que não consumado.

O naufrágio que quase pôs fim aos planos de regresso à pátria dos jovens perdidos entre os Tauros constitui outro dos elementos caraterísticos da novela, num mundo onde a navegação, com rumos cada vez mais latos, conhece riscos, também cada vez mais frequentes. Por fim o regresso à pátria do par reunido é viável e consuma-se: no caso de Ifigénia, Orestes e Pílades, ainda sob a égide de

¹⁸ C. Whithman, *Euripides and the Full Circle of Myth* (Cambridge, Massachusetts 1974) 33.

¹⁹ Veja-se a excelente apresentação de elementos caraterísticos à novela antiga em N. Holzberg, *Das antike Roman. Eine Einführung* (Zürich 2001) 11-40.

uma Atena unificadora e dadora de sentido a uma ação que tocou a aporia. Ela concatena passado mítico (laborado pelo poeta) e etiologia de cultos existentes, Apolo e Ártemis, nas suas manifestações nebulosas e desígnios incompatíveis, barbárie e helenidade (sob o signo do helenocentrismo). Reconhece, todavia, que, ainda que distantes e contestados, os deuses estão mais próximos dos homens, submetidos à mesma força que os rege: «o que tem de ser (*to kbreon*, 1486)».

O Coro de Jovens Servas Gregas é também resgatado para regressar à Hélade, cujas recordações nostálgicas deram voz a pungentes cantos de saudade e recordações. Finalmente, tal como aos seus senhores, pode proclamar sua *eutychia* pelo regresso, visto e vivido como salvação (1490–1491) – a do homem restituído às suas raízes, depois de ter andado perdido em espaço estranho. Após o tempo de errância, desencontro, estranhamento e risco a acção das personagens desemboca no regresso possível à pátria, no encontro, na segurança do próprio reconhecimento do sentido que as peças dispersas do *puzzle* da existência passam a fazer, uma vez encaixadas, pelo esforço humano, pela Sorte e pela acção de instâncias superiores, nesta tragédia finesseccular de *happy end*, eco de tempos em mudança, de uma nova época que se anuncia e em que a novela conhecerá o seu desabrochar.

Pouco a pouco, a fruição do *mythos* transferir-se-á da prevalência do espetáculo teatral para o livro, por parte já não da comunidade de cidadãos do universo da pólis, mas do *kosmopolites*, num universo expandido, de horizontes subitamente rasgados, em que a dimensão do individual e do contingente, a dependência da Sorte e a nostalgia do reencontro se fazem sentir e determinam um novo modo de cristalizar narrativamente a *mimesis biou*.

Maria de Fátima Marinho

Universidade do Porto

A FICCIONALIZAÇÃO DO FENÓMENO DO VOLFRÂMIO ENQUANTO REPRESENTAÇÃO DO DISCURSO DA HISTÓRIA

Quando, no início do século XIX, Walter Scott punha como subtítulo do seu primeiro romance, «*tis sixty years since*», estava, não só a marcar a distância temporal em relação ao tempo da escrita, como a significar a diferença entre o modo de escrever sobre o que se testemunhou e aquilo que apenas conhecemos pela leitura de textos ou de relatos indirectos. Avrom Fleishman, no seu clássico estudo sobre o romance histórico inglês, põe como condição a existência de pelo menos duas gerações entre a escrita do livro e o momento cronológico do enredo¹, acrescentando que é tacitamente aceite a necessidade de haver referência a acontecimentos ou pessoas reais para criar uma certa credibilidade². Esta definição, que se adapta ao romance histórico tradicional e que reflete uma concepção estática do passado, modifica-se, na medida em que se tendem a abandonar crenças rígidas e absolutas sobre os fenómenos que constituem o repositório da cultura e dos acontecimentos que marcaram determinada época histórica.

¹ Cf. Fleishman 1971: 3, «Everyone knows what a historical novel is; perhaps that is why few have volunteered to define it in print. In such a case, the most persuasive way of defining the subject is not by emphasizing one or more of its manifest characteristics, for these are so widely assumed that it would be foolhardy to legislate among them. Most novels set in the past — beyond an arbitrary number of years, say 40-60 (two generations) — are liable to be considered historical.(...)»

² Fleishman 1971: 3, «Regarding substance, there is an unspoken assumption that the plot must include a number of “historical” events, particularly those in the public sphere (war, politics, economic changes, etc), mingled with and affecting the personal fortunes of the characters.»

A discussão sobre a importância de manter a distância de duas ou três gerações, como queriam os românticos, está longe de ser consensual. Se, por um lado, a necessidade de distinguir entre a transcrição do acontecimento apreendido através de textos seus coetâneos, mas irremediavelmente afastados do romancista que os recria, e a reprodução escrita de factos diretamente vivenciados pelo autor, se pode revelar operativa, por outro, não é menos verdade que o real é sempre algo de fugidio e renitente ao tratamento romanesco. Aquilino Ribeiro estava ciente dessa dificuldade inultrapassável quando, no prefácio à segunda edição de *Volfrâmio*, datado de fevereiro de 1944, escreve que «o orgulho do criador estará em dar a ilusão de que são cópias exactas do mundo de carne e osso» (Ribeiro 1961: 8), afirmando mais adiante que a sua escrita se rege por dois princípios complementares: «*observância do real e originalidade*» (Ribeiro 1961: 11).

A crença de que a literatura poderá ser simultaneamente a ilusão da representação do real e a sua construção mais privilegiada, tem feito correr rios de tinta e não poderá ser resolvida de modo simplista e apressado. Sabemos que a consciência de que a arte da narrativa sempre contribuiu para a invenção de novos tempos³ consolida-se na representação do irrepresentável⁴, isto é, na tentativa de conciliar o real (fugidio, inexistente sem a construção que dele é feita) e a sua representação, que sempre se transforma em modos mais ou menos conscientes de manipulação⁵. A crença de que a ficção pode ser documentada e reproduzir determinados momentos históricos, como queria Barbara Foley (1986), está longe de poder ser aceite, sem previamente se assumir o estatuto de ingenuidade, impróprio de um leitor avisado, que sabe não poder comungar de tal postulado⁶, sob pena de incorrer na armadilha que o historiador a si próprio cria quando se quer distanciar irremediavelmente do romancista. O referente histórico é assim

³ Hamel 2006: 7: «Tout en se mesurant à l'effacement des êtres et des choses, à l'expérience de la mort et de la corruption, à l'intériorité de la vie sur le langage, l'art du récit contribue depuis toujours à l'invention de temps nouveaux, de temps inédits qui bouleversent non seulement le passé et sa mémoire, mais l'avenir.»

⁴ Forest 2007: 45: «Cela implique surtout que, procédant à la fois de l'affirmation du sens et de l'annulation de celui-ci, le roman s'assigne pour tâche contradictoire la représentation de l'irreprésentable.»

⁵ Lima 2006:147: «(...) disciplina [a História] capaz de coordenar especiotemporalmente a descoberta ou o uso das formas de manipulação e de domínio das coisas (...).»

⁶ Lima 2006: 152: «(...) por influência das ciências da natureza, considerava-se que a memória conservava íntegra a lembrança *como se* fosse um dado material, funcionando a linguagem como um meio de conservação, incapaz de modificar o teor da lembrança.»

sempre construído⁷, tendendo a legitimá-lo, de forma mais ou menos consciente, a ideologia, o interesse e as opções de quem escreve⁸.

Toda a ficção pressupõe um documento escondido, subjacente, como toda a História tem sempre o seu quinhão de ficção, de construção, de invenção. Aceitando este princípio estético, não será difícil conciliar as duas realidades, mesmo se com propósitos ou procedimentos diferentes⁹.

A discussão sobre a distância temporal necessária para considerar um texto como fazendo parte do subgênero do romance histórico poder-nos-ia levar para variados domínios, todos eles bastante ociosos ou inúteis. Na verdade, o conceito que subjaz à designação implica, talvez, o trabalho sobre realidades que tiveram lugar numa época anterior cujo conhecimento só chegou indiretamente, através de documentos, sejam eles de que natureza forem. A escrita pretensamente objetiva sobre o passado infere obrigatoriamente de inverdades involuntárias e nem sempre catalogáveis. A certeza de que só se conhece uma ínfima parcela da totalidade, que constitui a realidade de outras eras, legitima o aparecimento de romances que jogam com a ignorância absoluta de certos domínios ou de certas opiniões, e, por conseguinte, realçam os interstícios, os segredos, os marginais (pobres, mulheres, grupos pertencentes a minorias, étnicas, religiosas ou outras) da História, chegando ao ponto de modificar o passado, na mira de problematizar um conhecimento de cuja fidelidade os autores se permitem duvidar. Perante estas afirmações, pareceria, à primeira vista, que os textos, que se debruçam sobre realidades coetâneas dos romancistas, não infeririam dos mesmos problemas ou das mesmas limitações. No entanto, como diz Manoel de Oliveira, ao comparar o cinema e a literatura, «Na literatura, o documentário não existe. Antes havia os cronistas, as crônicas, as narrativas dos descobrimentos...Eram histórias que contavam as coisas que se passavam. Mas era o cronista que contava aquilo que ele pensava e via. Não era a própria

⁷ Bouju 2006: 111: «Le référent historique n'est plus donné mais produit: reconstruit par le texte et représenté dans le mouvement d'appropriation de l'univers de fiction par le lecteur.»

⁸ Lima 2006: 156: «sua reconstrução do passado traz sempre a marca do tempo em que a fez e do lugar social que aí ocupava (...).»

⁹ Baroni 2007: 266: «L'ambition de l'historiographie est ainsi radicalement opposée à celle de la fiction, même si l'indétermination de son intrigue est parfois similaire: la première, bien que consciente de la fragilité de sa synthèse, vise une *explication provisoire*; tandis que la seconde, bien que capable d'une parole définitive (puisque la fiction ne peut être contredite par le réel ou par une version alternative des faits), vise à produire une *histoire définitivement ambiguë*.»

realidade que transparecia, ou que tendia a transparecer, mas já havia uma forte interpretação pessoal. (...) O cinema-verdade não é nada verdade, era uma grande mentira, porque as pessoas, ao representarem, deturpam tudo o que se tinha passado, ocultam o que eles querem que não se saiba e exageram aquilo que mais desejam e lhes agrada.» (Bessa-Luís e Oliveira 2007: 51)

Por isso, Agustina diz: «(...) porque eu me sirvo da realidade, mas não confio nessa realidade, nem na dos cronistas» (Bessa-Luís e Oliveira 2007: 52). E a desconfiança, paradoxalmente, provoca a construção de possíveis, isto é, o recurso a processos de representação que modificam o passado e o real ou os significam através de subtis entrelaçamentos, que impedem a catalogação rígida, mesmo se em alternativa, de história romanceada ou ficção documentada¹⁰.

Durante a segunda guerra mundial, Portugal, com minas de volfrâmio, viu-se repentinamente no centro de um jogo de interesses, que favoreceram a extração vertiginosa e, por vezes, selvagem e precipitada do minério. Logo nos anos 40, surgiram dois romances e alguns contos que se aproveitaram desta realidade para a actualizar em matéria romanesca. Dum ponto de vista estrito, estes textos não poderão ser considerados como ficção histórica, dado que não se referem nunca ao passado, antes funcionam como uma espécie de documento ficcionado do presente.

As personagens actualizam os modos de relacionamento e os valores de um determinado momento histórico, tal como fez Lídia Jorge, em *O Jardim sem Limites* (1995) ou *Combateremos a Sombra* (2007).

Contudo, sabemos que toda a ficção pressupõe um documento escondido, subjacente, como toda a História tem sempre o seu quinhão de ficção, de construção, de invenção. Daí, não será, talvez, abusivo, estudar os textos produzidos na década de 40 e que versam o tema do volfrâmio, como documentos de uma determinada realidade, mas que a ultrapassam ou a modalizam, isto é, que, se partem de fenómenos extratextuais, os transformam, inequivocamente, em matéria literária. Sendo assim, a diferença entre o que comumente se designa de romance histórico e o romance que versa temas da actualidade não será muita, do momento em que se toma consciência de que o mais importante é perceber

¹⁰ Bouju 2006.111, «Le référent historique n'est plus donné mais produit: reconstruit par le texte et représenté dans le mouvement d'appropriation de l'univers de fiction par le lecteur.»

o modo como o discurso da História (passada ou recente, pouco importa) se mistura com o da ficção, implicando-se reciprocamente.

Partindo deste princípio, abordaremos quatro textos (dois contos e dois romances) dos anos 40 e um romance recente, de 2008, que se preocupam em estabelecer, de modos, curiosamente, muito idênticos, as circunstâncias da exploração do volfrâmio.

Começaremos por um pequeno conto de Miguel Torga, intitulado «Minério», incluído em *Montanha*, e, mais tarde, retirado pelo autor de todas as subsequentes edições. Este conto, até pelo ano da sua publicação, 1941, funciona como uma espécie de sùmula dos textos mais longos que só vieram a lume uns anos depois. Começando por descrever uma natureza idílica e repleta de habitantes eivados dos saberes tradicionais autênticos, acaba por mostrar a riqueza fácil advinda da exploração do volfrâmio, a corrupção e inevitável pobreza. Esta sequência poderia ser aplicada a todos os textos que se debruçam sobre este problema e apresentam desenvolvimentos mais ou menos idênticos. Vejamos o início do conto, que remete para o tópicos do *locus amoenus* e da perfeição utópica: «Dantes, a montanha era pacífica e farta. Dava pão, vinho, castanhas e lã.» (Torga 1941: 171). Este equilíbrio é quebrado pela descoberta, primeiro ainda incipiente, mas depois, efectiva do minério:

«Mas se os homens da montanha esqueceram as maluquices do senhor Vasco, os homens das terras baixas guardaram na memória atenta a lembrança das pesquisas que fez. E eis novamente a montanha visitada pela cobiça do minério. Mas dantes o senhor Vasco abria pequenas covas de sete palmos, como se fossem para sepultar apenas o seu sonho; agora os homens que vieram começaram a abrir poços sem fundo.

A montanha, mesmo assim, não quis acreditar. Pão, vinho, castanhas e lã. Nunca daquelas fragas tinha saído mais. Mas o Manco, o pastor, achou um seixo muito pesado, com laivos negros. Foi vendê-lo ao senhor Williams. Quarenta e cinco mil réis! Alto! Os fragedos, afinal, valiam. E a montanha deixou de dar pão, vinho, castanhas e lã, para dar minério.» (Torga 1941: 173).

A riqueza fácil e inusitada marca o fim da ingenuidade e a transformação de hábitos e mentalidades. A própria menção ao patrão inglês (Williams) revela a mudança e legitima a corrupção e o roubo encapotado. A prevalência do estrangeiro atenua, de certa forma, a culpa, facilitando atividades que cada um

reprovaria, mas que a montanha, visionada como um todo indiferenciado, leva a cabo sem remorsos:

«E soubera que pelos modos lá para os lados de Viseu andava também assim uma grande exploração de mineral. Mas pagavam-no por bom preço...Vinte mil réis...Era só ir lá entregá-lo...

A montanha ouviu a novidade e coçou a cabeça. Vinte mil réis...Mas então...

E foi assim que a montanha se perdeu. Não é que não seja justo roubar o senhor Williams. É. Mas que pena a montanha ter de aprender a roubar! De certeza. Não fosse o senhor Vasco começar e depois o senhor Williams continuar, ninguém na montanha se lembraria de fazer contrabando. De certeza.» (Torga 1941: 176).

A conclusão é deprimente, «A pobreza da montanha nem assim deixa de ser maior dia a dia» (Torga 1941: 178), o estrangeiro vai enriquecendo e os locais morrem e são mortos: «Por outro lado, o senhor Williams, à medida que a serra vai dando menos, reforça a vigilância do contrabando. E só numa noite a guarda matou três na Garganta.» (Torga 1941: 178).

A disforia presente no fim do conto contrapõe-se à euforia do início, a utopia deu lugar à crua realidade e à exploração fria e calculista.

Depois da publicação deste pequeno conto, sucedem-se, na mesma década, um conto de José Marmelo e Silva, «Ladrão!» (o título na 1ª edição é «O Conto de João Baião»; o título definitivo só aparece na 2ª edição, de 1965), incluído na colectânea *O Sonho e a Aventura* (1943), *Volfrâmio* (1943), de Aquilino Ribeiro e *Minas de San Francisco* (1946), de Fernando Namora.

Marmelo e Silva refere ainda o trabalho nas minas, de passagem, no romance *Adolescente Agrilboado* (1948). O facto de o narrador colocar o pai de família a trabalhar nas minas demonstra, de forma liminar, a importância que esse trabalho assumiu num determinado momento histórico e as condicionantes que proporcionou: «Cansado da mesquinhez das terras arrendadas, o pai trabalhava agora na mina de volfrâmio dos ingleses como carpinteiro-escorador. Só vinha a casa ao sábado, e sempre à frente de uma grande fila de mineiros. (“Não que ele eram muitas léguas, tudo por caminhos ruins!”) – já tinha dito à mãe.» (Marmelo e Silva 2002: 281). Aliás, Luís Miguel, no fim do romance, desalentado e desesperado, decide ensinar os mineiros («Vou instruir um grupo de mineiros.», Marmelo e Silva 2002: 382), num aceno de esperança. Apesar de se tratar de uma

referência ténue, a verdade é que ela é devedora de uma realidade característica de uma determinada época e de um grupo social definido.

Será, no entanto, nos outros textos citados que veremos o desenvolvimento das coordenadas que Torga já enunciara no pequeno conto a que fizemos referência. Além das inevitáveis diferenças entre os três, que decorrem sobretudo de pormenores da intriga, menos relevantes para o estudo que nos interessa, detetámos seis pontos que se repetem e que poderão constituir uma espécie de paradigma dos romances do volfrâmio, ou antes, dos elementos que apontam para a deteção do real, mesmo se transposto e modificado pela escrita. É essa apreensão de um suposto real que poderá aproximar a escrita destes textos do romance histórico, apesar das divergências inequívocas que decorrem da actualização de algo que não foi possível testemunhar, dada a distância temporal que separa os dois momentos fulcrais (o facto e a sua reescrita) ou de algo que se está a passar no momento em que se está a proceder à efabulação. As seis coordenadas fundamentais que se encontram na construção dos romances são as seguintes: utopia, mudança de valores, desestruturação da família, paradigmas familiares e sociais, más condições de trabalho, corrupção.

A utopia marca a euforia inicial, fruto da quebra do equilíbrio «a euforia glutónica do volfrâmio» (Marmelo e Silva 2002: 252), como diz o narrador de «Ladrão!», de José Marmelo e Silva. E acrescenta que «Os farrapilhas lá da terra, que nunca vestiram uma camisa que não fosse rechapada ou por esmola, exibiam roupas femininas, caras, exóticas, lavavam-se em cerveja, fumavam tabaco embrulhado em notas de cem escudos. Quantas loucuras para se mostrarem gente, enfim!» (Marmelo e Silva 2002: 253).

Aquilino Ribeiro, no prefácio já citado, escreve que «*O volfrâmio foi para as populações do Norte, deserdadas de Deus, o que o maná foi para os Israelitas através do deserto faraónico. Imagine-se o que seriam os impulsos da borda esfaimada ante o alimento providencial, no afogo do jejum. O irmão engalfinbar-se-ia com o irmão. O mais forte encheria duas vezes o saco, enquanto o mais débil choraria lágrimas de sangue, dado que não ficasse britado pelos pés dos digladiadores. Levaria melhor, se não o mais violento, o mais astucioso e o que tivesse olho rápido e pé leve.*» (Ribeiro 1961: 8).

É a verdade que transparece no conto de Marmelo e Silva e em todo o romance de Aquilino, onde as personagens se digladiam por uma riqueza de que ainda

nem têm bem consciência: «Que levava ali? Ao certo não saberia responder, se lho perguntassem. Levava pedras, à conta bem feita. Algumas deviam ser de volfrâmio e de volfrâmio puro, a avaliar pelo peso e pelo brilho com que acenavam aos olhos suas faces espelhadas; outras encerravam para ele um mistério com as palhetas resplandescentes, os grânulos de oiro e verde-salsa incrustados em granito, quando não eram concretos opacos e ferruginosos como torresmos de forja.» (Ribeiro 1961: 58-59).

A mesma loucura se nota em *Minas de San Francisco*, onde a construção do lugar se estrutura em torno da nova realidade: «Com os ventos de Espanha, corria agora a notícia de um achado de oiro negro, escondido nas rochas, saltando dos rasgões das enxadas, que enriquecia os farroupilhas de um dia para o outro. Eram pedras que rendiam oiro, lá onde apareciam estrangeiros que compravam terrenos áridos e os furavam como toupeiras, empreitando camponeses, pagando jornas de loucura.» (Namora 2003: 14); «Volfrâmio! Um berro de loucura, uma enxurrada de risos, ódios, febres, rompendo comportas milenárias. As aldeias tinham uma alegria nova; o vinho corria nas gargantas ávidas, o comércio prosperava.» (Namora 2003: 34).

Este discurso, aparentemente, pleno de índices positivos, revestir-se-á de grande negatividade à medida que a utopia inicial se vai desfazendo e se vão revelando as verdadeiras consequências da exploração desenfreada: «Oh, maldito ele fosse! Matara-lhe o Duarte e não havia dúvida que fora ele quem assassinara o José Francisco à traição. Procurassem bem e não culpassem outro. Fora o volfro, o barzabu negro e malvado!» (Ribeiro 1961: 371).

A mudança de valores, visível na última página de *Volfrâmio*, «Milhares de milhares de gajos análogos a atirar bombas ou ideias, e o mundo continuava a rolar como dantes. Quem o governava, corpos e almas, era o dinheiro.» (Ribeiro 1961: 457), é subtilmente insinuada em toda a trama de *Minas de San Francisco*, desde o desengano que António sofre quando percebe que a amante, prostituta, que tantos presentes e dinheiro dele recebeu, lhe recusa ajuda num momento de aflição, até ao desabafo de João Simão, o homem destruído, física e espiritualmente, pelo fenómeno do volfrâmio: «Um homem, em chegando a San Francisco, vende a alma ao diabo. Já não sabe mais onde o negócio vai parar e o que levará de si próprio à saída. Eu vendi os meus olhos e outras coisas que talvez vocês todos já tenham perdido também.» (Namora 2003: 199).

São as outras coisas a que se refere João Simão, indiciadas na desonra e gravidez da filha, apaixonada por um engenheiro das minas, Almeida, que poderão significar a desestruturação da família de que falávamos há pouco. O mineiro recolhe-se a um lar, desesperado pela impotência que sente perante a filha; o pai de Antônio embrenha-se numa mina, simbolizando um suicídio, na recusa completa dos esquemas do filho e das radicais mudanças que se fizeram sentir; em «Ladrão!», os dois irmãos, desavindos, pensam no lucro proveniente do volfrâmio; no romance de Aquilino, o adultério assume-se como um símbolo da mudança de valores, que desaguam na anulação do conceito tradicional de família.

Esta mudança é corroborada pelo aparecimento de quatro pares paradigmáticos, que significam realidades diferentes, mas todas elas pertencentes ao universo referencial em apreço: dois irmãos solteiros, remoendo traumas e ambições; um engenheiro e uma rapariga seduzida; dois engenheiros de diferentes sentimentos; ingleses e alemães em confronto.

Os irmãos, Bárbara e Duarte, de *Volfrâmio*, vivem uma ambígua relação, onde sobressai a inteligência e desembaraço da irmã, antiga apaixonada de um homem, a quem se entrega no final, deixando-lhe, ao morrer, a herança; o desespero de Duarte é mais flagrante, na medida em que se suicida, depois de perceber o roubo de que foi alvo. Destruídos por um ambiente onde reina a cobiça e a hipocrisia, os irmãos representam tipos, que se podem considerar representativos de um momento histórico determinado.

O mesmo se passa em relação ao par constituído pelo Engenheiro Almeida e por Maria do Freixo, filha de João Simão, personagens do romance *Minas de San Francisco*. Maria incarna a típica rapariga ingénua, seduzida e crente no amor do engenheiro; este, por sua vez, «Tem de reconhecer que cada um dos seus gestos é deliberado, fios de uma teia onde ele sabe que a presa está aprisionada. É inútil mascarar a intenção.» (Namora 2003: 104); «Quebrada a violência do desejo, sentia-se mais lúcido para valorizar os seus sentimentos e as pequenas e grandes coisas que os uniam e desuniam, reconhecendo a fragilidade daquela ligação.» (Namora 2003: 142). Tal como diz o Engenheiro Garcia, Almeida deve defender-se porque «Foi a mina que o transtornou. Defenda-se da mina, Almeida!» (Namora 2003: 239). O epílogo feliz e cheio de esperança vem mais uma vez pôr a tónica no sentido messiânico que, apesar de tudo, ainda parece estar no fim

dos romances: «Apenas sabe que ele virá um dia, de San Francisco ou dos mares de neblina, para fazer dela sua mulher.» (Namora 2003: 266).

A falta de originalidade da situação descrita ultrapassa o enredo particular de Fernando Namora para se constituir paradigma de relações estereotipadas, como é o caso da descrição que é feita dos dois engenheiros, personagens que incarnam as diversas sensibilidades ou os diversos modos de lidar com os trabalhadores das minas: «Almeida fica desorientado. Aquela é precisamente a humilhação que ele não previa e que ofende mais do que qualquer outra. Sente-se pueril, insignificante, à mercê desse homem que sabe o que quer, senhor dos seus méritos e dos seus erros. Esse Garcia é o único digno de San Francisco.» (Namora 2003: 202), pois se mantém distante dos trabalhadores, não se envolvendo emocionalmente numa relação considerada impossível e condenada ao fracasso.

Em *Volfrâmio*, há ainda a dupla ingleses/alemães cuja funcionalidade é a de fazer ressaltar a ambiguidade dos interesses em jogo, que reflectem a ambiguidade de posições do governo português da época.

Destes paradigmas sociais e culturais, bem característicos da estética neo-realista que pretendia denunciar a exploração das classes trabalhadoras, facilmente passaremos para uma outra constante dos dois romances ou seja, a representação das más condições de trabalho a que estavam sujeitos os mineiros e a correspondente corrupção.

A reiteração dessas más condições destina-se a salientar o fosso que se vai criando entre os que enriquecem facilmente e os que se deixam envolver por um mundo que os destrói:

«Aos dois homens, tirados debaixo dos escombros depois de porfiosa labuta, é que não houve santo nem santa que valesse. Lá foram para a terra da verdade, deixando mulher e filhos que no dia seguinte se viam pelas leiras, mais dobrados para o chão, mais testos dos sentidos, ao rebusco de volfro com que pagar o enterrio.

O desastre fora previsto. Homem de entendimento claro, mas de todo ignorante, o Calhorra propunha-se obter o máximo resultado com o mínimo de dispêndio, e toca “a dar-lhe para a frente”. A entivagem era a mais precária que se pode imaginar.» (Ribeiro 1961: 289).

O maior cinismo parece estar na frase a seguir transcrita, retirada do romance de Fernando Namora: «E o relatório final que o sindicato leva para Lisboa conclui

que o acidente foi obra de um horroroso descuido do mineiro. A Companhia não é responsável.» (Namora 2003: 243).

De igual modo, a corrupção, frequentemente actualizada no contrabando, percorre os universos romanescos, desde a repetição exaustiva da necessidade de revistar os trabalhadores, que tentavam roubar o volfrâmio para o venderem por conta própria, até às várias manobras que se fazem para tentar tirar o máximo proveito da riqueza efémera: «Garcia sorria. Conhecia a léria. Todos os negociantes ali vinham fornecer géneros madeiras, carvão, roubavam com uma desfaçatez irritante. Enojavam. Apetecia-lhe às vezes expulsá-los dali a cavalo-marinho. Humilhava-o perceber que esses labregos supunham ludibriá-lo, mas como essas questões de economia doméstica o enfadavam, deixava correr, sorrindo, tornando-se cúmplice com a sua orgulhosa complacência.» (Namora 2003: 125); «Tem a certeza de que é simplesmente um ladrão da Companhia, que a mina é uma capa para os seus negócios tortuosos e colossais.» (Namora 2003: 132); «Os três sócios requintavam em roubar-se reciprocamente com tão seguro jeito e malignidade que, lançados os latrocínios numa balança de ourives, chegar-se-ia a concluir que cada um deles tinha exactissimamente sacado o seu quinhão.» (Ribeiro 1961: 345).

Em *Volfrâmio* chega mesmo a referir-se que, frequentemente, se tentam enganar os estrangeiros: «À boca cheia se contava que impingia a *mister* Corbet gato por lebre. Os sacos que ele tarefa e pesava iriam atestados de titânio e da mais ignóbil morraça com uma película de volfrâmio à superfície para o conspecto inicial, e seria este o primeiro passe do manigante.» (Ribeiro 1961: 263).

Devedores da estética neorrealista, mesmo se de forma nem sempre completamente ortodoxa, os textos analisados comungam de um postulado idêntico, que os aproxima.

Apesar de versarem um tema que é facilmente referenciável no discurso da História, a verdade é que a ausência de distância temporal impede a catalogação inequívoca, embora se possa considerar que estamos em presença de um documento cuja representatividade pode ser legitimadora de uma época.

O verdadeiro romance histórico, porém, será o de Miguel Miranda, recentemente publicado, *O Rei do Volfrâmio – A última viagem com todo o requinte* (2008).

Neste romance, o narrador assume a reconstrução inevitável a toda a evocação histórica, afirmando primeiro que «Recei[a] estar a reconstruir um passado

falso(...)» (Miranda 2008: 12) e que «(...) havia uma espécie de medo, um absurdo receio de [s]e confrontar com o passado, descobrir que ele não existira, ou quebrar uma boa memória com a descoberta de uma má realidade.» (Miranda 2008: 12). É este o jogo constante que o narrador nos propõe, mudando constantemente a focalização e a pessoa narrativa. O artifício, que consiste em alternar a voz, favorece o aparecimento do enigma e de um certo *suspense*, nem sempre muito bem conseguido. Estamos, fundamentalmente, em presença de dois tempos, que se completam e se desvendam reciprocamente. O narrador homodiegético, professor a preparar uma tese de doutoramento sobre o fenómeno do volfrâmio, confronta-se com um passado que não consegue resolver e que, afinal, é mais falso do que seria previsível. Toda a efabulação parece apontar numa direcção que se revelará completamente equívoca.

Genericamente, poderemos dizer que o romance repete os mesmos temas e paradigmas dos anteriores, publicados cerca de sessenta anos antes, contemporâneos da realidade a que fazem referência. A diferença reside no emprego das diferentes focalizações que correspondem a épocas diversas ou a meios distintos e, por vezes, antagónicos. Cabe ao leitor o confronto entre as informações fragmentadas, nem sempre bem conectadas, construindo a totalidade, deceptiva e desconcertante.

Há, assim, vários níveis narrativos para lidar com o passado, intercetando-o com o presente, desinteressante, confuso e gerador de angústia permanente. O passado, pelo contrário, apresenta-se mais linear, factual, com focalização predominantemente externa. Dos anos 40, sobressaem as figuras do pai do narrador, que assume, pontualmente, a primeira pessoa, a de Petrónio Chibante, volframista, da rapariga que ele seduziu e abandonou, Serafina Amásio, do Cônsul português em Bordéus, Aristides Sousa Mendes, do Chacal, revolucionário basco, de uma mulher, de identidade duvidosa, paradigma da espia da segunda guerra, e, finalmente, de trabalhadores mais ou menos indiferenciados, que se destinam a compor um quadro verosímil, embora subtilmente caricaturado, se tivermos em conta as descrições de Aquilino Ribeiro ou Fernando Namora.

O pai do narrador, chamemos-lhe principal, engenheiro de minas, funciona como o aparente ponto de contacto entre os dois tempos. É o engenheiro frio, técnico, cujas relações com o pessoal trabalhador ignoramos em absoluto (ao contrário do que acontecia com os Engenheiros Garcia e Almeida, de *Minas de*

San Francisco), até por que, para a economia narrativa, só interessa a sua profissão, enquanto pai de uma personagem que trabalhará a importância do volfrâmio num determinado momento histórico: «O meu pai, explicando a aplicação do volfrâmio nas ligas de ferro para conseguir maior dureza, a sua importância na indústria de guerra, no fabrico de armas e munições. (...) A minha tese, que nunca mais desencalhava. Rubina, limpando nódoas invisíveis dos vidros. Joana, espalhada na cama depois de uma noite de sexo furibundo. Stella, ainda ausente. Eu, assistindo à minha vida, sentado a uma mesa do café Guarani, com um empregado de casaca branca levitando em círculos.» (Miranda 2008: 43-44).

A citação transcrita define o ambiente do presente e a personagem que o protagoniza: confinado entre um pai, frio e profissional, uma esposa (Rubina), desinteressante e frívola, e duas amantes que se completam, o narrador tem dificuldade em investigar um assunto e redigir um trabalho sobre algo que sente escapar-lhe irremediavelmente. E a verdade é que o logro se instala e a relação que ele pensa ter com o mundo do volfrâmio (neto falso de um antigo volframista, Petrónio Chibante) é apenas a do pai, distante e impessoal.

O volframista funciona como uma espécie de paradigma do industrial bem sucedido, sem princípios ou valores estabelecidos. Liga-se, por cálculo, quer aos interesses do governo português da época (ditatorial e próximo do fascismo), quer a um revolucionário basco, que lhe impõe uma arriscada missão, que envolve falsificação de documentos e transporte de uma mulher enigmática, por quem ele se vem a apaixonar e que aproveita esta paixão para o roubar e enganar.

O cônsul em Bordéus, figura bem conhecida da História portuguesa, salienta-se pelo conhecimento implícito que dele poderá ter o leitor, não havendo nunca alusões muito detalhadas ao seu papel na evasão dos judeus perseguidos. As referências que lhe são feitas limitam-se quase a evocá-lo na pressuposição de um conhecimento inequívoco:

«O volframista apresentou-se:

– Sou Petrónio Chibante. Volframista de Vilar das Almas, uma terra do Norte. Vendo minério para Espanha. Também para França e Alemanha.

O diplomata olhou para ele surpreso. Estava longe de cruzar com o Rei do Volfrâmio, em pessoa. Só o conhecia de documentos secretos do consulado. Sorriu e anunciou-se:

– E eu sou Aristides de Sousa Mendes. Cônsul-geral de Bordéus.» (Miranda 2008: 176).

As alusões ao cônsul são regra geral esporádicas e só ganham alguma importância quando referem o seu dilema entre a vontade de salvar os judeus e as ordens terminantes de Lisboa, ou se referem ao momento da sua destituição:

«– Há milhares de refugiados. Judeus, que fogem da morte. Perseguidos pelos alemães. Só podem atravessar Espanha com um visto meu, dizendo que vão em trânsito para Portugal. Chegaram ordens do governo, a proibir-me. Apiedei-me dos primeiros e passei meia dúzia de vistos. Começaram a chover pedidos. Algumas centenas. Pedi instruções superiores e proibiram-me outra vez. Agora, já são aos milhares, são vozes lancinantes que carrego dentro de mim.» (Miranda 2008: 229);

«– O senhor cônsul não voltará. Foi destituído.» (Miranda 2008: 246).

Apesar destas incursões entre passado e presente, não há nunca uma real interferência entre os dois tempos que estão, à partida, bem diferenciados, não havendo audácias narrativas, problematização das relações entre duas épocas ou personagens que se definem reciprocamente, como encontramos em Agustina Bessa-Luís ou Hélder Macedo.

A forma narrativa ainda é bastante a tradicional e não faltam no romance os elementos que destacámos nos textos da década de 40: utopia, mudança de valores, desestruturação da família, figuras paradigmáticas e corrupção. As condições de trabalho nunca são referidas, ao contrário do que acontecia nos romances coevos da exploração do minério, parecendo não interessar minimamente para o enredo.

O primeiro momento é de euforia e de grande esperança: «Como o resto do país, Vilar das Almas foi bafejada pela sorte, quando a máquina de guerra alemã se pôs em movimento. (...) O couto mineiro do Paraíso deu emprego a muita gente da aldeia e redondezas, tendo chegado, nos tempos áureos da sua exploração, a empregar mais de um cento de almas.» (Miranda 2008: 71).

A riqueza fácil legitima a mudança de valores, que se nota na ausência de escrúpulos e na desestruturação da família tradicional, simbolizada na atração

de Chibante pela aventureira e no correspondente abandono de Serafina. Aliás, esta rapariga, oportunamente afastada pela família, para fazer esquecer a vergonha, aparece, no presente, octogenária e morrendo, em França, é carregada pelos sobrinhos-netos, no carro, para evitar o dispendioso transporte funerário. Esta viagem do casal com a morta tem características que a aproximam da comédia e funciona ironicamente em relação ao título do romance.

Quer os sobrinhos-netos da morta, emigrantes em França, quer o volframista, o revolucionário e a espia, que engana Chibante, são paradigmas de tipos sociais da época.

A corrupção é uma constante visível em diversos pormenores, que vão desde os negócios paralelos até à falsificação de documentos, à espionagem de vários sinais, à riqueza fácil e à ausência de princípios, morais ou outros.

A intriga, que lembra, por vezes, a dos romances de aventuras, assenta num logro, logro este que destrói a pretensa veracidade do narrado. Depois de buscas infrutíferas do narrador na casa que fora de seu pai e, antes disso, de Petrónio Chibante, o protagonista descobre uma fotografia e cartas que parecem desvendar o passado. De igual modo, o narrador heterodiegético mostra conhecer a verdade que é desconhecida das personagens, dada a ignorância total do passado e o juízo fundado nas aparências. A passagem que fala de um livro valioso, que o leitor sabe ser falso, lembra o fim do romance *El Sueño de Venecia* de Paloma Díaz-Mas, onde a explicação que é fornecida de um quadro é totalmente errada, embora só o leitor disso tenha conhecimento:

«Seria impossível a João António Linhares Curvaceira Gaioso Diógenes de Deus [o narrador homodiegético] saber que o Atlas Miller exibido na conferência, guardado com todas as medidas de segurança na Biblioteca Nacional francesa, mais não era que uma perfeita imitação, elaborada por volta de mil novecentos e quarenta e sete pelo falsário Foucault Dufresne. Não lhe seria também possível adivinhar que o original tinha sido transportado pelo volframista Petrónio Chibante, de Paris para o Porto, por este entregue no alfarrabista Chaminé da Mota, para seguir um percurso obscuro. Os tempos, os lugares, os factos roçavam-se sem se tocar.» (Miranda 2008: 271).

Este pequeno episódio prepara, numa espécie de estrutura em abismo, o embuste maior, isto é, a paixão, doença e morte da espia, que, combinada com Chacal, o revolucionário, se apodera do dinheiro do volframista:

«Ima Brunhild recordou a farsa, com um sorriso. Engendrara o plano, quando se curara da tísica no Sanatório Rodrigues Semide. Comprara a colaboração dos médicos, o fisiologista Ramalho de Almeida e o professor Leonard. (...) Aos poucos tinha-lhe ficado com toda a fortuna. O último golpe fora a questão da filha. Que não era dele, mas do Chacal. (...)

Abraçou uma última vez o Chacal. Procurou-lhe os lábios, encontrou-o tenso e distante, como sempre. Ele não beijava tão bem como o volframista, mas tinha a mesma causa política do que ela.» (Miranda 2008: 277-278).

Mais do que um romance que pretende documentar a exploração do volfrâmio e suas consequências para a sociedade portuguesa, este livro de Miguel Miranda apresenta-se com um entrecho entre o divertido, o caricatural, o policial e o vagamente histórico. O passado tem uma funcionalidade pouco acentuada, servindo essencialmente de pretexto para a caracterização do narrador-protagonista, perdido e angustiado por um trabalho que não o realiza.

Concluindo, poderíamos dizer que a ficcionalização do fenómeno do volfrâmio é um modo de a narrativa se conciliar com o real, fugidio, enganador e, no fundo, inexistente. É impossível aceder ao passado ou mesmo a todas as circunstâncias de um presente complexo e contraditório. Só se consegue exprimir a ideia do real ou do que ele representa num determinado momento, não se pode reduplicá-lo, presentificá-lo ou mostrá-lo na sua totalidade. Nós sabemos que toda a ficção pressupõe um documento escondido, subjacente, como toda a História tem sempre o seu quinhão de ficção, de construção, de invenção: «Sabeis todos que, no fundo, não há cavalo que se pareça comigo ponto por ponto: eu sou apenas a Ideia do Cavalo que o pintor imagina. (...) Os verdadeiros cavalos diferem entre eles, e os verdadeiros pintores deverão ter isso em consideração...» (Pamuk 2007: 251).

BIBLIOGRAFIA

- BARONI, Raphaël (2007), «Histoires Vécues, Fictions, Récits Factuels» *Poétique* n°151
- BESSA-LUÍS, Agustina, OLIVEIRA, Manoel de (2007), *Um Concerto em Tom de Conversa*, org. e intr. de Aniello Angelo Avella. Belo Horizonte: Editora UFMG
- BOUJU, Emmanuel (2006), *La Transcription de l'Histoire – Essai sur le Roman Européen de la Fin du XX^e siècle*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes
- FLEISHMAN, Avrom (1971), *The English Historical Novel — Walter Scott to Virginia Woolf*. Baltimore and London: The Johns Hopkins Press
- FOLEY, Barbara (1986), *Telling the Truth — The Theory and Practice of Documentary Fiction*. Ithaca and London: Cornell University Press
- FOREST, Philippe (2007), *Le Roman, le Réel et Autres Essais*. Nantes: Ed. Cécile Defaut
- HAMEL, Jean-François (2006), *Revenances de l'Histoire – Répétition, Narrativité, Modernité*. Paris: Les Editions de Minuit
- LIMA, Luiz Costa (2006) *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras
- MARMELO E SILVA, José (2002), *Adolescente Agrilboado, Obra Completa*, coordenação e prefácio de Maria de Fátima Marinho. Porto: Campo das Letras
- MIRANDA, Miguel (2008), *O Rei do Volfrâmio – A Última Viagem com todo o Requite*. Lisboa: Dom Quixote
- NAMORA, Fernando (2003), *Minas de San Francisco*. Lisboa: Publicações Europa-América [1946]
- PAMUK, Orhan (2007), *O Meu Nome é Vermelho*, tradução portuguesa de Filipe Guerra. Lisboa: Presença [1998]
- RIBEIRO, Aquilino (1961), *Volfrâmio*. Lisboa: Livraria Bertrand [1943]
- SCOTT, Walter (1983), *Waverley*. London: The Penguin English Library [1814]
- TORGA, Miguel (1941), *Montanha*. Coimbra, Atlântida

(Página deixada propositadamente em branco)

Maria Helena Santana

Universidade de Coimbra / Centro de Literatura Portuguesa

JARDINS ROMÂNTICOS OU A NATUREZA EM SIMULACRO

*To build, to plant, whatever you intend,
To rear the column, or the arch to bend,
To swell the terrace, or to sink the grot;
In all, let Nature never be forgot.
But treat the Goddess like a modest fair,
Nor overdress, nor leave her wholly bare;*

O texto em epígrafe, extraído de um poema de Alexander Pope¹, inspira-se num jardim inglês setecentista (o Stowe Park, perto de Londres), um dos míticos lugares de encontro entre a Poesia e a Natureza no período pré-romântico. Espaço sensorial da *rêverie*, o jardim inglês, ou *landscape garden*, constituiu uma das mais celebradas invenções desta época de mutação artística, em que a Natureza se investe de valor cultural. Em rutura com o modelo clássico (Versailles, por exemplo), baseado na regularidade do desenho geométrico, o jardim inglês quer-se orgânico, espontâneo e irregular, à semelhança da paisagem natural; trata-se, ainda assim, de uma figuração idealizada e em grande medida artificial, como a pintura idílica que lhe serve de mediação.

Não há arte verdadeira fora da Natureza – *In all, let Nature never be forgot*, diz o poema, e dizem todos os poetas e filósofos do Romantismo; mas haverá verdadeira Natureza fora da conceção artística? Nos jardins vegetais, como nos

¹ O poema, “An Epistle to the Right Honourable Richard Earl of Burlington” (1731), é um tributo a Richard Boyle, um dos mentores do novo estilo de arquitetura e paisagismo inglês no século XVIII.

jardins literários – observá-lo-emos em Rousseau e em Garrett –, são os olhos do artista que veem a Natureza como Arte, e são as suas composições que exprimem o “sentimento da Natureza”², o que em ambos os casos transforma a obra do Criador em pura construção cultural.

1. Durante o século XVIII, a concepção e desenho de jardins foi objeto de intenso debate na cultura europeia, em particular nos países onde germinava a sensibilidade romântica. Não se tratou apenas de uma discussão entre profissionais das artes paisagísticas: estava em causa uma ampla reflexão em torno da função estética e moral da Natureza, que envolveu filósofos, teólogos e homens de letras. H. J. Müllenbrock dá-nos circunstanciada informação acerca desse movimento intelectual de que viria a emergir o novo conceito de “jardim inglês”; entre os principais mentores destaca Joseph Addison, pelo seu papel pioneiro em defesa de uma atitude integradora e respeitosa em relação à Natureza³. Em 1712 o escritor publicou uma série de artigos na revista *The Spectator* com grande impacto nos círculos culturais britânicos; aí advogava os princípios da irregularidade, da assimetria e da naturalidade (“wildness”), por oposição à formalidade tirânica do jardim francês. Em abono da sua tese, Addison invocava argumentos de índole sociopolítica, contrastando as ideologias dos dois países e a respetiva forma de se relacionarem com o meio ambiente⁴.

Ao longo das décadas seguintes muitos outros intelectuais se posicionaram publicamente, mas o protagonismo caberia sobretudo a Jean-Jacques Rousseau, cuja literatura filosófica impregnou toda a visão romântica da Natureza. Em muitas das suas obras o autor das *Rêveries* especula sobre a relação harmoniosa (ecológica,

² Sobre a construção romântica deste conceito vd. Helena Buescu, *Incidências do Olhar: percepção e representação* (1990), p. 78 e ss.; também no volume *Corpo e Paisagem Românticos* (2004) se aborda transversalmente o tema.

³ «Addison’s critical examination of the formal garden of French origin was persistent and profound and in the final analysis resulted in a reversal of the order of importance attached to nature and art in their respective relation to one another.» Heinz-Joachim Müllenbrock, “The English Landscape Garden of the 18th C. and the role of Literature” (versão *on-line*).

⁴ «(...)in France a court nobility intent on ostentation and magnificent self-exhibition; in England an aristocracy living in the country and interested in good husbandry. The peculiar nature of the English life-style and, more exactly, of English political conditions [...] since the sovereign manner in which nature was appropriated in the formal French garden was interpreted as a self-representation of royal omnipotence.» (*Ibid.*).

como hoje se diria) do ser humano com o meio natural; ou sobre o encontro possível entre “natureza selvagem” e “natureza cultivada”. Em *Julie ou La Nouvelle Héloïse* (1761) este tema ganha uma formulação mais concreta⁵, através da representação de um jardim: trata-se do célebre episódio de Clarens (na Parte IV do romance), em que Julie surpreende o seu amigo Saint-Preux com um arrojado projeto paisagístico. O misterioso Eliseu é um paraíso verdejante e cheio de vida, mas que mantém a aparência de um espaço agreste, um fim-do-mundo absolutamente natural. Entrando por uma porta disfarçada de verdura, Saint-Preux passeia por caminhos tortuosos, bordejados de arbustos, e depara-se com cenários muito variegados: ora tufos de pequenos bosques sombrios, ora viveiros de frutos e flores campestres; ora fios de águas correntes, ora canais e lagos mais profundos, onde centenas de pássaros voam em liberdade. Todo este prodigioso parque natural, num espaço alguns anos antes desértico, fora conseguido com pouco esforço e dinheiro, graças a um hábil trabalho de adaptação dos recursos nativos: a água desviada dum repuxo inútil, os bosques aumentados com pequenos artifícios, os pássaros atraídos por sementeiras naturais.

Segundo M. de Wolmar, marido de Julie, a intervenção humana no Eliseu reduziu-se a um sentido artístico minimalista, por forma a respeitar a (des)ordem própria da Natureza: «Vous ne voyez rien d'aligné, rien de nivelé; [...] la nature ne plante rien au cordeau; les sinuosités dans leur feinte irrégularité sont ménagées avec art pour prolonger la promenade...». Porém o passeio vai revelando até que ponto o *efeito-natureza* resulta de uma mistificação (“une friponnerie”⁶), em que a mão do jardineiro, porquanto oculta, ajuda a promover a regulação natural; Julie desempenha no processo o papel principal: «Il est vrai, dit-elle, que la nature a tout fait, mais sous ma direction, et il n'y a rien là que je n'aie ordonné».

⁵ Logo na Parte I do romance o narrador elogia a perfeita integração do elemento humano na paisagem alpina, enlevado pelo espetáculo artístico que o conjunto proporciona. Cf. William T. Hendel, “The theatrical representation of landscape in Rousseau’s *La Nouvelle Héloïse*” (versão *on-line*).

⁶ «Il y a pourtant ici, continuai-je, une chose que je ne puis comprendre; c'est qu'un lieu si différent de ce qu'il était ne peut être devenu ce qu'il est qu'avec de la culture et du soin: cependant je ne vois nulle part la moindre trace de culture; tout est verdoyant, frais, vigoureux, et la main du jardinier ne se montre point; rien ne dément l'idée d'une île déserte qui m'est venue en entrant, et je n'aperçois aucun pas d'hommes. – Ah! dit M. de Wolmar, c'est qu'on a pris grand soin de les effacer. J'ai été souvent témoin, quelquefois complice de la friponnerie. On fait semer du foin sur tous les endroits labourés, et l'herbe cache bientôt les vestiges du travail; on fait couvrir l'hiver de quelques couches d'engrais les lieux maigres et arides; l'engrais mange la mousse, ranime l'herbe et les plantes.» *La Nouvelle Héloïse*, IVe Partie, Lettre XI - à milord Edouard (versão *on line*).

A filosofia estética que preside ao ideal rousseuniano do jardim – arte imitativa subtil, propícia à errância dos sentidos – depreende-se ainda das palavras de Wolmar:

L'erreur des prétendus gens de goût est de vouloir de l'art partout, et de n'être jamais contents que l'art ne paraisse; au lieu que c'est à le cacher que consiste le véritable goût, surtout quand il est question des ouvrages de la nature.[...]

Que fera donc l'homme de goût qui vit pour vivre, qui sait jouir de lui-même, qui cherche les plaisirs vrais et simples, et qui veut se faire une promenade à la porte de sa maison? Il la fera si commode et si agréable qu'il s'y puisse plaire à toutes les heures de la journée, et pourtant si simple et si naturelle qu'il semble n'avoir rien fait. Il rassemblera l'eau, la verdure, l'ombre et la fraîcheur; car la nature aussi rassemble toutes ces choses. Il ne donnera à rien de la symétrie; elle est ennemie de la nature et de la variété; [...] la direction n'en sera pas toujours en ligne droite, elle aura je ne sais quoi de vague comme la démarche d'un homme oisif qui erre en se promenant.

Os tratados de Paisagística, muito em voga na época, transcendem igualmente as prosaicas questões decorativas: são antes de mais ensaios de teoria estética, em que as várias artes se fundem sob um mesmo conceito unificador – o *sentimento da Natureza*. As formas de o produzir variam consoante os autores, mas em geral são unânimes na convocação da Poesia, a par da Pintura, enquanto experiências estéticas subjacentes à arte de criar paisagens⁷. Se a Pintura ensina a olhar, a selecionar, a dar expressão e perspetiva (à Natureza), a Poesia, pelo seu poder evocativo, tem a capacidade de converter a impressão visual em emoção espiritual, levando o fruidor a meditar, mas também a associar imagens e memórias culturais potenciadoras da imaginação. Assim, por exemplo, uma ruína, uma lápide ou uma gruta, colocadas em lugares adequados, convidam a meditar sobre o amor ou a morte e, ao mesmo tempo, a evocar figuras e mitos literários ligados a esses temas-sentimentos. Recolhimento e evasão combinam-se através do que hoje chamaríamos, com Umberto Eco, “passeios inferenciais”.

⁷ Mencione-se-se, entre as obras de referência, John Dixon Hunt, *Gardens and the picturesque: studies in the history of landscape architecture*, 1994; Louis Hawes, *Presences of nature: British landscape, 1780-1830*. New Haven, Yale Center for British Art, 1982.

Um dos mais conhecidos tratados desta índole é *De la Composition des Paysages* (1877), de René-Louis Girardin, o “autor” do famoso parque de Ermenonville, no norte de França. Como se esperaria num discípulo ardente de J.-J. Rousseau, a Natureza ocupa lugar central na reflexão. Girardin analisa-a quer na perspectiva utilitária, quer na moral, quer sobretudo na estética, à qual dedica o ensaio inicial: “Des Paysages ou De la Nature Choisie”. Aí expõe o seu conceito de natureza poética, que se deseja animada e expressiva. A paisagem que interessa ao artista não é a simplesmente natural, por bela e virtuosa que seja, mas aquela que inspira determinadas emoções, e nesse sentido se pode imitar e “compor”:

Si la nature mutilée et circonscrite, est triste et ennuyeuse, na nature vague et confuse n'offre qu'un pays insipide; et la nature difforme, n'est qu'un monstre; ce n'est donc qu'en la disposant avec habileté, ou en la choisissant avec goût, qu'on peut trouver ce qu'on a voulu chercher; le véritable effet de *Paysages intéressants*.⁸

Tal como outros paisagistas do tempo, o autor defende o princípio de que o criador de jardins, sem perder de vista a unidade do conjunto, deve proceder como um pintor, ao seleccionar ambientes particulares com vista a despertar um sentimento doce ou voluptuoso; ou seja, é um criador de quadros que, à semelhança do pintor, selecciona e dispõe os elementos naturais em função do efeito estético a obter nos diversos *tableaux*. Daqui decorre a dimensão interartística da sua actividade: «Ce n'est donc ni en Architecte, ni en Jardinier, c'est en Poète et en Peintre, qu'il faut composer les paysages, afin d'intéresser tout à la fois, l'oeil et l'esprit»⁹.

Quanto ao efeito “romântico”, que prefere designar por *effet pittoresque*, consiste essencialmente na introdução de nuances (jogos de luz e perspectiva) por forma a sugerir a variedade e, sobretudo, a espontaneidade, «cette heureuse négligence, qui est le caractère distinctif de la nature et des grâces». Ora, como conclui, citando Rousseau, «tout cela ne peut se faire sans un peu d'illusion».¹⁰

⁸ R.L. Girardin, *De la composition des paysages ou des moyens d'embellir la Nature autour des habitations, en joignant l'agréable à l'utile*, p. 7.

⁹ *Ibid.*, p. 9.

¹⁰ *Ibid.*, p. 10.

Sendo o jardim uma cópia retocada, e não *a* natureza virginal, a noção de verdade facilmente desliza para a de verosimilhança, sua congênere ficcional. E sendo o propósito reproduzir perto de nós a paisagem que se encontra em espaços isolados, é lícito ao artista forçar em certa medida a Natureza, fazendo-a acomodar-se à escala e ao efeito desejados. O essencial é que todo o conjunto *pareça* espontâneo, ocultando a intervenção da mão humana.

2. O parque de Ermenonville, considerado mais “natural” do que o de Stowe, tornou-se um ícone do “jardin pittoresque” (seria aliás o lugar de exílio de J.-J. Rousseau, que aí ficou sepultado). O mesmo termo designava frequentemente o jardim inglês na sua versão bucólica, de influência pictórica. Mas a estética do pitoresco conheceu outras derivações, na esteira de Rousseau. Uma delas é o jardim rústico, que tanto pode revestir a forma de uma pequena quinta ornamental (um “cottage” ou “hameau”) como de uma aldeia completa em simulacro. Esta fantasia campestre era muito apreciada pela aristocracia francesa, a começar pela própria rainha Marie Antoinette (lembre-se o famoso Hameau de la Reine, em Versailles). No parque do Castelo de Chantilly, na região da Picardia, edificou-se em 1774 um exemplar surpreendente, composto de sete casinhas de telhado de colmo, em estilo normando, cujos interiores albergavam luxuosos salões de convívio, bilhar e gabinete de leitura. No parque circundante à aldeia-ersatz, os elegantes convivas passeavam a pé ou em piroga por entre canais serpenteantes, com pontes de pedra, e até um penhasco e uma torrente artificiais.

Outra tendência igualmente interessante é o “jardim anglo-chinês”, assim designado por se inspirar em modelos de matriz oriental. O conceito original consistia em criar cenografias variegadas, sugestivas de vivências ficcionadas, à maneira dos cenários operáticos¹¹; a ideia seduziu desenhadores de jardins europeus, que passaram a incorporar elementos arquitetônicos de diversa índole: é o caso do Parc Monceau, onde se construiu um templo grego, um forte chinês, um moinho holandês, uma pirâmide egípcia, etc.

¹¹ Esta cenografia teatral, existente em alguns jardins de palácios chineses, foi divulgada por viajantes setecentistas como o padre jesuíta Attiret e Sir William Chambers.

Muitos parques pitorescos se construíram a partir de então por toda a Europa, por vezes conjugando os diferentes estilos (rústico, inglês, anglo-chinês) de forma algo bizarra. Em Portugal pode referir-se o parque de Monserrate, em Sintra, que Lord Byron evocou no poema *Childe Harold's Pilgrimage*. O jardim paisagístico, iniciado em 1793, por William Beckford, e renovado em meados do século XIX, conserva elementos expressivos das duas épocas românticas: aos artificios originais (a cascata, o cromeleque, o arco de Vathek¹²) acrescentou-se mais tarde, por ordem de Sir Francis Cook, uma panóplia de importações exóticas – um arco indiano, um jardim mexicano e outro japonês, etc.¹³

Em termos estéticos, o jardim romântico tardio está de facto bastante longe do característico *landscape garden*, concebido à imagem das telas idílicas de Claude Lorrain e Nicolas Poussin. Pode mesmo considerar-se que nele predomina um artificialismo barroco, não raro de *trompe l'oeil*.¹⁴ Da combinação de elementos europeus e exóticos, antigos e modernos, monumentais e triviais (uma tenda turca ou uma cabana, por exemplo) resulta uma mistura criativa que faz do jardim uma espécie de diaporama. O passeante tinha assim a ilusão de percorrer o mundo inteiro e de contemplar ilustrações em 3D de várias épocas históricas, como hoje se consegue navegando na internet.

3. Passemos agora a Garrett, também ele, a seu modo, autor de jardins.

O culto da natureza selvagem, não domesticada pela mão humana, está bem documentado na ficção garrettiana. Bastaria lembrar a «harmonia suavíssima e perfeita» do Vale de Santarém, que tanto encanta o narrador de *Viagens na*

¹² O cromeleque, composto por vários falsos menires, imita os monumentos megalíticos; o Arco de Vathek alude à conhecida novela gótica de W. Beckford, *Vathek, An Arabian Tale* (1786).

¹³ Vd. Ida Kingsbury, *Castles, caliphs and christians, a landscape with figures: Monserrate*, [Lisboa], The British Historical Society of Portugal – Ass. Amigos de Monserrate, 1994; João Sande de Freitas, Raúl Constâncio, Emma A. Gilbert, *Árvores de Monserrate*, Sintra, Ass. Amigos de Monserrate /INAPA, 1997.

¹⁴ A propósito desta confluência estética diz Georges Gusdorf: «Réaction contre la monotone prédominance des normes, le Romantisme bouscule les lignes, dérange les symétries, agite et boursouffle les contours [...] L'extravagance, le fantastique parasitent le réel; la magie, la féerie surchargent les évidences; notre monde s'ouvre en abîme sur un autre monde [...] comme il arrive dans les fresques et coupoles des églises baroques, où l'âme fidèle se voit offrir le passage vers un ciel aux couleurs de décor d'opéra.» *Le Romantisme*, vol. I, p. 279.

Minha Terra. Esse Éden escondido das nações civilizadas¹⁵ moldou, como sabemos, a beleza natural de Joaninha, sua quase vegetal emanção. Carlos, também nascido no vale, viveu em Inglaterra, país de que recorda os «longos passeios solitários, por aqueles campos sempre verdes, por aquelas colinas coroadas de arvoredo, tapeçadas de relva macia». Mas apesar de admirar as paisagens inglesas, sentir-se-á sempre como uma «planta estrangeira» aclimatada à «branda atmosfera artificial daquela estufa»¹⁶. Da mesma maneira, causam-lhe melancolia os lindos e bem cuidados parques onde se refugia em momentos de crise amorosa; a imagem que então evoca é ainda a do «nosso vale rústico, tão grosseiro e tão inculto [...] no meio daquelas alinhadas e perfeitas belezas da cultura britânica»¹⁷.

A ideia de “natureza cultivada”, no sentido negativo do termo, não é a que mais se associa a um *landscape park*, mas antes a que convém à semântica do texto. De resto, os parques que a personagem refere em nada se assemelham aos jardins de buxos ao estilo francês; esses, sim, diz o escritor, são reprimidos pelo «regime tirano da tesoura do jardineiro. Barbaramente os tosquiavam em pirâmides, em globos, em esfinges, em retorcidas espirais, em vasos e obeliscos.» A nota crítica pode ler-se numa breve descrição do fragmento ainda inédito *A Cruz e o Perjúrio*, datado de 1849. No ano seguinte iniciava Garrett o seu último romance, onde esta temática se encontra profusamente desenvolvida.

Helena é uma narrativa interessantíssima, lamentavelmente pouco conhecida¹⁸. A ação (da primeira parte, pois a obra ficou incompleta) decorre em 1836, num domínio colonial do interior do Brasil¹⁹. O engenho de Itahé, situado no Recôncavo Baiano, está isolado do mundo, mas os proprietários trouxeram na bagagem a urbanidade da sua educação; e sem abdicarem das origens nobres, souberam adaptar-se ao meio rude em que vivem, e criar laços paternos com a população local. Tendo o casal ascendência diversa, ele português, ela brasileira

¹⁵ Cf. *Viagens na Minha Terra*, edição crítica de Ofélia Paiva Monteiro, pp. 155 e 157-8.

¹⁶ *Ibid.*, p. 424-5.

¹⁷ *Ibid.*, p. 440.

¹⁸ À data sua morte, em 1854, Garrett ocupava-se deste romance, que não concluiu. O fragmento autógrafa foi publicado em 1871, por Carlos Guimarães, e depois reeditado por Teófilo Braga na coleção das Obras Completas do Autor. Está atualmente em preparação uma edição crítica do manuscrito, dirigida por Ofélia Paiva Monteiro, que diverge em muitos passos das edições anteriores.

¹⁹ Garrett deixou 24 capítulos redigidos, que constituem a primeira parte da história, passada no Brasil. Seguir-se-ia a parte “europeia” da narrativa. Cf. Ofélia Paiva Monteiro, “*Helena*: os dados e as incógnitas de um enigma romanescos” (1999).

e meio-índia, formam um curioso exemplo de crioulização cultural. Porém o modelo de sociabilidade que os inspira continua a ser o da aristocracia europeia. Para o concretizar, criaram no sertão uma réplica algo paródica de um palácio anglo-gaulês, a que não falta um *butler* negro de cabeleira polvilhada e criadas a condizer.

Na construção do palácio e do parque adjacente, os viscondes tiraram partido do espaço envolvente, adaptando as ideias arquitetônicas vindas da Europa à pujante paisagem tropical. A descrição é feita por um visitante francês recém-chegado ao Novo Mundo – um velho general aristocrata, amante da Natureza e especialista em raridades botânicas. Ainda de alma cheia pelas florestas virgens que acabara de percorrer numa exaltante viagem de canoa índia, M. de Bréssac nem acredita no que vê:

Era em verdade para surpreender o quadro magnífico que se desinrolou diante dos olhos do general: um imenso parque inglês, cortado de sinuosas e bem saibradas ruas, com lagos e pontes, kioskis e estátuas, templos e ruínas, com todos os vários e disparatados acidentes e ornamentos que são de rigor em tais casos, e que a arte europeia imitou dos caprichos da chinesa.

O francês pasmava do que via: – e a ideia de se ver transportado, por um golpe de varinha de condão, de pleno Brasil para Windsor, para Eagley-park ou para Sionhouse, ia-lhe parecendo menos absurda de momento para momento. Sonho, visão, ilusão dos sentidos!... (cap. V²⁰)

Tratava-se, por conseguinte, de um parque anglo-chinês, na sua mais imaginativa se não mesmo delirante conceção (que inclui ainda torres góticas, pagodes índios, ermidas portuguesas, pórticos mexicanos, agulhas egípcias, mirantes chineses e palhoças de várias nações de África e da América). Percebe-se, por parte do autor, um certo sentido de humor perante o excesso barroco deste tipo de fabricações. O desenquadramento contextual também não escapa ao olhar do visitante, que sente a impressão de estar a viver num conto de fadas. Mas novas surpresas se lhe vão aos poucos revelando:

²⁰ Sigo o texto fixado para a próxima edição crítica do manuscrito, cuja grafia conserva marcas estilísticas e epocais. Por não haver ainda uma versão impressa, apenas se indica o capítulo nas citações.

Foram andando, andando, [...] quando a carruagem, passando por um maciço de árvores altíssimas, desimbocou numa espécie de largo, donde clara e distintamente se via, situada a pouca distância, a meio de uma suave ondulação de terreno, abrigada de três oiteiritos que a rodeiavam, uma verdadeira aldeia de Suíça. Muitas casas piquenas, e, ao parecer, destacadas, com seus tectos de colmo, suas balustradas exteriores de troncos rústicos, formavam o lugarejo, que, para de todo se caracterizar, tinha no meio sua igreja com alto campanário e adro plantado de araucárias, excelsas, brasílicas, imbricatas e desimbricatas: pinheiros tropicais de tão alpino aspecto, que fariam cantar o ranz-des-vaches a qualquer emigrado do Monte Branco ou do San' Bernardo. [...]

– Estranhou o nosso parque inglês no meio destes matos selvagens? Ou talvez estes meus *cottages* aqui? Estas são maravilhas bem simples, General. Foi um inocente capricho de minha mulher, a que acedi com muito gosto, porque também a mim me seduz o casto esplendor da elegância britânica... (*Ibid.*)

A um parque romântico, mesmo em solo americano, não podia faltar o seu *bameau*. A aldeia suíça, vem a saber-se mais tarde, não passa de um extraordinário simulacro, porque as choupanas comunicam entre si, formando na realidade as diversas dependências do palácio, cujo interior é vistoso e requintado. A estratégia de *trompe l'oeil* estende-se a outros pormenores arquitetónicos – as partes menos nobres da habitação (cozinhas, por exemplo) foram também habilmente ocultadas do lado exterior, para preservar a vista das trivialidades domésticas.

Estes artifícios ilusórios – fruto da moda e do “capricho” feminino – esclarecem-se na manhã seguinte, quando o general é conduzido numa visita guiada à propriedade. Bréssac tem então oportunidade (no capítulo X) de ver o parque à luz do dia, e de admirar, tal como Saint-Preux, a feliz conjugação da arte e da natureza:

O terreno descia em volta da casa num declive suave, todo arrelvado e florido, mas florido numa variedade de cores e de formas que não alcança a imaginação de um europeu.

[...] No centro quási do terreno – um vasto lago natural aperfeiçoado e imbelezado todavia de contínuo se renovava com um riacho considerável que ali vinha ter, e com a saída de muitos regatos que iam serpeando por todo o parque

levar a frescura e o principal alimento a toda essa pasmosa vegetação, correndo por entre o viço das flores e das relvas. As grandes massas de árvores eram indígenas, primitivas, eram as mesmas das florestas selvagens, mas desassombradas em grupos isolados, e mais belas assim. As menores e muitos dos arbustos eram d' Europa, de África, d'Ásia, da Oceania. Flores e relvas por entre isto tudo, e estátuas e templos.

Dir-se-ia, à primeira vista, uma nova Clarens, implantada em cenário tropical. A originalidade reside no sincretismo da flora mundial e, sobretudo, nos artefactos, «colocados ao pé das árvores e das flores naturais dos países que representavam». Ficamos também a saber, pela explicação condescendente do visconde, que todas as edificações introduzidas são obra da mulher: «coisas da minha pobre Maria Teresa... Coitada! que tão brasileira é no coração, mas tem a cabeça anglo-gala». Rousseau não teria apreciado a solução²¹, por muito que se insistia na harmonia formal do conjunto. E Garrett? O texto não permite uma resposta unívoca, dado que há alguma ironia latente em certos comentários elogiosos. Não há dúvidas, no entanto, de que o Eliseu de Julie é o *ghost text* do jardim de Itahé, como se pode comprovar pelos passos seguintes:

– Premièrement, repris-je, je ne comprends point comment avec de la peine et de l'argent on a pu suppléer au temps. Les arbres... – Quant à cela, dit M. de Wolmar, vous remarquerez qu'il n'y en a pas beaucoup de fort grands, et ceux-là y étaient déjà. [...] – Eh bien! dis-je, puisque vous voulez que tous ces massifs, ces grands berceaux, ces touffes pendantes, ces bosquets si bien ombragés, soient venus en sept ou huit ans, et que l'art s'en soit mêlé, j'estime que, si dans une enceinte aussi vaste vous avez fait tout cela pour deux mille écus, vous avez bien économisé. – Vous ne surfaîtes que de deux mille écus, dit-elle; il ne m'en a rien coûté. – Comment, rien? – Non, rien; à moins que vous ne comptiez une douzaine de journées par an de mon jardinier, autant de deux ou trois de mes

²¹ «Je me mis à parcourir avec extase ce verger ainsi métamorphosé; et si je ne trouvai point de plantes exotiques et de productions des Indes, je trouvai celles du pays disposées et réunies de manière à produire un effet plus riant et plus agréable.» (Palavras de Saint-Preux, confirmadas depois por M. de Wolmar, a propósito do Parque de Staw:) «C'est un composé de lieux très beaux et très pittoresques dont les aspects ont été choisis en différents pays, et dont tout paraît naturel, excepté l'assemblage, comme dans les jardins de la Chine dont je viens de vous parler.»

gens, et quelques-unes de M. de Wolmar lui-même, qui n'a pas dédaigné d'être quelquefois mon garçon jardinier.» [...] Je vis alors qu'il n'avait été question que de faire serpenter ces eaux avec économie en les divisant et réunissant à propos, en épargnant la pente le plus qu'il était possible, pour prolonger le circuit et se ménager le murmure de quelques petites chutes.

*

– ‘Vejo que admira o nosso parque, general’ disse o visconde.

– ‘É um prodígio, é a coisa mais bela que tenho visto.’

– ‘Há aí muita coisa bela com efeito. Mas eu não tenho aqui outro mérito senão o de ter mondado com alguma arte, e sinceramente digo que me parece com algum gosto também, as demasias da vegetação natural. Cortei por onde fazia jeito, deixei todas as árvores mais belas, até os próprios arbustos, as lianas e o mato baixo deixei em muita parte. Fiz sangrar o rio próximo, e derivar dele essa ribeira que aí vem ter, porque a água da lagoa era quási estagnada. E com um pouco de capim que por aí se plantou, umas socas de bananeiras que por aí se meteram, umas laranjeiras e uns limoeiros que se dispuseram com algum gosto, e um bom jardineiro que mandei vir de Escócia, e que ao princípio fazia tudo atravessado, mas por fim calhou com os descontos do clima, – tudo ficou feito em menos de dous anos.²²

Entre a paisagem adâmica, tantas vezes celebrada nos textos românticos, e o “prodígio” da contrafação há uma distância cultural que não se pode ignorar. Se, perante a verdadeira natureza, tanto Saint-Preux como Bréssac experimentam o sentimento de êxtase, já a natureza aclimatada lhes suscita surpresa, como cópia perfeita que aparenta ser. Arte mimética, o jardim romântico participa do princípio da ficção, levando o espetador a ver o objeto criado *como se fosse real*. Mas o objeto contrafeito não se limita a reproduzir o original: como todo o simulacro artístico, produz um efeito semiótico de ordem hiperbólica que substitui, aperfeiçoa e acaba por superar o próprio “real”. O sentimento da natureza, já de si subjetivo, converte-se assim numa experiência lúdica, a exigir um espetador disposto a entrar no jogo.

²² Tal como em *La Nouvelle Héloïse*, o passeio em Itahé termina com a chegada à lagoa, cuja vitalidade desfaz o acesso de melancolia do visitante: «Ali eram tantos os pássaros aquáticos e tal a bulha que fizeram ao chegar dos dois, que forçoso foi ao velho viajante sair do seu pesadelo acordado, e deixar-se distrair pela folgazã alegria da natureza». (Cap. X).

Post scriptum

Esta incursão botânico-literária tem uma motivação pessoal: a alegre memória das tardes partilhadas com a Doutora Ofélia, em 2010 e 2011, tentando decifrar a “invezada” caligrafia de Garrett. Recordo em particular o manuscrito de *Helena* e as plantas e aves exóticas do jardim de Itahé: em luta com as palavras, aos poucos conseguimos ligar um nome a cada pássaro, uma forma a cada árvore e um aroma a cada flor... e assim o *landscape garden* foi ganhando cor.

BIBLIOGRAFIA

- BUESCU, Helena Carvalhão, (1990), *Incidências do olhar: percepção e representação. Natureza e registo descritivo na evolução do romance romântico (Portugal, França, Inglaterra)*, Lisboa, Caminho.
- ____, et al. (org.), (2004), *Corpo e Paisagem Românticos*, Lisboa, FLUL-Edições Colibri.
- GARRETT, Almeida, (1963), *Helena. Obras de A. Garrett*, vol. I, Porto, Lello & Irmão, Editores.
- ____, (2010), *Viagens na Minha Terra*, edição crítica de Ofélia Paiva Monteiro, Lisboa, INCM.
- GIRARDIN, René-Louis, (1777), *De la composition des paysages ou des moyens d'embellir la Nature autour des habitations, en joignant l'agréable à l'utile*. Genève-Paris, Chez P. M. Delaguerre.
- GUSDORF, Georges, (1993), *Le Romantisme*, 2 vols., Paris, Payot et Rivages.
- HAWES, Louis, (1982), *Presences of Nature: British landscape, 1780-1830*. New Haven, Yale Center for British Art.
- HENDEL, William T., (2004), "The theatrical representation of landscape in Rousseau's *La Nouvelle Héloïse*", in *Paroles Gelées* (UCLA), vol. 21, 1, pp. 47-52 <http://escholarship.org/uc/item/40q7279q;jsessionid=7AB1A27A511B17122955C79AA4F8E763>
- HUNT, John Dixon, (1994), *Gardens and the picturesque: studies in the history of landscape architecture*, Cambridge, Mass., The MIT Press.
- MONTEIRO, Ofélia Paiva, (1999), "*Helena: os dados e as incógnitas de um enigma romanesco*", in *Leituras. Revista da Biblioteca Nacional*, 4, pp. 147-174.
- MÜLLENBROCK, Heinz-Joachim, (2006), "The English Landscape Garden of the 18th C. and the role of Literature", *Eese* 4/2006 http://webdoc.gwdg.de/edoc/ia/eese/artic26/garden/4_2006.html
- ROUSSEAU, J.-J., *Julie ou la Nouvelle Héloïse. Oeuvres complètes de J.-J. Rousseau*, tome II, Paris, A. Houssiaux, 1852-1853. [texte établi par René Pomeau] http://fr.wikisource.org/wiki/Julie_ou_la_Nouvelle_Héloïse

Maria Hermínia Amado Laurel

Universidade de Aveiro

**BAUDELAIRE EN SITUATION
UN LECTEUR DE CHATEAUBRIAND
AUX CARREFOURS DE LA MODERNITÉ¹**

l'œuvre est toujours en situation prophétique

Roland Barthes, 1966.

La critique littéraire consacre traditionnellement Charles Baudelaire comme le premier des modernes. Elle s'intéresse moins, pourtant, aux filiations du poète et critique d'art dans le mouvement de la modernité naissante du XIX^e siècle. Or, parmi les écrivains qui ont marqué le mouvement des idées littéraires au début de ce siècle, Chateaubriand occupe une place de choix. Chateaubriand, prisé en son temps comme romancier, mémorialiste et penseur des révolutions, et Baudelaire, poète, traducteur d'Edgar Allan Poe, critique littéraire et auteur de tant d' *écrits sur l'art*, bien qu'à des moments historiques distincts, mais subséquents, soumettent la modernité à un questionnement qui s'avère une constante tout au long de leur production.

Dans un projet daté des années 80 du siècle dernier, Leyla Perrone-Moisés se proposait d'étudier de nouvelles formulations de l'histoire littéraire à partir des critères selon lesquels certains écrivains y avaient effectué leur sélection personnelle. Lectrice de Borges, elle soulignait que, dans le contexte d'une esthétique de la

¹ Este trabalho é financiado por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do projecto «PEst-OE/ELT/UI0500/2011».

modernité, «é o presente que vai decidir o valor do passado» (1984: 10), dans la mesure où «o posterior permite a leitura de aspectos anteriormente invisíveis no anterior» (12).

Dans cette ligne de pensée, il nous a semblé pertinent de réfléchir à la manière dont l'œuvre de Baudelaire, lecteur de Chateaubriand, peut contribuer à resituer son prédécesseur dans l'histoire de la modernité littéraire, tout en se situant lui-même face à cette modernité.

Replacer l'œuvre de ces deux auteurs dans leur contexte historique sans pourtant l'y réduire me semble d'autant plus pertinent que nous avons affaire à Chateaubriand, considéré par Antoine Compagnon comme «le premier des anti-modernes», dans son livre *Les antimodernes* (2005: 53) et à Baudelaire, qui, pour Claude Pichois, était le «dernier classique et tout à la fois le premier moderne» (Baudelaire, 1975: 791). Compagnon constate dans «l'aventure intellectuelle et littéraire [française] des XIX^e et XX^e siècles» la permanence de valeurs de stabilité, «à rebours du grand récit de la modernité battante et conquérante» (11).

Chateaubriand, qui a voulu comprendre l'histoire et ses contours d'ordre politique; Baudelaire, intéressé avant tout par la connaissance des «aspects de la nature et [d]es situations de l'homme, que les artistes du passé ont dédaignés ou n'ont pas connus», tel qu'il l'écrit dans son *Salon de 1846* (1976: 421). Par ailleurs, la réflexion sur la place des deux auteurs cités dans l'histoire s'avère autrement nécessaire lorsqu'il s'agit de les *situer* par rapport à la modernité, concept, en lui-même, de nature historique. Comprise comme l'espace du présent, mais aussi comme l'espace de l'interpellation au futur, leur œuvre écrit sa propre *situation historique*²: en elle s'inscrivent des lectures plurielles de l'histoire qui la *composent* sans pour autant l'épuiser; elle confirme la nature *prophétique* des chefs d'œuvre³.

Chateaubriand et Baudelaire situent leur œuvre dans l'histoire; revenant, sur ce point, à la proposition de Compagnon dans le livre cité, nous dirions avec lui que, dans la mesure où leur œuvre résiste à l'histoire, ils sont *modernes*, parce qu'*antimodernes*. Tel que Compagnon le constate, «De Chateaubriand à Proust

² Nous évoquons la réflexion de Sartre à propos de la «situation de l'écrivain en 1947», marquée par son inscription dans l'histoire contemporaine (Sartre, 1948: 203-374), plus particulièrement, les pages 247-374.

³ V., plus loin, n. 4, pour la référence implicite à la pensée de Barthes.

au moins, entre le *Génie du christianisme* et *À la recherche du temps perdu*, en passant par Baudelaire et tant d'autres, le génie antimoderne s'est réfugié dans la littérature, et dans la littérature même que nous qualifions de moderne, dans la littérature dont la postérité a fait son canon, littérature dont la résistance idéologique est inséparable de son audace littéraire» (2005: 10).

Moderne, un concept qui change. Baudelaire en a conscience, qui qualifie l'œuvre de Chateaubriand de «réactionnaire», lorsqu'il cherche à se documenter pour un dialogue pour son projet dramaturgique *Le Marquis du 1er housards*, auquel il travailla entre 1859 et 1861, mais qui resta à l'état de canevas:

«(Ce dialogue, fort difficile à faire, [...] je le ferai avec des morceaux de la littérature réactionnaire du temps. Outre que j'en connais quelque chose [...] il faut voir les *Mémoires de Chateaubriand*, surtout.)» (1975: 637). C'est sans doute dans son *Salon de 1846* que Baudelaire établit le plus clairement la filiation du romantisme à la modernité, héritier, en cela, du Stendhal de *Racine et Shakespeare*, pour qui était moderne l'œuvre qui avait le mérite de provoquer le plus de plaisir chez celui qui la lisait au moment où il la lisait:

«Le romantisme est l'art de présenter aux peuples les œuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible» (Stendhal, 1925: 23). Pour le poète et critique d'art qu'il était, «s'appeler romantique et regarder systématiquement le passé, c'est se contredire» (Baudelaire, 1976: 420). D'autres facteurs se conjuguent encore dans sa définition du romantisme, à part l'appel de la contemporanéité: la cohérence entre le sentiment du poète et le choix des sujets artistiques, et le culte du beau. C'est dans ces termes que Baudelaire affirme le caractère éminemment subjectif de l'expression artistique: «Le romantisme n'est précisément ni dans le choix des sujets ni dans la vérité exacte, mais dans la manière de sentir» (420); il souligne le caractère esthétique du romantisme: «Pour moi, le romantisme est l'expression la plus récente, la plus actuelle du beau.» (420). Son esthétique allie modernité et sensibilité: «Qui dit romantisme dit art moderne, – c'est-à-dire intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l'infini». C'est pourquoi «le romantisme ne consistera pas dans une exécution parfaite, mais dans une conception analogue à la morale du siècle» (421). Une morale qui n'est sans doute pas très éloignée de la pensée de Madame de Staël sur le rapport dichotomique entre les littératures du Nord de l'Europe et celles du Sud, dont l'écho se fait entendre dans la filiation

que Baudelaire attribue au romantisme: «Le romantisme est fils du Nord, et le Nord est coloriste [...] En revanche le Midi est naturaliste» (421).

Situées dans un entre-deux, les œuvres de Chateaubriand et de Baudelaire sont aussi antimodernes, non seulement parce qu'elles interrogent leur contemporanéité, et lui résistent, mais parce qu'elles annoncent d'autres voies à la modernité, qui seront comprises plus tard, à la distance de l'histoire, leurs œuvres étant *en situation prophétique*. Dans ce sens, elles contribuent à dater définitivement des œuvres considérées modernes à l'époque, ayant réussi à se constituer un large public: c'est le cas de *Fanny*, roman qu'Ernest Feydau publia au début de 1858 et fut «reçu par la critique comme un nouveau *Madame Bovary*» (Reverzy, 2009: 273).

Stendhal n'avait peut-être pas tort quand il affirmait écrire pour les 'happy few'...

Des œuvres qui se sont construites sur l'inachèvement ne sauraient susciter que des lectures *conjecturales*⁴, non définitives⁵.

Rappelons-nous le long parcours d'écriture et de réécriture de ses textes par Chateaubriand, comme c'est le cas de *Mémoires d'outre-tombe*, intitulé d'abord *Mémoires de ma vie*, ou bien la publication de ses œuvres complètes dès 1826, alors qu'il ne meurt qu'en 1848. De même chez Baudelaire: combien de lettres échangées entre lui et ses éditeurs avant qu'il ne leur envoie ses manuscrits à publier, qu'il veut encore retoucher, mais qu'il cache, refusant de leur montrer leur genèse; tant de projets restés à l'état d'ébauches ou de fragments; son goût du trait non achevé des dessins de Delacroix ou de Constantin Guys; le fait même de ne jamais avoir voulu rédiger de préfaces définitives, ce que confirme l'ambiguïté de la lettre-dédicace à A. Houssaye que les éditeurs des *Petits Poèmes en Prose* situent en guise d'ouverture au recueil, en absence de texte introductif

⁴ Nous empruntons l'expression de Franco Moretti dans "Conjectures on world reading", *New Left Review*, Jan. Feb. 2000: 54-68.

⁵ La référence au rôle de la lecture, d'après Barthes, se révèle pertinente pour notre propos: «l'œuvre n'est entourée, désignée, protégée, dirigée par aucune situation, aucune vie pratique n'est là pour nous dire le sens qu'il faut lui donner [...] elle possède quelque chose de la concision pythique, paroles conformes à un premier code (la Pythie ne divaguait pas) et cependant ouverte à plusieurs sens, car elles étaient prononcées hors de toute *situation* – sinon la situation même de l'ambiguïté: l'œuvre est toujours en situation prophétique. Certes, en ajoutant *ma* situation à la lecture que je fais d'une œuvre, je puis réduire son ambiguïté [...]; mais cette situation, changeante, *compose* l'œuvre, elle ne la retrouve pas» (1994: 39).

donné par Baudelaire à cette fin, ou encore son malaise devant la révélation que fut pour lui la traduction de *The Philosophy of Composition*, d'Edgar Allan Poe...

Attardons-nous sur les moments historiques vécus par Chateaubriand et par Charles Baudelaire.

La vie de Chateaubriand⁶ est marquée par la recherche d'un espace de bonheur entre le passé et le présent, un présent qu'il refuse, celui de la modernité, en quête d'une autre temporalité, qu'il localise dans des sociétés géographiquement distantes, en marge des modèles de civilisation qui sont les siens, régies par les traditions de leur passé tribal. C'est dans cet espace creux que s'affrontent les deux temporalités: le passé symbolique des 'sauvages', appartenant à une époque symboliquement primitive et le présent des colonisateurs, des déshérités qui affluent à ces contrées, ceux-là même que la modernité a rejetés hors du temps.

Des changements historiques profonds ont marqué la vie de Chateaubriand et celle de Baudelaire. Contemporain de l'avènement du nouveau monde – la naissance des Etats-Unis, dont l'histoire suit de près l'histoire de la France à l'époque –, Chateaubriand a été le témoin mais aussi l'acteur des grands bouleversements qu'a connus l'histoire de son pays depuis la fin de l'Ancien Régime jusqu'à l'avènement de la IIe République; pour Baudelaire l'expérience de ces changements s'est bien souvent traduite par des promesses non réalisées. Une civilisation nouvelle se répandait en Europe, dont la figure de proue était le *bourgeois*, et le dogme, le *progrès*, mythe du Second Empire. Ayant survécu de dix-neuf ans à son aîné, Baudelaire assiste au triomphe de la civilisation libérale, lui, le poète qui se voulait «dépolitiqué» après 1848, pour avoir reconnu son impuissance devant le cours de l'histoire. Son œuvre poétique, de même que ses articles, notamment ses Salons, révèlent le questionnement profond auquel il soumet les valeurs contemporaines, tout en se constituant comme l'espace privilégié de sa réflexion sur la création.

La contextualisation historique des deux auteurs est révélatrice d'une part, des lignes de rupture sociales, politiques et esthétiques entre deux mondes, d'autre part, de leur prise de conscience de l'enracinement historique de leur

⁶ Pierre Barbéris, dans *Chateaubriand: une réaction au monde moderne*, propose une analyse marxiste des contours socio-politiques et économiques déterminants de la vie et de l'œuvre de Chateaubriand.

Moi. Constatant que «le vieil ordre européen expire»⁷, et situé face à un «avenir» qu'il lui est difficile de «comprendre», Chateaubriand revient, à la fin de ses *Mémoires*, sur la question des effets du progrès sur le «monde *moral*», dont la marche ne peut être comparable à celle du «monde *matériel*», domaine de la massification: «Mille cerveaux auront beau se coaliser, ils ne composeront jamais le chef-d'œuvre qui sort de la tête d'un Homère», conclut-il (1951, t. II: 923).

L'expérience de la désillusion rapproche Baudelaire et Chateaubriand. Quelques passages de leur oeuvre semblent se recouper, à tel point les deux écrivains ont souffert de ce «désert d'hommes» que constituait la société contemporaine. L'expression revient dans le discours de Baudelaire pour caractériser l'espace socio-urbain où évolue le *peintre de la vie moderne*, «toujours voyageant à travers le grand désert d'hommes» (1976: 694), qui partage avec René, «inconnu [mêlé] à la foule», sa singularité (1969: 127). La poursuite d'un idéal inatteignable les réunit, impuissants devant les «bornes» qui limitent leur quête de «profondes avenues à l'imagination». «Est-ce ma faute, si je trouve partout les bornes, si ce qui est fini n'a pour moi aucune valeur?» (128), s'interroge René, préluant à l'un des plus beaux poèmes en prose de Baudelaire, «L'Etranger»: «– J'aime les nuages... les nuages qui passent... là-bas... là-bas... les merveilleux nuages!» (1975: 277). Ce sentiment se présente à eux soit sous la forme de l'*abîme* insondable – et René le constate en faisant le bilan de sa vie: «C'est ainsi que toute ma vie j'ai eu devant les yeux une création à la fois immense et imperceptible, et un abîme ouvert à mes côtés» (1969: 125), – soit sous la forme du «gouffre obscur», d'où Baudelaire lance son «De profundis clamavi» (1975: 32).

Etrangers devant eux-mêmes, et devant la société qui les entoure, les deux écrivains avouent le sentiment d'un vide existentiel que ni les modèles du passé ni les propositions modernes ne parviennent à combler. La prise de conscience de leur marginalité en est d'autant plus douloureuse. Dans la lettre à sa mère datée du 3 août 1838, Baudelaire constate: «Rien de certain parmi les anciens, rien de beau parmi les modernes. Le passé et le présent sont deux statues incomplètes: l'une a été retirée toute mutilée du débris des âges; l'autre n'a pas encore reçu sa perfection de l'avenir» (1973, I: 61); dans le chapitre «L'avenir. Difficulté

⁷ Nous empruntons le sous-titre de la partie 2 du Livre quarante-quatrième des *Mémoires*: «Le passé. Le vieil ordre européen expire.»

de le comprendre», du Livre quarante-quatrième des *Mémoires*, Chateaubriand s'exprime en ces termes sur son époque: «Le monde actuel, le monde sans autorité consacrée, semble placé entre deux impossibilités: l'impossibilité du passé, l'impossibilité de l'avenir» (922); plus loin, dans «Récapitulation de ma vie», il reviendra sur l'entre-deux qui caractérise sa situation, tempérée quand même par l'espérance, la foi qui ne l'a pas abandonné devant l'incertitude de l'avenir, à l'inverse de Baudelaire qui, devenu aphasique à la fin de sa vie, en est devenu par trop «voyant»: «Je me suis rencontré entre deux siècles, comme au confluent de deux fleuves; j'ai plongé dans leurs eaux troublées, m'éloignant à regret du vieux rivage où je suis né, nageant avec espérance vers une rive inconnue» (Chateaubriand, 1951: 936). C'est encore dans la lettre à sa mère, déjà citée, que Baudelaire avoue sa détresse envers la littérature contemporaine: «Je n'ai lu qu'ouvrages modernes [...] je suis complètement dégoûté de la littérature [qu'il considère le] terrain pourri de la fatuité moderne», et, sur le ton radical que son jeune âge autorisait, sa décision de ne plus rien lire.

La conscience de l'histoire non plus comme un mouvement unitaire vers l'avenir, mais plutôt comme une crise – dont la manifestation la plus sensible, fut, pour Baudelaire, la rupture entre l'idée de progrès et celle de ses corrélats, hérités du XVIII^e siècle: l'idée de *perfectibilité* de l'homme et du *bonheur*, que la réalité dément –, conduira le poète vers l'évocation d'un paradis perdu; le *spleen* traverse son œuvre. A la nostalgie d'une histoire unifiante répond la fracture de l'histoire (Vattimo, 1990). Le fonds d'optimisme aux tonalités fouriéristes du *Salon de 1846*, dédié aux Bourgeois, est démenti dans *Mon cœur mis à nu*, dont le projet d'écriture ne doit pas remonter au-delà de 1859 (Baudelaire, 1975: 1491), année de *Le peintre de la vie moderne*.

Le vide de la modernité est encore ressenti par d'autres contemporains de Baudelaire, dont Flaubert, qui partage avec le poète sa haine tout aussi aristocratique du «bourgeois», dans un monde où il n'y a plus de place pour le poète, pour l'art ni pour le rêve. Parmi cette longue liste de désenchantés se côtoient des personnages fictifs tels Joseph Delorme, Samuel Cramer ou Emma Bovary, et des personnages réels, dont l'inconnu Constantin Guys. C'est aussi de cette période que date l'écart, de plus en plus sensible, entre l'artiste et la société, sa marginalité, son *excentricité*, pour utiliser l'expression de Daniel Sangsue (1987). Le sentiment de rupture informe la pensée de la modernité; pour Daniel

Riou, la pensée de la modernité se fonde sur une «attitude philosophique, artistique, intellectuelle ou morale» (1998: 10). Cette *attitude* nous permet d'identifier des visions du monde convergentes entre nos deux auteurs, au-delà des contingences de nature historique et d'époque qui ont marqué leur vie et qui ont produit leur œuvre; contingences qui ont également dicté des formes de discours spécifiques.

Chateaubriand et Baudelaire, deux auteurs qui questionnent la modernité: modernes, dans la mesure où ils questionnent leur contemporanéité; antimodernes, dans la mesure où ils refusent certains engagements, au nom d'une clairvoyance prémonitoire, et de la quête de valeurs que la modernité ne leur apporte pas, les renvoyant à des ailleurs qui leur sont impossibles à rejoindre. Pour Chateaubriand, une quête qui a commencé par se manifester au niveau du déplacement, du voyage. Voyage dont l'écrivain a fait l'expérience multiple, tout autant que ses personnages, partageant avec lui l'émergence de l'autofiction. Cette quête conduit Chateaubriand vers des lieux et des moments sublimes, du *crêpuscule du matin* au *crêpuscule du soir* (pour reprendre des titres baudelairiens), dans des régions où l'exotisme était encore possible. Son errance acquiert alors valeur en elle-même, elle n'est plus comprise comme le passage du passé à un avenir rassurant; elle se solde souvent par la mort du héros. Chez Baudelaire, à l'opposé, le voyage refuse le mouvement, le déplacement. Son espace propre est celui de l'imaginaire du poète, l'imagination étant pour lui *la reine des facultés*; voyage intérieur, il préfigure les espaces artificiels (et *l'artifice* est l'un des mots-clés de la poétique baudelairienne) créés par Des Esseintes en 1884, pour qui, de même, «l'artifice paraissait [...] la marque distinctive du génie de l'homme» (Huysmans, 1977: 103).

Les deux auteurs font l'expérience d'une quête inassouvie: errance pour l'un, création d'espaces imaginaires pour l'autre. La quête devient leur *lieu commun*, le carrefour d'une rencontre spirituelle et poétique, celle de leur inquiétude, celle de leur contestation, de leur insatisfaction permanente, celle de leur exigence aussi.

Chateaubriand publie son premier livre en 1790, dans un genre alors à la mode: l'idylle, dans *l'Almanach des Muses: l'Amour de la Campagne* (un amour que Baudelaire ne partagera pas avec Chateaubriand, lui qui avait en horreur

«l'état de nature»). Revue, titre et genre on ne peut plus romantiques au lendemain d'une révolution aussi profonde et bouleversante que celle qui venait de commencer. Son dernier titre sera publié lorsque Baudelaire aura 23 ans, *La vie de Rancé* (1844). Baudelaire a publié son premier salon en 1845; auparavant, des poèmes de jeunesse, anonymes ou en collaboration, avaient paru, de lui, dans l'*Artiste*. L'ombre de Chateaubriand plane sur l'œuvre de Baudelaire, le rôle de ce *maître à penser* est aussi réel pour lui que celui de Joseph de Maistre et d'Edgar Allan Poe, qui lui «ont appris à raisonner» tel qu'il l'avoue dans ses écrits fragmentaires *Hygiène, Fusées* (1975: 669). Quelques poèmes de Baudelaire illustrent cette filiation.

La référence à René dans le poème de jeunesse, très probablement écrit en 1844 ou 1845⁸, que Baudelaire dédie à Sainte-Beuve, est en cela elucidative:

«– Le breuvage infiltré, lentement, goutte à goutte,
En moi qui dès quinze ans vers le gouffre entraîné,
Déchiffrais couramment les soupirs de René.» (207)

L'écho de Chateaubriand résonne également dans les derniers quatrains du poème *Les Phares*, probablement écrit à la fin de l'année 1855, couronnant le florilège des artistes précédemment cités dans ce poème.

A la mort de Delacroix (1863), Baudelaire évoque les sentiments qu'il éprouva en souvenir de Chateaubriand, Balzac et Vigny, dans l'éloge funèbre du peintre, «L'œuvre et la vie de Delacroix»: «nous avons tous senti quelque chose d'analogue à cette dépression d'âme, à cette sensation de solitude croissante que nous avaient fait déjà connaître la mort de Chateaubriand et celle de Balzac, sensation renouvelée tout récemment par la disparition d'Alfred de Vigny» (1976: 769). Les références croisées à Delacroix, Chateaubriand, Balzac, Vigny obligent à un détour par le *palimpseste* baudelairien. Le sens même de cette expression est clairement exposé par le poète, appliqué au processus même de la «création» artistique⁹:

⁸ Selon Claude Pichois (Baudelaire, 1975: 1237).

⁹ Pour Baudelaire, tel que la lecture de ses salons l'illustre, les expressions d'"artiste" et de "poète" se recourent, toutes deux renvoyant à la création.

«Un bon tableau, fidèle et égal au rêve qui l'a enfanté, doit être produit comme un monde. De même que la création, telle que nous la voyons, est le résultat de plusieurs créations dont les précédentes sont toujours complétées par la suivante; ainsi un tableau conduit harmoniquement consiste en une série de tableaux superposés, chaque nouvelle couche donnant au rêve plus de réalité et le faisant monter d'un degré vers la perfection» (626).

Baudelaire fait clairement comprendre dans ce passage, extrait de son *Salon de 1859*, sa propre méthode de composition, son «art poétique». L'éloge funèbre de Delacroix et le texte de ce *Salon* s'inscrivent dans une ligne de continuité avec les *Salons* qui les précèdent, respectivement le *Salon de 1845* et celui de 1846, démontrant ainsi la cohérence de la pensée esthétique baudelairienne. Par ailleurs, ces textes démontrent également la cohérence de la position du poète face à la modernité. L'ironie qu'il manifeste face à cette problématique se nourrit de sentiments ambivalents auxquels sa poésie nous a habitués, où le sentiment du spleen côtoie ses propos sarcastiques. Dans l'article intitulé «De l'essence du rire», le poète attire l'attention du lecteur sur la spécificité paradoxale de «ce genre singulier» – la caricature –, qu'il caractérise par «l'introduction de cet élément insaisissable du beau jusque dans les œuvres destinées à représenter à l'homme sa propre laideur morale et physique». C'est ainsi qu'il rappelle les «grands symptômes moraux et littéraires» de la «comédie de Robert Macaire», que ses contemporains semblent ignorer (525-526). Déjà dans les *Salons* de 1845 et de 1846, Baudelaire déplorait l'aveuglement des «bourgeois» (auxquels il dédie ce dernier *Salon*) devant la modernité, devant les symptômes de «l'héroïsme de la vie moderne»¹⁰, miroirs de la décadence, auxquels avaient également été sensibles Chateaubriand, Delacroix et d'autres contemporains. La série des *Robert Macaire*¹¹ démontre bien, pour Baudelaire, dans quelle mesure le sarcasme est le symptôme de la conscience aiguë de cette modernité. Le port de l'habit noir¹² révèle, aux yeux du poète, l'état moral et politique de son époque:

¹⁰ Le chapitre XVIII du «Salon de 1846» s'intitule «De l'héroïsme de la vie moderne».

¹¹ Robert Macaire, personnage imaginaire que le trait d'Honoré Daumier immortalisa dans la série *Cent et un Robert Macaire*, d'après la suggestion du directeur du journal humoristique, *Charivari*, Charles Philipon, en 1836.

¹² Aussi célébré par Balzac, Sainte-Beuve dans *Volupté* ou dans la figure de Joseph Delorme, ou le Hugo des *Chants du crépuscule*.

«Remarquez bien que l'habit noir et la redingote ont non seulement leur beauté politique, qui est l'expression de l'égalité universelle, mais encore leur beauté poétique, qui est l'expression de l'âme publique; – une immense défilade de croque-morts, croque-morts politiques, croque-morts amoureux, croque-morts bourgeois. Nous célébrons tous quelque enterrement» (494).

La modernité est ainsi caractérisée, d'après Baudelaire, par des allusions récurrentes, dans ses écrits, au sentiment de «solitude croissante», à un «deuil» dont la dimension est nationale, à l'«affaiblissement de la vitalité générale», à l'«obscurcissement de l'intellect», à l'«éclipse solaire» (et le thème solaire est un oxymoron de la pensée baudelairienne, à l'instar de la pensée romantique¹³). Dans ce contexte, que les réflexions écrites à l'occasion de la mort de Delacroix développent¹⁴, la séparation est d'autant plus accentuée entre les poètes et les artistes – élite unie dans la seule famille qui puisse l'intéresser, celle des «relations intellectuelles» –, et les «autres citoyens», cette foule (annonçant la massification future, conséquence néfaste de la «démocratie» entrevue par Chateaubriand) dont aussi bien Honoré Daumier que Baudelaire ont si bien su capter les traits caractéristiques. Toujours dans le même texte, malgré le ton de circonstance de sa clôture, nous pouvons reconnaître le rôle majeur que Baudelaire attribue à l'art, celui d'avertir ses contemporains lors de la disparition d'un artiste – «phare» nécessaire au cheminement de l'humanité:

«Quant aux autres citoyens, pour la plupart, ils n'apprennent que peu à peu à connaître tout ce qu'a perdu la patrie en perdant le grand homme, et quel vide il fait en la quittant. Encore faut-il les avertir» (769).

Les allusions explicites de Baudelaire à Chateaubriand sont fréquentes, davantage dans ses textes critiques que directement dans ses poèmes. Elles assument souvent une tonalité évocatoire, sinon même invocatoire, et témoignent de la présence incontournable de l'auteur d'*Atala* et de *René* ou des *Natchez*, des *Mémoires d'outre-tombe* et du *Génie du Christianisme* dans la pensée esthétique moderne. A commencer par cette brève référence au style de Chateaubriand,

¹³ V. Ambrière, Madeleine, *Au soleil du romantisme*, Paris, PUF, 1998.

¹⁴ En particulier dans le chapitre VIII.

dans ce fragment de *Fusées*, auquel Baudelaire attribue dès lors la dimension supra-temporelle et universelle exemplaire qu'il cherche lui-même: «Style. La note éternelle, le style éternel et cosmopolite. Chateaubriand, Alph. Rabbe, Edgar Poe» (1975: 661). Le sentiment de la *correspondance*, ou de l'*analogie universelle*¹⁵ des arts, rapproche Chateaubriand et Delacroix, que l'admiration commune de Baudelaire réunit. Les références au «ton mélancolique du poète des *Martyrs*» sont évoquées dans ce passage du *Salon de 1859* pour caractériser le style de Delacroix, à l'aide de l'inscription de quelques passages d'*Atala* dans son propre texte:

«Le ton mélancolique du poète des *Martyrs* s'adapte à ce tableau [la *Montée au Calvaire*], et la tristesse languissante du prisonnier chrétien s'y réfléchit heureusement. Il y a là l'ampleur de touche et de sentiments qui caractérisait la plume qui a écrit *Les Natchez*; et je reconnais, dans la sauvage idylle d'Eugène Delacroix, une *histoire parfaitement belle* parce qu'il y a mis la *fleur du désert, la grâce de la cabane et une simplicité à conter la douleur que je ne me flatte pas d'avoir conservées*»¹⁶ (1976: 635-636).

Par ailleurs, et pour ne faire référence qu'à quelques échos de cette présence titulaire, nous constatons que le sentiment de nostalgie qu'éveille en Baudelaire le souvenir de Chateaubriand localise celui-ci en un temps hors du temps et de l'espace, voire un temps mythique. Souvent aussi, l'adjectivation utilisée par Baudelaire l'entoure d'une image grandiose. C'est le cas de ce passage du poème en prose *La chambre double*: «La chambre paradisiaque, l'idole, la souveraine des rêves, la *Sylphide*, comme disait le grand René, toute cette magie a disparu au coup brutal frappé par le Spectre» (1975: 281); c'est encore le cas de l'essai *Un mangeur d'opium*, lorsque, dans le chapitre intitulé «Le génie enfant», Baudelaire, qui commente l'œuvre de Thomas de Quincey, se référant «aux différentes métaphores dont se servent les poètes pour peindre l'homme revenu des batailles de la vie», recourt encore à Chateaubriand: «C'est ce que, d'une manière générale, j'appellerais volontiers le ton du revenant; accent, non pas surnaturel,

¹⁵ Les deux expressions s'équivalent dans la poétique baudelairienne.

¹⁶ Tel que Claude Pichois le confirme, les «expressions en italique sont empruntées à l'Epilogue d'*Atala*.» (1976: 1397).

mais presque étranger à l'humanité, moitié terrestre et moitié extra-terrestre, que nous trouvons quelques fois dans les *Mémoires d'outre-tombe*, quand, la colère ou l'orgueil blessé se taisant, le mépris du grand René des choses de la terre devient tout à fait désintéressé» (496). Des réflexions d'ordre moral traversent également son œuvre, tel qu'il arrive dans la transcription d'un passage des *Mémoires d'outre-tombe* dans un fragment de ses *Journaux intimes*, dans la partie *Hygiène*, intitulé «Hygiène, morale, conduite», contenant des réflexions sur les effets du passage du temps dans la vie de l'homme (671). L'expérience ressentie par Chateaubriand, tout aussi déçu par les peuples primitifs que par la société contemporaine, situé entre deux mondes incompatibles, entre l'«impossibilité du passé» et l'«impossibilité de l'avenir» annonce, en elle-même une situation d'impasse, elle semble devancer ce que des historiens, après Hegel, ont désigné comme la *fin de l'histoire*¹⁷. Dans le chapitre «L'avenir», du livre quarante-quatrième des *Mémoires*, la conscience de la fin d'un temps messianique s'accompagne de l'ironie avec laquelle Chateaubriand fait référence à la nouvelle foi des temps modernes, la science: «Il ne resterait qu'à demander à la science le moyen de changer la planète». La croyance au progrès, basée sur la même foi, est également contestée par Baudelaire, pour qui la science, le progrès, justement parce qu'ils cherchent à dévoiler l'inconnu, nuisent à l'imagination, au mystère dont s'entoure l'art. Le rêve d'un artiste qui ne peint que selon sa sensibilité ressort des textes où Baudelaire s'interroge sur le réalisme, sur la photographie; dans le *Salon de 1859*, faisant l'apologie de l'imagination, unique source de l'art véritable, il s'exprime sans ambiguïté: «L'artiste, le vrai artiste, le vrai poète, ne doit peindre que selon ce qu'il voit et qu'il sent» (1976: 620). Rejoignant Rimbaud, pour qui la «vraie vie est ailleurs», Baudelaire établit la rupture avec l'art (les arts) représentatif(s): «Je trouve inutile et fastidieux de représenter ce qui est, parce que rien de ce qui est ne me satisfait. La nature est laide, et je préfère les monstres de ma fantaisie à la trivialité positive» (620). Refusant de comprendre et de peindre le réel décevant, Baudelaire ouvre la voie à Proust, pour lequel c'est également l'expérience esthétique qui permet d'organiser le monde. En 1863, à peine quatre ans avant la disparition du poète, Jules

¹⁷ Pour l'histoire du concept de «fin de l'histoire», v. Bourgeois, Bernard, «La fin de l'histoire», in *La raison moderne et le droit politique*, Paris, Vrin, 2001.

Verne travaillait à son roman (publié posthument), *Paris au xx^e siècle*, dans lequel il présente un Paris complètement rendu à la science et à la technique, où les hommes sont prêts à devenir des robots, et où l'art et la littérature n'ont plus de place, si ce n'est que pour célébrer la science. C'est ainsi que le héros de ce roman, s'étant rendu un jour à la librairie la plus moderne de Paris, la Librairie des Cinq Parties du Monde, afin d'acheter quelques livres de poètes consacrés, tels Hugo, Lamartine, Musset, a pu constater que leur œuvre et leur nom étaient complètement inconnus des fonctionnaires qui l'avaient accueilli; par contre, il s'est vu proposer l'achat de quelques «œuvres littéraires contemporaines», parmi les «quelques productions qui [avaient] fait un certain bruit ces dernières années» et s'étaient bien vendues «pour des livres de poésie», dont, «entre autres, les *Harmonies Electriques* de Martillac, ouvrage couronné par l'Académie des Sciences, les *Méditations sur l'oxygène* de M. de Pulfasse, le *Parallélogramme poétique*, les *Odes décarbonatées...*» (Verne, 1994: 60). Il suffirait de rappeler que Maxime du Camp, contemporain de Baudelaire, avait publié ses *Chants modernes*, en 1855, en honneur de la vapeur, du chloroforme, de l'électricité et des locomotives... précédés d'une préface qu'il souhaitait voir reconnue comme le parallèle moderne de la Préface de *Cromwell* au moment où Hugo l'avait publiée, en 1827 – véritable manifeste romantique en France, inaugurant la rupture avec les dogmes classiques.

La conception de la notion de progrès de Chateaubriand et de Baudelaire s'oppose à la définition qu'en donne le *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, de Pierre Larousse: «la marche du genre humain vers la perfection, vers son bonheur: l'humanité est perfectible et elle va incessamment du moins bien au mieux, de l'ignorance à la science, de la barbarie à la civilisation».

La figure du progrès ainsi comprise nous aide à mieux comprendre comment prennent corps les concepts-clés de perfectibilité/réversibilité, progrès/bonheur, ignorance/science, barbarie/civilisation à la lumière des figures de l'antimodernité données par Compagnon.

Attardons-nous sur l'impossibilité de croire au progrès comme source de bonheur et garant de pérennité chez Baudelaire, sur la problématique de sa croyance au péché originel. Tel que Compagnon le rappelle, «contre la métaphysique moderne du progrès, Baudelaire réaffirme la théologie du péché

originel, fondement du mal universel» (88). Cette figure s'annonce en opposition aux thèses de Rousseau, en particulier à ce que Fabienne Bercegol nomme «l'idéologie dominante» en faveur de la thèse de la «perfectibilité»¹⁸ humaine; en opposition à l'idée de nature comme fondement de la morale au XVIII^e siècle. Pour Baudelaire, toute l'«hérésie» est là, d'avoir remplacé «l'idée du péché originel» comme fondement du comportement humain, par celle d'une nature d'où le péché serait absent. La lettre qu'il adresse le 21 janvier 1856 à Toussenel, ardent propagateur de la doctrine de Fourier, élucide le lecteur de la correspondance du poète sur ce point.

Fabienne Bercegol, dans l'article intitulé «Chateaubriand ou la conversion au progrès», rend compte de la polémique lancée par l'écrivain «en 1797, contre les tenants de l'idée de progrès, contre cette lignée de philosophes qui, de Fontenelle à Condorcet, se sont efforcés de renouveler la compréhension de l'histoire humaine, en substituant au modèle théologique ou cyclique, un schéma linéaire, qui la présente comme un mouvement global et continu, orienté vers un progrès dont l'homme est le moteur» (26).

Ainsi, Chateaubriand écrit dans *l'Essai sur les révolutions*:

«On pourrait soupçonner qu'il existe des époques inconnues, mais régulières, auxquelles la face du monde se renouvelle. Nous avons le malheur d'être nés au moment d'une de ces grandes révolutions: quel qu'en soit le résultat, heureux ou malheureux pour les hommes à naître, la génération présente est perdue» (1978: 72).¹⁹

On comprendra mieux, à partir de la pensée de l'auteur des *Essais sur les révolutions* (1797) le malaise ressenti par Baudelaire face à son époque, de même que l'importance – et le pouvoir – dont se revêt l'histoire pour éclairer l'avenir. Nous retrouvons chez Baudelaire des échos de la fidélité de Chateaubriand «à la vision cyclique d'une histoire faite de recommencements» s'opposant à la «capacité naturelle de l'homme à progresser et [à] la possibilité d'un progrès général

¹⁸ Tel que l'explique Bercegol, la notion de "perfectibilité", introduite par Rousseau dans son *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1755), est interprétée négativement par l'auteur: "en faisant de cette aptitude au perfectionnement progressif une propriété virtuelle de l'homme qui se révèle finalement néfaste, dans la mesure où elle hate sa déchéance morale" (Bercegol, 2000: 26).

¹⁹ Ce passage est plus longuement transcrit par Bercegol dans l'article cité, p. 26.

par la connaissance» (Bercegol, 2000: 26). Dans les *Essais*, Chateaubriand se démarque progressivement des théories de la «perfectibilité continue»; il accentuera sa pensée sur la dégénérescence, le sentiment du manque et la mélancolie que nous retrouverons chez Baudelaire, et sur lesquels il semble revenir dans la dernière partie des *Mémoires*. Chateaubriand se rapproche à ce moment de Rousseau, à l'opposé des philosophes des Lumières; pourtant, il va plus loin que Rousseau, car il introduit le christianisme comme moteur de la modernité et source de perfectionnement, dans *Le Génie du Christianisme*, ouvrage auquel il travailla entre 1795 et 1799 pendant son exil en Angleterre et qu'il publia en 1802, alors qu'il se trouvait déjà en France. Baudelaire se radicalise après 1848, il lira les *Mémoires* et les *Essais*. A l'instar du Chateaubriand des *Essais*, il ne croira plus à aucune forme de gouvernement fondé sur la démocratie, tel qu'il le dit avec conviction dans ce fragment de *Mon cœur mis à nu*: «Il n'y a de gouvernement raisonnable et assuré que l'aristocratique. Monarchie ou république basées sur la démocratie sont également absurdes et faibles» (684). Nous lisons dans les *Essais*: «Tout gouvernement est un mal», «tout se réduit à l'indépendance individuelle» (269; 270). La défense de l'indépendance individuelle mène chez Chateaubriand au désir de se «faire sauvage»; chez Baudelaire à s'identifier en tant que poète, artiste, créateur, à Dieu. Dans l'essai *Exposition universelle (1855)*, l'un de ses textes les plus importants pour la compréhension de l'idée de modernité, on peut lire: «L'artiste ne relève que de lui-même. Il ne promet aux siècles à venir que ses propres œuvres. Il ne cautionne que lui-même. Il meurt sans enfants. Il a été *son roi, son prêtre et son Dieu*» (1976: 581).

Si la notion de péché originel, au sens où Baudelaire l'emploie, empêche chez lui toute possibilité de progrès ou de perfectibilité, chez Chateaubriand, par contre, surtout dans le *Génie du christianisme*, cette notion permet de comprendre la condition humaine. Selon Fabienne Bercegol, «il faudra attendre le *Génie*, et donc le retour au religieux, pour qu'il sorte véritablement de l'impasse où l'avait conduit son nihilisme politique et redonne toute leur place au progrès et à la liberté dans l'histoire des hommes» (33).

Pour Chateaubriand, donc, la réconciliation est possible entre politique et religion, le christianisme nourrissant la modernité dans sa soif de liberté et d'égalité; chez Baudelaire, sa poétique célèbre au contraire l'agressivité, à l'image des arabesques que trace la «sinuosité du verbe» de ses *Petits poèmes en prose*.

L'expression «théologie du progrès», proposée par Bénichou dans *Le Temps des prophètes*, conviendrait ainsi à la «conversion» de Chateaubriand; déjà pour Baudelaire, faudra-t-il parler d'une «théologie destructrice, orphique, désespérée», qui s'abat – l'«action d'éclat» accomplie par le poète dans le petit poème en prose *Mauvais vitrier* en est un exemple bien réussi – sous le soleil noir du «sacrifice de l'innocent au profit du coupable». «Effet pervers», la formule de la «réversibilité» proposée par De Maistre, illustre bien «cette inversion du mal en bien» (Compagnon, 2005: 64). Et Compagnon de conclure: «Pour l'antimoderne, on est toujours coupable et le mal est partout» (104); victime et bourreau, le poème en prose l'«Héautontimorouménos» illustre cette conséquence du péché originel, susceptible de conduire au «déplacement de la vitalité», à la «dissociation de la volonté» de l'homme moderne, solitude et absence de continuité que partagent Baudelaire et Chateaubriand. C'est ainsi que Baudelaire donnera sa «théorie de la vraie civilisation»: pour le poète, «elle n'est pas dans le gaz, ni dans la vapeur, ni dans les tables tournantes, elle est dans la diminution des traces du péché originel» (1975: 697). Toujours dans *Mon cœur mis à nu*, il soutiendra que «la croyance au progrès est une doctrine de paresseux», qu'«il ne peut y avoir de progrès (vrai, c'est-à-dire moral) que dans l'individu et par l'individu lui-même» (681). Ainsi s'explique sans doute le qualificatif de «mauvais» appliqué au vitrier, dans le poème en prose *Le mauvais vitrier*: ayant pris en horreur le sens de l'*utile* qui s'est emparé de la civilisation bourgeoise, Baudelaire punit en ce «pauvre homme» son métier, qui l'absorbe et l'empêche de voir au-delà des vitres²⁰ mêmes – malgré leur transparence – qu'il transporte toute la journée afin d'assurer sa subsistance. Fils de la modernité urbaine, condamné à se fondre dans la grande masse laborieuse, il est de ce fait incapable d'accéder à la beauté, à l'*idéal*, à l'art. De même, n'y a-t-il plus de place faite au poète dans la ville moderne; en ce sens, le vitrier et le poète sont tous deux forcés de se tenir en marge de la société, ils partagent le même sort. La violence décrite dans ce poème et le sarcasme sur lequel il se termine, ne s'abattent pas en exclusivité sur le vitrier: ils atteignent également le poète lorsqu'il sombre sous la médiocrité, lorsqu'il se révèle incapable d'atteindre l'Idéal, se reconnaissant, au fond, tout proche de lui par son travail, même s'il a honte de le reconnaître, lui qui n'aime

²⁰ Le thème des fenêtres étant un des thèmes majeurs de la poétique baudelairienne.

pas à écrire des préfaces, lui qui est si réticent à assumer la poésie comme un métier, son *métier*²¹. La modernité met fin à l'harmonie des *correspondances*, à l'allégorie, la chambre du poète ne se teinte «de rose et de bleu» que par de brefs instants; «un coup terrible, lourd» mettra fin à la «magie» qui l'enveloppait et lui fera prendre conscience de la double réalité. Il n'y aura plus de place au «culte des images» dans la société moderne; la foule court à sa perte, l'humanité semble condamnée et des échos de De Maistre se font entendre sous le pessimisme baudelairien.

Cependant ce n'est pas uniquement en termes sociaux ou historiques que le lecteur est invité à lire Baudelaire aujourd'hui.

La morale de la violence préside à bien d'autres poèmes baudelairiens, *Assommons les pauvres*, *Le Voyage*, *Le Cygne*, *Le Gâteau*, *Le Soleil* ou *Duellum*, parmi d'autres. Elle devient alors l'allégorie du travail poétique, acte générateur du poème lui-même. C'est ainsi que le travail poétique est souvent chez Baudelaire défini par un recours à un vocabulaire du domaine militaire: les expressions de «lutte», d'«escrime», témoignent de la résistance soit sociale, soit poétique, qu'il doit affronter dans la modernité.

Rappelons-en son dernier vœu – son programme poétique de la modernité – à la fin de *Les Fleurs du Mal*:

«Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe?

Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau!*»

Mais, comme Chateaubriand, Baudelaire sort-il vainqueur de sa quête d'un monde nouveau, d'une poétique nouvelle?

A force de vouloir «éterniser l'ardeur de [leur] haine», les deux guerriers du poème *Duellum* se condamnent mutuellement – nouvelle figure du poète, double, bourreau de soi-même –; de leur descente au gouffre naîtra le poème, la *fleur du mal*:

«Dans le ravin hanté des chats-pards et des onces

Nos héros, s'étreignant méchamment, ont roulé,

Et leur peau fleurira l'aridité des ronces.»

²¹ Franc Schuerewegen analyse la problématique du travail d'écrivain, chez Baudelaire, dans son article «De l'inexistence de l'art: Genèse des *Fleurs du mal*» publié en 1998.

Rappelons-nous le Chateaubriand de la fin des *Mémoires*, lucide devant la marche inexorable de l'humanité vers l'abîme...

Baudelaire nous réapprend à lire Chateaubriand, qu'il resitue face à modernité antimoderne. En revenant à la proposition initiale de notre étude, nous dirons avec Leyla Perrone-Moisés (12), traductrice de Borges, que:

Cada escritor cria seus precursores. Seu labor modifica nossa concepção do passado, como há-de modificar o futuro

(Leyla Perrone-Moisés, 1984)

BIBLIOGRAPHIE

- BAUDELAIRE (1973), *Correspondance*, Gallimard, 2 vols.
_____, (1975-1976), *Œuvres complètes*, Gallimard, I-II.
- BARBERIS, Pierre (1976), *Chateaubriand: une réaction au monde moderne*, Larousse.
- BARTHES (1994), «Critique et vérité», *Œuvres complètes*, Seuil, II.
- BENICHOU, Paul (1977), *Le temps des prophètes*, Gallimard.
- BERCEGOL, Fabienne (2000), «Chateaubriand ou la conversion au progrès», *Romantisme*, 108: 23-51.
- CHATEAUBRIAND (1951), *Mémoires d'outre-tombe*, Gallimard, 2 vols.
_____, (1969), *Œuvres romanesques et voyages*, Gallimard. *René*: 117-146.
_____, (1978), *Essais sur les révolutions. Génie du Christianisme*, Gallimard.
- COMPAGNON (2005), *Les antimodernes: de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Gallimard.
- HUYSMANS (1977), *A rebours*, Gallimard.
- PERRONE-MOISES, Leyla (1984), «História literária e julgamento de valor» *Colóquio-
-Letras*, 77: 5-18.
- REVERSY, Eléonore (2009), «*Madame Bovary*, 1858: *Fanny*, d'Ernest Feydau, savoirs de l'écriture», in REY, Pierre-Louis; SEGINGER, Gisèle, *Madame Bovary et les savoirs*, Presses de la Sorbonne Nouvelle: 273-282.
- RIOU, Daniel (1998), «De la Modernité», *Œuvres et critiques*, XXIII, 1: 9-27.
- SANGSUE, Daniel (1987), *Le récit excentrique*, José Corti.
- SARTRE, (1948), *Qu'est-ce que la littérature?*, Gallimard.
- SCHUEREWEGEN, Franc (1998), «De l'inexistence de l'art: genèse des *Fleurs du Mal*», *Poétique*, 114: 131-140.
- STENDHAL, *Racine et Shakespeare*, Librairie Hatier: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6148004p/f25.image.r=.langFR>, consulté le 30 décembre 2011.
- VATTIMO, Gianni (1990), *La société transparente*, Desclée de Brouwer.
- VERNE, Jules (1994) *Paris au XXe siècle*, Hachette.

LE FANTASTIQUE COMME CATÉGORIE ESTHÉTIQUE: CONTAMINATIONS ENTRE FANTASTIQUE ET GROTESQUE

L'attrait du fantastique dans l'art actuel — visible dans plusieurs domaines artistiques, soit-il dans le cinéma, soit dans la bande dessinée, soit encore dans la littérature digitale¹ — a obligé la critique à rompre les frontières avec lesquelles elle a voulu cerner l'empreinte fantastique. On reconnaît, aujourd'hui, non seulement la difficulté de définir le territoire du fantastique et ses frontières vis-à-vis possibles débordements de sens vers des termes voisins, mais aussi la difficulté de réussir à une équivalence entre ces désignations voisines et leur champ de référence en ce qui concerne des langues différentes — notamment les équivalences ou différences entre les désignations en langue anglaise et allemande et les désignations des langues néo-latines.

1. Les problèmes de terminologie. La diversité terminologique engendre des problèmes de traduction qui se répercutent inévitablement dans la critique littéraire. Une excellente mise au point sur ce problème est achevée par Arnaud Huftier et Roger Bozzetto dans un des premiers chapitres de l'œuvre *Frontières du Fantastique*, où l'histoire de la critique littéraire française sur le fantastique et sa répercussion dans d'autres pays est scrutée en détail permettant de voir les détours et les adaptations (souvent trop forcés) utilisés au service d'un cadre théorique choisi préalablement. Un cas paradigmatique de ce genre de problèmes

¹ Par exemple, une des premières histoires de littérature digitale et une des plus citées, *Patchwork Girl*, reformule le mythe fantastique de l'homme fabriqué proposant une version féministe du Dr. Frankenstein (cf. <http://www.eastgate.com/catalog/PatchworkGirl.html>).

est la fortune de la théorisation de Tzvetan Todorov qui a répandu les appropriations et les adaptations réductrices faites par l'auteur, lesquelles, selon Arnaud Huftier, camouflent des différences et des manques de correspondance entre les langues des auteurs convoqués par T. Todorov. La répercussion inusitée de l'œuvre todorovienne (visible par le grand nombre de traductions) a propagé la mainmise de son auteur en ce qui concerne les mots-clefs du fantastique en allemand et en anglais.

2. Les différentes Histoires. Ce premier problème révèle alors un autre — celui qui concerne l'histoire du fantastique et la question de ses origines: peut-il y a avoir une histoire du fantastique ou aura-t-il plutôt plusieurs histoires du fantastiques dépendantes des perspectives critiques ou théoriques qu'on décide adopter? Il est indéniable aujourd'hui que la perspective diachronique a été aussi souvent manipulée de façon à justifier certaines positions ou divisions théoriques.

La perspective théorique qui considère le fantastique comme un "genre" (et, en plus, un genre récent) est assez répandue et peut-être trop bien ancrée dans l'univers scolaire et académique, surtout après la riche fortune que l'œuvre de T. Todorov y a eu. Selon cette perspective le fantastique serait le contrepoint de l'esprit scientifique héritier de la révolution copernicienne qui se rend visible à outrance pendant le positivisme — une idée défendue par Roger Caillois et maintes fois reprise et répétée comme nous dit Francis Dubost (1991: 120) qui, d'une certaine manière, la conteste.

Cependant, si l'on envisage une perspective diachronique vraiment élargie — et qui ait en ligne de compte l'ouverture possibilitéée par la littérature comparée — il faut penser à des productions si diverses que celles influencées par la tradition grecque, perse et chinoise, la tradition médiévale, celtique ou nordique, qui, surtout à travers une contamination avec la *fantasy*² et avec le merveilleux, iront influencer le fantastique contemporain³. Il est éclaircissant, à ce propos, la

² Un écho contemporain de ce transfert historique peut être perçu dans la fantaisie de l'œuvre *The Lord of the Rings* de J. Tolkien, qui a été inspiré par des légendes médiévales et par le poème héroïque *Beowulf* de thématique nordique.

³ J. Ziegler (1985) affirme que les écrivains de fantaisies ont trois alternatives: "First they can trivialize or make banal the reality around them. This is the solution of most contemporary fantasists. Second they can escape from the horrors of the present by creating their own world (...). Third, they can illuminate the present by exaggerating its flaws and absurdities. (...)".

réflexion faite para Borges, dans le texte “Kafka y sus precursores”, où il fait “un examen des précurseurs de Kafka”, confessant les avoir retrouvés d’une façon curieuse — c’est à dire, à rebours:

A éste [Kafka], al principio, lo pensé tan singular como el fénix de las alabanzas retóricas; a poco de frecuentarlo, creí reconocer su voz, o sus hábitos, en textos de diversas literaturas y diversas épocas. (Kafka, 1985: 115).

Outre la ressemblance qu’il découvre entre le paradoxe de Zenon et le motif du roman *Le Château*, il écoute aussi des échos de Kafka dans un apologue du procureur chinois Han Yu Si et voit une “prophétie” de l’œuvre de Kafka dans le poème *Fears and Scruples* de Robert Browning, de 1876. Cette réflexion — qui est simultanément un aveu de ses propres influences — a le mérite d’éclaircir comment le (souvent dit) nouveau fantastique est fait de plusieurs mélanges et de diverses influences à l’image de ce qui se passe avec le “réalisme magique”. Borges nous montre que l’Histoire a ses tours et ses détours — elle est complexe.

En effet, comme nous dit Francis Dubost, beaucoup de productions artistiques posent des problèmes à l’établissement d’une date tranchante pour le début du fantastique (soit-il 1764 avec le *Château d’Otranto* de Horace Walpole, soit 1772 avec le *Diable Amoureux* de Jacques Cazotte). Francis Dubost énumère, à ce propos, une série d’œuvres littéraires qui questionnent ces dates. Mais il faut élargir ce questionnement à des exemples d’autres domaines artistiques, une fois que le fantastique n’existe pas seulement dans la littérature. Que dire alors de certaines illustrations du Commandeur de Don Juan (faites à partir de 1630), ou de certaines illustrations du “Dr. Faust”, et de la représentation de l’au-delà dans l’eau-forte “Un alchimiste au travail” (souvent appelé “Dr. Faust”) de Rembrandt, datées de 1652? Comment peut-on classer certains tableaux manifestement fantastiques comme le “Paysage Nocturne Fantastique” de Marco Ricci, daté de 1708? En vérité le fantastique ne se laisse pas coincer à une époque, pourvu qu’il ne soit pas envisagé au-dedans des murs du “genre”. Certes il y eut, au dix-neuvième siècle, une autonomisation progressive de cette catégorie esthétique cheminant, par opacification, vers le genre (le fantastique gothique), mais ceci ne veut pas dire qu’il n’y aurait eu déjà des effets de fantastique auparavant

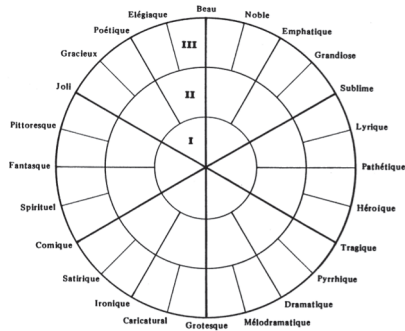
et ne veut pas dire non plus qu'il ne puisse pas exister de fantastique dans des textes qui ne peuvent pas être considérés comme impartis au fantastique en tant que genre⁴.

3. Taxonomie et caractérisation. Si, par contre, on envisage le fantastique essayant une perspective synchronique on peut constater la diversité de théories et de manières de concevoir le fantastique. Outre ceux qui persistent à la notion de fantastique définit comme genre, il y a plusieurs approches du fantastique: Roger Bozzetto parle de "sentiment" et d' "aspects", Lucie Armit et Remo Ceserani de "mode", A. Huftier de "modulations" (Bozzetto et Huftier, 2004: 43). La plupart de ces critiques envisagent leurs désignations les situant à un niveau différent de celui du genre, par rapport à la taxonomie littéraire la plus répandue qui présuppose la différence entre modes et genres.

Il faut, alors, comprendre le statut de cet autre niveau. Pour y parvenir il semble indispensable de voir comment le fantastique est abordé dans d'autres domaines artistiques et à quelles autres catégories il est rapproché dans l'analyse de l'Esthétique en tant que discipline.

Dans le *Vocabulaire d'Esthétique* d'Étienne Souriau, on rencontre le concept de catégorie esthétique au sein duquel sont groupées les notions de grotesque, sublime, burlesque, fantastique, etc. Les éléments constitutifs qu'on y attribue au concept de catégorie esthétique sont trois: un *ethos* particulier, un système de forces organisées et une valeur esthétique spéciale. À son tour cet *ethos* implique "une atmosphère affective spécialisée", le système implique "l'agencement des éléments dans une relation et interaction organique" et la valeur indique "une variété particulière d'idéal esthétique" (Souriau, 1990). Il s'agit, comme on dirait aujourd'hui, d'une catégorie multidimensionnelle et interrelationnelle qui rend compte de la complexité du phénomène. Un autre esthéticien, Robert Blanché, a aussi étudié ce concept dans une œuvre précisément intitulée *Catégories Esthétiques*, de 1979, où il complète le diagramme proposé par É. Souriau, disposant les catégories sur une rosace dont les lignes radiales indiquent des proximités et des oppositions:

⁴ Comme exemple on peut penser au conte "Le manteau" de Gogol, un conte qui, pendant trois quarts de l'intrigue, obéit aux stratégies réalistes, mais qui présente des éléments fantastiques à la fin de la narrative.



Robert Blanché nous avertit sur l'impossibilité d'épuiser une liste définitive des catégories et souligne encore la perméabilité entre les différentes catégories. Ce terme 'catégorie' est, cependant, dangereux à cause de la polysémie et du poids philosophique qu'il présente. Mais, on peut rencontrer des désignations conceptuelles qui recouvrent (partielle ou approximativement) cette notion, si on pense, par exemple, aux "essentialités" ou "qualités *dérivées*" de Roman Ingarden ou aux "modes dérivés" de Mikhaïl Bakhtine. On retrouve aussi ce problème conceptuel dans les discussions d'esthéticiens comme Frank Sibley et Gérard Genette quand ils parlent de *propriétés* ou de *prédicats* des œuvres d'art. Gérard Genette (faisant allusion à l'origine kantienne⁵ de la désignation 'prédicats') met en relief les composants objectifs et subjectifs des prédicats, suggérant la capacité d'objectivation des prédicats capables d'augmenter leur propre opacité⁶. Or, ce mouvement d'objectivation peut aider à expliquer le glissement du caractère qualitatif de ces catégories à la caractérisation constitutive du genre, c'est à dire le passage du tragique à la tragédie, du comique à la comédie, du fantastique-qualité (ou prédicat) au fantastique-genre.

⁵ Selon Kant, "Aesthetic, just like theoretical (logical) judgements, are divisible into empirical and pure. (...) the second those by which beauty is predicated of an object or its mode of representation. The former are judgements of sense (material aesthetic judgements), the latter (as formal) alone judgements of taste proper. (...) To form a cognitive judgement we may immediately connect with the perception of an object the concept of an object in general, the empirical predicates of which are contained in that perception. In this way, a judgement of experience is produced. (...)

But we may also immediately connect with a perception a feeling of pleasure (or displeasure) and a delight, attending the representation of the object and serving it instead of a predicate." (<http://etext.lib.virginia.edu/toc/modeng/public/KanJudg.html>).

⁶ Selon G. Genette (1997: 114), "les qualifications "esthétiques", qui font en quelque sorte passer leur caractère appréciatif sous un couvert descriptif, constituent de très efficaces opérateurs d'objectivation".

La considération de ces caractéristiques de profil qualitatif⁷ ou adjectival⁸ est essentiel pour l'appréciation esthétique des œuvres d'art, soit-elle celle du sens commun soit du critique érudite. On voit facilement que les catégories littéraires traditionnelles sont plutôt descriptives (et souvent trop circonscrites) et, quoique leur visée soit la description, son utilisation tend à (ou tombe presque dans) l'évaluation. Mais, la réalité des propriétés attribuées aux œuvres artistiques est beaucoup plus complexe — comme on peut voir par l'analyse des propriétés esthétiques évaluatives (“evaluative aesthetic properties”) faite par Alan D. Goldman (1995: 17) dans l'œuvre *Aesthetic Value*. Cet esthéticien fait une énumération des diverses sortes de termes utilisés par les récepteurs et la critique dans l'évaluation: termes évaluatifs, formels, évocatoires, comportementaux, représentationnels, termes perceptuels de second ordre et termes historiques. Que l'on accentue l'un ou l'autre, cela dépend du choix: dans un acte évaluatif on peut mettre l'accent sur les comportements, sur les caractéristiques formelles, ou sur les caractéristiques représentationnelles. Considérant ces distinctions, on peut rencontrer une explication pour le manque de consensus et la polémique au sujet de savoir quel “effet de fantastique” est la *condition sine qua non* de sa présence, qui, comme on le sait, peut aller de l'horreur à l'effrayant, de l'incertitude à l'épouvante, de la peur à l'incroyable, du sursaut au dégoût, etc.. Dès qu'on pense à des exemples concrets, on a du mal à choisir un seul effet de fantastique pour qu'il y ait du fantastique — il suffit de penser à *La Métamorphose* de Kafka pour que l'on rencontre, tout de suite, plusieurs effets. Comme Alan H. Goldman (1995: 18) nous avertit, si certains de ces types de propriétés sont phénoménologiquement perceptibles, d'autres dépendent de la “connaissance des contextes et des facteurs causaux externes à l'œuvre”. L'incontournable analyse de A. Goldman, si minutieuse et si juste, chemine vers la difficile question de la portion de subjectivité et/ou objectivité comprise dans l'évaluation des œuvres (dépendante des propriétés). En ce qui concerne les objectifs et les préoccupations proposés pour ce texte-ci, le plus important est de retenir l'idée de pouvoir abstraire des propriétés à partir des relations que les œuvres

⁷ La “qualité” — une des catégories analysées par Aristote — était une des catégories enseignées, en latin, avec la désignation de “praedicamentum (-a)”, ce qui met en évidence sa racine de prédicat proche de la signification de “praedicare”.

⁸ Rappelons ce que A. Fowler disait dans son œuvre *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*: “modal terms tend to be adjectival” (Fowler, 1982).

entretiennent entre elles et avec nous, et aussi à partir des relations que les œuvres ont avec le contexte qui les entoure.

4. Catégories et complexité. En fait, outre les relations de proximité et contamination⁹ que le fantastique subit et qu'il engendre relativement aux catégories voisines, en ce qui concerne la question de l'appréciation et de l'évaluation esthétique du fantastique il est très important de les penser avec l'aide du paradigme de la complexité¹⁰ et des raisonnements de la pensée complexe, une fois que le fantastique se constitue en tant que propriété appartenant à différents niveaux de conceptualisation et à plusieurs espèces catégorielles¹¹. Dans ce sens, il faut donc penser comme le fantastique émerge d'une création vouée à la complexité — complexité dont les principes fondamentaux, selon Edgar Morin, sont le principe hologrammatique, le principe dialogique et le principe de récursion. Cela veut dire que toutes les stratégies du fantastique et tous les éléments du fantastique qu'on peut énumérer, grouper, relier et analyser — sachant qu'il y aura toujours la possibilité d'ajouter un nouvel élément — tous ces éléments et stratégies, on disait, doivent, eux aussi, être considérés dans la multiplicité de ces relations, c'est à dire dans sa complexité¹².

5. Fictionnalité spécifique. Penser le fantastique en tant que concept complexe permet de voir qu'il inscrit comme un concept dépendant de plusieurs catégories lesquelles appartiennent à des dimensions différentes et qui, n'étant pas concentriques, s'interceptent, se croisent et se renvoient hologrammatiquement

⁹ Le fantastique émerge dans l'œuvre artistique comme une composante fluide, se rapprochant ainsi de la façon dont Lucie Armit (1996: 3) envisage la *fantasy*, c'est à dire, en tant que mode "fluid, constantly overspiling the very forms it adopts, always looking, not so much to escapism but certainly to escape the constraints that critics like always and inevitably impose upon it.

¹⁰ Edgar Morin (1991: 291) nous dit: "Si nous pouvions imaginer un paradigme de la complexité, ce serait un paradigme qui se fonderait sur l'union de la distinction, qui est nécessaire pour concevoir des objets ou phénomènes, et la conjonction, qui est nécessaire pour établir les interrelations et les articulations. (...) Je dirai surtout que ce serait un principe dialogique."

¹¹ On peut penser à la catégorie ou prédicat esthétique, ou au genre — soutenu par une opacité d'éléments organisés de façon plus figée comme dans le fantastique gothique —, ou à son type de protocole fictionnel, ou à l'espèce sémantique, etc..

¹² Pour un diagramme représentationnel de la complexité des éléments et stratégies du fantastique voir Simões, 2006: 31.

et réciproquement. Le fantastique se constitue, ainsi, comme un cas d'appartenance multidimensionnelle¹³. En ce qui concerne, par exemple, la fictionnalité, le fantastique suscite et engendre une simulation différente de celle des œuvres réalistes, il prescrit une *croissance* et un *faire-croire* particuliers, c'est à dire un spécial *make-believe* — cette dynamique expression utilisée par Kendall Walton dans sa théorie de la fictionnalité — aujourd'hui incontournable — exposée dans l'œuvre *Mimesis as Make-Believe*. Le fantastique exige ce que Kendall Walton appelle le “principe de la croissance mutuelle” (Mutual Belief Principle), une fois qu'il échappe aux constrictions mimétiques du “principe de réalité” (“Reality Principle”) celui-ci essentiel à toute fiction¹⁴. À cette lumière on comprend facilement ce que dit Adolfo Bioy Casares dans *Plan d'Évasion*: “toute vision imaginaire devient réelle pour celui qui y croit”.

Il s'agit, en effet, d'un protocole spécial celui qui doit suivre le lecteur de *La Métamorphose* quand il joue à croire que Gregor se transforme en vermine ou insecte (usuellement crû être un cancrelat ou une blatte). Ce procédé se repète dans une autre narrative de Kafka intitulée “Joséphine la cantatrice ou le peuple des souris” où le narrateur est un rat qui parle initialement d'une célèbre chanteuse, gloire de la nation, qui, au bout du compte — on le sait ensuite — ne chante pas, mais siffle, tout simplement, et, vers la fin de la narrative, on est informé qu'elle ne siffle plus: elle ne se digne même pas d'apparaître dans les concerts planifiés. Tout au long du conte le lecteur est obligé de refaire constamment l'ensemble de croyances qu'il est en train de construire, lesquelles se diluent progressivement laissant le lecteur pris à la déception. Le narrateur est un rat: cependant, moitié de son discours est anthropomorphique et nous fait oublier que, dans cette histoire, il s'agit de rats puisque ce narrateur-rat utilise le vocabulaire des humains, parlant de son “peuple” quand il se réfère aux rats et de Joséphine comme “une délicate personne”; l'autre moitié du discours, par le biais d'expressions ambiguës ou polysémiques, nous ramène à l'insolite de la situation d'un rat qui parle.

¹³ Certainement cette idée permet de dépasser les réticences colloquées par Roger Bozzetto à impartir “la fantastique” aux “catégories de la sensibilité” — dans le texte qui ouvre le numéro 611 de la revue *Europe* (Mars, (1980) 5) sur “Les Fantastiques”. En effet si l'on conçoit le fantastique subissant une appartenance multidimensionnelle, on peut l'impartir à une catégorie de sensibilité et à un principe fictionnel spécifique (ou, encore, à d'autres catégories) simultanément.

¹⁴ D'une certaine façon, il s'agit d'une catégorisation sémantique fictionnelle qui recouvre les théories dites sémantiques du fantastique (voir Molino, 1980, 16-18).

Le conte peut être lu comme une allégorie de l'éphémérité de la gloire artistique ou politique, laquelle se dissipe et s'épuise rapidement absorbée par l'oubli. L'atmosphère évanescence de la gloire est engrossée par l'absurde de la relation entre le peuple (de la nation des rats) et son idole, et, par là, le lecteur est conduit à faire un démontage de la supposée représentativité de l'idole-performeur relativement à la nation. Par le biais de ce démontage on atteint toute la force subversive qui s'insinue dans le texte en perforant la signification initiale.

6. Subversion et transgression. Presque unanimement on reconnaît, avec Roger Caillois, que "tout fantastique est rupture de l'ordre reconnu, irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable légalité quotidienne".

Dans l'histoire de Joséphine, la capacité subversive du texte n'advient pas seulement de la stratégie d'utilisation de l'élément fabuleux de l'animal qui parle, mais aussi de ce constant minage du monde fictionnel qui vient juste d'être tracé. On peut trouver un exemple semblable dans un autre texte de Kafka intitulé "le Pont" où on peut lire la très courte narrative d'un pont qui parle et semble humain, parce qu'il est représenté (aussi) de façon anthropomorphique, avec mains, orteils et chevelure. Son sort semble être décidé par l'effroi causé par un homme qui marche en dessus: en s'inclinant pour guetter le mouvement de l'homme, le pont ne peut que tomber:

J'étais raide et froid. (...) soudain j'entendis un pas d'homme! Par ici, par ici! — Allonge-toi, pont, apprête-toi (soutient le pas qui t'est confié. (...) Mais ensuite (...) il sauta les pieds joints sur le milieu de mon corps. Je fus saisi de frayeur (...) Qui était-ce? (...) Un enfant? Un suicidé? (...) Et je me renversais pour le voir. — Pont qui se renverse! Je n'étais pas encore tourné que déjà je tombais, (...) et déjà j'étais déchiré (...) (Kafka, 1945: 260).

Il s'agit ici d'une subversion de ce qu'on croit normalement et rationnellement — une subversion qui devient plus forte, on le sait, dans *La Métamorphose*, où le lecteur accompagne la transformation du personnage engendrant une situation qui, d'une certaine manière, le rend plus complice du jeu fictionnel.

Un lecteur complice est demandé aussi pour suivre la stratégie fictionnelle utilisée par J. L. Borges dans la narrative fantastique¹⁵ “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, une fois que le lecteur doit croire non seulement à l’existence d’une conversation entre Borges et Bioy Casares à propos de l’existence d’une entrée insolite dans un “livre imaginaire”, de l’*Anglo-American Cyclopedia*¹⁶, mais il doit aussi croire (quoique à un autre niveau sémantico-narratif) à l’existence d’un endroit spécial — “Uqbar” — et il doit croire encore au monde imaginaire de “Tlön” (référés dans la dite *Cyclopedia*). En plus, dans ce texte aussi, le lecteur doit accompagner un subtil mouvement de démontage de toute cette dérision pour apprécier la dissolution de frontières fictionnelles y présentée qui s’origine par un renversement ambigu où le monde dessiné comme imaginaire absorbe le monde représenté comme normal¹⁷. Qu’il y a, dans ce sens, une prescription (pour utiliser la terminologie waltonienne) dirigée au lecteur pour suivre ce cheminement — et qu’elle est vraiment intentionnelle — cela devient très claire si on ose faire une généralisation à partir d’une symptomatique situation de création fictionnelle racontée par Borges au début de ce même texte. En effet, Borges relève un peu le voile de sa propre stratégie fictionnelle quand il fait allusion à une présomptive discussion entretenue avec Bioy Casares à propos de l’élaboration d’un “roman à la première personne, dont le narrateur puisse omettre et défigurer les événements et puisse tomber dans des contradictions diverses, qu’eussent permis à peu de lecteurs — à très peu de lecteurs — de deviner une réalité atroce ou banale” (Borges, 1998: 447).

Cette espèce d’estompage prémédité, ainsi que ce questionnement du principe fictionnel lui-même (qui appellerait un vertige “intellectuel”) sont des caractéristiques relevées par certains critiques pour distinguer ce qu’ils appellent “le nouveau fantastique” (voir Bozzetto et Huftier, 2004: 37). Contestant la pertinence de cette étiquette et démontrant comme elle tend parfois à gommer “le real-maravilloso” (41), Arnaud Huftier nous incite à considérer ces caractéristiques comme des

¹⁵ L’adjectif fantastique est utilisé par Borges dans le Prologue de *Fictions* pour désigner toutes les narratives de ce volume à l’exception de la septième qu’il dit être policière. (Borges, 1998: 445).

¹⁶ L’expression “livre imaginaire” est utilisée par Borges (dans le Prologue de *Fictions*) pour désigner ce livre — un supposé volume de l’*Anglo-American Cyclopedia* dit être est une “reimpression littérale et divergente de l’*Encyclopædia Britannica* de 1902”. (Borges, 1998: 447).

¹⁷ C’est un cheminement et une stratégie différents de ceux que Borges utilise dans “Les ruines circulaires”, où, selon Borges, “tout est irréel”. (Borges, 1998: 445).

“effets de fantastique” (*idem*, 45) choisis par les auteurs qui, d’une certaine façon, accompagnent une certaine évolution de la narrative contemporaine vers l’auto-réflexivité.

Mais ce qui est plus intéressant c’est voir comment cet estompage et ces jeux avec les principes de la fictionnalité engendrent et/ou accentuent la “dualité” et la “duplicité” qui caractérisent, selon A. Huftier (*idem*, 47), les “effets de fantastique”. Cette “bifacialité” est bien évidente dans la phrase de Borges citée quand il choisit de joindre les deux verbes “omettre et défigurer” pour rendre compte des “événements” d’une narration, ainsi que les deux adjectifs “atroce” ou “banale” pour rendre compte de la “réalité” représentée. La contradiction de ces deux paires de mots nous annonce la transgression de frontières engendrée par le fantastique dans sa gestion de la duplicité.

7. Contamination avec le grotesque. En aval de cette duplicité qui trouble et subvertit la catégorisation¹⁸ linéaire, nous devons nous attarder aussi sur le choix des mots “défiguré” et “atroce”. Ces mots révèlent une tendance du fantastique vers l’horrible, insinuant la face déformée ou laide de l’inconnu — l’inquiétante différence de l’irréfèrent proposé au public (voir Chareyre-Méjan, 1998: 106) — formant une espèce de boucle: si l’inconnu est horriblement inquiétant, alors l’horrible et le déformé peuvent être un bon choix pour représenter l’inconnu. Mais s’il cherche le laid, comment expliquer, alors, l’attrait du fantastique?

Là aussi, une ancienne discussion réapparaît, continuant, de nos jours, à appeler l’attention de esthéticiens: la question de l’appréciation esthétique et sa liaison avec le plaisir esthétique — une question indissolublement liée à une autre: celle de l’identification des propriétés de l’œuvre d’art et son rôle dans

¹⁸ En étudiant la perception visuelle, Daniel Chandler met en évidence l’importance de la catégorisation: “Categorization is a key ‘top-down’ process which is involved in perception. Like schemata, categories simplify. Categorization has a number of functions: it makes complexity manageable; it speeds up recognition; it reduces effort and learning; it makes the most of past experience; it enables the inferences about further attributes (going beyond what is ‘given’); it makes events predictable; it supports systematization; it bonds social behaviour (providing shared frameworks); it tailors the world to our purposes; it makes the world seem more meaningful. The cost of these advantages is a loss of particularity and uniqueness in perception and recall.” (cf. <http://www.aber.ac.uk/media/Modules/MAINTV/visper05.html>).

l'appréciation et le plaisir esthétiques¹⁹. Récemment, James C. Anderson (70), a contesté l'idée d'une liaison directe entre les concepts de *appréciation esthétique*, *plaisir esthétique* et *valeur esthétique*. Or, cette mise en question est très importante parce que, d'une certaine façon, le fantastique et le grotesque mettent en question la relation directe entre les deux concepts: appréciation esthétique-plaisir esthétique. En fait, la quête de l'insolite et de l'anormal les éloignent du beau (trop souvent compris comme l'essence de l'esthétique), du gracieux et même de l'amusant — sources claires du plaisir. Mais, comme nous dit James C. Anderson (2000: 71), "l'appréciation esthétique n'implique nécessairement pas le plaisir", mais découle plutôt de "croire l'expérimentation (le sentir) des propriétés d'un objet comme étant intrinsèquement valable"²⁰.

En fait, le gros de la valeur esthétique attribuée au fantastique lui advient de sa capacité de jouer avec les catégories connues et du brouillage catégoriel qu'il apporte. Or, il y a un autre prédicat, le grotesque, qui opère sur le même procédé.

Le grotesque, selon Dieter Meindl, émerge de la "combinaison tensionnelle d'éléments attrayants et répulsifs"²¹, il se situe à l'intersection de plusieurs sphères, et, étant axé sur l'ambivalence²² et sur la contradiction²³, il questionne la signification simple et linéaire. De plus, comme le souligne Frederick Burwick (1990: 128-9), une des plus importantes fonctions du grotesque est de nous donner "l'illusion du tromper" ou de la simulation ("the illusion of delusion"), attirant

¹⁹ Il faut penser, en ce qui concerne l'appréciation et le plaisir esthétiques, aux caractéristiques des œuvres d'art et leurs différences vis-à-vis celles de la beauté naturelle. Récemment, philosophes de l'art comme Noël Carroll et Kendhall Walton sont revenus à ces questions et ont proposé des conceptualisations qui ont été revisitées par James C. Anderson. Cet auteur soutient quelques unes des positions des esthéticiens mentionnés, mais met en évidence la distinction nécessaire vis-à-vis le concept d'évaluation et de plaisir esthétique.

²⁰ Selon J. C. Anderson (2000, 71), "what is necessary for aesthetic appreciation is the recognition or judgment 'that something is good'. (...) if we understand aesthetic appreciation as a species of value judgment which focuses on one's experience of objects and their properties. We can, thus define aesthetic appreciation as believing the experience of the properties of an object to be intrinsically valuable."

²¹ Dieter Meindl (1996: 14) met en évidence le consensus de la critique relativement à cet aspect: "... notwithstanding the multiplicity of scholarly treatments of the grotesque, there is a certain amount of agreement as regard its essential nature. The grotesque emerges as a tense combination of attractive and repulsive elements, of comic and tragic aspects, of ludicrous and horrifying features. Emphasis can be placed on either the bright or the dark side (or pole) of the grotesque. "

²² Dominique Ielh (1993) parle d'ambivalence sur le mode de l'attraction et de la répulsion.

²³ Selon Meindl (1996: 18), "the grotesque central characteristic, or effect, is self-contradiction, given the fact that it incorporates such opposites as laughter and anxiety – opposites that admit of marked shifts of emphasis towards one pole or the other."

ainsi l'attention vers le fait que la conscience est, elle-même, une construction illusoire (“consciousness itself is an illusory construct”).

Par le biais du jeu avec l'illusion fictionnelle, le fantastique et le grotesque partagent des éléments ou composants similaires et se contaminent dans une réciprocity facile et agile, cheminant de pair très souvent.

Les exemples sont multiples et parmi eux — et pour s'en tenir aux auteurs choisis ici — c'est impossible de ne pas penser à *La Métamorphose*, au *Rapport à une académie* (narré par un singe), à certaines narratives de *l'Histoire Universelle de l'Infamie*, à certains contes de *L'Aleph*, etc.

Mais un des plus poignants exemples de glissement du grotesque au fantastique et d'interpénétration de leurs aspects (cheminant vers une fluide et étrange fusion des deux catégories ou prédicats) on peut le retrouver dans le roman de Miguel Ángel Asturias intitulé *Monsieur Le Président*. L'écrivain guatémaltèque réussi à créer une atmosphère irréelle et lyrique à partir d'une panoplie de personnages et situations lourdement grotesques. En effet, si le roman fait le tableau de la pauvreté et de la souffrance d'un peuple subjugué à la volonté d'un dictateur cruel et instable, le tableau présente une étrange intensité, parce que l'auteur en enfonce vraiment les couleurs de sa peinture en mettant l'accent précisément sur la représentation des plaies, de la laideur des pauvres, de la maladie, de la cruauté et de la torture, mais d'une façon stylisée et dépurée. En fait, l'auteur mène le laid et le grotesque si loin qu'il devient tragique et, par une utilisation innovatrice²⁴ d'un discours plein de métaphores inusuelles et modernes, il atteint une atmosphère lyrique et fantasmagorique inoubliable et inégalable. Le recours à la représentation de rêves, de cauchemars et d'états de semi-conscience (causés par la fièvre, la maladie, la faim ou la torture) se mêle à la représentation de croyances mythiques indigènes ou catholiques et de ce fait il touche le “real maraviloso”. Mais au-delà de ces stratégies-ci, l'auteur travaille beaucoup ce qu'il désigne par la “disproportion fantastique” advenue de la “dissociation des idées” et de “l'élasticité du monde dans les miroirs”²⁵, ce qui

²⁴ L'auteur atteint un rythme discursif au même temps rapide et flou plein de onomatopées: “... Erre, erre,ere.../ I-N-R-Idiota! / I-N-R-Idiota! /... Erre, erre,ere.../ El afilador se afila los dientes oara réise! Afiladores de risa! Dientes del afilador!” (Asturias, 1985: 240).

²⁵ Il s'agit d'une description de la souffrance du protagoniste: “Las unãs aceradas de la fiebre le aserraban la frente. Disociación de ideas. Elasticidad del mundo en los espejos. Desproporción fantástica. Huracán delirante. Fuga vertiginosa, horizontal, vertical, oblicua, recién nacida y muerta en espiral... Curvadecurvaencurvadecurvacurvade curvaencurvala mujer de Lot.” (Asturias, 1985: 40)

lui permet de construire des phrases au même temps lyriques et irréelles: “Atardició. Cielo verde. Campo verde.” (Asturias, 1985: 239). Cette phrase synesthésique montre cette «élasticité» miroitante qui caractérise les descriptions de l’espace où se meuvent les personnages du roman (chapitre III).

L’intensité de l’ouverture du roman est impressionnante: la persécution et la fuite du personnage Épouvantail²⁶ — un mendiant retardé, idiot, hanté par la nostalgie de sa mère. Le lecteur accompagne le chaos de ses émotions — c’est à dire, le lecteur est presque entraîné au-dedans de sa folie et de ses visions. Dans une de ses visions (au chapitre IV), par exemple, il écoute un oiseau qui est aussi une cloche qui dit:

— Je suis la Pomme-Rose de l’Oiseau du Paradis, je suis la vie, moitié de mon corps est mensonge l’autre moitié vérité; je suis la rose et la pomme, à tous je donne un œil de verre e un œil de vérité; ceux qui voient avec mon œil de verre voient parce qu’ils rêvent, ceux qui voient avec mon œil de vérité voient parce qu’ils regardent! Je suis la vie, la Pomme-Rose de l’Oiseau du Paradis; je suis le mensonge de toutes les choses réelles, la réalité de toutes les fictions! (Asturias, 1985: 27).²⁷

On peut noter ici une ambivalence multiple: un animal parlant qui alerte comme une cloche; un oiseau fantastique mixte de pomme et rose, abstraitement divisé en mensonge et vérité, qui grotesquement nous offre un œil de verre. Par le biais de la double appartenance catégorielle l’objet est perçu comme fantastique; par le biais de l’abstraction le discours devient lyrique et allégorique.

L’indécidabilité et l’ambivalence viennent aussi du personnage principal, Cara de Ángel, tantôt ange tantôt démon pendant une longue part du roman, montrant ainsi allégoriquement l’argile de laquelle l’homme est fait. L’incertitude du fantastique rend le grotesque et le tragique de ce roman moins lourd et toutes

²⁶ Il s’agit d’une traduction approximative une fois que la nom en espagnol est *Pelele* et il se rapporte à un petit bonhomme de paille pour jouer pendant le Carnaval.

²⁷ Original en espanhol: “— Soy la Manzana-Rosa del Ave del Paraíso, soy la vida, la mitad de mi cuerpo es mentira y la mitad es verdad; soy rosa y son manzana, doy a todos un ojo de vidrio y un ojo de verd: los que ven con mi ojo de vidrio ven porque sueñan, los que ven com mi ojo de verdad ven porque miran! Soy la vida, la Manzana Rosa del Ave del Paraíso; soy la mentira de todas las cosas reales, la realidad de todas las ficciones!” (Asturias, 1985: 243).

catégories esthétiques participent au sens allégorique du roman lui donnant une profondeur et une complexité hors du commun.

Dans les auteurs cités il est commun cette contamination du fantastique et du grotesque, mais il y a certainement d'autres catégories ou prédicats esthétiques qui contribuent au fantastique, ce qui laisse ouvert le processus de compréhension du fantastique et permet de refaire interminablement la question s'il y aura jamais une seule clé pour le fantastique.

BIBLIOGRAPHIE

- ANDERSON, James. (1985). "Aesthetic Concepts of Art". *Theories Of Art Today*. Ed. Noël CARROLL. Madison/Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2000. 65-87.
- ASTURIAS, Miguel Ángel. (1968). *El Senõr Presidente*. En *Tres Obras*. 3ème ed. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho.
- BLANCHÉ, Robert. (1979). *Catégories esthétiques*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin.
- BORGES, Jorge Luis. (1998). "A arte narrativa e a magia" (1932). *Obras Completas*. Vol. I. Lisboa: Editorial Teorema.
- _____, (1998) "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" (1932). *Obras Completas*. Vol. I. Lisboa: Editorial Teorema.
- _____, (1985) "Kafka y sus precursores" (1959). *Outras Inquisiciones. Prosa Completa*. Vol. 3. Barcelona: Bruguera.
- BOZZETTO, Roger. (2002). "Fantastique et *real maravilloso*: le domaine latino-américain". *Territoires des fantastiques*. Aix-en-Provence: Presses de l'Université de Provence, 94-116. Partiellement disponible en *Réflexions sur le Fantastique*. 2004, <http://www.noosphere.com/Bozzetto/>
- BOZZETTO, Roger et HUFTIER, Arnaud. (2004). *Les Frontières du Fantastique. Approches de l'impensable en littérature*. Valenciennes: Presses Universitaires de Valenciennes.
- CHANDLER, Daniel. «The Active Viewer. Context and Expectations; Categorization and Selectivity». <http://www.aber.ac.uk/media/MAInTV/visper05.html>. Publié en juillet 1997, modifié en décembre 2004, consulté en septembre 2008.
- CHAREYRE-MEJAN, Alain. (1998). *Le Réel et le Fantastique*. Paris: L'Harmattan.
- DUBOST, Francis. (1991). *Aspects Fantastiques de la Littérature Narrative Médiévale*. Paris: Librairie Honoré Champion Éditeur.
- GENETTE, Gérard. (1994). *L'Œuvre de l'Art. Immanence et Transcendance*. Vol. I. Paris: Ed. Seuil.
- _____, (1997). *L'Œuvre de l'Art. La Relation Esthétique*. Vol. II. Paris: Seuil.
- GOLDMAN, Alan H. (1995). *Aesthetic Value*. Boulder, Colorado: Westview Press.
- KAFKA, Franz. (1945) *La Colonie Pénitentiaire. Nouvelles suivies d'un Journal Intime*. Paris: Egloff.

- KANT, Immanuel. (2004). *Critique of Aesthetic Judgement*. Trad. de James Creed Meredith. Electronic Text Center, University of Virginia Library. Consulté en 17-8-2008. <<http://etext.lib.virginia.edu/toc/modeng/public/KanJudg.html>>.
- HUFTIER, Arnaud. (2007). "Fantastique, fantastic, fantastiche, fantástica, fantastico. Derivas occidentais de uma palavra". *O Fantástico*. Coord. Maria João SIMÕES, Coimbra: CLP. 23-41.
- IEHL, Dominique. (1993). "Grotesque, ambivalence, indétermination". *Les Cahiers du Cerli* 3, Automne: 11-18.
- MEINDL, Dieter. (1996). *American Fiction and The Metaphysics of the Grotesque*. Columbia: University Missouri Press.
- MOLINO, Jean. "Trois modèles d'analyse du fantastique". *Europe. Les Fantastiques*. 58^o Année, n^o 611, Mars (1980): 12-26. Disponible partiellement en *Index Critique de la Littérature Fantastique*: <<http://indexfantastique.phpnet.org/Textes/FicheTxt.php?p3?key=1054&PHPSESSID=4c50d487ddf48010f6ceda6e865c3998>>.
- MORIN, Edgar. (1991). "De la complexité: complexus". *Les Théories de la Complexité. Autour de l'Œuvre d'Henri Atlan (Colloque de Cerisy)*. Ed. Françoise SOULÉ. Paris: Seuil, 283-296.
- SIBER, Sharon L. (2003). "Time and the Fantastic: Simultaneity in Borges, Cortázar, Lezama Lima, and Paz". *Fantastic Odysseys. Selected Essays From the Twenty-Second International Conference of the Fantastic in the Arts*. Ed. Mary PHARR. West Port: Praeger, 23-28.
- SIMÕES, Maria João. (2006). "Diafanidade e fronteiras: o fantástico em António Vieira, M. G. Llanos e Mário de Carvalho". *Olhares sobre o Fantástico*. Coord. Henriqueta GONÇALVES, Vila Real: Pena Perfeita, 17-32.
- _____, (2007) "Fantástico como categoria estética: diferenças entre os monstros de Ana Teresa Pereira e Lídia Jorge". *O Fantástico*. Coord. Maria João SIMÕES. Coimbra: CLP, 65-81.
- SOURIAU, Étienne. (1990). *Vocabulaire d'Esthétique*. Paris: PUF.
- WALTON, Kendall. "Appreciating Fiction: Suspending Disbelief or Pretending Belief". *Dispositio*. 5, n^o 13-14 (1980): 1-18. (Trad. fr.: Walton, Kendall. "Comment on apprécie la fiction". *Agone*. 14 (1995): 15-47.
- _____, (1990), *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts*. Cambridge Mass.: Harvard University Press.
- ZIEGLER, James. (1985). "Primitive, Newtonian, and Einsteinian Fantasies: three World-views". *The Scope of the Fantastic. Theory, Technique, Major Authors*. Eds., Robert COLLINS & Howard PEARCE. West Port/Connecticut/London: Greenwood Press.

Maria de Jesus Reis Cabral

Universidade de Coimbra / Centro de Literatura Portuguesa

**‘AU SEUL SOUCI DE VOYAGER’: ENTRE O ‘SALUT’
A VASCO DA GAMA E A MALLARMEANA
CIRCUM-NAVEGAÇÃO NO CORAÇÃO DA ESCRITA**

“O mar é grande por não ter sentido.

Por ser um verso azul feito de espuma,

E de fúria e de bruma,

E nunca se cansar dentro do ouvido.” (Miguel Torga, “Sugestão”¹)

Composto para o *Album commémoratif*² de homenagem a Vasco da Gama, vindo a lume em Paris por ocasião das celebrações do IV Centenário da Descoberta do Caminho Marítimo para a Índia, “Au seul souci de voyager” (1898) foi o último poema publicado em vida de Stéphane Mallarmé³, nome incontornável da Literatura francesa no último quartel do século XIX, não só pela singularidade da sua obra, mas também pelo caráter propulsor do seu pensamento crítico no contexto da “revolução” simbolista⁴ – no dealbar da modernidade. No conjunto multifacetado da sua produção poética, este soneto pode ligar-se à prática da “homenagem” amplamente cultivada pelo escritor e que se pode encontrar

¹ “Diário, IV”, in *Diário, vols I a IV*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2010, p. 333.

² *Album commémoratif A Vasco da Gama*, Paris/Lisbonne, 1898, posteriormente incluído nas sucessivas edições das *Poesias* de Mallarmé.

³ Cuja morte inesperada e precoce, cinco meses mais tarde, em Setembro de 1898 (aos 56 anos) arrancaria ao projeto colossal do *Livro* ou *Grand Œuvre*.

⁴ Os anos 1885-1886 são comumente apontados como marco da ‘Revolução simbolista’ (Michaud, 1995). Por reação ao realismo naturalista e ao formalismo parnasiano, o simbolismo demanda o mistério e a essência espiritual, em estreita afinidade com o romantismo alemão de Novalis e com a filosofia pessimista de Schopenhauer.

na série de “tombeaux” “hommages” ou “médaillons”⁵ que dedicou a figuras como Wagner, Poe, Whistler, Gautier, Verlaine ou Villiers de L’Isle Adam, entre muitos outros.

Ao visitarmos hoje este poema dedicado por Mallarmé a Vasco da Gama, estamos assim a relacionar e a convidar a (re)descobrir dois nomes que se podem considerar charneira, um da história, outro da literatura – esta mesmo indissociável da História –; dois nomes separados por quatro séculos, mas cujas *obras* respetivas abriram e continuam a abrir estimulantes percursos de leitura.

QUAND BIEN MÊME LANCÉ DANS DES CIRCONSTANCES ÉTERNELLES

DU FOND D’UN NAUFRAGE⁶

Ao ligar, em maio de 1498, Lisboa a Calecute, Vasco da Gama abria uma página crucial da história nacional e universal, associada a uma nova era, a era Moderna⁷ e, acima de tudo, conquistava um lugar indelével na memória dos homens. O valor simbólico deste feito está bem consubstanciado no gesto de D. Manuel que logo mandou edificar o majestoso Mosteiro dos Jerónimos, “no sítio da modesta capelinha [de Nossa Senhora de Belém]”, isto é no local onde “ao chegar ao Tejo, a 29 de agosto de 1499, Vasco da Gama [se recolhera e fizera] as suas ‘*novenas*’” (Santos, Silva, 1999: 118). É ainda neste contexto de glorificação das Descobertas e das Conquistas que se compreende que João de Barros, o grande historiador quincentista, chegasse a identificar a fama do navegador português à dos mais ilustres nomes da Roma antiga, propondo que fosse acrescentado a Vasco da Gama o cognome ‘da Índia’ uma vez que também Cipião “mais se orgulhava do feito que lhe deu por alcunha ‘Africano’ que do apelido de Cornélio, que era da sua linhagem”⁸.

⁵ Reconduzidos à forma de “poemas críticos” à semelhança de outros escritos de circunstância (como por exemplo as conferências em Cambridge e em Oxford retomadas em “La Musique et les Lettres”) reunidos por Mallarmé em *Divagations* (com primeira edição em 1897).

⁶ Stéphane Mallarmé, *Un coup de Dés jamais n’abolira le Hasard* (1898), in Mallarmé, 1998: 369).

⁷ Veja-se o livro muito informativo de João Marinho dos Santos e José Manuel de Azevedo e Silva, *Vasco da Gama, a Honra, o Proveito, a Fama e a Glória*, Porto, Ed. Ausência, 1999.

⁸ Citado a partir de *Vasco da Gama, a Honra, o Proveito...*, *op. cit.*, p. 118.

O nome do Descobridor tem lugar na nossa memória literária e no nosso imaginário como figura de uma das obras-primas mais simbólicas do património cultural português. Aludimos claramente aos *Lusíadas* (1572) de Luís de Camões, o grande poema épico do Humanismo renascentista, de que a viagem de Gama e dos seus companheiros constitui o lema – se não o leme. À semelhança do que o vate português propusera no Canto primeiro, evocando os ilustres heróis da história pátria, também o narrador-poeta com os seus *Lusíadas* ganharia lugar na galeria daqueles que “por obras valerosas se vão da ley da Morte libertando”. Escrita várias décadas após o grande feito marítimo, a figura do “valeroso capitão” – como se lê ainda no Canto I – é aí objecto de um processo de divinização simbólica, e até mesmo messiânica, bem evidenciado por António Cirurgião⁹.

Esta promoção literária que desde cedo caracterizou a figura de Vasco da Gama, irradiou pelos séculos fora, inspirando vários poetas e artistas, portugueses e estrangeiros, que, à sua maneira particular, perenizaram a coroa de louro do célebre navegante. Como o evidenciaram João Marinho dos Santos e José Manuel Azevedo e Silva, em obra citada anteriormente, “o nome de Vasco da Gama impôs-se a todo o mundo e a sua fama ecoou nos versos e na música de vários autores e compositores estrangeiros” (1999: 129). Entre as inúmeras referências e dentro dos diversos géneros e forma de expressão, associados, como se sabe, a variáveis histórico-culturais, são inolvidáveis as do Padre António Vieira, de Mendes Leal, de Teixeira de Aragão, de Voltaire e dos enciclopedistas Diderot e D’Alembert, ou ainda dos compositores Carlos F. Fash et Georges Bizet, entre muitos outros de grande relevância. Mais próximo de nós no tempo, e para além dos grandes nomes do Romantismo português, como Garrett, também Victor Hugo, com o seu humanitarismo peculiar, celebrou numa comparação luminosa, os homens “dont l’âme, boussole obstinée / Toujours cherche un pôle inconnu / Ces Gamas en qui rien n’efface: leur indomptable ambition”¹⁰. Em elevado patamar

⁹ No seu artigo “A Divinização do Gama de *Os Lusíadas*”, in *Arquivos do Centro Cultural Português*, Lisboa-Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1989, vol. XXVI de que citamos o passo seguinte: “um dos significados de *Os Lusíadas* é apresentar o homem, simbolizado por Vasco da Gama, a arrebatado o facho de heroísmo das mãos dos deuses [...] o Gama supera Ulisses e Eneias, vence Baco e o Adamastor e triunfa de Marte e Neptuno”. Outros trechos do seu artigo mostram com pertinência que o próprio percurso do herói argonauta é “uma réplica analógica da vida de Cristo” Aponta, a este propósito, António Cirurgião algumas semelhanças, entre as quais a seguinte: “de Belém saiu Cristo para fundar um novo reino: o reino de Deus sobre a terra; de Belém saiu o Gama para fundar um reino: o Reino Português e Cristão do Oriente” (p. 528).

¹⁰ “Les Feuilles d’Automne”, IV, estrofes 3-4.

igualmente o colocou Fernando Pessoa, ao dedicar-lhe o poema “Ascensão de Vasco da Gama” – um dos mais exímios da sua *Mensagem* – “versão moderna de epopeia”, lembrando a expressão do próprio poeta.

“Nous naviguons, ô mes divers / amis...”¹¹

Foi, no entanto, no âmbito do IV Centenário do feito de Gama e na vaga “comemoracionista” que se estendeu pela Europa no último quartel do século XIX¹², que o nome e a viagem do grande herói mais poetas, dramaturgos e artistas portugueses e estrangeiros inspirou.

No contexto do IV Centenário da viagem de Vasco da Gama, as mais importantes capitais europeias celebraram a data do aniversário com várias manifestações culturais. É o caso de Viena, Berlim, Bruxelas, Londres e Paris, autêntico “salão da Europa” na época, como o notou Stendhal¹³. Neste panorama europeu, a “cidade luz” foi, sem dúvida, aquela que mais fulgor imprimiu a esta efeméride. As comemorações partiram de uma iniciativa de Juliette Adam, certamente motivada pela receção positiva de que o seu livro *La Patrie Portugaise* recentemente beneficiara na capital francesa. Aliando, segundo a expressão de Maria Telles da Gama “a inteligência que comanda ao charme que conduz” (Santos e Silva, 1999: 176), Juliette Adams reuniu uma comissão de quarenta elementos que levaram a cabo diversas manifestações comemorativas nas quais tomaram parte cerca de três mil pessoas de estratos sociais diversificados e de várias esferas, políticas, científicas, militares, religiosas e intelectuais. O auge das celebrações foi indubitavelmente a cerimónia realizada na Sorbonne a 28 de abril de 1898, na qual participaram várias entidades oficiais, para além de inúmeros poetas e artistas. No seu discurso introdutório, M. Janssen, membro da Academia das Ciências, fez a seguinte apreciação da imagem do navegador português:

¹¹ Stéphane Mallarmé, “*Salut*”, *Poésies*, in Mallarmé, 1998: 4.

¹² Visto que, como lembram J. M. Santos e J. M. Silva, se celebra “os centenários de Voltaire e de Rousseau (1878), de Petrarca (1879) e de Victor Hugo (1885) e, em Portugal o tricentenário de Camões (1880), o primeiro centenário de Pombal (1882), o V centenário do Infante D. Henrique (1894), o VII centenário do nascimento de Santo António (1895), o tricentenário da morte do Padre António Vieira (1897) e o IV centenário do feito de Vasco da Gama (1898)” aliás “cuidadosamente preparado desde 1894 – acrescentam os autores” (ob. cit., 1999, p. 156).

¹³ “Paris est le salon de l’Europe et lui donne le ton”: assim escreveu o autor em *Racine et Shakespeare* (cap. I- «Pour faire des tragédies qui puissent intéresser le public...»), Paris, Editions Kimé, 1994, p. 18.

...un génie supérieur qui dut à sa confiance de triompher des éléments et des hommes (Santos e Silva, 1999: 177).

Estudos vários sobre Vasco da Gama, sobre Portugal e sobre os Descobrimientos foram publicados em França no âmbito destas comemorações, entre os quais salientaremos um *Rotier de Vasco da Gama*, editado na *Nouvelle Revue*, precedido de uma biografia do navegador¹⁴. Mas o ponto alto das publicações foi, sem dúvida, a edição do *Álbum comemorativo*, a que acima fizemos referência, publicado pela Guillard, Aillaud & Cie, editora com sede em Paris e em Lisboa e apadrinhada pela rainha D. Amélia. Recolhida por Juliette Adam, a referida coletânea, de “reprodução gráfica cuidada” e de “refinada qualidade estética”, na entendida apreciação de José Augusto Seabra¹⁵, traduz com brilho e maestria a *Homenagem do pensamento francês a Vasco da Gama* proposta no título.

No contexto da Exposição Universal, esta homenagem ao célebre navegador revestia uma dimensão fortemente simbólica. O feito de Vasco da Gama simbolizava toda a importância que as Descobertas portuguesas tiveram na história da expansão marítima mundial. Esta dimensão universalista ecoa das palavras do poeta Gabriel Marcel que, desde a introdução ao referido *Álbum*, saudava não só Gama mas a gesta do Povo Português:

A homenagem que hoje prestamos a Vasco da Gama, não se dirige só a ele /.../ vai direita a Portugal, a esse valente e orgulhoso pequeno povo que soube conquistar um império e mostrou aos sábios espantados que a Terra era maior do que julgavam¹⁶.

¹⁴ Ver Santos e Silva, 1999: 178.

¹⁵ Cf. A sua Introdução ao volume *Homenagem A Vasco da Gama, Stéphane Mallarmé, Hölderlin, Fernando Pessoa, Edição comemorativa do V Centenário do descobrimento do caminho marítimo para a Índia (1498-1998)*, intitulada “Vasco da Gama e Mallarmé ou o Centenário de Além-Índia”, Lisboa, Assírio & Alvim, Fundação Oriente, 1998. Ver também a sua tradução de “Au seul souci de voyager” (“Ao só inquieto viajero”) no mesmo volume (p. 13).

¹⁶ Citado a partir da introdução de José Augusto Seabra a *Homenagem a Vasco da Gama, op. cit.*, 1998: 16.

Para além do belo soneto de Mallarmé – “Au seul souci de voyager”, que aqui evocamos – o *Album* inclui textos literários em verso ou em prosa da autoria de lídimos representantes da literatura francesa da época: Paul Adam, Paul Bourget, François Coppée, Léon Daudet, Gabriel Marcel, Camille Mauclair, Robert de Montequiou, Pierre Loti, Sully Prudhomme, entre muitos outros. Convém ainda referir a colaboração de pintores como Puvis de Chavannes, Carolus Duran, Jules Chéret, Léon Bonnat, Maurice Eliot, e de compositores tais como Saint-Saëns, Massenet, Th. Dubois ou Vincent d’Indy.

Especialmente concebido para esta publicação, “Au seul souci de voyager” é um dos muitos textos escritos pelo mestre do Simbolismo no período de grande celebridade e excepcional actividade poética e crítica do fim da sua vida. Mallarmé foi um homem de uma grande abertura de espírito. A exigência poética e a busca de pureza que sempre nortearam a sua obra não devem sonegar a mobilidade essencial do seu pensamento e de uma vida quiçá mais caracterizada pelo relacionamento e pela partilha de ideias que pelo famigerado hermetismo. Recolocado no seu tempo, tempo de grande perplexidade em face da “crise” da literatura mas também de um questionamento essencial do seu objeto, no contexto da “Revolução” charneira que liga o Simbolismo ao Modernismo, Mallarmé não se coaduna com a síndrome da misantropia. A sua participação em banquetes, tertúlias e conferências em vários países europeus traduzem atitudes criativas, concretas e circunstanciadas de troca de saberes e de experiências. Esta atitude é ainda corroborada pela sua colaboração em várias revistas poéticas difundidas na Europa, e até num magazine de moda – *La dernière mode* –, bem como pelas largas centenas de cartas trocadas com um vastíssimo leque de escritores, artistas e intelectuais franceses e estrangeiros. A mobilidade e a abertura essencial da obra mallarmeana, de longa e de complexa sedimentação mas também de irradiação *bors frontières* espelham, por outro lado, a energia que a literatura de língua francesa beneficiou na época¹⁷.

É nesta perspetiva alargada da literatura, que se compreende o interesse que Mallarmé revelou pela literatura simbolista produzida em Portugal. É reconhecido embora pouco conhecido o impacto do seu pensamento literário na geração

¹⁷ Que nos seja permitido remeter para o nosso estudo “Mallarmé: un (dé)placement avantageux dans la sphère symboliste” (Cabral, 2010: 228-251).

simbolista portuguesa¹⁸, desde as arrebatadas revistas *Insubmissos* e *Boémia Nova*, de 1889, ambas de Coimbra, à poesia de Eugénio de Castro, de António Nobre ou de Alberto de Oliveira, cujas vivências parisienses puseram em contacto com a “mêlée” simbolista e inovações poéticas que não tardou a introduzir em Portugal “contra os dogmáticos e estultos decretos dos velhos prosodistas” (Castro, 1927: 22) como o escreveu no célebre prefácio a *Oaristos*, com a – salutar – irreverência do seu espírito ‘novista’. À semelhança de muitos dos seus congéneres, europeus e não só, Eugénio de Castro gravitou por Paris e pelas célebres “Terça-feiras” do apartamento do mestre francês¹⁹, verdadeiro pólo de irradiação intelectual a uma escala internacional. Como o sublinhou Lloyd J. Austin na sua introdução ao volume IV da *Correspondência* de Mallarmé: “les Mardis de la Rue de Rome [...] attir[ai]ent l’élite de la France et du monde (Mallarmé, 1973: 8). Traçado brevemente este contexto, percebemos que, quando em Setembro de 1897, o mestre dos Simbolistas aceita participar no referido *Álbum*, uniam-no já a Portugal laços de amizade e de cumplicidade literária²⁰. Faz-lhe Camille Mauclair notar, em carta da mesma data, que as suas obras exerciam no nosso país “uma profunda influência”.

“Ô rêveuse pour qui je plonge
Au pur délice sans chemin”²¹

Vejamos pois de que modo como o poema “Au seul souci de voyager”, dedicado pelo mestre do Simbolismo a Vasco da Gama, substancia a imagem do navegador português e trata o tema marítimo, ao qual seremos sensíveis não só pelos motivos históricos evidentes e já mencionados, mas também porque a navegação, associada ao tema da escrita, é um dos traços mais singulares – se não a própria matriz – da obra de Mallarmé. Essa correlação está bem patente em

¹⁸ Sobre a influência do pensamento do mestre francês neste contexto, veja-se especialmente Chaste, Denyse «Eugénio de Castro et les symbolistes français», in *Mélanges Georges le Gentil*, Lisboa, Instituto de Alta Cultura, 1949, pp. 155-161 e Chaste, Denyse, «Eugénio de Castro et Stéphane Mallarmé», in *Revue de littérature comparée*, XXI, 2, 1947, pp. 243-253.

¹⁹ Sobre os percursos e a projecção de Eugénio de Castro na esfera das literaturas europeias de língua francesa nesta época, veja-se o estudo de Maria Hermínia Amado Laurel, (2001, 247-270).

²⁰ Espelhada outrossim na correspondência do poeta francês nomeadamente com Eugénio de Castro. Cf. Mallarmé 1973.

²¹ Stéphane Mallarmé, «Autre éventail de Mademoiselle Mallarmé», *Poésies*, in Mallarmé, 1998: 31.

poemas como “Brise marine”, “Salut”, entre outros com os quais “Au seul souci de voyager” dialoga e interage.

Au seul souci de voyager

Outre une Inde splendide et trouble

– Ce salut soit le messenger

Du temps, cap que ta poupe double

Comme sur quelque vergue bas

Plongeante avec la caravelle

Écumait toujours en ébats

Un oiseau d’annonce nouvelle

Qui criait monotonement

Sans que la barre ne varie

Un inutile gisement

Nuit, désespoir et pierrerie

Par son chant reflété jusqu’au

Sourire du pâle Vasco²²

Os versos de abertura evidenciam desde logo uma intensidade poética muito à maneira dos textos de maturidade de Mallarmé, caracterizados pela ausência dos adornos discursivos das primeiras obras e pela extrema elipse e depuração, como demandava a estética simbolista. As ruturas, interrupções e uma certa descontinuidade frásica, a redução da pontuação ao mínimo criam por outro lado uma disjunção sintática peculiar, que, como sabemos, tem o seu ponto culminante no derradeiro e revolucionário *Un Coup de dés n’abolira jamais le hasard* (1897). A este propósito, assinala José Augusto Seabra na sua introdução a *Homenagem a Vasco da Gama* que este poema de Mallarmé: “... é dos mais complexos e difíceis, pela sua estrutura sintática e pelas suas ambiguidades semânticas, que os transportes suaves ou abruptos, bem como as ressonâncias

²² Stéphane Mallarmé, 1998, p. 40.

rimáticas acentuam (1998: 17), acrescentando que “um halo de mistério fica a pairar a cada leitura” (*idem*).

A abertura vibrante, centrada na imagem da viagem e do brinde, coloca desde logo o discurso no registo próprio da homenagem. Fiel à estética da sugestão – princípio mestre da estética simbolista – Mallarmé não nomeia Vasco da Gama, cujo nome aparece só no final do soneto – segundo um procedimento bastante habitual no poeta. Note-se, desde logo o relevo dado à expressão “Au seul souci”, associada a imagem da viagem “*outré* une Inde splendide et trouble”, que evoca a ideia de um navegador que tem a preocupação de viajar não em direção a, mas “outré” – “além-Índia”²³ –, um navegador que sabe que, mais importante do que o objetivo – alcançar novas terras –, é o meio, a viagem, pois o rumo da caravela não é apenas o rumo da História mas ultrapassa a própria História; permite – como o sugere o último verso da primeira estrofe – dobrar o cabo do tempo – e o do esquecimento. Do mesmo modo, para o poeta, reaver o tempo é incorporá-lo no mistério da linguagem, no mistério do ser, cuja essência é a própria linguagem, lembrando a sua célebre “Definição da Poesia”²⁴ de 1886.

A viagem “de além-Índia” é por certo, épica, e por isso, sinónimo de aventura e de perigo. É “esplêndida e torva” ao mesmo tempo, porquanto implica esforço contra os elementos – o Oceano, o trovão, os ventos. Como o distinguiu Camões, em versos inesquecíveis dos seus *Lusíadas*, essa é a própria essência da aventura marítima:

Já no largo Oceano navegavam,
As inquietas ondas apartando;
Os ventos brandamente respiravam;
Das naus as velas côncavas inchando;
Da branca espuma os mares se mostravam
Cobertos, onde as proas vão cortando.²⁵

A leitura do soneto *Au seul souci de voyager* revela contudo que a característica essencial da viagem é de ter um rumo intemporal. “Mensageira do tempo”, a

²³ Segundo a tradução de José Augusto Seabra (1998: 13).

²⁴ Enuncia assim o poeta a sua “Definição da poesia” na revista *La Vogue* de Julho de 1886: «La poésie [...] est l'expression, par le langage humain ramené à son rythme essentiel, du sens mystérieux des aspects de l'existence: elle doue ainsi d'authenticité notre séjour et constitue la seule tâche spirituelle».

²⁵ *Os Lusíadas*, Edição Comemorativa do IV Centenário, Lisboa, Imprensa Nacional, 1972, p. 4.

viagem não representa um fim mas um devir, um sentido dinâmico que assegura o *perpetuum mobile*, tão afim do fenómeno complexo da criação literária, da sua viagem sem rumo, da sua *incerteza*²⁶, inseparável da sua contingência. Por essa mesma razão, a escrita se oferece como uma caravela, onde as velas criam novos sentidos, num gesto de aventura, de abertura e de negação. Através desse gesto e por ação dele, a poesia torna-se “ivresse nouvelle” e os poetas, quais albatrozes, desde Baudelaire, conquistam o seu espaço de liberdade e vencem a adversidade da morte, ou, pior, do esquecimento. O que emerge assim, para além da figura de Vasco da Gama, é a do próprio poeta e, para além da dimensão epopeica da viagem do descobridor, é o triunfo que a *viagem* – momento de travessia entre o eu e o outro, o aqui e o além, o conhecido e o desconhecido²⁷ – permite sobre a morte, sobre o tempo – vocábulo posto em relevo pelo processo do encavalgamento e pela belíssima metáfora a este associado – “cap que ta poupe double”. Estão aqui presentes dois traços essenciais e intimamente correlacionados do simbolismo mallarmeano: a sugestão e o idealismo poético.

Esta viagem, que, como sugerimos, não deixa de ser a projeção da figura de Vasco através dos séculos mas alude também à viagem do poeta, não tem espaço nem tempo fixos. Eleva-se para além do episódico, do contingente e coloca o herói numa perspectiva “de cima”, a mesma que, desde muito cedo, norteou a conceção de literatura de Mallarmé. Lembremos, a título de exemplo, o primeiro verso do poema “Le Guignon” (1862) que pretende colocar o poeta “Au-dessus du bétail ahuri des humains”. Também o “salut” dirigido a Vasco através deste poema eleva o pálido navegador para além do tempo, liberta-o da morte, pela conquista de um lugar na memória cultural. Esta é a temática fundamental do poema, em perfeita harmonia com o seu carácter de homenagem.

Espuma, brinde, navegação, popa... estes motivos conduzem-nos a um outro poema de Mallarmé, incontornável, pelos ecos intertextuais que cria com o que aqui hoje apresentamos. Trata-se do poema “Salut”, texto liminar da coletânea *Poésies*, que, por esse valor paratextual de entrada (reforçado pelo uso expresso

²⁶ Sublinho, remetendo para a definição de literatura recentemente proposta por Manuel Gusmão: “ciência da incerteza ou mais rigorosamente ciência capaz de lidar com a incerteza que afecta o seu objecto de estudo” (Gusmão, 2010: 165).

²⁷ Paul Bénichou situa o “symbolisme de voyage et d’aspiration idéale” na “filiation de l’utopie mallarméenne” (1995: 487), presente trinta e três anos antes em “Brise Marine”. *Vide* Paul Bénichou *Selon Mallarmé*, Paris, Gallimard, coll. “Folio Essais”, 1995, pp. 483 e segt.

do itálico) se apresenta no livro como uma saudação ao leitor. Lê-se, assim, na primeira página de *Poésies*:

Salut

Rien, cette écume, vierge vers

A ne désigner que la coupe

Telle loin se noie une troupe

De sirènes maintes à l'envers

Nous naviguons, ô mes divers

Amis, moi déjà sur la poupe

Vous l'avant fastueux qui coupe

Le flot de foudres et d'hivers.

Este texto, cujo primeiro título fora “Toast”, foi escrito e lido por Mallarmé por ocasião do sétimo banquete de poetas da revista *La plume*, dado em sua honra, a 9 de Fevereiro de 1893. Nessa ocasião o mestre dos simbolistas ter-se-á dirigido de pé, e de taça de champanhe na mão, a uma larga assembleia de poetas, escritores, escultores e pintores amigos: Verlaine, Zola, Rodin, Cazals, entre muitos outros. Liga-se, assim, ao outro poema pelo seu caráter de circunstância. Mas “Salut” está também construído em torno das imagens brinde > *espuma* > *mar* > *barco* > *escrita* > *vela* > *folha em branco*. Também neste “salut” o poeta se apresenta como um poeta navegando noite dentro, desafiando os mares da escrita e os perigosos elementos (“le flot de foudres et d’hivers”), e, porventura, o canto das sereias do primeiro verso²⁸, vagueando pois entre o fácil naufrágio e o imperativo regresso, na tentativa de descobrir sentidos novos, de arrancar o discurso da “universal reportagem” que Mallarmé reconhecia na banalidade de alguma literatura contemporânea²⁹, numa tentativa de solicitar ao leitor igual desafio e igual esforço em ir *além* do significado imediato, em descobrir novos rumos na viagem da leitura. E daí a carga extremamente *positiva* – porque

²⁸ Vale a pena referir os ecos intertextuais criados com os *Lusíadas* de Camões.

²⁹ Ver designadamente as secções “Crise de Vers”, “Quant au Livre” e “Crayonné au Théâtre” de *Divagations*.

desafiadora de sentido – da palavra “*Rien*” (nada), bem destacada pela vírgula, que abre a referida coletânea.

Também no “*Salut*” a Vasco da Gama, a aventura é menos marítima do que, decerto, a viagem da escrita, a escrita que afinal, permite – tem permitido, como vimos na primeira parte da nossa comunicação, no caso de Vasco da Gama – a elevação do humano em mítico, ou mesmo em divino.

Esta busca de elevação para além do terrestre, do humano, do visível, realçada neste soneto, é premente em Mallarmé, desde os ímpetos de “*Brise marine*” – “*Fuir-là bas, fuir*” - ou de “*Azur*”, em que a temática da navegação aparece sempre como metáfora da aventura da escrita. Lembremos, a título ilustrativo, “*Brise Marine*” (1865):

La chair est triste, hélas! et j'ai lu tous les livres.
Fuir! Là-bas fuir! Je sens que des oiseaux sont ivres
D'être parmi l'écume inconnue et les cieux!
Rien, ni les vieux jardins reflétés par les yeux
Ne retiendra ce coeur qui dans la mer se trempe
O nuits! ni la clarté déserte de ma lampe
Sur le vide papier que la blancheur défend
Et ni la jeune femme allaitant son enfant.
Je partirai! Steamer balançant ta mâture,
Lève l'ancre pour une exotique nature!
Un Ennui, désolé par les cruels espoirs,
Croit encore à l'adieu suprême des mouchoirs!
Et, peut-être, les mâts, invitant les orages
Sont-ils de ceux qu'un vent penche sur les naufrages
Perdus, sans mâts, sans mâts, ni fertiles îlots...
Mais, ô mon coeur, entends le chant des matelots!

O desejo de superar os limites de uma vida tediosa – configurada na imagem do aleitamento materno – é expresso através da temática da fuga, e dos motivos do apelo dos pássaros “ébríos” e da “espuma do desconhecido”. Opõem-se assim ao *taedium vitae* ou “Ennui” (verso 12) da vida doméstica e da desmotivação

poética, os chamamentos do mar à partida e à descoberta (manifestos no uso massivo do ponto de exclamação).

Recordemos agora o poema “L’Azur” (1864) em que a temática da fuga novamente se associa à busca para além do visível, num confronto constante com o abismo da impotência poética e do *Ennui*:

De l'éternel azur la sereine ironie
Accable, belle indolemment comme les fleurs
Le poète impuissant qui maudit son génie
A travers un désert stérile de Douleurs.

Fuyant, les yeux fermés, je le sens qui regarde
Avec l'intensité d'un remords atterrant,
Mon âme vide, Où fuir?
[...]

En vain! L'Azur triomphe, et je l'entends qui chante
Dans les cloches. Mon âme, il se fait voix pour plus
Nous faire peur avec sa victoire méchante,
Et du métal vivant sort en bleus angelus!

Il roule par la brume, ancien et traverse
Ta native agonie ainsi qu'un glaive sûr
Où fuir dans la révolte inutile et perverse?
Je suis hanté. L'Azur! L'Azur! L'Azur! L'Azur!

Igualmente no “Bateau Ivre” de Rimbaud, o azul do oceano profundo metaforizava o mundo do infinito procurado pelo poeta “fileur éternel des immobilités bleues”. A noção de ‘absoluto’ em Mallarmé ultrapassa no entanto a ideia de transcendência, muito presente em Rimbaud e em Baudelaire, para conferir à sua busca um sentido puramente estético. Como o observou Bertrand Marchal, Mallarmé separa-se da herança baudelairiana dos seus primeiros poemas, empenhando-se “[dans] un art qui relèvera davantage de l’artisanat verbal que de la stérile interrogation ontologique” (Marchal, 1985: 29). E segundo Lloyd James

Austin é a partir do poema “Las de l’amer repos” (1866), que a obra do poeta de Tournon não se pautará mais pelo “lyrisme personnel angoissé” mas pela “recherche de la beauté pure” (Austin, 1967: 449).

Lembremos a este propósito que Mallarmé define frequentemente o Livro como explicação órfica, numa preclara dimensão ontológica, como neste texto “Sur le Théâtre et le livre” (1886):

Je crois que la Littérature, reprise à sa source qui est l’Art et la Science, nous fournira un Théâtre dont les représentations sont le vrai culte moderne, un Livre, explication de l’homme, suffisante à nos plus beaux rêves (Mallarmé, 2003: 657).

A poesia torna-se assim espaço por excelência onde o poeta e o absoluto se podem encontrar. Através da linguagem, o poeta ascende a uma “ivresse nouvelle”, para retomarmos a expressão do poema a Vasco da Gama, e atinge aquilo que Mallarmé e os simbolistas designaram como “le sens du mystère”.

Regressemos ao nosso poema e observemos que, a partir da segunda estrofe, o discurso poético se substancializa num plano rítmico e imagético de navegação atlântica – a caravela a “entornar-se no mar”, a espuma, o leme, a noite – em registo efabulatório pela presença da ave estranha e enigmática (“un oiseau d’ivresse nouvelle”). Retoma pois Mallarmé o motivo do pássaro, da *ivresse*, e do canto – presente em “Brise Marine” (“*je sens que des oiseaux sont ivres*”) que, de asas flanqueadas, vem anunciar – qual arauto - a proximidade não de uma terra nova mas de “un inutile gisement” (um tesouro inútil³⁰): “desespero e pedras preciosas”. Na verdade aquele que viaja verdadeiramente fá-lo “au seul souci de voyager”, sabe que as riquezas prometidas são tesouros “inúteis”, em face das belezas do caminho percorrido e do conhecimento que este proporciona. O que importa é criar e recriar o deslumbramento perante o desconhecido, num gesto conciliador do homem com o universo circundante.

Explorador do universo, num ato apostado em ultrapassar barreiras, o sujeito poético acaba pois por se identificar com o Poeta que procura a “explication orphique de la Terre” (Mallarmé, 2003: 787), que vê o universo palpitante de correspondências secretas, misteriosas e intuitivas; as de um canto enigmático

³⁰ Minha tradução.

e porventura solitário refletido, pela luz da noite, no rosto do “pálido Vasco”. Ganha assim uma aceção mais profunda e mais simbólica a palavra ‘Noite’, em relevo no início da terceira estrofe, pela posição do vocábulo e pela presença da vírgula, que, à semelhança do último verso da primeira estrofe, que isola o vocábulo ‘tempo’ (“Du temps”), afrouxa a estrutura do verso para aludir de novo à morte – simbolizada na noite. É esse canto refletido pela luz da noite no mar que nos conduz finalmente à imagem do ilustre navegador português. À sua melhor maneira, Mallarmé concilia som, imagem e sentido. Vejamos: o “canto” da ave noturna vem, na noite iluminada pelo brilho das estrelas (“pierreries”) refletido na água, espelhar-se no rosto solitário de Vasco, “pálido”, mármoreo, porque já projetado através dos séculos até ao aqui/agora do poema. Esta *transposição*³¹ da referencialidade histórica, figurativa e, portanto, mimética, em dimensão mítica e altamente simbólica é bem elucidativa da escrita poética de Mallarmé. E da historicidade do Poema, inseparável da historicidade da linguagem, como o evidenciam os trabalhos de Henri Meschonnic³².

Repetem-se, assim, três forças fundamentais da poesia mallarmeana, presentes nos outros dois poemas: ‘*solidão*’ (condição primordial do poeta moderno, desde Baudelaire), ‘*viagem*’ (em busca de sentido, em confronto constante com o desconhecido e com o acaso), e ‘*ivresse*’ (o “novo” inacessível mas também inelutável, ao apelo do qual o poeta / o navegante não pode resistir). Essa é a causa da demanda e da procura de todo o “inquieta viagem” (Seabra, 1998:13), já que o *sentido* não está tanto no que se vê ou que se conhece – *les mots de la tribu*, quando se é poeta – mas no que deriva do que se vê ou do que se conhece – *autre chose que les calices sus* – se continuarmos com Mallarmé, ou seja, na relação “transpositiva” que a escrita imersivamente configura e na experiência e-mocional que a leitura *gostosamente* interpela.

³¹ Na aceção metapoética deste termo em Mallarmé. Veja-se designadamente o *Hommage* a Théodore de Banville: «*La divine transposition, pour l'accomplissement de quoi existe l'homme, va du fait à l'idéal*» (Mallarmé, 2003: 144).

³² Refira-se a título ilustrativo *Modernité, Modernité*, Paris, Verdier, 1988, no mesmo sentido, *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, 1999, que define o campo do *traduzir* como campo por exceção para pensar a teoria da linguagem e a historicidade.

BIBLIOGRAFIA

Obras de Stéphane Mallarmé

- MALLARMÉ, Stéphane (1998, 2003) *Œuvres complètes*, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. I et II.
- _____, (1973) *Correspondance*, IV, Éd. Henri Mondor et Lloyd James Austin, Paris, Gallimard.

Outras referências

- AUSTIN, Lloyd (1967) “Mallarmé disciple de Baudelaire: “Le Parnasse Contemporain”, in *Revue d’Histoire littéraire de la France*, avril-juin, pp. 437-449.
- AZEVEDO E SILVA, José Manuel e DOS SANTOS, João Marinho (1999) *Vasco da Gama, a Honra, o Proveito, a Fama e a Glória* Porto, Ed. Ausência.
- BENICHOU, Paul (1995) *Selon Mallarmé*, Paris, Gallimard, Col. “Folio Essais”.
- CABRAL, Maria de Jesus (2010) “Mallarmé: un (dé)placement avantageux dans la sphère symboliste”, in *Nineteenth-Century French Studies*, University of Nebraska, Lincoln, nº 38, 3-4, Spring-Summer, pp. 228-251.
- _____, (2007) *Mallarmé hors frontières. Des défis de l’Œuvre au filon symbolique du premier théâtre maeterlinckien*, Amsterdam/New York, Editions Rodopi, col ‘Faux Titre’, nº 297, 362 p.
- CAMÕES, Luís de (1972) *Os Lusíadas*, Edição Comemorativa, Lisboa, Imprensa Nacional.
- CASTRO, Eugénio de (1927) *Oaristos – Horas – Silva, Obras poéticas*, Lisboa, Lumen, vol. I.
- CIRURGIÃO, António (1989) “A Divinização do Gama de *Os Lusíadas*”, in *Arquivos do Centro Cultural Português*, Lisboa-Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, vol. XXVI.
- GUSMÃO, Manuel (2010) *Tatuagem & palimpsesto – da poesia em alguns poetas e poemas*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- LAUREL, Maria Hermínia Amado (2001) “Eugénio de Castro, docente da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra: dos caminhos da Velha Alta coimbrã, à consagração europeia”, in *Actas do I Colóquio da A.P. H.E.L.L.E* (Associação Portuguesa para a História do Ensino das Línguas e Literaturas Estrangeiras), Aveiro.
- MARCHAL, Bertrand (1985) *Lecture de Mallarmé*, Paris, José Corti.
- MESCHONNIC, Henri (1988) *Modernité, Modernité*, Paris, Verdier.
- _____, (1999) *Poétique du traduire*, Paris, Verdier.
- MICHAUD, Guy (1994) *Le Symbolisme tel qu’en lui-même*, Paris, Nizet.
- SEABRA, José Augusto [org. e Introdução] (1998) *Homenagem a Vasco da Gama, Stéphane Mallarmé, Hölderlin, Fernando Pessoa*, Edição comemorativa do V Centenário do descobrimento do caminho marítimo para a Índia (1498-1998), Lisboa, Assírio & Alvim, Fundação Oriente.
- TORGA, Miguel (2010) *Diário, vols I a IV*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

Maria Luísa Malato Borrvalho

Universidade do Porto¹

GARRETT, BALZAC E A COSTUREIRINHA CHINESA

*A Ofélia Paiva Monteiro,
a Professora que eu queria ser,
não fosse cada um de nós
inevitável paráfrase de si.*

“Le chef du village, un homme de cinquante ans, était assis en tailleur au milieu de la pièce...” (Sijie, 2000: 9). Curioso este «assis en tailleur», na primeira linha do livro, como se ele fosse já o prenúncio do enredo de *Balzac et la Petite Tailleuse Chinoise*, um romance de Dai Sijie. A posição “de alfaiate” lembra já a posição da mais antiga representação do escriba, que conta(biliza) entre o pavimento e o corpo. E todavia, este chefe da aldeia parece encarnar a instituição: suspeita de livros, estão proibidos, e pergunta a si próprio qual a classificação que deve dar a um violino... Mas não. Para falarmos do enredo talvez eu comece mais tarde, indo a história já a meio. Pensar é apenas cruzar imagens e palavras, entrecortar histórias como se entrecortam livros. Na verdade, todas as histórias começam *in media res*, no meio de outra, como se as recolhêssemos da interminável trama de Xerazade. Já a meio: no momento em que Ma abre um livro de Balzac, e descobre o mundo de *Ursule Mirouët*: “Brusquement, comme

¹ Este ensaio foi elaborado no âmbito do Projeto “Interidentidades” do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Unidade I&D financiada pela Fundação para a Ciência e Tecnologia, integrada no Programa Operacional Ciência e Inovação 2010 (POCI 2010), do Quadro Comunitário de Apoio III (POCI 2010-SFA-18-500).

un intrus, ce petit livre me parlait de l'éveil du désir, des élans, des pulsions, de l'amour, de toutes ces choses sur lesquelles le monde était, pour moi, jusqu'alors demeuré muet" (Sijie, 2000: 72). Falemos pois do momento em que descobrimos num livro, ou em alguém que nos lê um livro, a grandeza do mundo e das suas vozes. Talvez até somente daquele raro momento em que o podemos partilhar, fazendo ver aos outros a beleza de o reconhecermos. Hesitantes ainda, como se de uma tarefa impossível se tratasse: "- Vas-y, m'encouragea-t-il. Raconte-nous quelque chose que je ne connais pas encore. J'acceptai, un peu hésitant, de jouer le rôle du conteur de minuit" (Sijie, 2000: 153).

Balzac et la Petite Tailleuse Chinoise passa-se numa remota aldeia da China dos anos 70, no século passado. O contexto é o de uma Revolução Cultural, levada a cabo entre 1965 e 1976: "les dates varient véritablement selon la place accordée à Mao lors de cette "révolution" (Plaquette, 2008: 9). O livro descreve uma cultura em que os livros se encontram banidos, da contrarrevolução que é o amor ao livro, o poder desse livro. Há certamente um contexto político "orquestrado". Escrito em francês por um chinês no exílio, o livro, de 2000, será traduzido para mandarim em 2003, como demonstração da política de abertura da China ao Ocidente, ainda que com um posfácio do tradutor em que este afirma discordar do valor que nele é dado à literatura francesa. Em contraponto, Bernard Pivot, logo na emissão de 21 de Janeiro de 2000 do "Bouillon de Culture", promove-o com todas as armas suicidas de um resistente "de maquis": "si ce livre ne devient pas un best-seller, alors cette émission ne sert à rien!" (cf. Plaquette, 2008: 19). Interessa certamente falar sobre o contexto de um livro enquanto objeto clandestino ou ignorado, queimado ou desprezado, desaproveitado... Há tantas formas de ler como formas de não ler, e todas elas são determinantes. Mas o que nos interessa aqui é antes de mais o livro sem forma ou tempo predefinidos, o livro que não quer saber da forma, aquele que sempre pode passar despercebido na citação de uma aula, numa intimidade noturna, no avesso de um colete de pele, nos versos de um eremita, nos moldes de um alfaiate, nas fórmulas de uma curandeira, nos mexericos das mulheres, no tricot de uma poetisa, nas profecias de um sonho, na toponímia de um lugar, nos sons de um violino... Aquele livro velho como o mundo no qual todos nós colocamos um verso, uma palavra ou um silêncio, o livro que vai das palavras

de alguém para as nossas, antiquíssimos sons em novos timbres, caminhos tantas vezes percorridos que sempre levam a insuspeitados sentidos. O livro que ensinamos a alguém, como se dele dependesse a sobrevivência da espécie, não a espécie do corpo mas a espécie do espírito: “...le livre rêvé: une fois que vous l’aviez fini, ni votre sacrée vie ni votre sacré monde n’étaient plus les mêmes qu’avant” (Sijie, 2000: 137).

Porque ensinamos nós senão para falarmos difusamente desse livro? Que outro pretexto temos para substituir a beleza de um texto pela forma mais tosca do nosso? Porque escrevemos nós ainda? Porque escrevemos nós de novo, redizendo? Talvez porque a única forma de pagar a imensa dívida do que recebemos é passá-la a alguém. Ecoa ainda em mim a voz indômita de Chimène, ouvida pela primeira vez na aula de Literatura Francesa, em 1979: “– Va, je ne te hais point. – Tu le dois. – Je ne puis.” (Corneille, 1976: 66). E o timbre quase só bastou para me ensinar a ver o muito que é dito no que não é dito. O timbre é subtil, e um bom pedagogo é cuidadoso: “Convirá nunca esquecer que uma experiência mal conduzida pode causar irreparáveis estragos numa personalidade em formação” (Barata: 1979: 47). Admiramos tal gentileza em fazer ver, e a fortaleza de quem o faz sem usar da força autoritária, militar. Exaltou-as Garrett:

Escreveu um filósofo romano que não havia espectáculo mais digno de Deus que o do varão forte lutando só e braço a braço com a adversidade. Outro conheço eu mais digno ainda da divindade e em que melhor se espelha sua imagem; é o do parente, do educador desvelado formando a alma tenra e o coração inocente de seu pupilo, moldando-os para a virtude e para a razão, e preparando-o para a felicidade (Garrett, 2009: 106-7).

É certamente esta suave generosidade que em grande parte nos faz compreender a fidelidade de Garrett ao “progressismo iluminista”. “Iluminista” naquele sentido em que o dizia Alberto Ferreira: crente no poder da cultura, tanto nas luzes da razão como nas do sentimento, intelectual assumidamente social, que não pode ver no sentimento estético apenas um prazer individual e desinteressado (cf. Ferreira, s.d.: 41 *et passim*). É a “dívida”, ou a dádiva”, que o liga indelevelmente aos “parentes”, aqueles quase pais, seus tios, João Carlos

Leitão, Frei Alexandre da Sagrada Família, de quem tentou publicar a obra manuscrita (Monteiro, 1971: I, 45n): “Eu tive a boa fortuna de receber uma educação “portuguesa velha” [...] conquanto fosse mal aproveitada” (Garrett, 2009: 106). Deseja depois estendê-la aos leitores dos seus romances, aos espetadores do seu teatro, à audiência dos seus discursos, ainda quando teoriza um teatro moral, quando ficciona a visão coletiva do louco no Porto de Pireu, ou escreve sobre uma viagem de Lisboa a Santarém e a leitura do *D. Quixote* de Cervantes: “Ora nesta minha viagem Tejo-arriba está simbolizada a marcha do nosso progresso social: espero que o leitor entendesse agora. Tomarei cuidado de lho lembrar de vez em quando, porque receio muito que se esqueça” (Garrett, 2010: 101). Ainda quando escreve a sua filha: “Ganha a afeição de tuas superiores e mestres que são as verdadeiras mães que Deus te deixou”; “Não te esqueças nunca, minha filha, que os maus são sempre infelizes, ainda que o não pareçam. Adeus, estuda, teme a Deus, e adora a verdade, que enches teu pai de alegria e de gosto” (Garrett, s.d.: I, 1461-2)...

Se existem vetores que nos permitem estudar toda a obra de um autor, um dos possíveis em Garrett é precisamente o dessa “educação visual” não impositiva, que a todos vai “gradualmente dizendo e mostrando”. Sobre as dívidas dos filhos aos pais: “Creio que ninguém vai imaginar daqui que um pai ou educador se deve pôr a fazer destes sermões a seus filhos ou pupilos. O *como* e o *quando* é a grande ciência do mentor” (Garrett, 2009: 111n). Isto viu-o Ofélia Paiva Monteiro muito cedo, e nós lhe devemos essa acuidade: estudar Garrett através do seu processo formativo (cf. Monteiro, 1971: I, IX-XII), analisar na sua obra as camadas críticas que iam do manuscrito ao impresso, promover a edição crítica (cf. Monteiro, 2006: 19 ss.), são formas de compreender nele o mecanismo fulcral, “os estratos que se amalgamaram no artista”, o “itinerário íntimo”. Tal compreensão, é certo, não exclui nunca a literariedade histórica, institucionalizada pela periodologia literária. Mas até essa devemos ler com atenção, isto é, atentando no seu dinamismo formativo, o que perceciona o “compromisso barroco-iluminista” (cf. Monteiro, 1962, *passim*), ou o iluminista-romântico (cf. Monteiro, 1971, *passim*). Dinamismo histórico que aliás não é só coletivo, mas acima de tudo individual, porque cabe ao indivíduo escolher influências, aproximar-se ou distanciar-se dos paradigmas da sua época. Ora, no caso de

Garrett, não se pode perceber o formando sem antever nele o formador, meras variantes de uma repetida experiência de criação:

Quasi dos primeiros anos de razão comecei a reflectir sobre minha educação e a compará-la com a que via dar a outros; e senti sempre, não sei por que instinto, uma predilecção inexplicável por esta arte de formar homens, arte a mais sublime e útil de todas as deles, a que mais nos assemelha à Divindade, a que mais aproxima a criatura do Criador. (Garrett, 2009: 106)

Há certamente uma admiração, *sine qua non*, que vai do discípulo para o mestre, já que cabe ao discípulo escolher o mestre e raras vezes sucede o inverso. Mas ela necessita quase sempre de uma atenção recíproca do mestre para com o discípulo, de uma demiurgia amorosa, feita dessa virtude que é insuflar no outro uma nova vida, crendo que ficamos depois incólumes. Luo, personagem do romance de Dai Sijie, concebe-se como Pigmaleão (cf. Ovídio, *Metamorfoses*, X, 7). O seu amor pela Costureirinha animará Galateia, a mulher finalmente digna do seu amor, aquela com quem paritariamente poderá dialogar e falar de todos os livros, do livro:

- Elle n'est pas civilisée, du moins pas assez pour moi! (Sijie, 2000: 39)
- Je l'aurais lu, page par page, à la Petite Tailleuse. Cela l'aurait rendue plus raffinée, plus cultivée, j'en suis convaincu. (Sijie, 2000: 77)
- Avec ces livres, je vais transformer la Petite Tailleuse. Elle ne sera plus jamais une simple montagnarde (Sijie, 2000: 127).

Há também um propósito de Pigmaleão na obra de Garrett. Um gosto em pegar numa pedra em bruto, moldá-la e depois pedir-lhe para falar. Cremos que foi isso que também o atraiu nas mulheres que amou: Análias, Lílias, Júlias. Mas sobretudo na primeira mulher, Luísa Midosi, que pela primeira vez viu na representação da sua tragédia *Catão*, confundindo-a com a destinatária de uns versos do Prólogo: “E tu, sexo gentil, delícias, mimo,/ afago da existência e encanto dela...”. Luísa Midosi, tão mais nova e inexperiente, ainda adolescente... Teófilo diz a família Midosi burguesa e materialista (Braga, 1903: 329). Talvez a família não fosse assim tão avessa às artes: tinha pelo menos hábitos cosmopolitas

(Monteiro, 1971: I, 214-7). O mesmo parece ter sucedido com Luísa Midosi, que tanto ameaçou a estabilidade financeira de Garrett (Amorim, 1984, II, 207-211). Se a escritura pública da separação, assinada em Outubro de 1839, afirmava “a impossibilidade de fazerem vida em comum pela incompatibilidade absoluta de génios”, Garrett recriminará ainda a Luísa, numa carta de 1853, uma lição desaprendida: “Esqueces-te de tudo, tudo e tudo” (Amorim, 1884: II, 209). Para ela certamente escrevera, entre 1822 e 1823, o *Liceu das Damas*, com o subtítulo “Lições de Poesia a uma jovem Senhora”. Encontra-se destinado a uma jovem, identificada ora pelo nome algo arcádico de “Lília” (mas não designara Garrett assim também Isabel Hewson, a soberba, nuns versos de juventude?...), ora por “Júlia” (será Júlia ainda a que representava a inveja, naquele mesmo poema de juventude sobre os sete pecados capitais?, ou a Júlia que reaparece nas *Viagens?*). Talvez o seu verdadeiro destinatário seja um eterno feminino. Estas lições não chegaram a ser publicadas na totalidade, e o próprio plano do manuscrito não chegou a ser concluído. “O que ficou dessa obra abordada conserva-se, em autógrafo assaz longo, no riquíssimo espólio garretiano pertencente à Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, onde constitui o complexo manuscrito 127, ainda hoje inédito em grande parte da sua extensão”, mas já rigorosamente analisado por Ofélia Paiva Monteiro, sendo visíveis nele “os elementos que aduzem à percepção do deslizar que entre nós leva das Luzes aos primórdios românticos” (cf. Monteiro, 2011: 197 e 1971: I, 353). Garrett di-lo concebido à imagem das *Lettres à Emilie sur la Mythologie*, de Demoustier (que José Ferreira Borges tinha parcialmente adaptado ao gosto português, talvez mais do que simplesmente traduzido, em 1819). Dialoga também com o *Emílio*, de Rousseau. Mas é, na forma e nas intenções, um produto bem distinto destes, já que se centra sobretudo na organização de uma brevíssima História da Literatura. O que o torna também cativante é esta confusão entre as carícias amorosas e a aprendizagem da Literatura, “o sério engrinaldando co’as rosas do prazer”, sendo o amor da beleza “natural sentimento do homem”, até porque “o saber pesado e pomposo não se adequava à jovem Lília, nem ao professor e ‘amante’ que lhe fala, máscara textual de Garrett” (Monteiro, 2011: 200). Garrett deseja instruir e construir a mulher que ama (talvez Luísa, talvez outra). Sempre o fez, embora cada vez menos. O último vestígio de Pigmalião é certamente uma carta a Rosa Montufar (1846–1851): “Tinha desesperado de encontrar a mulher que Deus formara à minha similhaça”

(Garrett, 2007: 79)... Parece-nos igualmente muito significativo que, cerca de dez anos antes, quando Garrett conheceu a jovem Adelaide Deville, mãe de sua única filha sobrevivente, ele lhe envie um exemplar da *Nova Heloísa*, de Rousseau, levando a lápis umas notas suas, intencionais, que Adelaide comentaria (cf. Malpique, 1954: 179).

Entre renovados Abelardos e renovadas Heloíças, o livro sempre foi um ambíguo local de encontro (Steiner: 2005: 57). Uma mão poisada sobre outra, para nos guiar, como a de Virgílio sobre a de Dante, um livro sobre outro livro:

E poi che la sua mano a la mia puose/ com lieto volto, ond'io mi confortai,/ mi mise dentro a le secrete cose (*Divina Commedia*, Inferno, III, 19-21).

Uma mão poisada sobre a outra para nos perder, como a de Paolo sobre a de Francesca Rimini, um livro sobre outro livro:

Noi leggiavamo un giorno per diletto/ di Lancialotto come amor lo strinse;/ soli eravamo e senza alcun sospetto./ Per più fiate li occhi ci sospinse/ quella lettura, e scolorocci il viso;/ ma solo un punto fu quel che ci vinse./ Quando leggemmo il disiato riso/ esser baciato da cotanto amante,/ questi, che mai da me non fia diviso,/ la bocca mi baciò tutto tremante./ Galeotto fu il libro e chi lo scrisse:/ quel giorno più non vi leggemmo avante (*Divina Commedia*, Inferno, V, 127-138).

Fazemos sempre o que devemos, que é afinal tudo o que podemos e o que queremos. O resultado é uma certa disciplina que supostamente liberta, porque nos permite atingir um determinado tipo de satisfação: o prazer do controlo da situação, próprio do demiurgo, em muito semelhante ao controlo do jogador ou do encenador, uma “estética da melancolia”, até certo ponto, ainda que ironicamente, “l’art de vivre”:

De la confusion identificatoire de soi-même et du regard maléfique, on accède à la contemplation de soi-même au sens de l’humour théâtral. Comme la mélodie musicale qui s’évanouit si la référence harmonique n’est là pour lui donner un

registre, le travail des décors permet à l'art de vivre d'inaugurer l'apparence et de conforter une indépendance ludique (Lambotte, 1984: 153).

É preciso portanto imaginar Chimène feliz. E também Garrett. E Balzac. E Sijie. Garrett em criança, viveu umas férias de Verão refugiado “numa cabana de colmo, onde com os meus livros e os meus versos passei os mais felizes dias, conquanto os mais solitários, da minha vida. [...] Oh minha Cabana das ilhas, para que te deixei eu?” (*apud* Monteiro, 1971\; I, 73n-74n). Raphael, em *La Peau de Chagrin*, de Balzac, compara as delícias da escrita às do amor, e ao contacto físico da água que escorre sobre o corpo, como se fora retorno edénico, ainda no ventre da mãe: “un divin plaisir”, “le plaisir de nager dans un lac d'eau pure, au milieu des rochers, des bois, des fleurs, seul, caressé par une brise tiède...” (Balzac, 1831: 269). Luo guarda a mala de livros proibidos numa gruta quase inacessível, próxima da cascata em que se banha com a Costureirinha. E dirá depois a Costureirinha: “Les romans [de Balzac] que Luo me lisait me donnaient toujours envie de plonger dans l'eau fraîche du torrent” (Sijie, 2000: 178). A alegria pânica, “la jubilation verbale” de que fala a *Arte Poética* de Claudel (Jourdain, 1992: 103). A “Babel heureuse”, de R. Barthes (1973: 10). Como se a palavra fosse o último elo ao Paraíso, como se a história dos outros fosse uma comum hipótese de salvação. Autores, leitores, todos eles Criaturas que se tornaram Criadores, quebrando sucessivamente o fio que denunciava a criação: vem, ouve-me, pensa, vai, vive, esquece-me. Dirá Chimène da sua honra, ao deixar partir Rodrigo: “elle éclate bien mieux en te laissant la vie/ Et je veux que la voix de la plus noire envie/ Elève au ciel ma gloire et plaigne mes ennuis/ Sachant que je t'adore et que je te poursuis” (Corneille, 1976: 66). Esse amor com que transmitimos, e através do qual encorajamos o outro a se libertar dos nossos compromissos, é afinal o que mais em nós se assemelha à Divindade, aquilo “em que melhor se espelha sua imagem” (Garrett, 2009: 106); “o poder de chamar à vida seres de ficção aproxima o romancista de Deus”, afirmará depois mais desenvolvidamente G. Picon sobre Balzac. E toda a obra balzaquiana lhe parece passível dessa releitura do Génesis: a narrativa de um homem que quer ser Deus sendo Adão, civilizando-se, urbanizando-se, ainda que para tal tenha de abandonar o jardim, comendo o fruto da árvore proibida, construindo ainda mais uma volta da torre de Babel, o agricultor Caim matando o pastor Abel, ambos fruto do mesmo

ventre (Picon, 1969: 112-6, 120 *et passim*). Coexistiria em Balzac a tentação do paraíso permitido e a do fruto proibido, a exaltação do amor mortalmente excessivo e “esse gosto convencional do amor debaixo dos caramanchões batidos pelo luar, onde Montherlant poderia, com toda a justiça, descobrir uma alma de ‘costureirinha’” (Picon, 1969: 113). Também em Garrett facilmente se encontraria essa costureirinha, ser comum e imprevisível, sempre jovem, sempre deslocada. Comentaria Herculano, ao descobrir que eram de Garrett os poemas das *Folhas Caídas*: “...Parece que tem vinte anos!”.

Luo delicia-se a ver o corpo da Costureirinha mergulhar nas águas límpidas de uma cascata, até ao momento em que ela é mordida por uma serpente e toma consciência do jogo: “Tu me trouves sûrement aussi idiote qu’un chien qui court pour chercher l’os qu’on a lancé. Je ne suis pas une de ces jeunes filles françaises de Balzac. Je suis une fille de la montagne” (Sijie, 2000: 179). Na verdade, tal criador sabe, *ab initium*, que o Paraíso não pode existir sem que a criatura dele saia um dia. A morte do pai de Chimène é somente o pretexto para que Chimène prove o carácter sublime e sublimado do seu amor, anunciado logo nas primeiras falas: “ma gloire et mon amour ont pour moi tant d’appas/ Que je meurs s’il s’achève ou ne s’achève pas” (Corneille, 1976: 24). Em Balzac, entre vários Rastignacs que trocam o paraíso da Província pelo inferno de Paris, são recorrentes os malogrados êxitos, as posses ilusórias dos que sobem na vida. *La Peau de Chagrin* é a representação do desejo da criatura demiúrgica: encolhe à medida que se cumprem os desejos. Garrett-amante confessa a Rosa Montufar: “Sempre me persuadi que a posse matava o amor no homem, e daí por necessária reflexão, morria o da mulher” (Garrett, 2007: 89). Garrett-romancista faz com que o narrador saiba, da boca de Frei Dinis, do êxito social de Carlos, que se fez barão, sucedâneo dos frades, “ruim substituição”, conclui (Garrett, 2010: 459). Garrett-dramaturgo exhibe no palco esse “pecado de orgulho”, de que fala Omescu, “quando procura afirmar-se como réplica do mundo, não só porque contesta a unicidade deste, mas ousadamente lhe nega a excelência” (Barata, 1992: 26). Mas também Garrett-educador vive o idêntico paradoxo que é educar, conduzir a criança para a felicidade possível, infligindo-lhe castigo, dor e disciplina em doses suportáveis. Se possuir mata o Criador, não possuir, mata a Criatura: entre ambos os revezes se moverá sempre o amante, o romancista, o mestre.

Para a alma e para o corpo é desgraçadamente um veneno a experiência do mundo, mas é forçoso – ainda mal! – tomar-se este veneno; e para que não venha de golpe, tal que mate e arruíne de uma vez, dê-se em doses progressivas – acostume-se a ele o estômago com a receita de Mitríades (Garrett, 2009: 110).

De uma forma ou de outra, a obra de Garrett está marcada por esta imagem do Paraíso perdido, local em que a criatura ambicionou tornar-se Deus, cumprindo o destino de ter sido feita à imagem e semelhança de Deus. Se Garrett admira em Rousseau a intenção pedagógica, cedo se apercebe nele da contradição que é a educação do bom selvagem: *Emílio* é “um dos melhores e dos piores [*sic*] livros jamais escritos” (Garrett, 2009: 172). Rousseau, cioso da bondade natural do selvagem, temia o livro de uma forma contraditória: não queria que as mulheres estudassem, ainda que gostasse que elas o lessem; transportara os livros em caixotes para o desterro do lago Bienne, mas disse que nunca os abrisse (talvez porque os já tinha lido...). Pelo contrário, ainda que nem sempre de uma forma explícita, Garrett pouco confia na bondade dos selvagens: “A humilde cabana do pastor não se deve fechar mais às bênçãos da educação intelectual do que o palácio” (Garrett, 2009: 116). É certo que só se deve ensinar o que para a vida social é preciso (e o que é preciso ao pastor não é o que é preciso ao parlamentar). Mas “a órbita” do que se deve saber “se vai estendendo em âmbito, e alargando como as linhas da parábola até ao infinito” (*Ibidem*). Ainda que não queira a filha “para doutora” (Garrett, s.d.: I, 1463), ou não veja a necessidade das mulheres se aplicarem a estudos em que não possam dar utilidade pela sua função de naturais educadoras (Garrett, 2009: 191 ss., Carta IX, *passim*), Garrett lembra com orgulho a mãe que “lia, sabia, prezava as coisas de arte; mas não falava em livros senão connosco. [...] Governava a sua casa, cosia os filhos [*sic*], ensinava-os de palavra e de exemplo” (Garrett, s.d.: II, 1788). No que diz respeito às capacidades intelectuais, “tirando a circunstância da gravidação, e todas as consequências que acompanham a maternidade [...], a mulher fica perfeitamente igual ao homem” (Garrett, 2009: 193), e, caso seja Rainha, governante de um povo, “deve ser a sua educação intelectual a de varão e não de mulher” (*Ibid*: 215). Por isso há nos protagonistas, ainda que predominantemente nos masculinos, sempre qualquer coisa de Adão orgulhoso, e até feliz, ainda quando a ambição divina implicou a expulsão do Paraíso. Porque o Adão Social, à semelhança do Adão

Natural, vive igualmente num “Éden fantástico de sua criação”, construído agora pelos homens, no qual a serpente arremeda as palavras de Deus:

De nenhuma árvore da horta comendo comerás; Porém da árvore da ciência do bem e do mal, dela só comerás se quiseres viver. (Garrett, 2010: 280)

A tentação do Adão Social é pois inversa, sobretudo numa personagem como Carlos, pois “Poucos filhos do Adão social tinham tantas reminiscências da outra pátria mais antiga, e tendiam tanto a aproximar-se do primitivo tipo que saíra das mãos do Eterno”. Forceja ele por “sacudir de si o pesado aperto das contrições sociais, e regenerar-se na santa liberdade da natureza” (Garrett, 2010: 281). Aspira pois ele, o Adão Social, a comer de todas as árvores da horta, tudo deglutir, e a nada dizer que não, dispersando-se: é a sua estrela, o seu destino de criatura. Mas sempre acabando por recusar a norma-fixa do Paraíso, que, neste novo contexto, obriga a morrer serenamente da “indigestão de ciência”. Para não ser vítima do indiferentismo, sentimento tão próprio dos paraísos, teria de cair noutra tentação, e ser agora expulso do Éden social. O que não vem a suceder com Carlos, nas *Viagens*:

[...] caiu no indiferentismo absoluto, que se fez o que chamam céptico, que lhe morreu o coração para todo o afecto generoso, e que deu em homem político ou em agiota.

– Pode ser.

– Mas qual das duas foi, deputado ou barão? queremos saber.

– Saberão.

– Queremos já.

– E se fossem ambas?

– Oh, horror, horror, maldição, inferno! Ferros em brasa, demónios pretos, vermelhos, azuis, de todas as cores! Aqui sim que toda a artilharia grossa do romantismo deve cair em massa sobre esse monstro, esse...

– Esse quê? Pois em se acabando o coração à gente...

– Eu não creio nisso. Acaba-se lá o coração a ninguém!...

(Garrett, 2010: 364-5)

Leitor de Lucrécio e Goethe, o que Garrett contesta é afinal a percepção de um mundo estático, canônico, feito de muitas normas e tabus, avesso ao imanente hibridismo da natureza, ignorante da dialética e simpatia dos átomos, servil, quer à “doxa” dos interesses coletivos, quer ao solipsismo dos êxtases individuais: “Não penses [...] que haja coisas na Natureza que belas não sejam. Todas o são...” (cf. Monteiro, 1971, I: 329). Na verdade, os ditos paraísos, naturais ou sociais, estão todos viciados por Deus:

Natural ou social-absoluto é a mesma coisa. Podemos abstrair o homem do estado social-relativo ou positivo, e considerá-lo no social-absoluto, ou no natural nesse sentido: mas abstrair para um estado pretendido natural que é contra a natureza do homem, ao homem essencialmente social considerá-lo abstractamente da sociedade – é teoria inútil e que pode ser perigosa. (Garrett, 2009: 176n)

Paraísos absolutos, perfeitos, acabados e irrevogáveis, não existem:

Hoje o mundo é uma vasta Baratária, em que domina el-rei Sancho. Depois há-de vir D. Quixote. O senso comum virá para o milénio: reinado dos filhos de Deus! Está prometido nas divinas promessas... como el-rei da Prússia prometeu uma constituição; e que não faltou ainda, porque... porque o contrato não tem dia; prometeu, mas não disse para quando. (Garrett, 2010: 101)

O único paraíso viável é o da dialética: e esse tem de ser por nós construído. Também por isso, nas *Viagens* e nos prefácios, vem regularmente à baila a problemática definição do Romantismo, que não deve ser, cremos, entendido como conceito cronológico, identificável somente com “o tempo de Garrett”, a primeira metade do século XIX. Ele é muito mais interessante se visto como uma tipologia do excesso do Adão Social, ainda que seja necessário o enquadramento histórico para bem o entender. Excesso do Adão Social, arma de arremesso contra outro excesso, o do Adão Natural. Pois também o excesso do Adão Natural não tem lugar na Natureza: não há Éden terreal, nem bons selvagens, e são muito suspeitos os “amáveis salteadores” ou os “elegantes facinorosos”. O que não impede que o Romantismo possa ser definido pela “doxa”, a radical opinião dominante, que determina o que é “um verdadeiro escritor

romântico”, que busca estereótipos, “figurinos”, moldes picotados, confundindo o modo com a moda...

Por quantas maldições e infernos adornam o estilo dum verdadeiro escritor romântico, digam-me, digam-me: onde estão os arvoredos fechados, os sítios medonhos desta espessura. Pois isto é possível, pois o pinhal da Azambuja é isto?... Eu que os trazia prontos e recortados para os colocar aqui todos os amáveis salteadores de Schiller, e os elegantes facinorosos do Auberge-des-Adrets, eu hei-de perder os meus chefes-de-obra! Que é perdê-los isto – não ter onde os pôr!... (Garrett, 2010: 119-120)

Moldes recortados em papel, tarefa de alfaiate: “De certo modo não podemos deixar de nos vestir – do nascimento à sepultura, somos joguete nas mãos do alfaiate, e quem diz homem civilizado diz naturalmente homem que paga a sua contribuição ao costureiro”, comenta Cruz Malpique sobre o dandismo de Garrett (Malpique, 1954: 104). As palavras, as frases, também são fatos. Mas se a vida nos impõe conceitos, nada nos impede de os tornar simultaneamente comuns e estranhos, lugares-comuns e lugares-próprios, *clichés mais distingués*. Revelava o Conde de Arnos que “Nunca, em cada manhã, Garrett deixou de previamente combinar, sábia e artisticamente, a composição do seu vestuário, como um pintor que pacientemente prepara a sua paleta”. Afiançava Balzac que o homem que na moda nada mais vê que a moda, não passa de um tolo. Vestir-se com arte é sinal de uma urbanidade que passa a ser expressão da individualidade, um gosto intermédio de ser diferente como toda a gente: “Cobre-se o bruto, paramentam-se o rico e o parvo, só o homem elegante se veste” (Balzac, *apud* Malpique, 1954: 113 para ambas as citações). Há muitas formas de usar o molde. No livro de Dai Sijie, o velho alfaiate chinês que ouve a história de Edmond Dantés introduz no molde “quelques fantaisies, discrètes et spontanées”, imprevisíveis:

Dumas lui-même eût été le premier surpris, s’il avait vu nos montagnardes moulées dans des sortes de vareuses à épaules tombantes et à grand col, carré en arrière et pointu en avant, qui claquait dans le vent. Elles sentaient presque l’odeur de la Méditerranée. (Sijie, 2000: 158)

A decorrente indeterminação do que é o Romantismo está também presente na obra de Dai Sijie, ainda que representada por longínquos leitores chineses, que dele só têm contacto pelas leituras clandestinas de Cervantes, Balzac, Alexandre Dumas Pai, Flaubert, Romain Rolland... Mas nem na China se encontra Romantismo unívoco. Significativamente, o que Binoclard, o Caixa de Óculos, filho de poetas encartados, entende por Romantismo (“des paroles positives, teintées de romantisme realiste”, textos de intervenção social), não é compatível com o que Ma e Luo, sem instrução canónica, compreendem como tal. Ma e Lou só sabem o que do Romantismo lhes parece dizer Balzac e Flaubert: “L’émotion et l’amour” (Sijie, 2000: 92). E, estando tais temas censurados no Livro Vermelho de Mao, os buscam eles no povo, nos relatos orais, nos enigmas em verso de um eremita da montanha. Mas também aí o velho verzejador pergunta, quando lho pedem:

– C’est quoi ça, le romantisme? (Sijie, 2000: 92)

E apenas lhes devolve um enigma brejeiro sobre o medo que provoca o amor:

Dis-moi/ Un vieux pou,/ Il y a peur de quoi?/ Il a peur de l’eau qui bout,/ De l’eau qui bout./ Et la jeune nonne,/ Dis-moi,/ Elle a peur de quoi?/ Elle a peur du vieux moine/ Rien d’autre/ Que du vieux moine.

Ninguém obtém o romantismo que procura. Por isso tem ele de ser talhado à medida. Para o tornar legível, Caixa de Óculos cede à tentação de o adaptar ao órgão oficial do partido: “Dites-moi/ Les petits poux bourgeois,/ Ils ont peur de quoi?/ De la vague bouillante du prolétariat” (Sijie, 2000: 99).

No início do mundo, talvez todos os géneros se tenham confundido, tal como suspeitavam os românticos quando falavam de hibridismo. Na narrativa de Sijie, a classificação do género é dificultada pela imbricação das formas usadas: o conto de fadas, o romance autobiográfico, a narrativa popular, a novela polifónica, a parábola, a tragédia, o romance iniciático (Plaquette, 2008: 35-37, *passim*). Perante a fortaleza do dogma, o modo literário ressent-se invariavelmente da ambivalência dos géneros. Há passagens de Garrett (leia-se, *v.g.*, *O Arco de Sant’Ana*) que misturam poesia e prosa, ou narrativa e drama, e mais parecem escritas para uma crónica ou para um texto teatral (cf. Garrett, 2004: 72-82). “Trata-se de um

romance, de um drama”, dirá ele das *Viagens* (Garrett, 2010: 120). Mas não só a designação do gênero lhe foge. Em Garrett, também o conceito de “Romantismo” é anfibológico, variando com a audiência ou, talvez mais exatamente, com o emissor. Encontra-se na recolha do Romanceiro, que começou nas histórias que ouviu na infância, da boca de Rosa Lima ou da de Brígida. Mas acaba por se tornar para Garrett um sinónimo do sublime, de um “je ne sais quoi”, que mais se assemelha a uma corda de violino que permanentemente se tem de adaptar à temperatura e humidade ambiente. Beleza feita de silêncio, grandiosidade, pedanteria, simetria de cálculo, heresia e dogma, do emissor ou do recetor. O Género, tal como a Beleza que ele visa, não é nunca qualidade do objeto, mas resultado da relação entre nós e ele (cf. Monteiro, 1971: I, 313):

Fora de Vila é um vasto largo, irregular e caprichoso como um poema romântico; ao primeiro aspecto, àquela hora tardia e de pouca luz, é de um efeito admirável e sublime. Palácios, conventos, igrejas ocupam gravemente e tristemente os seus antigos lugares, enfileirados sem ordem aos lados daquela imensa praça, em que a vista dos olhos não acha simetria alguma; mas sente-se na alma. É como o ritmo e medição dos grandes versos bíblicos que se não cadenceiam por pés nem por sílabas, mas caem certos no espírito e na audição interior com uma regularidade admirável (Garrett, 2010: 308).

A simetria que se sente na alma, os versos que caem certos no espírito... Este mundo edénico é quase sempre o teorizado por Crátilo: o som imita o objeto, a imagem evoca-o, invoca-o, convoca-o. O poeta sonha amiúde com Orfeu. Ao som da sua lira, conduzirá animais e homens. No limite, a representação da escrita é sempre uma superstição, uma fórmula de feiticeiro que fabrica um mundo imaginário, fazendo-o passar por real, tornando-o mais real que a própria realidade, que é demasiado fugaz: os versos da curandeira afastam a doença, as palavras do contador de histórias convocam a felicidade de amar (Sijie, 2000: 13, 49, 53). A tradução, a boa tradução, não deixa de o explorar, desenhando sonoridades e sentidos imprevistos: “Ba-er-za-ke. Traduit en chinois, le nom de l’auteur français formait un mot de quatre idéogrammes. Quelle magie que la traduction!” (Sijie, 2000: 71, cf. 138).

Não será por acaso que os protagonistas veem a literatura como um prolongamento dos melodramas norte-coreanos que passam por vezes no cinema:

fascina-os o primeiro dos mistérios da arte. Com a arte aprendem a fazer chorar, a fazer amar, a curar, a magoar. O Melodrama ensina-lhes a comover, a mover, ainda que numa forma desprevenida, que apanha o leitor por onde ele não montou guarda: “Il faut juste les maintenir éveillées...” (Sijie, 2000: 54). Não será também por acaso que o narrador é Ma, violinista que aprende ao longo do romance a ser escritor. Se a força do melodrama é devastadora, é preciso aprender a dominá-la. Daí os progressivos cuidados do narrador com a disciplina, a contenção, a litote, os ritmos, a ordem das frases, a alternância de vozes, o silêncio forçado e a ocultação de informação: “... la première phrase, la plus difficile, la plus délicate; je voulais quelque chose de sobre” (cf. Sijie, 154, mas também 49, 54-56, 102, 104, 123). Recordamos aqui a surpresa de Proust, quando Victor Hugo lhe falava de Horácio, Ovídio, Regnard, Molière...

Quase poderíamos dizer, renovando talvez, por esta interpretação, aliás muito parcial, a velha distinção entre clássicos e românticos, que são os públicos (os públicos inteligentes, entenda-se) que são românticos, enquanto que os mestres (mesmo os mestres preferidos dos públicos românticos) são clássicos. (Proust, 1991: 63)

Não cremos ter sido ainda bem entendida a semelhante atração que Garrett tem pelo melodrama, até porque nos deixamos enganar pelas suas frequentes ironias face ao género: os repetidos “Oh horror, horror, maldição, inferno! Ferros em brasa, demónios pretos, vermelhos, azuis, de todas as cores! Aqui sim, que toda a artilharia grossa do romantismo deve cair em massa sobre esse monstro, esse...” (Garrett, 2010: 365). Mas há na comoção dos dramas de Garrett uma inegável aprendizagem dessa força, que ele espera tornar subtil e precisa. Teriam sido determinantes na sua formação as opiniões de Frei Alexandre da Sagrada Família, sem dúvida em consonância com as de um autor que traduziu. Para este, a eloquência é, antes de mais, o “talento de fazer nas almas dos outros, pelo uso da palavra, a impressão do sentimento ou movimento que pretendemos” (*apud* Monteiro, 2007: 121 ou, mais abrangentemente, Monteiro, 1974: 161 *et passim*). Mas um dos primeiros sinais talvez seja a sua precoce paixão pela obra de Eurípidés, que estudou desde a adolescência (Monteiro, 1971: I, 87). Burilará desde os primeiros anos a linguagem emocional e a sua estilística (cf. Monteiro,

1971: I, 418). Um bom exemplo do Melodrama é sem dúvida *Frei Luís de Sousa*, já com depurada técnica. Num autor como Garrett, é ainda evidente a passagem do significado setecentista do Melodrama, radicado na ópera (o melodrama é essencialmente drama em música), para o significado oitocentista do conceito (quando o melodrama se torna drama sem música, centrado na linguagem exclamativa e na perturbação emotiva da audiência). Interessa para esta questão recuperar a intenção primeira do Melodrama: criar Orfeus, mover homens. Garrett é um homem teatral, mas sobretudo um homem de teatro (“tudo se resume a essa mania”): sabe por isso que não pode prender por muito tempo um espetador à cadeira, que só o pode prender “no momento mesmo”. E, se quer instruir o povo, sempre terá de o apanhar pela simplicidade da emoção. É nesse mesmo sentido que o Melodrama interessara antes Diderot, concebendo, quer o paradoxo do actor quer o homem de génio, entre o excesso de sensibilidade e o distanciamento mimético (cf. Monteiro, 1985: 80). E também por isso interessará o Melodrama a Peter Brooks, quando nele estuda a excitação excessiva dos sentidos e dos sentimentos visada pelo teatro e pela literatura, ainda quando falamos de romancistas como Balzac, notáveis pelo seu “realismo”. (Brooks, 1995: *max.* 110-152). A “capacidade simbiótica” de Balzac tanto está patente nas considerações de uma gata inglesa (Monteiro: 2003: 430), como na capacidade emotiva de uma linguagem natural de que nos fala Herder (1987: 37). O Melodrama faz ao significante o que o Mito faz ao significado: exagera para tornar perceptível, configura para universalizar...

O livro de Sijie termina com um auto-da-fé dos livros que deram vida à Costureirinha. Aquecemo-nos a esse fogo. Construimos pontes entre os melodramas do Adão Natural e os circunlóquios académicos do Adão Social... Criamos a possibilidade de um estado intermédio quando ousarmos tocar no fruto proibido, escrever sobre o que se não escreveu ainda. Mas o problema da Arte é criar paraísos artificiais: aquilo sobre que escrevemos é sempre mais do que a escrita... Sem dúvida é isto uma fábula... Mas as fábulas “inventou-as a abnóxia servidão; inventou-as o servilismo do escravo para não desprazer ao devasso orgulho do senhor” (Garrett, 2009: 162).

Talvez tudo isto não passe de um mito, “palavra grega, e de moda germânica, que se mete hoje em tudo e com que se explica tudo... quando se não sabe explicar” (Garrett, 2010: 99)...

BIBLIOGRAFIA

- AMORIM, F. Gomes de (1881-1884), *Garrett. Memórias Biográficas*, 3 vols., Lisboa, Imp. Nacional
- BALZAC, H. de (1831), *La Peau de Chagrin, Roman Philosophique*, Paris, Ch. Gosselin, Urbain Canel
- _____, (1975), *Le Père Goriot*, Paris, Le Livre de Poche
- _____, (1968), *Ursule Mirouët*, Paris, Le Livre de Poche
- BARATA, José Oliveira (1979), *Didáctica do Teatro: uma Introdução*, Coimbra, Almedina
- _____, (1992), “*Máquina do Mundo*” e *Poesia Única...*, in “Poesia da Ciência. Ciência da Poesia”, ed. Ofélia Paiva Monteiro, Lisboa, Escher, pp. 25-33
- BARTHES, Roland (1973), *Le Plaisir du Texte*, Paris, Seuil
- BRAGA, Theophilo (1903), *Garrett e o Romantismo*, Porto, Liv. Chardron
- BROOKS, Peter (1995), *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, 2.nd edition with new preface, New Haven/ London, Yale University Press
- CORNEILLE, Pierre (1976), *Le Cid*, introd. Y. Brunsvick et P. Ginestier, Paris, Didier
- DANTE (s.d.), *La Divina Commedia*, Project Gutenberg, Disponível *online* em: <http://www.gutenberg.org/browse/authors/d#a507>
- FERREIRA, Alberto (s.d.), *Perspectiva do Romantismo Português*, 4ª ed., Lisboa/ Porto, Litexa Editora
- GARRETT, Almeida (2004), *O Arco de Sant’Ana*, ed. Maria Helena Santana, coord. Ofélia Paiva Monteiro, Lisboa, IN-CM
- _____, (2007), *Cartas de Amor à Viscondessa da Luz*, ed. Sérgio Nazar David, apres. Ofélia Paiva Monteiro, Vila Nova de Famalicão, Quasi
- _____, (2009), *Da Educação*, ed. Fernando Augusto Machado, Edição Crítica das Obras de Almeida Garrett, coord. Ofélia Paiva Monteiro, Lisboa, IN-CM
- _____, (2010), *Viagens na Minha Terra*, ed. Ofélia Paiva Monteiro, Lisboa, IN-CM
- _____, (s.d.), *Obras de...*, 2 vols., Porto, Lello & Irmão Editores
- HERDER (1987), *Ensaio sobre a Origem da Linguagem*, trad. José M. Justo, Lisboa, Antígona
- JOURDAIN, Pierre (1992), *De la Poésie comme Antidépresseur*, in “Poesia da Ciência. Ciência da Poesia”, ed. Ofélia Paiva Monteiro, Lisboa, Escher, pp. 101-108
- LAMBOTTE, Marie-Claude (1984), *Esthétique de la Mélancolie*, Paris, Aubier
- MONTEIRO, Ofélia Paiva (1985), *La Pensée Esthétique de Diderot*, in “Confluências”, n.º 1, Coimbra, Janeiro, pp. 75-84
- _____, (1962), *No Alvorecer do “Iluminismo” em Portugal: D. Francisco Xavier de Meneses, 4.º Conde da Ericeira (I)*, in “Revista de História Literária de Portugal”, Coimbra, FLUC, Ano I, Vol. I, pp. 191-233
- _____, (1974), *D. Frei Alexandre da Sagrada Família. A sua Espiritualidade e a sua Poética*, Coimbra, Universidade de Coimbra

- ____, (1971), *A Formação de Almeida Garrett. Experiência e Criação*, 2 vols., Coimbra, Centro de Estudos Românicos
- ____, (2003), *Bichos e Homens: Balzac e a sua Gata Inglesa*, Sep. “Cartographies. Mélanges offerts à Maria Alzira Seixo, [Número temático de] ‘Ariane. Revue d’Etudes Littéraires Françaises’”, Lisboa, pp. 429- 444
- ____, (2006), *Almeida Garrett. 150 Anos Depois*, “Discursos”, n.º 1, VI Série, Lisboa, Universidade Aberta, pp. 19-30
- ____, (2007), *Bocage e Filinto: Confluências e Dissonâncias*, in “Leituras de Bocage”, ed. M. Luísa Malato Borralho, Porto, NEL/FLUP, pp. 119-131
- ____, (2011), *Entre Luzes e Romantismo. A estética bedonista do Liceu das Damas, de Garrett, e a reflexão sobre ‘poesia’ que propõe*, in “Revista de Estudos Literários”, n.º 1, Coimbra, CLP/ FLUC, pp. 195-249
- OVIDIO (1991), *Las Metamorfosis*, introd. F. Montes de Oca, Mexico, Editorial Porrúa
- PICON, Gaëtan (1969), *Balzac por ele próprio*, trad. Daniel Gonçalves, Lisboa, Portugália Editora
- PLAQUETTE, Aude (2008), *Etude sur Balzac et la Petite Tailleuse Chinoise*, Paris, Ellipses
- PROUST, Marcel (1991), *Sobre a Leitura*, trad. José Augusto Mourão, Lisboa, Vega
- SIJIE, Die (2000), *Balzac et la Petite Tailleuse Chinoise*, Paris, Gallimard. Existe edição portuguesa, também de 2000: *Balzac e a Costureirinha Chinesa*, trad. Maria Filomena Duarte, Lisboa, Terramar. Dai Sijie é igualmente o realizador da versão cinematográfica, que circulou em Portugal com um título mais aristocrático: *Balzac e a Princesa Chinesa*, (TF1/ Le Film, França, 2002), DVD/ Portugal, 2004
- STEINER, George (2005), *As Lições dos Mestres*, trad. Rui Pires Cabral, 2.ª ed., Lisboa, Gradiva

(Página deixada propositadamente em branco)

Maria Manuela Gouveia Delille

Universidade de Coimbra

**SOBRE A QUESTÃO FEMININA
E A FIGURA DE MADAME DE STAËL:
DUAS CARTAS INÉDITAS DE CLÁUDIA DE CAMPOS
PARA CAROLINA MICHAËLIS DE VASCONCELOS**

No epistolário de Carolina Michaëlis de Vasconcelos existente na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra encontram-se duas cartas inéditas (*Apêndice*, pp. 447-454 e 457-468) que a escritora Cláudia de Campos (1859–1916)¹ dirigiu no Verão de 1901 à então já famosa erudita luso-alemã: uma de 21 de Agosto, na qual envia a Carolina Michaëlis os dados biobibliográficos por esta solicitados, e outra de 19 de Setembro, incidindo sobre o livro *A Baroneza de Staël e o Duque de Palmella* (Campos, 1901), que nesse mesmo ano publicara como réplica polémica aos dois capítulos em que a conhecida escritora Maria Amália Vaz de Car-

¹ Nascida em 1859, em Sines, de uma família abastada, em jovem frequentou o colégio de Mrs. Kutle na Rua do Alecrim em Lisboa, cidade onde fica a viver depois do casamento, aos 16 anos, com Joaquim d'Ornelas e Matos. Tendo iniciado a sua carreira literária com o livro de pequenos contos *Rindo* (1892), distinguiu-se na época como autora de estudos críticos (*Mulheres. Ensaios de Psychologia Feminina*, 1895, *Soror Marianna Alcoforado*, 1896, *A Baroneza de Staël e o Duque de Palmella*, 1901) e de romances (*Ultimo Amor*, 1894, *Espbinge*, 1897, *Elle*, 1899), ao mesmo tempo que colaborava, por vezes sob os pseudónimos de Carmen Silva e Colette, em publicações periódicas lisboetas. Em 1906 fez parte da direcção da Secção Feminista da Liga Portuguesa da Paz e em finais desse mesmo ano foi eleita vogal do Comité Português da agremiação francesa La Paix et le Désarmement par les Femmes.

Sobre a vida e a obra de Cláudia de Campos, alguns dos principais dados biográficos constam da carta da própria a Carolina Michaëlis de Vasconcelos, de 21 de Agosto de 1901, que reproduzo no *Apêndice*; para além de breves resenhas biobibliográficas *online* (<<http://www.alentejolitoral.pt/PortaRegional/PersonalidadesRegionais>>, <<http://7www.sines.PT/concelho/personalidades>>, <<http://7www.dglb.pt/sites/DGLB/Portugueses/autores>>), *vd.* também – com a ressalva de, em todos eles, por evidente lapso, se indicar como data de nascimento o ano de 1871 e se referir ter sido a escritora educada em Inglaterra – os respectivos verbetes dos seguintes Dicionários: *Dicionário de Mulheres Célebres* (Oliveira, 1981: 193), *Dicionário Cronológico de Autores Portugueses* (1994, III: 103) e *Dicionário no Feminino: Séculos XIX e XX* (Esteves, 2005: 220-221).

valho (1847–1921), no primeiro volume da sua obra *Vida do Duque de Palmella D. Pedro de Souza e Holstein* (Carvalho, 1898: 94–160), havia tratado os fugazes amores entre Madame de Staël e D. Pedro de Sousa, futuro Duque de Palmela.

Carolina Michaëlis de Vasconcelos preparava naquela altura – a convite da sua velha amiga Helene Lange, uma das principais dirigentes do movimento feminista burguês alemão² – um estudo sobre a história do movimento feminista na Espanha e em Portugal, que viria a ser publicado, com data de 1901, na Primeira Parte do *Handbuch der Frauenbewegung* [Manual do Movimento Feminista], editado por Helene Lange em colaboração com Gertrud Bäumer (Vasconcelos, 1901: 424–455).³ Com a finalidade de recolher dados para esse estudo escreve D. Carolina a várias escritoras portuguesas empenhadas na causa feminina e/ou que tivessem já publicado obra de relevo na época sobre a matéria, solicitando informações sobre a respectiva vida e obra literária.⁴ Na carta de 21 de Agosto de 1901, Cláudia de Campos, depois de enumerar os livros que até àquela data havia escrito e publicado, passa a expor os seus principais dados biográficos, entre os quais destaca o contacto livre com a natureza em Sines, sua terra natal – onde passou uma infância e adolescência privilegiadas pela educação inglesa que recebeu do pai e as leituras dominantes que na altura fez dos grandes autores de língua inglesa (poetas líricos, romancistas, dramaturgos e ensaístas, de Shakespeare a Carlyle) –, e o corte abrupto com o mundo tranquilo da adolescência em consequência do casamento aos dezasseis anos de idade, o que determina a entrada em Lisboa numa vida social mundana que a princípio

² No que concerne às relações de Carolina Michaëlis de Vasconcelos com Helene Lange, que datam dos anos da juventude em Berlim e se mantiveram pela vida fora, *vd.* Delille, 1985: 240-245.

³ Desse estudo foi publicada no jornal portuense *O Primeiro de Janeiro* (n.ºs 215, 216, 217, 218, 219, 221, respectivamente de 11, 12, 13, 14, 16 e 18 de Setembro de 1902), sob o título «O movimento feminista em Portugal», uma versão portuguesa, ligeiramente aumentada, da autoria de Duarte Leite, na altura professor da Academia Politécnica do Porto; em 2002, Luís Carlos Patraquim recolhe e edita numa brochura, sob o mesmo título, a versão de Duarte Leite, que passo a utilizar nas citações.

⁴ Numa carta inédita a Luise Ey, datada de 24 de Julho de 1899 (pertencente ao espólio de Luise Ey na posse de Fátima Figueiredo Brauer), Carolina Michaëlis informa ter enviado, entre outras obras, ao filho Carlos, que nessa altura a estudar engenharia em Berlim reclamava livros e revistas portuguesas, o volume de contos *Rindo* de Cláudia de Campos, com o pedido de este após leitura fazer seguir tudo para Luise Ey, a quem habitualmente Carolina fornecia as últimas produções literárias nacionais; a caracterização muito breve dessa colectânea que consta da referida carta – «lissab. Novelletten, die nach meinem Geschmack zu wenig portug. u. zu stark kosmopolitisch sind» [contos lisboetas que para meu gosto são demasiado pouco portugueses e em demasia cosmopolitas] – comprova a leitura e informação actualizada que a erudita mantinha das novidades literárias portuguesas.

a deslumbrou, mas da qual cedo se vem a desiludir, refugiando-se de novo nos prazeres intelectuais e iniciando, a partir de 1892, a carreira literária para que se sentia vocacionada. Após referir, ainda na mesma carta, o problema que mais a preocupava, designadamente, o da «situação da mulher perante a sociedade e perante a lei e o conflicto dos sexos», acentua a absoluta necessidade de emancipação da mulher, particularmente da mulher portuguesa, mas não deixa de confessar que lhe desagrada «o feminismo militante e palavroso» e que, para o bom êxito da desejada evolução, considera valerem mais «os exemplos do que as phrases, a propria conducta do que a exposição de doutrinas».⁵

Não obstante os esforços envidados, não me foi possível ainda obter a carta-resposta ou outra qualquer carta de Carolina Michaëlis para Cláudia de Campos. Depreende-se do teor da segunda carta de Cláudia de Campos, de 19 de Setembro de 1901, que D. Carolina terá comunicado à autora as impressões que lhe deixou a leitura da obra desta sobre a baronesa de Staël e o duque de Palmela, e que, conforme aliás era seu uso na crítica de produções literárias dos contemporâneos, não se coibiu de apontar, juntamente com os devidos louvores, os aspectos que lhe pareceram menos conseguidos, particularmente alguns traços que julgou serem demasiado negativos ou incompletos no perfil traçado da célebre escritora francesa. Procurando defender-se, Cláudia de Campos esforça-se em primeiro lugar por acentuar, na supracitada carta, o carácter polémico de que se reveste o seu livro, com o qual pretendeu «desfazer uma a uma todas as inconcebíveis phantasias com as quaes a Snr^a D. Maria Amalia lhe aprouve compôr da sua cabeça o episodio de Madame de Staël e do nosso duque, e que tão applaudidas foram pela sua “côterie”». Visou essencialmente desmistificar a imagem staëliana apresentada na obra de Maria Amália Vaz de Carvalho, contrapondo-lhe a individualidade de Staël como mulher que ela própria, Cláudia de Campos, construiu a partir de diversos documentos e que considerava «verdadeira». Magoada com a hostilidade que Maria Amália manifestara a seu respeito desde que havia iniciado a carreira literária, chega até a dizer que «a baroneza foi somente o pretexto para [...] esgrimir em publico com quem desejava esgrimir». Em resposta às objecções de Carolina Michaëlis quanto à ausência da devida

⁵ Nestas como em todas as outras citações de textos inéditos, optei por uma transcrição diplomática.

menção à obra literária da escritora francesa, Cláudia de Campos alega que não pretendeu escrever um estudo literário, por isso não achou oportuno tratar de Madame de Staël escritora, cuja obra aliás declara ter lido de forma exaustiva e admirar «em toda a sua vasta e complexa intelligencia». Invocando um ensaio seu anterior, no qual já procurara descrever a psique staëliana,⁶ caracteriza a Madame de Staël mulher como «antipathica», «anti-feminina, e de costumes mais do que equívocos», declarando não haver inteligência que a possa absolver. Insurge-se especialmente contra o facto de Maria Amália Vaz de Carvalho, na sua obra, classificar de «grande honra» para um homem superior como o jovem Pedro de Sousa⁷ a entrada naquilo a que Cláudia de Campos chama «a lamentavel promiscuidade dos amores de M.me de Staël». Tal como no escrito anterior, Cláudia de Campos julga de um ponto de vista estritamente moral os actos e costumes de Madame de Staël de que tem conhecimento, as suas sucessivas e/ou simultâneas paixões, sem a empatia e a tolerância de Maria Amália Vaz de Carvalho e sem as «benevolencias» aconselhadas por D. Carolina, *i. e.*, sem tomar em consideração a natureza genial da baronesa, a sua ideologia, os hábitos e costumes vigentes ou tolerados no meio aristocrático francês da época, muito especialmente no círculo sociocultural, artístico e político em que aquela escritora se movia.⁸

⁶ Refere-se ao ensaio sobre a condessa de La Fayette e a baronesa de Staël pertencente à obra *Mulheres. Ensaios de Psychologia Feminina* (Campos, 1895). Nele contrapõe Cláudia de Campos o «carácter viril, apaixonado e impetuoso» (*ibidem*, 222) de Madame de Staël ao equilíbrio moral demonstrado, tanto na vida como na obra, pela condessa de La Fayette, que a seu ver possuía, requintados e aperfeiçoados, todos os atributos do sexo feminino (*ibidem*, 247).

⁷ A forma como Maria Amália Vaz de Carvalho valoriza os amores entre Mme de Staël e D. Pedro de Sousa, no capítulo «A Itália – Madame de Staël» da supracitada obra, tinha inevitavelmente de provocar a discordância de Cláudia de Campos. Na verdade, embora Maria Amália frise por várias vezes (*e.g.*: Carvalho, I, 1898: 143) que a baronesa, qual força da natureza, era o elemento mais apaixonado, ao passo que o jovem aristocrata português oscilava entre a rebeldia e a submissão, entre o desnorreamento e a lucidez (*ibidem*, 100 e 105), não deixa também de observar que este episódio amoroso «foi para D. Pedro uma deliciosa experiencia sentimental, das que constituem a felicidade mais rara de um homem superior [...]» (*ibidem*, 157) e nas páginas finais do capítulo seguinte, «De Roma até Lisboa», após declarar que Madame de Staël no seu amor por D. Pedro lhe prestou uma homenagem que o assinalou aos olhos da posteridade, chega a afirmar que: «Se do Duque de Palmella nada mais soubessemos alem do entusiasmo que elle inspirou á maior das escriptoras do mundo [...] isto era sufficiente para que o collocassemos na altura que por tantos outros titulos lhe pertence.» (*ibidem*, 159) e justifica o desenvolvimento dado na sua biografia do Duque de Palmella a «este brilhante e caracteristico episodio da sua mocidade fecunda em promessas» por lhe ter parecido «que nenhum podia ser mais eloquente como revelação do valor que elle então já tinha para todos os olhos que sabiam ver.» (*ibidem*, 159).

⁸ Sobre a personalidade e a vida de Madame de Staël, leia-se a pertinente análise de Maria de Fátima Bonifácio (2006: 125-146).

Importante me parece também notar que tanto Cláudia de Campos como Maria Amália Vaz de Carvalho, nos respectivos discursos sobre Madame de Staël, seguem a doutrina de diferenciação sexual hegemónica na época, aplicando nos juízos que sobre a baronesa proferem as tradicionais dicotomias características da oposição masculino/feminino, respectivamente: força/fragilidade ou fraqueza, razão/coração, intelecto/sentimento, espaço público/espaço privado. No entanto, se bem que ambas partam dum paradigma comum, ou seja, se bem que ambas as escritoras aceitem e encareçam os papéis de esposa/dona de casa e mãe/educadora que a sociedade do tempo atribuíra à mulher, no que toca à caracterização de Madame de Staël são por elas assumidas posições muito diferentes, se não diametralmente opostas. Maria Amália Vaz de Carvalho não se cansa de reiterar, nos mais encomiásticos termos, a simpatia e admiração que sente pelas excepcionais qualidades intelectuais, pelo génio brilhante de que Madame de Staël dá provas na sua conversação e nos seus escritos, e defende-a veementemente dos que lhe negam qualidades femininas:

A verdade é que poucas foram tão profundamente *mulheres* como esta mulher, que tinha o genio imperioso e dominador de um homem...

O que ella mais que tudo quizera ter não era o talento que assombra... e que afugenta. Era a belleza ideal que subjuga, entenece e prende os corações.

Não era de admiração que ella tinha a sêde atormentadora e inextinguivel; era de ternura, era de affecto [...]

Não; a pobre Germaine de Staël não era tal o monstro anti-feminino, monstro de talento viril, e de viril orgulho indomito, que a inveja dos homens tem pintado.

Era uma mulher como todas, tendo a mais do que todas o genio, e a menos do que muitas a belleza. (Carvalho, I, 1898: 96)

E nas linhas iniciais do comentário que se segue à transcrição das cartas de Madame de Staël a D. Pedro de Sousa, num dos Apêndices ao volume I da sua obra, volta a sublinhar o carácter bem feminino da escritora francesa:

Que pena faltar a continuação d'estas cartas tão interessantes, tão vivas, de uma desordem tão eloquente, em que surprehendemos por assim dizer uma Madame de Staël que só os intimos conheceram, na qual nada resta das pompas e das

pregas theatraes do manto de Corinna, uma Madame de Staël *bem mulber*, bem garrida e apaixonada, e importuna na sua paixão, e humilde na sua supplica! (Carvalho, I, 1898: 497)

Não assim Cláudia de Campos que, sem deixar de reconhecer o talento superior e o grande prestígio da baronesa de Staël, já no ensaio de 1895 a classificara como ser predominantemente masculino:

Se eu pudesse tornar-me homem!... tal foi, me parece, um dos seus gritos mais espontaneos e uma das suas mais secretas ambições. As saias [...] deviam ter sido o grande obstaculo de uma creatura tão viril, com todas as virtudes e defeitos do sexo forte, e bem poucos attributos do sexo a que, infelizmente para ella, pertencia. O seu character expansivo e leal era refractario a todos os artificios e a todas as subtilezas da *coquetterie*, é certo; mas é tambem certo que era um character masculino de mais, mostrando sem reserva nem pudor, tanto os seus erros como as suas qualidades. (Campos, 1895: 230-231)

Além disso, no livro polémico em que rebate uma por uma as apreciações de Maria Amália Vaz de Carvalho – esforçando-se, por exemplo, por desmistificar a tão louvada ‘sinceridade’ staëliana, através da transcrição de cartas da baronesa ao poeta italiano Monti que igualavam no tom apaixonado as enviadas, no mesmo período, ao jovem D. Pedro (Campos, 1901: 188-201) –, resume, em termos coincidentes com os da carta acima citada, o perfil da baronesa que procurou traçar:

[...] esse perfil é dominador, é viril, é masculino. O que ele nos representa, com a implacavel logica das illações tiradas, não é uma Staël graciosa e feminina, *mais mulber* que as outras mulheres, sonhadora e enamorada, sincera e exclusiva, capaz de tudo sacrificar a um affecto; é um ser hybrido, uma Staël-homem, desprovida das irresistiveis graças do seu sexo, invertendo a cada passo os papeis da natureza, voluvel, contradictoria e falsa, subordinando os seus amores aos seus interesses e ás suas ambições. (Campos, 1901: 107)

E Carolina Michaëlis de Vasconcelos? Qual a sua posição perante a polémica, de que teve conhecimento, entre duas mulheres de letras portuguesas sobre a famosa Madame de Staël e o breve idílio amoroso desta com D. Pedro de Sousa?

Na ausência de qualquer carta dirigida por Carolina Michaëlis a Cláudia de Campos e sem ter conhecimento de nenhum escrito michaeliano em que se trate da autora francesa, só me é possível comentar as opiniões de D. Carolina que se deduzem das críticas mencionadas por Cláudia de Campos na sua carta de 19 de Setembro de 1901 e as referências que a erudita luso-alemã faz às duas escritoras portuguesas no estudo sobre a educação da mulher em Portugal e na Espanha.

Da carta se infere que Carolina Michaëlis considerou o retrato traçado por Cláudia de Campos incompleto, desequilibrado e injusto por lhe parecer que foi dado excessivo realce aos «grandes defeitos» da baronesa e não foram postas suficientemente em relevo as suas «grandes qualidades», não sendo assim devidamente evidenciado o seu reconhecido mérito literário. A este propósito terá citado os elogios de Sainte-Beuve a Madame de Staël e o perfil staëliano muito positivo desenhado por uma compatriota sua, Charlotte Lady Blennerhassett, na extensa obra em três volumes *Frau von Staël, ihre Freunde und ihre Bedeutung in Politik und Literatur* (1887-1889), traduzida imediatamente para inglês (1889) e no ano seguinte para francês.⁹ Por último, com a sua proverbial indulgência, provavelmente não isenta de ironia, D. Carolina terá aconselhado a escritora siniense a ser benevolente e «mais caritativa».

No entanto, se a estas observações aduzirmos a apreciação que Carolina Michaëlis faz das duas mulheres de letras no estudo publicado em 1901 no *Handbuch der Frauenbewegung* e traduzido por Duarte Leite nas páginas de *O Primeiro de Janeiro* no ano seguinte, o fiel da balança fica a pender muito favoravelmente para o lado de Cláudia de Campos.

⁹ Charlotte Lady Blennerhassett, condessa de Leyden pelo nascimento (1843-1917), distinguiu-se, no meio literário alemão, a partir dos anos 80 do século XIX, como historiadora e publicista, tendo colaborado, com numerosos ensaios histórico-culturais e políticos, em importantes revistas literárias da época. Cláudia de Campos demonstra ter conhecido bem a obra daquela escritora sobre a baronesa de Staël e, em resposta aos reparos de Carolina Michaëlis, atribui o carácter altamente elogioso, quase hínico, do perfil staëliano nela traçado ao facto de Lady Blennerhassett só tratar Madame de Staël como mulher de letras e sobretudo como autora da obra *De l'Allemagne*, tão gratificante para a nação germânica, e sugere ser também sob a influência desse sentimento de simpatia e gratidão que Carolina de Michaëlis, como alemã, aprecia tão positivamente a escritora francesa.

A respeito de Maria Amália Vaz de Carvalho, além de nomear como a mais notável das suas investigações críticas e históricas a obra supracitada *Vida do Duque de Palmella*, D. Carolina refere aqueles livros – *Cartas a Luísa*, *Cartas a uma Noiva*, *Mulheres e Crianças* – em que Maria Amália tratou especialmente dos problemas relacionados com a educação das crianças e a condição da mulher. Declara, porém, que mais se lhe deve pelo exemplo de esposa dedicada, mãe e educadora de dois filhos e trabalhadora aplicada, vivendo da sua pena, do que pela doutrinação de carácter tradicional expendida nessas obras. Na verdade, a autora, guiada pelo ideal de domesticidade também defendido, para as mulheres, pelos representantes da Geração de 70,¹⁰ limita-se, nas palavras de Carolina Michaëlis, a «formular e aconselhar uma educação mais racional das raparigas portuguesas, higiene física e moral, e preceitos e regras para desempenho das tarefas domésticas que naturalmente lhes terão de ser confiadas.» (Vasconcelos, 2002: 50)

Logo a seguir, Cláudia de Campos é apresentada como um exemplo de «oposição franca a este processo de tornear as dificuldades dos problemas», declarando D. Carolina que o contraste entre as duas escritoras é bem sensível não só na obra polémica de Cláudia de Campos *A Baroneza de Staël e o Duque de Palmella*, «em que as relações dos dois personagens são diversa e mais justamente apreciadas que por Maria Amália Vaz de Carvalho» (*ibidem*, 55), mas também nos estudos críticos, novelas e romances da mesma autora, nos quais esta submete a alma feminina e a relação entre os dois sexos a uma penetrante análise. Demorando-se a expor os principais dados biográficos da escritora de Sines, Carolina Michaëlis louva-lhe a educação inglesa e as leituras germânicas, que a seu ver lhe conferiram singular vigor de entendimento, compreensão profunda do idealismo alemão e uma independência e liberdade em matéria religiosa pouco vulgar nos países meridionais, e acaba por citar largamente toda a parte final da carta que lhe fora enviada a 21 de Agosto, na qual Cláudia de Campos, embora reconhecendo como absolutamente necessária a emancipação da mulher portuguesa, se mostra avessa à propaganda activa das ideias feministas e

¹⁰ Sobre o posicionamento conservador de Maria Amália Vaz de Carvalho, em inteira sintonia com o discurso da elite masculina do tempo, leiam-se, na obra de Ana Maria Costa Lopes, *Imagens da Mulher na Imprensa Feminina de Oitocentos. Percursos de Modernidade*, os subcapítulos «Maria Amália Vaz de Carvalho: escola de mulheres, discípulas de homens», «A educação para o casamento ou a retórica da subordinação» e «Maria Amália, uma figura problemática» (Lopes, 2005: 572-582).

confessa ter optado nos seus livros por tentar entender e resolver os enigmas e contrariedades da natureza feminina. Embora compreenda esta opção, D. Carolina espera que a autora modifique as suas convicções e a sua actividade numa fase mais avançada e mais madura da sua carreira literária, «quando de novo volver os olhos da literatura para a vida real, da dama para a mulher – quando enfim lhe for presente, na plenitude do seu valor, a indefessa e efficacíssima actividade das mulheres na Inglaterra, América, Alemanha, França e Itália, e ainda em nações de menor categoria» (*ibidem*, 57-58).¹¹

Dou aqui por concluídas estas breves páginas em que procurei contextualizar duas curiosas cartas inéditas de Cláudia de Campos, cuja publicação me pareceu oportuna, não só por representarem um testemunho desconhecido da recepção de Madame de Staël em Portugal, mas também porque vêm trazer novos dados para o estudo da vida e da obra de uma escritora portuguesa hoje quase esquecida.

* Por vontade da autora, o presente texto não segue as normas do novo Acordo Ortográfico.

¹¹ Na referência à actividade das mulheres de outros países – «a indefessa e efficacíssima actividade das mulheres na Inglaterra, América, Alemanha, França e Itália, e ainda em nações de menor categoria» –, no texto original alemão lê-se apenas: «die grossartige soziale Thätigkeit der englischen und amerikanischen Frauen» [a magnífica actividade social das mulheres inglesas e americanas] (Vasconcelos, 1901: 438). Julgo muito difícil determinar se esta e outras alterações notadas na comparação do texto português publicado no *Primeiro de Janeiro* com o original alemão são da exclusiva responsabilidade do tradutor ou se devem a uma intervenção de Carolina Michaëlis.

BIBLIOGRAFIA

- BONIFÁCIO, Maria de Fátima (2006), «Posfácio», in: *Correspondência. Madame de Staël. Dom Pedro de Souza*. Recolha, introdução, comentário e notas de Béatrix d'Andlau, Lisboa, Quetzal Editores, pp. 117-183;
- CAMPOS, Cláudia de (1895), *Mulheres. Ensaios de Psychologia Feminina*, Lisboa, M. Gomes, Editor;
- ___ (1901), *A Baroneza de Staël e o Duque de Palmella*, Lisboa, Tavares Cardoso e Irmão;
- CARVALHO, Maria Amália Vaz de (1898), *Vida do Duque de Palmella D. Pedro de Souza e Holstein*, vol. I, Lisboa, Imprensa Nacional;
- DELILLE, Maria Manuela Gouveia (1985), «Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1851-1925) – Uma alemã, mulher e erudita, em Portugal», in: *Biblos. Revista da Faculdade de Letras*, LXI, pp. 217-248;
- Dicionário Cronológico de Autores Portugueses*, vol. III (1994), org. Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, coord. Eugénio Lisboa, Mem Martins, Publicações Europa-América;
- ESTEVES, João (2005), «Cláudia de Campos», in: Zília Osório de Castro e João Esteves (dir.), António Ferreira de Sousa, Ilda Soares de Abreu e Maria Emília Stone (coord.), *Dicionário no Feminino (Séculos XIX e XX)*, Lisboa, Livros Horizonte, pp. 220-221;
- LOPES, Ana Maria Costa (2005), *Imagens da Mulher na Imprensa Feminina de Oitocentos. Percursos de Modernidade*, Lisboa, Quimera Editores;
- Memórias do Duque de Palmela* (2012). Transcrição, prefácio e edição de Maria de Fátima Bonifácio, Lisboa, D. Quixote;
- OLIVEIRA, Américo Lopes de (1981), *Dicionário de Mulheres Célebres*, Porto, Lello e Irmão Editores;
- VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de (1901), «Die Frauenbewegung in Spanien und Portugal», in: Helene Lange und Gertrud Bäumer (Hrsg.): *Handbuch der Frauenbewegung*, I. Teil, *Die Geschichte der Frauenbewegung in den Kulturländern*, Berlin, W. Moser Buchhandlung, pp. 424-455;
- ___ (1902), *O Movimento Feminista em Portugal*, in: *O Primeiro de Janeiro*, n.ºs 215, 216, 217, 218, 220, 221, respectivamente de 11, 12, 13, 14, 16 e 18 de Setembro.
- ___ (2002), *O Movimento Feminista em Portugal*. Organização, prefácio e notas de Luís Carlos Patraquim, Editorial Seis-Filetes (Fradique), Paio Pires.

APÊNDICE*

1 - Carta, de 21 de Agosto de 1901, Lisboa, de Cláudia de Campos a Carolina Michaëlis de Vasconcelos (BGUC, Ms. CMV 1/201).

CLAUDIA DE CAMPOS
Ms. CMV 1
201

Caro Sr.
 Pedro me V. lê na sua carta alguma
 informações sobre a minha vida, sobre
 estado de meus trabalhos literarios e
 sobre as condições que professo. Vou
 pois, da melhor vontade, satisfazer as suas
 perguntas pedidas.
 Os livros por mim escritos e publicados
 até hoje são os seguintes: Primo, - collecção
 de emp. - 1892; Ultimo Amm, (capotado)
 - romance - 1894; Mulheres, - ensaio critico -
 1895; Expelling, - romance - 1894; Uelle, -
 romance - 1899; Baronesa de Vail e Supra
de Palmella, - estudo critico - 1901. Em
 varios artigos meus, citam um trabalho
 sobre Som Mariaanna el Cotruad, ensaio de
 que se recebem o scripto inglês. Vou

*Agradeço ao Director da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, Professor Doutor José Augusto Cardoso Bernardes, a autorização concedida para reproduzir as duas cartas inéditas de Cláudia de Campos a Carolina Michaëlis de Vasconcelos que pertencem ao epistolário de Carolina Michaëlis de Vasconcelos existente naquela Biblioteca.

Préface, dedicando-me a segunda
edição das cartas de Shakespeare, por elle
revisadas em inglez. A primeira edição foi
dedicada a Oliveira Martins. Já prompta
a imprimir, surge uma monographia de
Shelley - primeiro volume de uma serie de
curiosas sobre litteratura ingleza, que levei-me
a escrever.

Tam abençoadas quanto passiva e explicitas, talvez
fatigantes, como a V. Rev. um numero do
Revista Brasileira, onde o Sr. Garcia Rodrigues
meu antigo que me deu a ideia, faz uma apre-
ciação de minha obra até 1899. Nesse artigo
encontrarei V. Rev. a synthese dos meus trabalhos
e com elle creio em alguns do quizido que tenho
e minha biographia, sobre pouco interesse e
nem em desaj. formal-a interessante. Espe-
ro a duos principios, aquelles que me parecem

que se me fez a favor de ser
V. Roy ou de outro.
Foi em 1810. Minha mãe era filha de um
médico distinguido e ilustrado. Recebeu uma educação
assaz esmerada e pouco vulgar, nessa época, em
raparigas portuguezas da provincia. Tinha um pai
Doutor, de nome, Fagundes e Sabino. Meu pai
Chamava-se Francisco Antonio de Campos, era
um rico proprietario, pertencente a um das
principaes familias de Portugal. Fez estudos
brilhantes num bom collegio de Lisboa, dedicando-
se a elle em seguida ao commercio. Viajava
muito, falava perpetuamente e residia em Portugal
um verdadeiro amor ás letras, que cultivava
nas suas viagens, e professava um curso privado
pelas emras da intelligencia. Considerado na
maior estima e desde muito tempo com
ingleses, estando por varias vezes em Inglaterra,
conhecendo a fundo a lingua, a historia e a
litteratura desse Pais, meu pai Chamava-se

ingles pelos hábitos, pelo carácter, pelos res-
simentos, por mil affinidades, enfim. Foi com
cada a sua graça e segundo os seus principios.
Aprendi as linguas estrangeiras, sobretudo a
ingles, desde que aprendi a falar. Toda a infan-
cia e toda a adolescencia desfrutava em se me-
melhorar, em um meio de familias inglesas e em se
amizades inglesas. Tive, com estas amigas, e muitas
dezas vezes mais, não de deturpação, cultivos intelle-
tuales de fizes exercicio physico, em se as ro-
chas e as escuras de Limer, isolado do resto
do mundo, gozando, para conhecer o, as janellas
inglesas, e sobretudo. De crearem a grande, a
suprema impressão - para mim e para as mi-
nhas companheiras - em a leitura e commu-
nicar e discutir as impressões por esse methodo.
Foi para cessar. Por esse processo, em esse anno
zatin de Sir Shakespeare, Warton, Byron,
Shelley, Moore, etc.; em Brent, Elliot, Burke.

Ms. CMV 4
204

Edgeworth, Gaskell, Browning, e muitos
outros. Lembra-se que Rodas e outros
outra fraude proadner inglesa, devida
Dickens e Thackeray até a Macaulay e
Carlyle. Não sabia, porém, que a natureza
das coisas se supunha para as que
nunca me chamaria a atenção. Foi
frase a influência de educação e de
meio que moldaram o meu ser e que
mais predominantemente me moldaram.
Lembro-me muito bem do meu caráter
muito cedo de minha vida. Como escrevi
cartas muitas páginas dos meus livros e as
principais tendências do meu espírito.
Casei aos dezesseis anos, e o meu casamento
meo fez com que tivesse a aquisição e desenvolvimento
muito precoce de meus pais, em de-
sejo ao meu futuro. Foi de sub-
obrigação a entrar na sociedade a passar

sem nenhuma transição, por um
meio completamente oposto a quello
que até ali me cercava. E mudarem-se
demasiado bruga, não estava para elle
preparado. Passado o primeiro turbulenta-
mento das festas, e apparatuso meu
mundano, a alma desentulha, procurava
de novo o vazio. Comentações inferias,
e volvas de illudido, ao antigo zombro,
ao antigo modo de ser. Teu, e mais,
festa primeira vez, com clausa a inatividade
do goro facis do not vulpa e gilauro llez rati
superior do goro superior da intelligencia, as
cousas do mundo mraf. Essa festa magna
definitivamente a menção do meu espirito,
adatom de forma o meu caracter e decidin
de minha carreira futura. De anno de 1890
o meu primeiro herif. In aprezentavei.
Nem um appovei anterior. Essa data, e com

Uma criança nasce o habitos de cumprir regras
na historia e de manter um pouco mais de
deixar a criança as mesmas impressões e analizando
quanto ir e quanto me esquecer.
O problema que mais me tem preocupado - in-
teressando-me em aliar, por todo o grande problema
que depara a humanidade - é o problema da
educação da mulher perante a sociedade e perante
a lei e o cumprimento dos seus deveres. E mais a precisão em
cumpri-los de modo que a mulher de modo que a
não deixe separar-se, que não individualmente, que
ampliamente e de cerca de liberdade e de participação
a que todo o ser humano tem direito. E para
conseguir isso não me parece de muito
bem fazer e de serem eficazes as medidas
apresentadas e tomadas. Considero o ensino,
leis bem entendidas, a ser disciplina moral,
muito bem para a mulher e o caminho mais
seguro para a sua completa emancipação. E
ignora a privacidade a vizinhança, e a de
deixar a percepção errada que essa afirmação
não a deixar mal ou affligir o nosso povo.

Quem não se não quer libertar - e o meu
meu propósito é não abandonar e ainda não refracta-
rio a qualquer iniciativa, promissa, meze ou
lado! - nenhum resultado serio tera, quan-
to que expresso isolado do pensamento do feminismo
humano, no mundo, abstr. directamente e ef-
fectiva. Tento mesmo entrar a propagando
actos de certas ideias avancadas, por julgar e creem
praveis no meu pais, e por ser um terraco-
do principio, o feminismo militante e palavro.
Para o bem e para o mal, que, em certa
modo fazer-se, n'um periodo mais ou menos longo,
valeu mais o exemplo do que as phrases, e pro-
prio conducta do que a exposicao de doutrinas.

Se V. Ex.^a entender não creio ainda sufficienter
em explicação, sempre sempre ao seu dispor e con-
tudo o que responderi a quanto lhe seja necessario
saber.

Atteize V. Ex.^a o meu cumprimento, e o
respeito de minha subida consideração e m. a. a. a. a. a.
Cláudio de Campos
Casa de V. Ex.^a - Avenida da Liberdade - 212 - 2/9/1902



Transcrição:

Ex^{ma} Snr^a

Pede-me V. Ex^a na sua carta algumas informações sobre a minha vida, sobre a indole dos meus trabalhos litterarios e sobre as doutrinas que professo. Venho, pois, da melhor vontade, satisfazer o seu attencioso pedido.

Os livros por mim escriptos e publicados até hoje são os seguintes: Rindo, – coleção de contos – 1892; Ultimo Amor (esgotado) – romance – 1894; Mulheres, – ensaios criticos – 1895; Esphinge – romance – 1897; Elle, – romance – 1899; A baroneza de Staël e o Duque de Palmella, – estudo critico – 1901. Entre varios artigos meus, citarei um ensaio sobre Soror Marianna Alcoforado, ensaio de que se occupou o escriptor inglez Edgar Prestage, dedicando-me a segunda edição das cartas dessa freira celebre, por elle vertidas em inglez. A primeira edição fora dedicada a Oliveira Martins. Já prompta a imprimir, tenho uma monographia de Shelley – primeiro volume de uma serie de ensaios sobre litteratura ingleza, que tenciono escrever.

Para abreviar quanto possivel explicações, talvez fatigantes, envio a V. Ex^a um numero da Revista Brasileira, onde o Dr. Garcia Redondo, n'um artigo que me dedicou, faz uma apreciação da minha obra, até 1899. Nesse artigo encontrará V. Ex^a a synthese dos meus trabalhos e com ella, creio eu, alguns dos subsidios que deseja. A minha biographia tem pouco interesse e nem eu desejo tornal-a mais interessante. Ahi vão os dados principaes, aquelles que me parece poderem ser mais prestaveis ao fim a que V. Ex^a os destina.

Nasci em Sines. Minha mãe era filha de um medico distincto e illustrado. Recebera uma educação assaz esmerada e pouco vulgar, nessa epoca, em raparigas portuguezas da provincia. Sabia musica, dança, desenho, francez e italiano. Meu pai chamava-se Francisco Antonio de Campos, era um rico proprietario pertencente a uma das principaes familias da localidade. Fez estudos brilhantes n'um bom collegio de Lisboa, dedicando-se em seguida ao commercio. Viajava muito, falava perfeitamente tres idiomas, possuia um verdadeiro amor às letras, que cultivava nas horas vagas, e professava um culto fervoroso pelas cousas da intelligencia. Convivendo na maior intimidade e desde muito novo com inglezes, estando por varias vezes em Inglaterra, conhecendo a fundo a lingua, a historia e a litteratura desse paiz, meu pai tornou-se inglez pelos habitos, pelo caracter, pelos sentimentos, por mil affinidades, emfim. Fui educada a seu gosto e segundo os seus principios. Aprendi as linguas estrangeiras, sobre tudo o inglez, desde que aprendi a falar. Toda a infancia e toda a adolescencia deslizaram entre mestras inglezas, no convivio de familias inglezas e entre amigas inglezas. Levei, com essas amigas e minhas duas irmãs, uma vida de delicioso cultivo intellectual e de fortes exercicios physicos entre as rochas e as charnecas de Sines, isolada do resto do mundo, só lendo, para conhecel-o, os jornaes inglezes illustrados. De creança, a grande, a suprema distracção – para mim e para as minhas companheiras – era a leitura e o comunicar e discutir as impressões por ella recebidas. Lia sem cessar. Por este processo, aos doze annos, sabia de cór Shakespeare, Wordsworth, Byron, Shelley, Moore, etc; lêra Brontë, Eliot, Austen, Edgeworth, Gaskell, Browning, e muitas outras. Conhecia quasi todas as obras dos grandes prosadores inglezes, desde Dickens e Thackeray até Macaulay e Carlyle. Não sabia, porem, quasi nada, das letras portuguezas, para as quaes ninguem me chamára a attenção. Taes foram as influencias de educação e de meio que rodearam o meu berço e que maior dominio em mim tiveram. Ellas explicam muitos traços do meu caracter, muitos actos da minha vida, como explicam muitas paginas dos meus livros e as principaes tendencias do meu espirito.

Casei aos deseseis annos, e o meu casamento veio quebrar os habitos adquiridos e desfazer muitos projectos de meus pais, em respeito ao meu futuro. Fui de subito obrigada a entrar na sociedade, a passar, sem nenhuma transicção, para um meio completamente opposto aquelle que até ali me cercára. A mudança foi demasiado brusca, não estava para ella preparada. Passado o primeiro deslumbamento das festas, do apparatuso viver mundano, a alma, descontente, procurava de novo o socego, a concentração interior, e voltava, desilludida, aos antigos sonhos, aos antigos modos de ser. Senti, então, pela primeira vez, com clareza, a inanidade dos gozos faceis da vida vulgar e quanto lhe são preferiveis os gozos superiores da intelligencia, as cousas do mundo moral. Esta phase marcou definitivamente a orientação do meu espirito, acabou de formar o meu caracter e decidi da minha carreira futura. Datam de 1890 os meus primeiros escriptos apresentaveis. Nenhum aproveitei anterior a esta data, embora desde creança tivesse o habito de compôr pequenas historias e de manter um jornal onde dia a dia lançava as minhas impressões e analysava quanto via e quanto me succedia.

O problema que mais me tem preocupado – interessando-me eu, alias, por todos os grandes problemas que occupam a humanidade – é o problema da situação da mulher perante a sociedade e perante a lei e o conflicto dos sexos. A mulher precisa emancipar-se de tudo que a humilhe, de tudo que a não deixe expandir a sua individualidade, que a amesquinhe e lhe cerceie as liberdades e os privilegios a que todo o ser consciente tem direito. E para conseguir o intento não me parecem de muito bom gosto e de segura efficacia as reivindicações apaixonadas e ruidosas. Considero o estudo, a leitura bem norteada, a seria disciplina moral, o melhor bem para a mulher e o caminho mais seguro para a sua completa emancipação. A ignorancia, a frivolidade, a ociosidade, e os devaneios e as percepções aladas que ellas alimentam, são os peiores males que affligem o nosso sexo.

Enquanto d'ellas se não souber libertar – e o nosso meio portuguez é tão acanhado e ainda tão refractario a qualquer iniciativa proveitosa nesse sentido! – nenhum resultado serio teram quaesquer esforços isolados das partidarias do feminismo. Nunca, nos meus livros, abordei directamente estas questões; tenho mesmo evitado a propaganda activa de certas ideas avançadas, por julgal-a extemporanea no meu pais, e porque me desagrada, em principio, o feminismo militante e palavroso. Para o bom exito da evolução que, estou certa, hade fazer-se, n'um periodo mais ou menos longo, valem mais os exemplos do que as phrases, a propria conducta do que a exposição de doutrinas. –

Se V. Ex^a entender não serem ainda sufficientes estas explicações, estou sempre ao seu dispôr e com todo o gosto responderei a quanto lhe seja necessario saber.

Acceite V. Ex^a os meus cumprimentos e os protestos da minha subida consideração e m^{ta} admiração

Claudia de Campos

Casa de V. Ex^a – Avenida da Liberdade – 212 – Agosto 21/1901

Ms. CMV 1
202

CLAUDIA DE CAMPOS

Querida Lu



Foi V. Ex^a muito amável, na carta que me
dirigiu. E precisei imenso a sua opinião
sobre o meu livro "Palmeira-Mãe", porque
ella é franca e perfeitamente imparcial.
Espero, V. Ex^a, caprichos, e não creio que
V. Ex^a formosom, não reparando e não me
os seus mercedos, moderassem elle a pouco
moderassem, nem tão pouco preparas
Censuras aquillo que as seu espirito. Não apro-
do em elle pareceu menos bem. E em uni-
to remarcado a falta de franqueza e de
lealdade que V. Ex^a acatou de dar-me, e que é
tambem prova de que talento superior e de
seu caracter de casto.
Mas voltarem a questão Palmeira-Mãe.
Creio-me V. Ex^a de não se ter feito uma

retrato mais completo de Madame de Staël;
de não ler poro, mais um froo az suas grandes
qualidades, mais um sommo az suas grandes
defeitos. cumpre, de não ler accusado, nem por
o seu poff como escipson. Teria V. Ex. a razão,
se o meu proposito fosse escrever um mono-
graphia da cella tãta. Mas não é esse o
alcançe do meu trabalho. O meu livro é um
livro de polemica, que se não escreve a frio, ni
uma razão; um livro para desfazer uma
a uma todas az inencheveis phantasias, com
az quaes a Sr. D. Maria e Maria Che
aproveu ompir do meu caber. o episodio
de Madame de Staël e de nosso d'arce, e que
Lão applaudidas foram pelo seu "côterie".
Cumpre o meu intento? Cumpre, e é V. Ex.
a rainha a compensar com que mais sim-

peridade. o meu trabalho attingir o seu fim
e, sob esse ponto de vista, portanto - e é só nesse
sentido que a critica deve considerar - está bem,
compromisso os meus esforços e a minha applicação.
Como pois, nestes casos, ser benévolo com
o meu de Maiz, segundo V. Ex.^a deseja, se
em espezinhando precisa me em a apresentação
de talvez impossível e apoiado do pedestal,
para a por um fronte de Maiz intencional de
Maiz de Vista do Duque de Palmeira, e depois
comprometo tirar as precizas ilacões para as
conclusões firmes dos meus raciocínios? Não
trahi de meu de Maiz corripção, por que
não em n'aquelle logar apresento uma espeça
litteraria, que irão depois o meu proprio
passo, por consequente, tirar força an argu-
mentos, mas apenas de um de Maiz meu
ther. E não fez injusta com ella, como

V. Ex^a pretende, por aqui, não julga quanto ao
permissão a peça especial do meu trabalho, e
sempre ziguezaguear, como em tudo que escrevo.
Ousado a obra inferior de baronez, vive a paciência
de ler toda esta obra, hoje não satisfaz, mesmo
os mais magoados dos seus discípulos políticos,
mesmo os mais insignificantes dos seus disci-
pulos de adoração. Pode obter bons docu-
mentos, de diversas e diversas fontes, e com estes
elementos, por mim analisados e comparados,
é que eu compreio a obra que apresento, e que,
sob o ponto de vista que a coloco, é
verdadeira, embora V. Ex^a seja o contrário.
Por de parte leudas brancas e leudas negras, e
cria de si, por mim mesma, a individualidade
de mulheres, não deixando, nem as de leve, na
escriptura, que nenhuma mulher do que eu escrevo
e admira, em toda a sua vasta e completa
intelligencia, e dessa admiração V. Ex^a escreve

Não tracei esparado no meu livro, a que,
 talvez, n'um primeiro tempo não pertence
 a mesma. Espanta-me V. Ex.^a Louise-Benoit e
 os seus elyza hypertopias, não idênticas de inferno,
 mas não sabe, de certo, que o mesmo Louise-Benoit,
 ao indor-se com os duques de Baylie, definiu
 um n'um gausar de litterator seu, e o de
 Baylie se fizesseu filho, acabaria com a
 Hail de Leuda e repararia a verdadeira Hail,
 que elle entendeu como um puer e que seria
 parecido com a do meu livro - in fine. Cita-
 me ainda V. Ex.^a o perfil traçado por lady
 Blumentassel. O trabalho desta senhora, aliar
 muito bem feito, é quasi um hymno. Ha
 uma qualidade de mulher de letras e de
 afeição, lady Blumentassel não se imporia
 deitar em nome de Hail se não com a
 escriptura, com a incandora, com a immu-

Sal aueror de Mellerauda. É a obra que lhe
emprego é uma homenagem e um agradecimento
do reconhecimento a aueror de Coriun. Pela
sympathia que lhe impõem o seu país, pela
compreensão que d'elle teve, pela apolgia que
d'elle fez e pelo seu am am am o seu am a
trauen infira. É a aueror de Mellerauda o
espírito domestico que edificou, ficam em
seu plano, aduad, seu commentario, e
meia linha. Na isto não pódin eu fazer, porque
eu sou a propria indole do meu país. É
com os meus sentimentos de que illud
comparação a precii V. de a Mellerauda
seu país - em em seu. Toda as suas são
polyedricas. Há pódin o uso de outras aban
do mesmo tempo as multipes fac de cada
objeto, ficam em em a quella que o seu
na pae em fronte - e os myopes intellectuales

ali nunca (graças não se vai erga. El face
de m^{me} de Staif. que me foi necessário exami-
nar de p^{ro}fundamente, para a referencia que presi-
zar fazer e que, portanto, credeci e p^{ro}xi de
propriedade de m^{me}, sendo a meu favore-
cido, não deixa por isso de ser verdadeira.
Como o são a que V. Rev^{ta} viu assim e a que Lady
Blumenhagen descreve. El monographen refere
seria aquella que Combina-se com as faces,
as p^{ro}ces, separadas, formam verdadeiras relações,
e que, reunidas, seriam a expressão de verdade
absoluta. Cléme, e só assim, - e não pelo
p^{ro}cesso de Saint-Beuve m de Lady Blumen-
hagen - suspiria a individualidade completa
e final de descrição e da mulher. Mas, quem
suprimentará jamais esta história, que está
ainda por fazer, apesar de tudo, quanto se
pode creder - a respeito?

Madame de Staif, como mulher - já n'imp^{ro}
trabalho anterior e que V. Rev^{ta} agora vai conhecer

o disse - e' austeridade, e' austeridade, e
de consunção mais do que equivoque. Para mim
não ha infelicidade, por poderosa que seja, que
faca de todo esquecer estas coisas e que se esqueça
e abster por completo estas coisas. E' preciso
que não posso classificar de grande honra, por
uma honra superior e melhor por uma honra
obscuro mas de caráter, estrar a laudável
na familiaridade dos amigos de grande honra
e se já não esta honra nem gloria se amado,
em companhia de grande honra, pela ilustre
escritura, menor honra e menor gloria achada,
anida, por uma honra superior - in par
qualquer outro honra - ser enfanado ridicula-
mente, como Corina andando enfanando o
duplo de Palmella o qual, felizmente par
elle, tinha menor tola vaidade e maior
respeito do que a S. D. Maria e qual
lha attribua.

Ms. CMV 1/302



Seu Rodin, diz V. Ex.ª, ser mais caritativo, mais
 caridade estava, então, de legado, e, em todo o caso, mais
 unida com a vida - e grave. Que se viu de Raül me
 perdão se a sacrificiei, me ponho ao meu interesse
 esse por tanta parte sacrificiu ao seu espirito, mordente,
 e que parecia pelo "bom-moté" de uso, a barreira
 foi somente o pretexto para me exprimir me publico
 em nome de legado exprimir. E a hospitalidade de
 São S. Maria de Anadia para cominho seu lado São
 grande, desde os meus primeiros passos, nas letras,
 tanta vez nos seus escritos me deu inabalável, ferro-
 cada e ferido, que eu não podia calar-me logo a vida.
 E nunca desista de ser seu lado o seu lado, com
 V. Ex.ª pode desistir - e eis que se não desistiu
 não esperando, com o maior interesse, o livro de
 V. Ex.ª me annunciou. Effreio muito o trabalho
 eudico, bem estudado, bem desenvolvido. São preci-
 vos porque São de utilidade universal, e eu não
 chamo, no nome meu português, ninguém mais

Empreinte par exemple. Et puis, nous sommes
à recevoir l'éclairage de son génie, intelligence,
et création. Une fois que l'on a lu, on se dit, de
Shelley, que de l'admirable est ce que l'on a écrit
particulier, "the cloud", "the skylark" et "West-wind", à mes-
sieurs de ce que l'on a écrit, ce n'est pas
que l'on a écrit, ce n'est pas. Ce n'est pas
rien, de ce, après - à grande littérature
n'est-ce pas, et que l'on a écrit, ce n'est pas
les poésies de Keats, de Shelley, de Keats,
Browning, une des meilleures poésies
femmes. Et mesmes à l'épique d'elle, que
l'on a écrit, ce n'est pas de Shelley. Et l'on
a écrit, ce n'est pas. Ce n'est pas
caractère admirable, appelle l'œuvre admirable,
appelle l'œuvre admirable. Inférieur à Keats
quois, à Browning et l'on a écrit, ce n'est pas.
Ainsi, c'est complète à l'harmonie entre l'œuvre
à son œuvre, œuvre et physique, œuvre et

ser intelectual. E eu quero tanto em harmonia
com! Veja V. Ex^a, o desaccordo com o tempo e
vida, o caracter, as aspirações e as ideias de Dante
Gabriel Rossetti, fazem com que eu tenha a
grande enthusiasmo pela sua obra. Não esqueça
seu marido com sempre exist, como mulher, como
escriptora, quem tem todas as minhas predileções
e não me canso de ler o seu livro mais
vamos, o que não mudou: Mill in the Flow e
Edna Bede. V. Ex^a hade com certeza gostar de
relat, que tanto emvidos porque, que tanto admi-
ram a escriptura, o seu idealismo, a sua sciencia,
a sua litteratura.

Como V. Ex^a quer fazer-me a honra de ler o
meu livro e gentilmente me participa a curio-
sidade de conhecer o offresco de hoje Mulheres
e o antigo John Your Mariagem. Depois, mande-me
seu Enphinge, Relle e Ultimo Espirito. Não vou

Quero agradecer, para que, já agora, V. Ex.ª não
pense o meu conceito de mim como crítico,
mas que por um trabalho de crítica começei
a conhecer-me, antes de me avaliar como roman-
ceira. Sou bastante valioso à beleza poética, mas
não lhe dou valor exagerado. O que penso sobre o
argumento mencionado V. Ex.ª escrevo nas páginas
114 a 119 e 146 a 152 do ensaio sobre o conto de Brontë.

Agradeço V. Ex.ª os meus cumprimentos, e
peço-lhe que envie ao meu admirador
também um pouco de simpatia e um pouco
devida consideração pelo trabalho que se
distingue

Cláudio de Campos

Casa de V. Ex.ª - Avenida da Liberdade 212 -
Lisboa, 19 de Setembro de 1901.



Transcrição:

Ex^{ma} Snr^a

Foi V. Ex^a muito amavel, na carta que me dirigiu. Apreciei immenso a sua opinião sobre o meu livro “Palmela-Staël”, porque ella é franca e perfeitamente imparcial. Agradeço-lhe, captivada, o juizo critico que V. Ex^a formolou, não regateando elogios onde os sentiu merecidos, molestassem elles a quem molestassem, nem tão pouco poupando censuras àquillo que ao seu espirito não agradou ou lhe pareceu menos bem. Estou muito reconhecida à prova de franqueza e de lealdade que V. Ex^a acaba de dar-me, e que é tambem prova do seu talento superior e do seu character elevado.

Mas voltemos à questão Palmela-Staël. Accusa-me V. Ex^a de não ter feito um retrato mais completo de Madame de Staël; de não ter posto mais em foco as suas grandes qualidades, mais na sombra os seus grandes defeitos; emfim, de não ter accentuado melhor o seu perfil como escriptora. Teria V. Ex^a razão se o meu proposito fosse escrever uma monographia da celebre baroneza. Mas não é esse o alcance do meu trabalho. O meu livro é um livro de polemica, que se não escreve a frio, minha senhora; um livro para desfazer uma a uma todas as inconcebiveis phantasias com as quaes a Snr^a D. Maria Amalia lhe approuve compôr da sua cabeça o episodio de Madame de Staël e do nosso duque, e que tão applaudidas foram pela sua “côterie”. Consegui o meu intento? Consegui, e é V. Ex^a a primeira a confessal-o com a maior sinceridade. O meu trabalho attingiu o seu fito e, sob esse ponto de vista, portanto – e é só nesse sentido que a critica deve consideral-o – está bem, compensam os meus esforços e a minha applicação. Como podia, neste caso, ter benevolencias com M^{me} de Staël, segundo V. Ex^a desejava, se era exactamente preciso que eu a apresentasse despida de falsos ouropeis e apejada do pedestal, para a pôr em frente da Staël inventada, da Staël da Vida do Duque de Palmela, e desse confronto tirar as precisas illações para as conclusões finaes dos meus raciocinios? Não tratei de M^{me} de Staël escriptora, porque não era n’aquelle logar opportuno um estudo litterario, que iria diluir o assumpto principal e, por conseguinte, tirar força aos argumentos, mas apenas de M^{me} de Staël mulher. E não fui injusta com ella, como V. Ex^a pretende, fui até tão justa quanto m’o permitia a feição especial do meu trabalho, e sempre sincera, como em tudo que escrevo.

Possuo a obra inteira da baroneza, tive a paciencia de ler toda essa obra, hoje tão fatigante, mesmo os mais massadores dos seus escriptos politicos, mesmo os mais insignificantes dos seus devaneios de adolescente. Pude obter bastos documentos, de diversas e seguras fontes, e com estes elementos, por mim analysados e comparados, é que eu construi a Staël que apresento, e que, sob o ponto de vista em que a colloquei, é verdadeira, embora V. Ex^a creia o contrario. Pus de parte lendas brancas e lendas negras, e ergui de pé, por mim mesma, a individualidade da mulher, não desfazendo, nem ao de leve, na escriptora, que ninguem melhor do que eu conhece e admira, em toda a sua vasta e complexa intelligencia, e dessa admiração V. Ex^a encontrará traços espalhados no meu livro, a que, talvez, n’uma primeira leitura, não prestasse attenção. Aponta-me V. Ex^a Sainte-Beuve e os seus elogios hyperbolicos, não isentos de interesse, mas não sabe, decerto, que o mesmo Sainte-Beuve, ao indispor-se com os duques de Brylie, declarou n’um jantar de litteratos que, se os de Brylie se fizessem finos, acabaria com a Staël da lenda e retrataria a verdadeira Staël, que elle conheceu como ninguem e que seria parecida com a do meu livro – ou peor. Cita-me ainda V. Ex^a o perfil traçado por Lady Blennerhassett. O trabalho desta senhora, aliás muito bem feito, é quasi um hymno. Na sua qualidade de mulher de letras e de allemã, Lady Blennerhassett não se importa de veras em M^{me} de Staël se não com a escriptora, com a iniciadora, com a immortal autora da Allemanha. E a obra que lhe consagrou é uma saudação e um agradecimento

reconhecido à auctora de Corinna, pela sympathia que lhe inspirou o seu paiz, pela comprehensão que d'elle teve, pela apologia que d'elle fez e pelo genio com que o revelou á França inteira. As aventuras desgraçadas, os episodios domesticos pouco edificantes, ficam em terceiro plano, adoçados, sem commentarios, a meias tintas. Ora isto não podia eu fazer, porque era contra a propria indole do meu livro. E com os mesmos sentimentos da sua illustre compatriota aprecia V. Ex^a a Staël. Ambas teem razão – como eu tenho. Todas as cousas são polyédricas. Não podendo o nosso olhar abranger ao mesmo tempo as multiplas faces de cada objecto, fixamos melhor aquella que o accaso nos poe em frente – e os myopes intellectuaes até nunca logram vêr se não essa. A face de M^{me} de Staël, que me foi necessario examinar detidamente, para a refutação que precisava fazer, e que, portanto, escolhi e fitei de preferencia às outras, sendo a menos favorecida, não deixa por isso de ser verdadeira, como o são a que V. Ex^a imagina e a que Lady Blennerhasset descreve. A monographia perfeita, seria aquella que combinasse todas estas faces, as quaes, separadas, formam verdades relativas, e que, reunidas, seriam a expressão da verdade absoluta. Assim, e só assim, – e não pelos processos de Sainte-Beuve ou de Lady Blennerhasset – surgiria a individualidade completa e final da escriptora e da mulher. Mas, quem emprehenderá jamais essa historia, que está ainda por fazer, apesar de tudo quanto se tem escripto a tal respeito?

Madame de Staël, como mulher – já n'outro trabalho anterior e que V. Ex^a agora vai conhecer o disse – é antipathica, é anti-feminina, e de costumes mais do que equívocos. Para mim, não ha intelligencia, por poderosa que seja, que faça de todo esquecer certas cousas e que explique e absolva por completo certos actos. É por isso que não posso classificar de grande honra, para um homem superior, e mesmo para um homem obscuro mas de character, entrar na lamentavel promiscuidade dos amores de M^{me} de Staël. E se já não acho honra nem gloria ser amado, em companhia de tantos outros, pela illustre escriptora, menos honra e menos gloria acho ainda, para um homem superior – ou para qualquer outro homem – ser enganado ridiculamente, como Corinna andava enganando o Duque de Palmela o qual, felizmente para elle, tinha menos tola vaidade e maior perspicacia do que a S. D. Maria Amalia lhe attribue.

Eu podia, diz V. Ex^a, ser mais caritativa, mas a caridade estava, então, deslocada, e, em todo o caso, calei muita cousa ainda – e grave. Que M^{me} de Staël me perdõe se a sacrifiquei um pouco aos meus interesses, ella que tanta gente sacrificou ao seu espirito mordente, à sua paixão pelos “bons-mots”. De resto, a baroneza foi somente o pretexto para eu esgrimir em publico com quem desejava esgrimir. A hostilidade da Sn^{ra} D. Maria Amalia para commigo tem sido tão grande, desde os meus primeiros passos nas lettras; tanta vez nos seus escriptos me tem visado, provocado e ferido, que eu não podia calar-me toda a vida. A minha desforra foi leal em todo o sentido, como V. Ex^a pode verificar – creio não ter sido improficua.

Fico esperando, com o maior interesse, o livro que V. Ex^a me anuncia. Aprecio muito os trabalhos eruditos, bem estudados, bem documentados. São precisos porque são de utilidade universal, e eu não conheço, no nosso meio portuguez, ninguem mais competente para escrevel-os. Admiro muitissimo a excepcional cultura da sua bella intelligencia, e encantou-me que V. Ex^a gostasse, como eu, de Shelley, que destacasse entre as suas composições poeticas, “The Cloud”, “The Skylark” e “West-Wind”, a incomparavel ode de que transcrevo trechos no meu estudo; que apreciasse como eu aprecio – como em Portugal ninguem, decerto, aprecia – a grande litteratura ingleza, e que me falasse dos nomes, para mim tão familiares, de Swinburne, de Eliot, de Elisabeth Browning, uma das minhas maiores admirações femininas. É mesmo a biographia d'ella que tenciono escrever, em publicando a de Shelley. E V. Ex^a verá, então, como eu a trato, como descrevo aquelle character admiravel, aquelle coração apaixonado, aquelle delicadissimo intellecto. Inferior à Staël como genio, a Browning é-lhe superior em tudo mais. Aqui, é

completa a harmonia entre a auctora e a sua obra, entre o ser physico, o ser moral e o ser intellectual. E eu prezo tanto essa harmonia rara! Veja V. Ex^a. o desaccordo lamentavel entre a vida, o character, as aspirações e os ideaes de Dante Gabriel Rossetti, fazem com que eu sinta até pouco enthusiasmo pela sua obra. Não sympathiso muito com George Eliot, como mulher; como escriptora, porem, tem todas as minhas predilecções e não me canço de reler os seus dois livros magistraes, os que não morrem: Mill on the Floss e Adam Bede. V. Ex^a hade com certeza gostar de Eliot, que tanta erudição possuia, que tanto admirou a Allemanha, o seu idealismo, a sua sciencia, a sua litteratura.

Como V. Ex^a quer fazer-me a honra de ler os meus livros, e gentilmente me participa a curiosidade de conhecel-os, offereço-lhe hoje Mulheres e o artigo sobre Soror Marianna. Depois, mandar-lhe-hei Esphinge, Elle e Ultimo Amor. Não vão todos juntos, para que, já agora, V. Ex^a faça primeiro o seu conceito de mim como critica, visto que por um trabalho de critica começou a conhecer-me, antes de me avaliar como romancista. Dou bastante valor á belleza feminina, mas não lhe dou valor exaggerado. O que penso sobre o assumpto encontrará V. Ex^a exposto nas paginas 77 a 79 e 146 a 152 do ensaio sobre Carlota Brontë.

Acceite V. Ex^a os meus cumprimentos, e peço-lhe que creia na minha admiração sincera, na minha sympathia e na minha subida consideração pelos bellos dotes que a distinguem

Claudia de Campos

Casa de V. Ex^a – Avenida da Liberdade 212 –
Lisboa, 19 de Setembro de 1901.

(Página deixada propositadamente em branco)

Maria Manuela Santos

Escola Secundária de Inês de Castro

INÊS DE CASTRO EM INVENÇÃO

*Inês de Castro, por exemplo, com ser o mais belo,
é também o mais simples assunto que ainda trataram poetas.*

(Almeida Garrett, *Memória ao Conservatório Real*)

Construído com a leitura dentro da escrita e com a tesoura seletiva da memória, para parafrasear Compagnon, *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima, é um texto que, inscrevendo em si vozes alheias, impossibilita o leitor de o ler em si mesmo, obrigando-o a estabelecer uma rede de conexões com outras obras que, deportadas do seu tempo e do seu lugar de origem, se não se desfiguram, dissimulando, por vezes, a sua identidade, não raro conquistam, no espaço novo, outros significados que recriam o objeto inicial, num ato de invenção.

Nasce, assim, sobre textos já existentes, uma outra mensagem, lembrando, como Genette diria, “la vieille image du palimpseste où l'on voit, sur le même parchemin, un texte se superposer à un autre qu'il ne dissimule pas tout à fait, mais qu'il laisse voir par transparence”¹. Quanto a Jorge de Lima, que entende, pessoalmente, a escrita como consequência de um sopro místico inspirador, crendo que alguém lhe movimenta na sombra as mãos presas por fios secretos, antecipou o que o linguista teorizara:

¹ Genette, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 451.

Falara: e a sua fala palimpséstica
proveio; era abundante, nasceu sábia.
Que fazer dêesses passos, dessas vestes,
das canções que possuíam outros lábios?²

Entre as inúmeras presenças que povoam *Invenção de Orfeu*, assumem especial relevo *Os Lusíadas* de Camões, tal como assevera o alagoano em entrevista a Paulo de Castro³. De resto, refletindo sobre a sua obra, Jorge de Lima confessa ao mesmo jornalista que “gostaria de mostrar-lhe um dos episódios de Inês de Castro”⁴. Manifesta, deste modo, uma postura respeitosamente reflexiva sobre o episódio camoniano bem como a atenção que lhe merece o seu próprio envolvimento reinterpretaivo na obra de chegada. Esclarece, além disso, que as *Ineses* que desfilam, sempre sem apelido, no texto brasileiro, não são senão “de Castro”. Com efeito, além de dedicar à “Que depois de ser morta foi Rainha”⁵ todo o XIX poema do canto II e todo o canto XIX, intitulado “Permanência de Inês”, o alagoano consagrou-lhe ainda, entre os dez longos cantos de *Invenção de Orfeu*, uma dúzia de referências esparsas. Trata-se de alguns versos, quase todos inesperados e criativos, que, exigindo, tal como a obra no seu todo, uma leitura cautelosa que procure desvendar o jogo encoberto e perscrutar o que está para além das evidências, antecipam o ponto de vista do autor que não se confunde nem com a tradição nem com a memória. Feitos de palavras que se organizam de modo a não serem facilmente compreendidas, estes excertos dispersos anunciam um novo olhar sobre o tema inesiano, tal como constataremos quando nos ocuparmos dos dois textos mais longos. Logo na primeira referência, surge uma Inês plural, compósita, que integra vários seres, num ambiente de *fatalidade* e de *tragédia* que o particípio passado, que fecha a citação, antecedido do advérbio repetido, claramente censura:

² Lima, Jorge de, *Invenção de Orfeu*, Rio de Janeiro, Livros de Portugal, S. A., 1952, canto X, poema VII, p. 367.

³ Lima, Jorge de, *Auto-Retrato Intelectual, Obra Completa*, 1ª edição, Rio de Janeiro, Editôra José Aguilar Lta, 1958, p. 93 (Entrevista de Paulo de Castro, “Encontro com Jorge de Lima”, in *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 7 de junho de 1952): “No meu poema [*Invenção de Orfeu*] encontra relações com a obra de Camões a cada momento”.

⁴ Id., *ibidem*, p. 92.

⁵ Camões, Luís de, *Os Lusíadas*, Org. de António José Saraiva, Porto, Figueirinhas, 1978, p. 176.

(..)

Ah! As praias, as tragédias e as Ineses,
E os presságios bilingües, multilingües
E as visões tão fatais, tão desabridas.⁶

Sucedem-se, também, entre o eterno feminino que se desintegra em inúmeras figuras, outras *Ineses*:

Ó meninos, ó noites, ó sobrados,
ó sonetos vindouros, quatro andares
de rimas e azulejos, Isadoras,
Isas, Ineses, Lúcias, inda em flor.⁷

(..)

ou

(..)

Celidônia, Floreal, Inês, Lenora,
Violante e outras criaturas exumadas.⁸

Outras ainda, quando descontextualizadas, parecem mais habituais ou mais próximas da realidade da História: é a “doce Inês”⁹, a “térrea Inês”¹⁰; “(..) Inês (..), a defunta princesa soterrada”¹¹.

Porém, a mais curiosa referência a Inês surge, porventura, no X poema do canto VI, num alinhamento imprevisto de versos que nos projeta num universo novo, não só semântico, mas também gramatical, todavia pleno de sentido. O eu lírico lamenta uma *memória* que o persegue e de que quer libertar-se, mas não sabe como. Faz, talvez por isso, uma pausa na continuidade *narrativa* do

⁶ Lima, Jorge de, *Invenção de Orfeu*, op. cit., canto I, poema XXVIII, p. 49.

⁷ Id., ibidem, canto VIII, poema único, p. 344.

⁸ Id., ibidem, canto VIII, poema único, p. 285.

⁹ Id., ibidem, canto X, poema XVI, p. 378.

¹⁰ Id., ibidem, canto V, poema X, p. 208.

¹¹ Id., ibidem, canto VIII, poema único, p. 312.

poema para retomar, com força renovada, o desejo de eliminação da lembrança: inaugurada pelo volitivo *querer*, surge uma enumeração cujo envolvimento homogeneiza o valor semântico das palavras unidas pelo sema da destruição. Assim, aos verbos *recalcar* e *desmontar*, conjugados pronominalmente, no infinitivo, sucede-se a sugestiva irregularidade do substantivo *libido*, flexionado, seguido de dois pontos. Quebra-se, deste modo, a sequência da apresentação sucessiva dos vários elementos e aparece, no verso subsequente, um inusitado esclarecimento ou uma síntese inesperada dos versos anteriores: através de dois substantivos, também conjugados, o eu lírico propõe-se liquidar a tal *memória*, *inesando-a* e *lenorando-a*. Tendo em consideração que Inês tinha entrado no tempo suspenso pela mão gelada da morte implacável e que o frio endurecia a Lenora¹² o coração quieto, compreende-se, pois, que os nomes verbalizados se impõem significativos, abreviando, mas sublinhando, com vigor, a ambição inalterável do sujeito poético: a anulação da lembrança.

Nessa derrota entre mouros,
mora em mim essa memória
corporizada e constante
de coisa que eu não defino
e nem sei como extingui-la.
Mas nessa estrada de mar
quero mesmo recalca-la,
desmontá-la e libidá-la:
inesá-la, lenorá-la.¹³
(...)

¹² Lenora é um nome feminino várias vezes repetido ao longo de *Invenção de Orfeu*, provavelmente inspirado em Edgar Allan Poe. Com efeito, o autor norte-americano, para além de ter escrito um poema justamente intitulado “Lenore”, em que o eu lírico lamenta a morte prematura da personagem, assina também um outro, intitulado “The Raven”, em que o sujeito poético sofre com o desaparecimento da amada, com o mesmo nome. Traduzido para francês, por Baudelaire e por Mallarmé, este último poema suscitou, do mesmo modo, várias versões para português, sendo as mais relevantes a de Machado de Assis e a de Fernando Pessoa. Habilitado em vários idiomas, designadamente em inglês e em francês, confesso admirador de Baudelaire e de Pessoa, não surpreende, pois, que Jorge de Lima se tivesse também apaixonado por Lenora e pelas suas histórias. Cf. textos referidos em Allan Poe, Edgar, *Selected Writings*, England, Penguin Books, 1974, pp. 75 e 77.

¹³ Lima, Jorge de, op. cit., canto VI, poema X, pp. 237-238.

Os fragmentos textuais, que disseminados ao longo da obra se vêm comentando, são lembranças súbitas do Poeta que, de vez em quando, evoca Inês, perseguindo o sonho de a ter inteira no seu livro, negligenciando, todavia, boa parte do eixo central do episódio conhecido. Silenciando os aspetos aparentemente mais estimulantes da história, Lima recria-a, tranquila, sem ódios, nem ameaças, nem vinganças, nem sangue. *Procura Inês* “nas faces das Ineses naturais”, rejeitando, assim, o que de trágico a singulariza e aniquila¹⁴ e ela surge numa pintura bucólica e suave, propondo-se viver eternamente “contra as forças adversas”, sem perder o eco longínquo do tempo mítico que a cristaliza na infância inocente. A santidade fecha a estrofe. Inconformada com a sorte agreste da terra e sabendo que o corpo é frágil, Inês espiritualiza-se, privilegiando o conforto meditativo e atento de quem ampara e preserva:

Inventar uma Inês e procurá-la
nas faces das Ineses naturais.
Ó dura imposição dessa Inês posta
em sossêgo infantil entre salgueiros
e recomposta e para sempre viva
contra as forças adversas, sempre santa¹⁵.

Com efeito, raras vezes a Arte, que retém genericamente do mito a história do amor trágico e da morte assassina, nos mostra a personagem sem arrepios nem soluços no peito. O que supostamente incentiva é, na verdade, como observou José Filgueira, recorrendo a Costa Pimpão, “Inês suplicante, de joelhos, de mãos postas, implorando a clemência do Rei; e os filhos esmagados de medo contra o seio materno, sob o pressentimento da fatalidade que sobre eles ia cair com mão brutal”¹⁶. Não é que Inês não tenha procurado transformar em perdão a sentença irrevogável. Mas nada resta deste combate que não conduz ao triunfo.

¹⁴ Tal como refere Fátima Marinho a propósito das “Trovas que Garcia de Resende fez à morte de Dona Ynes de Castro”, “se não tivesse sido executada naquelas circunstâncias, nada a distinguiria, com efeito, de dezenas de outras amantes reais”. Marinho, Fátima, “Inês de Castro – Outra era a vez”, in *Revista da Faculdade de Letras do Porto*, II Série, Vol. II, 1990, p. 133.

¹⁵ Lima, Jorge de, op. cit., canto VIII, poema único, p. 290.

¹⁶ Costa Pimpão, *As correntes dramáticas da literatura portuguesa do século XVI; e A Evolução e o Espírito do Teatro em Portugal*, ed. De O Século, 1ª série, p. 162, citado por Valverde, José Filgueira, Coimbra, Livraria Almedina, 1982, p. 241.

Ao contrário, vence a injustiça, a vingança, o medo, o amor e a morte, sentimentos e circunstâncias que, pela sua intensidade dramática, têm encorajado as mais variadas expressões artísticas e movimentado os mais diversos criadores e críticos. A Garcia de Resende e a Ferreira de Castro, com *Trovas à Morte de Inês de Castro* e *Tragédia de Inês de Castro*, respetivamente, se ficaram a dever as primeiras produções sobre o tema que “em Camões (...) recebe a auréola que há de fazê-lo atravessar o tempo”¹⁷. Como é evidente, também em Camões se inspirou Jorge de Lima. Se ele próprio não tivesse mencionado o facto ao jornalista Paulo de Castro, a que neste estudo já se fez referência, contaríamos com Luís Busatto que, em *Montagem em Invenção de Orfeu*,¹⁸ sublinha os versos, as expressões e as palavras que, conduzidos pelo voo da memória, o alagoano transporta do hipotexto ao hipertexto. A saber:

Estavas linda Inês posta em repouso
(IO. II, XIX)

pois de teus olhos lindos já não ousou
(IO. II, XIX)

que eram tudo memórias fugidias
(IO. II, XIX)

Tu, só tu, puro amor e glória crua
(IO. II, XIX)

para se amar depois a morta abstrata
(IO. II, XIX)

Estavas, linda Inês posta em sossego.
(IO. II, XIX)

Tudo deixaste, ó amor, ó engano cego
(IO. II, XIX)

Levai-me à Cítia fria, ou à Líbia ardente
onde em lágrimas viva eternamente
(IO. IX, I)

Estavas linda Inês posta em sossego
(*Os Lusíadas* III, 120)

De teus fermosos olhos nunca enxuto
(*Os Lusíadas* III, 120)

Eram tudo memórias de alegria
(*Os Lusíadas* III, 121)

Tu só, tu, puro amor, com força crua,
(*Os Lusíadas* III, 119)

Que depois de ser morta foi rainha
(*Os Lusíadas* III, 118)

Estavas, linda Inês posta em sossego.
(*Os Lusíadas* III, 120)

Naquele engano de alma ledó e cego.
(*Os Lusíadas* III, 120)

Na Cítia fria ou lá na Líbia ardente onde
em lágrimas viva eternamente.
(*Os Lusíadas* III, 128)

¹⁷ Lourenço, Eduardo, *Inês de Castro*, in Coelho, Jacinto do Prado (direção de), *Dicionário de Literatura*, 3ª ed., Porto, Figueirinhas, 1978, Vol. II, p. 464.

¹⁸ Busatto, Luiz, *Montagem em Invenção de Orfeu*, Rio de Janeiro, Âmbito Cultural Edições Ltda, 1978, pp. 29, 30.

A despeito de presentificar o texto antigo, o brasileiro transforma-o através do seu olhar, investindo no seu parecer e na sua sensibilidade artística, exercendo livremente a sua fantasia criadora. Como Genette diria, “l’hipertextualité a pour elle ce mérite spécifique de relancer constamment les oeuvres anciennes dans un nouveau circuit de sens”¹⁹. Deste modo, o alagoano vai urdindo o texto, norteadado pelo seu génio fecundo que nos vai revelando um mundo novo.

Convém, portanto, reconhecer que “l’hipertextualité ajoute une dimension à un texte”²⁰ e que “l’érudition peut enrichir la lecture”²¹. Assim, ainda que o substrato imutável de *Os Lusíadas* não atue consideravelmente no hipertexto, na medida em que não altera o conteúdo da mensagem final, Jorge de Lima não deixa de assumir a permeabilidade da sua poética, entendendo-a como um espaço ecuménico, representativo de um vasto repositório de vozes que amplia a sua conceção de mundo. O que, no entanto, se verifica é que recusa investir em reproduções servis ou fazer parte de uma manifestação coletiva, elevando a sua voz que muito raramente se confunde com as que com a dele confluem.

Como já se afirmou, ao longo deste estudo, a Inês de Castro dedica o Autor as dez estrofes que compõem todo o poema XIX do canto II bem como todo o canto IX de *Invenção de Orfeu* a que consagra dezoito estrofes. Trata-se de textos impenetráveis às primeiras leituras. Agrupadas por acasos insensatos, as palavras não raro se articulam sem motivo que se justifique, impedindo o leitor de encontrar soluções para a sua incomunicabilidade. Perdido em enredos que nem sempre parece dominar, o Poeta exprime um fascínio especial pela instabilidade, pelo descontínuo, pela interrupção súbita das ideias, recriando territórios desconhecidos e oníricos, universos sugestivos, porém inacessíveis. A sétima estrofe do canto XIX, entre muitas outras, constitui, do que se afirma, paradigma:

Perfeitamente posta nas entranhas,
planos, colunas, ramos, perspectivas,
Inês erecta, lindes sempre estranhas,
as auroras de sol tremulam vivas,
os cabelos de nuvens, rubras anhas

¹⁹ Genette, Gérard, op. cit., p. 453.

²⁰ Id., ibidem, p. 223.

²¹ Id., ibidem, p. 223.

de lãs esvoaçadas mas cativas,
como cativa a criação das côres,
apenas liberdade para as flores.²²

Se é, por vezes, impossível invadir o pensamento irreal e compreender como se organizam lexemas e versos entre a sombra densa que os envolve, também não é menos verdade que se erguem focos de sentido que não escapam a uma leitura perscrutante. Uns que, por terem por base o hipotexto ou a História, estimulam um estudo de tipo relacional, outros que, por serem originais, motivam para a palavra solitária do Poeta.

Comece-se, então, pelos que transparecem no hipertexto ou pelos que a História influencia.

Em vez de “Estavas linda Inês posta em sossego”²³ é “Estavas linda Inês posta em repouso”²⁴ o verso inaugural do primeiro longo fragmento que Jorge de Lima tributa a Inês de Castro, em *Invenção de Orfeu*. A paráfrase, que transforma apenas uma única unidade lexical do verso emblemático do conhecido episódio de *Os Lusíadas*, liberta completamente o poema do sentido tradicional. De facto, se *em sossego*, no contexto do épico português, Inês desfruta da frescura efémera da juventude, em *repouso*, no último poema do brasileiro, uma vez que a palavra inscreve o sema da *morte* e do *sono eterno*, Inês surge depois da última viagem²⁵, a vida depois da vida, aliviada dos problemas sem resolução que deixa atrás de si. Além disso, uma vez que leva consigo do passado a pujança das emoções inesquecíveis, não é na morte enterrada de abandono e de vazio que se encontra. Deambula, numa azáfama contínua, mutável e flutuante, no espaço ilimitado das constelações e das estrelas brilhantes, em confluência com as divindades

²² Lima, Jorge de, op. cit., canto IX, poema I, p. 350.

²³ Camões, Luís de, *Os Lusíadas*, Org. de António José Saraiva, op. cit., p. 177.

²⁴ Lima, Jorge de, op. cit., canto II, poema XIX, p. 120.

²⁵ Ao estilo de Jorge de Lima, a ideia da morte de Inês é sublinhada, através da ausência de visão, na primeira estrofe:

“Estavas linda Inês posta em repouso
mas aparentemente bela Inês;
pois de teus olhos lindos já não ousou
fitar o torvelinho que não vê”.

tutelares que regem o destino dos homens, para se transformar, também ela, num anjo protetor.

E para que não finde a eterna lida
e tudo para sempre se renove
nessa constante musa foragida;
entre Andrômedas e Órions alas move.
A sua trajetória é tão renhida,
que a multidão celícola comove.
Vai ser constelação de um mundo novo,
esperança maior de eterno povo.²⁶

Algumas estâncias adiante, é possível ver, de novo, Inês, “posta em sossego”, agora, como n’ *Os Lusíadas*. Quanto ao envolvimento, mantém-se tal como em *Invenção*: um céu aberto de conciliação e de esplendor; uma atmosfera de alegria e de calorosa fraternidade.

Estavas, linda Inês, posta em sossego
para sempre no mundo sideral;
baila tudo em redor do teu ofêgo,
tudo no atlas celeste era teu graal!²⁷
(..)

Com a amada naquele mundo harmonioso de contentamento, é, sem acrimónia nem espírito de vingança, que Pedro²⁸, a quem a “vida curta”²⁹ de Inês tinha inibido a realização de sonhos e o cumprimento de promessas, frustrado declarações de amor, aceita, sem cruzar os braços, a sua partida antecipada. E ainda que a morte volte silenciosamente as costas sem deixar alternativa para o seu gesto implacável, o herdeiro de Afonso IV vence o obstáculo provisório da noite e, “aproveitando o

²⁶ Id., *ibidem*, canto II, poema XIX, p. 122.

²⁷ Id., *ibidem*, p. 122.

²⁸ Convém esclarecer que Pedro é um nome nunca referido em *Invenção de Orfeu*.

²⁹ Id., *ibidem*, p. 122.

silêncio e o desamparo do crepúsculo matinal³⁰, investe no universo invisível da mulher diletta para pôr, uma vez mais, todo o seu amor ao seu serviço.

(...)

Vem alta noite um rei peninsular
amá-la em sua última guarida.³¹

(...)

Semelhante amor qual esse Rei houve
à dona Inês não é achado. Em vão!³²

(...)

Ainda que tivesse consciência de que a sua paixão tinha sido suspensa por um crime desnecessário, é a ela que Pedro se dirige, e, depois de lhe rogar que se tranquilize e que o escute, explica-lhe, em discurso direto:

(...)

Ó dorida paixão, acalma-te e ouve:
Fui buscá-la alta noite em seu caixão.
Roubou-a à negra paz minha viuvez.
Pagens, vive de novo a sempre Inês.³³

O sujeito lírico sugere, ao longo destes versos, o ato de amor que constituiu a trasladação do corpo de Inês do mosteiro de Santa Clara, em Coimbra, para os túmulos do mosteiro de Alcobça, onde ela, coroada de rainha, alcança, ao lado do seu Rei, uma presença imperecível.

Tendo entendido, ao contrário de Camões, o fim como um espaço de libertação e de sossego, como o afago da ascensão, Jorge de Lima encara-o como um tempo infinito que nega o nada transitório da existência, desvalorizando, assim, a

³⁰ Saraiva, António José, *O Crepúsculo da Idade Média em Portugal* (Partes I e II), Lisboa, Gradiva Publicações, Lda, s/d, p. 50.

³¹ Lima, Jorge de, op. cit. canto II, poema XIX; p. 121.

³² Id., ibidem, p. 121.

³³ Id., ibidem, p. 121.

efemeridade do amor terreno que contrasta com a eternidade do amor na morte, a elevação à unidade suprema.

Perspetivando-se como positivo o que era só injustiça, ódio, incompreensão e sangue, todos os sofrimentos se mitigam em *Invenção de Orfeu*. Deste modo, até os “horríficos algozes”, “análogos” aos de *Os Lusíadas*, despidos do adjetivo inicial, perdem a força destrutiva e o poder armado de malignidade. Segue-se, depois, no poema, a “ambigüidade”, secundada pelas antíteses que oscilam entre a bonomia e a maldade, – “...as asas divinas e as ferozes/ asas...”; “...doces vozes e atras vozes;” – deixando os detratores, conhecida a História e o hipertexto, vacilantes entre “a comovida hesitação do rei e a sobreposição das cruéis vozes do povo”³⁴, o que lhes confere parte de humanidade totalmente ausente no hipotexto.

Trouxeram-na os análogos algozes³⁵
diante da ambigüidade das essências,
em que as asas divinas e as ferozes
asas (que eram da Luz magnificências),
confundem doces vozes e atras vozes;
e eis que as piedosas, íntimas insciências:
Levai-me à Cítia fria, ou à Líbia ardente,
onde em lágrimas viva eternamente.³⁶

Os dois últimos versos da estrofe, parafraseados do clássico português, fazem prova da memória inesgotável do alagoano bem como da sua cultura enciclopédica e possibilitam a Inês a última oportunidade de se furtar ao vazio da morte, antes de se deixar ir pela sua mão apaziguadora.

Apesar da presença efetiva de fragmentos de *Os Lusíadas* em *Invenção de Orfeu*, resultantes do respeito e da admiração que Jorge nutre pelo seu antecessor, o texto de base não existe, como se tem vindo a reiterar, para ser reproduzido.

³⁴ Seabra Pereira, José Carlos, “Inês de Castro (Episódio de)”, in Aguiar e Silva, Vítor (Coordenação), *Dicionário de Luís de Camões*, Lisboa, Editorial Caminho, 2011, p. 444.

³⁵ Também este verso aproxima *Invenção de Orfeu* de *Os Lusíadas*: “**Trouxeram-na** os análogos algozes” / “**Traziam-a** os horríficos algozes”. Todavia, não integra a lista das semelhanças, acima transcritas, da autoria de Luís Busatto.

³⁶ Lima, Jorge de, op. cit., canto XIX, poema único, p. 352.

Aos “matadores”,³⁷ subtraiu-se a parte da brutalidade primitiva e visceral que disfarçava, quem sabe, um insaciável desejo de ternura. Os punhais, através da voz poética, moderam o desejo de vingança e desistem da execução fria e da orfandade materna. E o Autor, audaz na criação de imagens, atenua a agressividade da arma, transformando-a no afago de um aroma:

(...)

O punhal que a feriu é doce tília.³⁸

(...)

O objetivo da morte justifica a brandura do meio.

(...)

Pois que matar de amor bem que se mata
para se amar depois a morta abstrata.³⁹

(...)

morta de amor, amada que se mata
para se amar depois em morta abstrata.⁴⁰

(...)

em nós mortes sofridas para versos.⁴¹

(...)

Contrariamente ao que se verifica com grande parte dos autores que, ao longo dos séculos, se têm baseado no episódio da Castro, Jorge de Lima dispensa, como se tem vindo a observar, a crueldade, a dor da separação ou a glorificação póstuma. Por isso, na sua última produção, coloca Inês lá onde as estrelas luzem no céu para que ela seja vista e assim garanta uma existência eterna.

³⁷ Camões, Luís de, op., cit., p. 181.

³⁸ Lima, Jorge de, op. cit., canto II, poema XIX, p. 121.

³⁹ Id., ibidem., p. 121.

⁴⁰ Id., ibidem, canto XIX, poema único, p. 353.

⁴¹ Id., ibidem, p. 350.

A mortalidade impõe-se, porque se impõe a imortalidade da Arte.

Tal como explicou na entrevista a Paulo de Castro, duplamente referida ao longo deste ensaio, “em *Invenção de Orfeu* o episódio de Inês de Castro representa um símbolo poético correspondente à perenidade da própria poesia. Portanto, em vez de uma Inês posta em sossego é uma Inês que se transforma a cada momento, mas conserva a sua integridade e perfeição através do tempo e do espaço”⁴².

Esclarece em prosa o que sugere em poesia, sublinhando, entre os versos abundantes, os poucos vetores temáticos que lhes conferem a harmonia possível, ou, dito de outro modo, a escrita tece-se num ato recreativo de que o artista não se distancia, relevando, nas áreas temáticas repetidas, um único fôlego de intenções.

Os trechos que se seguem, por não estabelecerem nenhuma relação com a obra clássica, dão voz às palavras que não resultaram do modelo.

Inês é uma alma plural, que vem com o Poeta do tempo mítico da infância perdida, da zona mais remota da sua biografia feliz⁴³.

(...)

Ó múltipara Inês, sutil e extrema.⁴⁴

(...)

(...)

com seus cabelos, ela-a-mais-de cem,

⁴² Lima, Jorge de, *Auto-Retrato Intelectual*. op. cit., p. 93.

⁴³ Na verdade, vem da infância distante e inesquecível, marcada pela alegria dos afetos, o fascínio, prolongado, por Inês de Castro (Cf. Lima, Jorge de, *Invenção de Orfeu*, op. cit., canto XIX, poema único, p. 350):

“Ela fechada virgem, via-a em rio;
eu era os meus sete anos, vendo-a vejo
a própria poesia que surgiu
intemporal, poesia que antevejo,
poesia que me vê, verá, me viu,
ó mar sempre passando em que velejo
eu próprio outro marujo e outro oceano
em redor do marujo transmontano.

Meu pai te lia, ó página de insânia!
E eu o escutava, como se findasses”.

⁴⁴ Lima, Jorge de, op. cit., canto XIX, poema único, p. 349.

a mais de mil, Inês amorfa e aresta,
Inês a só, mas logo sempre em festa.⁴⁵

(...)

a musa aparecida de cem faces.⁴⁶

Além de inscrever em si vários seres, a rainha de Pedro revela-se também, muitas vezes, ao longo dos textos, pela tensão interna e pela energia inspiradora. Interiormente agitada, vive em perpétuo movimento, metaforizando as águas do mar que mudam a cada instante que passa.

(...)

pois Inês em repouso é movimento,
nada em Inês é inanimado e lento.

(...)

Não podendo em sossego Inês estar,
foi preciso mudá-la, nessa lida,
tão inconstante lida – mar e mar.⁴⁷

(...)

Não podendo em sossego Inês estar,
seus algozes mudaram-na na lida,
na continuada lida, mar e mar.⁴⁸

(...)

(...)

Tu te refluis na vaga desse tema,
eterna vaga, vaga em movimento,
agitada e tranquila como o vento.⁴⁹

⁴⁵ Id., *ibidem*, p. 349.

⁴⁶ Id., *ibidem*, p. 350.

⁴⁷ Id., *ibidem*, p. 121, canto II, poema XIX, p. 121.

⁴⁸ Id., *ibidem*, canto XIX, poema único, p. 352.

⁴⁹ Id., *ibidem*, canto II, poema XIX, p. 123.

Inês “corresponde à perenidade da própria poesia”, sendo fonte eterna de apaziguamento do *desassossego* dos Poetas. Elevada à categoria de divindade pela terra inacessível em que habita e pelo estatuto etéreo que detém, transforma-se num sopro fecundo que facilita aos artistas o movimento da criação. “Musa”⁵⁰, “chispa inventiva”⁵¹, ela estende a mão para apoiar no sonho de contar a sua história, “tema em temas”⁵², e para resolver a indecisão das palavras que nascem temeratas no silêncio.

(...)

Como se além da página acenasses
aos que postos em teus desassossegos,
cegam seus olhos por teus olhos cegos.⁵³

(...)

Mas sempre linda Inês, paz, desapêgo,
porta da vida para os sem-sossêgo.⁵⁴

(...)

as palavras e estrofes sobranceiras
narram seus gestos por um seu poeta
ultrapassando às musas derradeiras
da sempre linda Inês, paz, desapego,
porta da vida para os sem-sossêgo.⁵⁵

Em textos marcados pela grandeza torrencial do seu imaginário, Jorge de Lima traz a *Invenção de Orfeu* uma nova personagem que, impermeável às influências, se propõe viver a independência da sua própria aventura. Distraída

⁵⁰ Id., ibidem, canto XIX, poema único, p. 351.

⁵¹ Id., ibidem, p. 351.

⁵² Id., ibidem, p. 349.

⁵³ Id., ibidem, p. 350.

⁵⁴ Id., ibidem, canto II, poema XIX, p. 123.

⁵⁵ Id., ibidem, canto XIX; poema único, p. 353.

do tempo e do espaço, “nos dias dos mundos andarilha”⁵⁶, aceita o frio do amor acabado e parte para o lugar espiritual da morte onde encontra um novo sentido para a vida. Com efeito, é no mundo inominado em que descansa, sempre celebrada na sua imagem petrarquista de perfeição e beleza, que Inês permanece a inspiradora talentosa cuja mensagem os Poetas não se cansam de escrever.

⁵⁶ Id., *ibidem*, p. 349.

Maria do Nascimento Carneiro

Universidade do Porto¹

IMAGENS CONTORCIDAS DA VIDA E DA MORTE NOS CONTOS DE JOAQUIM PACHECO NEVES

Joaquim Pacheco Neves, escritor vilacondense e profícuo autor de contos e novelas, não tem merecido, por parte dos estudiosos da literatura portuguesa, o tratamento e o relevo que a sua obra deveria suscitar. Como tal, este artigo afirma-se como uma proposta de trabalho que visa, ainda que de modo sumário, contribuir para colmatar essa lacuna. O “corpus” que nos ocupa centrar-se-á nas primeiras coletâneas publicadas nos anos 40, a saber:

*Contos Macabros (1941)*² e *Contos Sombrios (1942)*³.

Todavia, a obra do autor merece uma abordagem mais ampla e, nesse sentido, julgamos importante completar a análise com textos mais tardios, nomeadamente com *História de pobres*, de 1978, no sentido de tentar esclarecer se, ao longo do tempo e sob a influência de outros movimentos estéticos, a sua produção permanece apegada às primeiras orientações ou se encontra outros sentidos e responde a outros exemplos formativos.

Indiscutivelmente, como já referimos, Pacheco Neves é, sobretudo, um autor de contos, feitos de uma sucessão de pequenos quadros, espécie de instantâneos de conotações sociais e de vidas cristalizadas em instantes que passam.

Mas, desde as primeiras linhas, é o sentido trágico da existência, o mundo das farsas sociais e as personagens-temas que, linha após linha, entram para o

¹ («Investigador/a do CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória»). Financiado por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do projecto PEst-OE/HIS/UI4059/2011.

² Joaquim Pacheco Neves, *Contos Macabros*, ed. do autor, 1941.

³ Joaquim Pacheco Neves, *Contos Sombrios*, ed. do autor, 1942.

papel. O leitor convive, de imediato, com um mundo exasperado de dramas, com um universo de teor pessimista, não raro temperado de laivos humorísticos que contribuem para quebrar a intensidade das cenas e das situações.

Assim, quando passamos em revista os próprios títulos, o que desde logo salta à vista é a utilização de um registo terminológico marcado pelo seu quê de infortúnio, de mal, de paixões e de vícios, de ameaças surdas e pesadas, de histórias de imoralidades, de fins trágicos, de mistérios e de terrores. Os títulos funcionam desde logo como protocolo de leitura, implicando marcas de tragédia. Temos, assim, por exemplo: *Contos Macabros*, *Contos Sombrios*, *Como nasce o ódio*, *O silêncio e a vida*, *Histórias do Anoitecer*, *Histórias do desespero*, *Histórias da Noite escura*, *O bairro do cemitério*, *Histórias de ciúmes*, *História de uma mulher perdida*, *História de pobres* e *Histórias do desencanto*.

Os títulos enumerados causam, pois, à partida, um efeito de tensão, visto utilizarem fórmulas de infortúnio e de sofrimento. Longe de embalar a nossa sensibilidade, como se espera muitas vezes dum conto, o autor parece querer tirar o leitor do conforto sereno de uma leitura amena, exagerando os quadros e as situações, obstinando-se a caricaturar, ou seja, a alterar as dimensões, alongando-as e sobrecarregando assim a matéria. De facto, levando ao extremo as situações, Pacheco Neves propõe-se desafiar as medidas da humanidade e da correção ao recorrer a emoções fortes, de feição trágica, a sentimentos que explodem e atiram tudo pelos ares, numa trama viva de conflitos e de paixões, de comportamentos irracionais e alienados.

Julgamos, todavia, possível apontar na sua obra de ficção duas facetas ou tendências. Uma, inspirada ainda numa certa estética já “démodée”, que o leva a atualizar alguns dos tópicos do nosso romantismo oitocentista, os quais se refletem na escrita de, pelo menos, duas das coletâneas, acima referidas, e que sugestivamente se intitulam: *Contos Macabros* e *Contos Sombrios*.

Uma outra, com textos mais tardios, possui já evidentes afinidades a outras escolas e estéticas.

Pode dizer-se que as primeiras duas coletâneas de contos, evocam, na nossa perspetiva, a corrente ficcional que atravessou a Europa nos finais do século XVIII, a qual é habitualmente designada por «literatura negra ou de terror». Com efeito, nestes textos, perpassa uma atmosfera sombria e de horror. Joaquim Pacheco Neves cede aqui ao gosto pelo espetacular, pelo pormenor macabro,

por quadros repulsivos, onde os vilões descem à monstrosidade animalesca, e cujas fontes mais remotas podem ser procuradas na literatura estrangeira, nomeadamente nos romances setecentistas de Walpole ou ainda na vasta obra de Mrs. Radcliffe e outros tantos autores que, sobretudo a partir da década de 1830, são abundantemente traduzidos em Portugal. Porém, este tipo de literatura de lances arrepiantes, foi um fenómeno datado, muito embora tenha deixado marcas nalguns dos nomes mais sonantes da nossa literatura oitocentista de fim de século, principalmente em Camilo, Teófilo Braga e até no próprio Eça (*O Esqueleto*).

As cenas desenrolam-se, como já referimos, não dentro de um clima sentimental e moralizador, mas revelam a intenção de chocar, de interessar pelo excesso.

No entanto, mesmo nas duas primeiras coletâneas citadas, Pacheco Neves evidencia uma certa elasticidade em relação aos preceitos desta escola. Decididamente, o autor não se socorre mais de ambientes medievalistas, que serviam de palco à ação e alimentavam constantemente a expectativa do leitor, comprazendo-se na descrição de castelos, conventos ou prisões que escondiam infundáveis labirintos, com recantos e passagens secretas, podendo ser usados como elementos cénicos de terror. Pacheco Neves, pelo contrário, surpreende os vícios e os crimes na contemporaneidade, na rotina da vida pequeno – burguesa ou miserabilista de um Portugal rural e, geralmente, em ambientes onde a vida se perde e se degrada (como a taberna, o hospital, o cemitério).

Os seus heróis movem-se em ambientes extraídos de um meio geo-humano, assente no quotidiano, onde julgamos descortinar a própria vivência do autor, lugares esses que a memória provavelmente recuperou ou transfigurou e que segundo João Conde Veiga eram «*quase sempre dentro da sua Vila do Conde, vila que agora tem direito de cidade, mas mantém a alma*»⁴.

Mas o mais habitual é que, nos seus contos, a ação careça de referentes espaciais bem particularizados. Os elementos descritivos são meros dados de uma topografia reduzida ao mínimo. Os eventos desenrolam-se num «monte» (*Zé Quinau*), numa «serra» (*Oiro Negro*), num «jardim com tílias» (*O Cego do Jardim*), na «casa do abade» (*Por Mal fazer, Bem Haver...*), na «quitanda» (*Vingança de Bêbedo*), ou circunscrevem-se a uma «povoação» indefinida. Em grande parte,

⁴ João Conde Veiga, «*Para uma situação literária de Joaquim Pacheco Neves*», Boletim Cultural da Câmara Municipal de Vila do Conde, nova série, n.º 20, 11 junho de 1998, p. 23.

pois, os espaços são telúricos mas não miudamente dilucidados. O leitor não tem certezas taxativas sobre o local onde tudo se vai passar.

Episodicamente, o cenário onde decorre a ação, se bem que abstrato, pode apontar para uma *«tasca de comes e bebes lá para as bandas do Suajo»*⁵, ou o contexto indiciar ou aludir, sem insistir em datas ou lugares, a uma qualquer aldeola minhota pela fugidia referência às *«litradas do verde»*⁶ que jorram da caneca do taverneiro para a goela dos incorrigíveis bêbedos. Porém, contrariamente aos quadros que Júlio Dinis poetizara, Pacheco Neves apresenta-nos, nestas duas obras, o reverso da vida rústica.

Todavia, é impossível sonegar-se a infiltração dessa corrente literária tenebrosa nos contos do escritor vilacondense. Ao mundo da sua memória, num constante recurso à circularidade das leituras em que potencialmente o autor se aventurou, vêm à tona algumas das características desta estética do horrível. De facto, é de assinalar, a revalorização de ambientes sombrios e contorcidos, acentuadamente dramáticos e desconcertantes, em sintonia com a psicopatologia das personagens. Bem longe dos ideais de harmonia, serenidade, sobriedade e ordem da arte clássica, nestas duas coletâneas mergulhamos na obscenidade, em factos grosseiramente vulgares e sórdidos, a que a própria natureza da paisagem parece muitas vezes associar-se. Na fronteira da irrealidade, o nosso autor cria um universo ciclónico, transfigurado por horríveis tempestades, num fundo de frenesi trágico e de morte:

«Cá fora, a noite apresentava-se borrascosa. O vento sibilava canções macabras e a chuva caía a espaços em grossas bâtegas que ensopavam a terra e a quem se atrevia a caminhar desprevenido nas ruelas. Ao longe, os relâmpagos recortavam, no fundo sombrio da escuridão, os contornos do casario e davam às árvores oscilantes o spectral esfumado das formas imprecisas dos duendes.

– A noite está d’apetite. – resmungou o Malhão, erguendo a gola do casaco e enterrando o boné até às orelhas.»⁷

⁵ *Contos Sombrios*, ed. cit., p. 131.

⁶ *Contos Macabros*, ed. cit., p. 41.

⁷ Id.,

Não raro, a função do enquadramento, quando expresso, reside na criação de um *locus horrendus*, tópico oposto ao ideal renascentista do *locus amoenus*. Estamos perante um cenário de angústia, estreitamente correlacionado com a mundividência das personagens e com os temas que estruturam a narrativa. O contexto situacional gera, assim, apesar de muito parcimonioso, significados simbólicos indispensáveis para compreendermos as personagens e as suas ações.

Não obstante estas reminiscências ou adornos «negros», que aqui e ali ainda ressoam, tais como o aproveitamento estilístico de expressões como «*os pios agoirentos das corujas*»⁸ e as sombras «*esguias de ciprestes*»⁹, (a lembrar *O Noivado do Sepulcro* de Soares de Passos), ou ainda noutro plano de análise, o tema do marido que volta após uma longa ausência para vingar a sua honra (*Ódio Velho*), parece-nos particularmente tendencioso tratar estes contos como meras reabilitações da literatura gótica.

Sem prejuízo do relevo de que desfrutam os fatores invocados, importa também chamar a atenção para a elaboração específica das histórias e o modo como elas nos são narradas. A produção literária de Joaquim Pacheco Neves assenta, de modo nítido, numa estética da objetividade, visto o narrador se limitar, com frequência, a expor os acontecimentos em vez de os comentar ou de se alongar em explicações e interpretações. Veja-se, a este propósito, o que se passa em *O Alverca (Histórias de pobres)*, onde o narrador, assumindo o ponto de vista da personagem, permite ao leitor tomar conhecimento de modo praticamente direto da sua perturbação interior, desencadeada pela dependência do álcool.

“O Alverca foi andando ao longo da adega e mergulhando o olhar triste nas grandes cubas preparadas para receberem o vinho. Tinham uma altura respeitável e pareciam desafiar a ação destruidora do tempo. Bateu numa com os nós dos dedos e ouviu um som claro responder ao toque. Estava vazia. Foi andando até que, de repente, deu com os olhos num garrafão manchado com borrões de vinho tinto. “Aquele é tinto”, pensou.” Que bem me saberiam alguns tragos!” Sem tirar os olhos do garrafão, foi andando até ficar próximo. Era como se já o tivesse nas mãos, seguro pelo gargalo, a sentir escorrer a frescura pela garganta abaixo e

⁸ *Id.*, p. 14.

⁹ *Contos Sombrios*, ed. cit., p. 89.

aquele doce canto da saída, aos glus-glus, encher-lhe a alma de alegres contentamentos. Ia pegar-lhe, mas sentiu na consciência a voz do Ribeiro recomendar-lhe: “Nada de vinho, sr. Alverca.”¹⁰

Fica-se, deste modo, a conhecer a personagem pelos seus atos, gestos ou diálogos, subordinando-se, por outro lado, o enunciado às suas limitações e capacidades cognoscitivas. Na maioria dos casos, o narrador dá mesmo preferência ao discurso dos seus heróis, passando estes a revelar-se e a apresentar-se.

Nesta ordem de ideias, Joaquim Pacheco Neves partilha os dogmas do princípio estético da escola naturalista a qual advogava a impassibilidade do romancista face à sua criação e que, do lado de lá dos Pirenéus, teve em Flaubert um dos mais fiéis defensores. Para além disso, convirá lembrar um outro aspeto que estrutura a obra do autor em questão. Refiro-me à mensagem ou discurso estético, enquanto reveladores de sentidos. Sem ambições de esgotar esta matéria, diríamos que é sobretudo nos contos mais tardios que Pacheco Neves projeta uma conceção determinista da existência, problemática esta posta a circular no romance naturalista e que assentava em diretrizes relativamente claras e codificadas, nomeadamente na influência do meio sobre as personagens, na atenção particular dada aos condicionamentos genéticos, no papel da educação, etc. O indivíduo era esvaziado do livre arbítrio e movia-se condicionado por forças materiais que o transcendiam, preceitos seguidos e defendidos por E. Zola. Também em P. Neves as personagens são comandadas por instintos baixos e por impulsos abismais, difíceis de refrear. O vício e as paixões mesquinhas subjagam-nas a ponto de se comportarem sem heroísmo nem virtude.

Desta forma, os heróis são definidos linearmente por um traço, por uma singular psicologia doentia e mórbida que os predispõe a cometer os crimes mais horrendos e que os acompanha durante todo o percurso narrativo. O retrato do Zé Chupado, por exemplo, é definível por um único traço ao longo da narrativa: o bêbedo crónico e de maus instintos «*de alma entorvecida ao léu, pelos fumos do álcool que lhe enublavam a razão.*»¹¹. O podador de *Ódio Velho*, também ele bebedor, é dominado pelo ódio e pela sede de vingança. O herói de *O Pulso*

¹⁰ *Histórias de Pobres*, ed. Ser, 1978, p. 34.

¹¹ *Contos Macabros*, ed. cit., p. 96.

sucumbe ao peso das suas crises de hipocondria. Em *A Ti Maria Migalbas (Histórias de Pobres)*, a cobiça conduz à profanação do túmulo. Em *O Pilba Galinbas (Histórias de Pobres)*, a preguiça espera o momento oportuno para transformar o homem em larápio. Governadas, especificamente, pelas pulsões mais materiais e cegas, as personagens são conduzidas a praticar atos de crueldade física ou psíquica e surgem como que alienadas de si próprias, parecendo obedecer a um rigor dedutivista e a uma mecânica montada por uma ideia fixa e diabólica.

Sem hesitações e sem dilemas de consciência, o vício progride alimentado ou intensificado, não raro, pelo uso do álcool. A bebida cumpre, assim, a sua função de estimulante psíquico, não geradora de paraísos artificiais como em Baudelaire, mas revelando ser, pelo contrário, uma ponte para o mundo insondável do mal, para o ressurgir do «monstro» e do animal que habita em toda a aparência humana, paradigma a que obedeciam também já as personagens de Edgar Poe.

Nos *Contos Sombrios*, Zé Quinau, Zé Grosso, a Ti Ana, e outros tantos heróis, não evoluem no decurso da narrativa e, por isso, também não surpreendem o leitor com as suas ações destrambelhadas. Como fantoches, os protagonistas conservam o essencial da vida mas, encarados sob certo ângulo, revelam apenas ser joguetes manobrados por meio de um cordel de obsessões que, duradouramente, os dominam.

Este tipo de motivação correlaciona-se, como é óbvio, com os princípios que o naturalismo advoga, ou seja, o fatalismo da sujeição do homem a forças que o transcendem tais como: o ódio, a vingança, a sede do lucro, a luxúria, o crime, o suicídio, em suma, a violência das paixões mais condenáveis. Numa visão contorcida da vida, Pacheco Neves exprime, portanto, a imperfeição dos seres, não como um moralista, mas antes como um anatomista que procede à dissecação apenas para nos causar repulsa.

Porém, o que, em nosso entender, mais avulta nestas coletâneas é a estranha e, por assim dizer, quase insustentável exibição da morte, acentuada pela singularidade dos motivos que a instalam aos olhos do leitor, tais como o macabro, a decomposição do cadáver, as agonias do envenenamento e outras formas de exhibir a passagem da vida para a representação, em toda a sua crueza, do cadáver. O autor, hiperboliza a realidade com toda a sua fealdade e imperfeição, afastando-se assim, de um idealismo que exclui tudo o que é grosseiro e hediondo.

Em nome desse princípio, o escritor vilacondense multiplica a morte a cada página da sua obra. Ela orquestra os doze contos da coletânea *Contos Sombrios* e o seu domínio estende-se também aos *Contos Macabros* e a outros textos mais tardios. Nos episódios trágicos que a sua escrita traça, sem temperos, morre-se de todos os modos e feitios. Por doença (*A morte do enfermeiro, A morte do cadáver, A volta à vida*), por suicídio (*O paralítico, A serrana, Diário de um suicida*), por assassinato (*A morte do Pisco, Vingança de bêbedo, Zé Quinau, Uma história sem importância, A loucura do Migas*), por acidente (*O sacrista bebedola, O vôo do moscardo*) e até por excesso de imaginação e de cobiça (*O pulso, Oiro negro*). Tratada com uma crueza sem freio, a morte assemelha-se, nas narrativas deste autor, não raro, à poesia barroca no que ela encena de mais perturbante e teatral.

A morte, nos contos de Pacheco Neves não é, pois, o repouso desejado, mas golpe violento, pesadelo de mortos e vivos. Minuciosamente detalhada, a visão tende a suplantar a realidade e transforma em espetáculo repugnante o cadáver:

«Olhou-lhe para a barriga esventrada, a tufar as tripas pela abertura; para a bôca esborrachada, por onde espreitava a língua inchada e negra; para os ossos da cara, encunhados na massa branca do cérebro; para o ôlho cêgueta revirado e fito no céu, lá distante. E sentiu nojo daquele ruim aspecto que o obrigava a cuspir enauseado e a abandonar, numa fuga, aos bicos vorazes dos abutres, os dois cadáveres que a morte irmana na mesma cova assassina.»¹²

O narrador, sem qualquer tendência moralizadora ou depuradora face às desgraças que se abatem sobre as personagens, não desencadeia qualquer tipo de compaixão no leitor. Antes pelo contrário, uma estranha náusea invade o espírito perante o estrebuchar da vítima e, especialmente, quando a morte se tingue de «putrefação», num descarnado realismo de rara violência.

A tradicional serenidade no morrer, que marca a atitude dos homens até aproximadamente à época do Romantismo, é substituída, na obra de Joaquim Pacheco Neves, pelo pavor da certeza do destino cruel que se esconde em todo o homem.

¹² *Contos Sombrios*, Prefácio de José Régio, ed. cit., pp. 14 e 15.

Lévi-Strauss, a quem se devem importantes estudos sobre esta matéria, lembra que no imaginário cultural (especialmente a partir do século XVIII), a morte é suja, e o sujo é o mal. Simbolizando o surgimento do «não cultural», da «não civilização», o cadáver será, por isso mesmo, mantido à distância, no lugar que a comunidade lhe reservou: o cemitério e a lápide que lhe dá o remate final. Só aí a morte passa a ser aceitável.

Mas, uma leitura atenta dos textos de Pacheco Neves torna também muito notória a interação existente entre esta estética do excesso e a propensão para chocar, nomeadamente, graças ao recurso a um vocabulário de grande trivialidade que vem quebrar o trágico das situações e lhes empresta um toque humorístico. Por isso, José Régio com muita perspicácia, na nota introdutória que fez aos *Contos Sombrios*, chama a atenção do leitor para o «*humorismo no funéreo*», ou seja, para essa «*espécie de bonomia sarcástica ou familiaridade desconcertante; o da ironia, ou do quer que seja vizinho, perante os seus próprios assuntos e inclinações*»¹³. Eis como Pacheco Neves, no texto *O vôo do moscardo*, num crescendo de detalhes amplificadores, exagera a descrição do repelente corpo do moscardo assassino:

«Era feio o moscardo e mais se afeiara, no entender do Marques, quando o viu estorcer os aneis do corpo, imbricá-los numa ansa, afunilá-los na postura dejectante e largar fezes sôbre o seu ventre largo e obeso.»¹⁴

Esta precisão tingem-se de um gozo cómico que oscila entre a gravidade e a banalidade, lembrando o traço a vitriolo dos grandes caricaturistas da imprensa do século XIX. A morte assemelha-se, assim, nestes contos, à «paródia carnavalesca» estudada por Bakhtine. Recordemos, a título de exemplo, a ridícula comicidade que o autor tira do trágico fim do homem, objeto nas mãos do seu semelhante e, por fim, repasto dos vermes na sepultura. Eis como em *Contos Sombrios*, o Verme, resume, com minúcia, ao Cadáver, a sua tarefa na decomposição:

¹³ *Contos Sombrios*, ed. cit., p. 153.

¹⁴ *Id.*, p. 80.

«Como o tempo para nós nada representa, esperamos que as pessoas que envolveram o defunto nessa mortalha dura, morram. Se ainda não basta, aguardamos que se finem os novos descendentes, porque à terceira ou quarta geração, quando os laços afectivos se distendem pela falta de conhecimento entre uns e outros, podemos ter a certeza que se vão ao chumbo, desencarapaçam o morto, põem o caixão na terra e esperam que façamos o trabalhinho depressa, para o novo hóspede cair na toca.»¹⁵

Segundo Jean Château, o humor poderá ser perspectivado como «un mixte de sérieux et de non sérieux»¹⁶. Em Pacheco Neves, o tom «sério» que predomina em certas cenas macabras não impede que, aqui e ali, o texto se deixe invadir por processos de pendor humorístico, numa tensão que ressoa a provocação. É que, de facto, o humor coexiste, nos seus contos, com a presença de factos mórbidos, com a encenação escancarada da morte, ou dos estados que lhe são próximos, como a agonia, ou seja, esse tempo que separa a morte da vida, a vitalidade do corpo, do estatismo do cadáver. Graças à inclusão de elementos humorísticos, o medo insustentável da morte parece esbater-se. A morte é colocada à distância. O autor como que corrige o arrojo de algumas cenas e o aspeto mais bestial e hediondo da morte recorrendo ao poder da imagem forte e sarcástica. É neste interseccionismo de «signos contraditórios», que se revela claramente o jogo funebremente cómico da prosa de Pacheco Neves. A nível da linguagem, o autor procura o vocábulo frio e cru, não raro de inspiração médica, a notação neutral, que contrabalança com a exuberância e o poder expressivo das imagens e do pormenor, como o uso dos particularismos regionais, os quais estabelecem um violento contraste com o princípio anterior. Citemos uma passagem do desfecho trágico-cómico do *Sacrista bebedola* preso no fogo que ele próprio ateou:

«Os fumos do vinho, varridos pela sudação forçada, deixaram-no calcular o perigo. Num lampejo de raciocínio pareceu-lhe encontrar uma aberta para escapar à fogueira, escorregando pelo telhado, até encontrar a firmeza da parede mestra do lado da sacristia. Mas, quando lhe acudiu o pensamento, a trave onde estava, roída

¹⁵ Jean Château, «*Le sérieux et ses contraintes*», *Revue Philosophique*, nº 10-12, 1950, p. 10.

¹⁶ *Contos Macabros*, ed., cit., p. 15. O sublinhado é nosso.

pelo fogo, abateu e engoliu na fornalha o corpo vivo que nela se encarrapitava. O grito foi abafado pelo fragor da derrocada; mas as chamas, quando o corpo do sacrista se reduziu a torresmos, cresceram e brilharam mais espertas.»¹⁷

A ousadia das metáforas e das comparações, discretamente pejorativas e desapaixonadas sobre a sorte da personagem, fazem-nos retomar o contato com a realidade e, em última análise, parecem expurgar a morte da vida. A linguagem humorística desrespeita a exigência da arte realista, acalma os nervos, criando um clima de quase prosaísmo que se opõe à angústia e ao medo do violento, do anômalo e do asqueroso como se verifica neste outro excerto:

«O Brás e a amásia, ao ver entre portas o Quinau, ficaram aterrados e não detiveram o grito de pavor que lhes subiu às gargantas. Refugiaram-se num canto da casa a bradar por socorro. Mas, antes que acudissem gentes, as mãos do Quinau filou-os pelos gorgomilos e fêz embater os corpos como pratos de filarmónica de aldeia.»¹⁸

Através do humor, Pacheco Neves alivia a tensão e a repulsa que causam as imagens violentas da morte e que a sua escrita pôs a nu, retalhando e descendo fibra a fibra, sem condescendência. Assim, a veia humorística revela ser o caminho mais seguro para que autor e leitor se distanciem das personagens, das suas misérias e podridões e, conseqüentemente, do pavor que constitui a passagem da vida à morte.

Assim, muito embora quase todos os contos do escritor vilacondense terminem tragicamente com a morte dos heróis, poderemos perguntar-nos se a veia humorística que se vem imiscuir no horrível enredo fúnebre não funcionará, afinal, como afirmação da vida. O humor em Pacheco Neves seria, desta forma, a porta de saída que o autor encontrou para afirmar a vida. Ao escutar ostensivamente o corpo doente ou empastado pelo sangue da violência, ao acumular pormenores ligados à degradação do próprio cadáver, Pacheco Neves, o médico de profissão, exerce também na escrita, a que consagrou grande parte do seu

¹⁷ *Contos Sombrios*, ed., cit., p. 33. O sublinhado é nosso.

¹⁸ *Contos Sombrios*, ed., cit., p. 33. O sublinhado é nosso.

tempo de lazer, o seu olhar realisticamente clínico, diagnosticando a morte nos «outros». Se bem que a consciência da sua própria condição de mortal o tenha, provavelmente, levado a obedecer, simultaneamente, a um impulso contraditório e, como se de um espelho se tratasse, as suas histórias escondem, nos artifícios das imagens cruéis, na linguagem contorcida, nas antíteses violentas e abruptas, o medo e o fascínio do seu próprio fim.

MÃES E FILHOS – REPRESENTAÇÕES LITERÁRIAS DA FIGURA MATERNA NA LITERATURA PARA CRIANÇAS DA ATUALIDADE

Como “Introdução”

Descobri “A Senhora de Brabante” com a Doutora Ofélia Paiva Monteiro, na década de 80 do século passado, no início do primeiro mestrado em Literatura Comparada da Universidade de Coimbra e no início da minha investigação como recém licenciada. Dos poemas de Gomes Leal, foi um dos que a minha memória registou. Das leituras que descobri com a sua orientação, até às leituras que fui escolhendo e que ela acolheu com a sua inegualável perspicácia de antecipação sobre a importância dos textos literários, mesmo quando ainda não reconhecidos academicamente, caminhei da literatura canónica à literatura tradicional e à literatura para crianças. Com a sua imensa sensibilidade humana, a Doutora Ofélia apoiou-me num percurso que me conduziu ao momento presente, em que a literatura me interessa como artefacto estético mas muitíssimo também como contribuição para o desenvolvimento do ser humano desde a infância.

O poema de Gomes Leal referido no início está profundamente relacionado com a temática dos livros para crianças atuais que são alvo de análise neste texto. A mãe da criança monstruosa tem por ela um amor infinito, independente da incompreensão dos outros. Várias representações da figura materna surgem nos textos para crianças selecionados – figuras que têm a liberdade de gerir esta relação afetiva sem a dimensão dramática do amor materno da Duquesa de Brabante, mas foi este amor de mãe incondicional que me fez optar pela abordagem que se segue, em sucessivos elos de ligação (nem sempre óbvios mas profundos

ao nível semântico) entre os vários momentos da investigação desenvolvida ao longo dos anos.

Numa época em que a literacia não se pode restringir à leitura do texto verbal, palavra e imagem são, neste artigo, indissociáveis – a paixão pela ilustração uniu-se à outra, pelo texto. E na educação literária e humanista da criança contemporânea, ainda antes de ela saber ler, esta é uma dimensão fulcral.

A literatura infantil e juvenil, cujo reconhecimento público e académico se afirmou nas últimas décadas do séc. xx e se consolida no desenrolar do séc. xxi, é um meio privilegiado para promover e estimular o desenvolvimento das competências sociais e morais nas crianças e jovens, acreditando (ou partindo do pressuposto) que os comportamentos pró-sociais ou altruístas são imprescindíveis numa sociedade que se pretende mais justa e solidária.

Partilhamos com Selman (1980) a opinião de que as relações interpessoais constituem importantes oportunidades para aprender a mostrar interesse pelos outros, compartilhando com eles experiências, sentimentos e atitudes. A interação social ajuda a criança a ter em conta a perspectiva do outro, a interpretar o significado do comportamento dos outros e desenvolver a capacidade de responder progressivamente de modo mais colaborativo, recíproco e mútuo. Para que tal seja possível, é fundamental proporcionar oportunidades de descentração social, isto é, colocar-se no ponto de vista do outro, ver o mundo segundo pontos de vista diferentes e, portanto, perceber que o mundo é plural, múltiplo e relativo.

As teorias da vinculação estiveram, também, na base da pesquisa e reflexão do nosso estudo ao procurarmos relacionar a qualidade das relações de vinculação com o desenvolvimento posterior do indivíduo. Uma das ideias originais de Bowlby (1982) é a noção de que o *self* é construído e representado *em e na* interação com os outros. Se a criança experiencia interações com uma figura que reconhece as suas necessidades de conforto e proteção e, simultaneamente, respeita as suas necessidades de autonomia e de exploração do meio, tem maior probabilidade de desenvolver um modelo de *self* como valorizado e merecedor de afeto. Se, contrariamente, as suas necessidades forem rejeitadas, é provável que construa um modelo de *self* como incompetente e como não merecedor de afeto.

As crianças com uma vinculação segura parecem adaptar-se mais facilmente à vida social, parecem mais entusiastas, mais fáceis de ensinar e são mais resistentes

à frustração. São crianças mais “populares”, tomam mais iniciativa de estabelecer contactos sociais e são mais competentes em ajudar os outros (Cassidy, 1988). A cooperação, a compreensão, o respeito mútuo, a equidade e a justiça são competências essenciais a desenvolver nas crianças e jovens para que possam vir a ser cidadãos livres, responsáveis, autónomos e solidários.

As amizades são cruciais para o desenvolvimento social da criança por permitirem a partilha de experiências, de valores e de intimidade num ambiente de harmonia. A criança que ouve histórias e poemas, em ambiente familiar propício ao desenvolvimento de ligações afetivas securizantes, compreende que a amizade pode existir sem que a presença física do outro seja indispensável (Pires e Agostinho, 2002). O modo como a figura de vinculação vai respondendo às necessidades básicas da criança é determinante no modo como esta desenvolve um sentimento de confiança e segurança em si própria e na figura de vinculação, sentimento que mais tarde generaliza a outras figuras. Estas crianças apresentam melhores competências pessoais (auto estima, resiliência do ego e competência cognitiva) e interpessoais (reciprocidade, empatia, resolução de conflitos) e mais facilidade na mediação com adultos.

Diversos estudos longitudinais têm procurado salientar que a qualidade da vinculação mãe-criança tem uma importância fundamental para o desenvolvimento das competências sócio-emocionais e sócio-cognitivas das crianças (Pires e Agostinho, 2002).

Assim, seleccionámos aleatoriamente nove livros infantis sobre a representação da figura materna: seis deles são de autores portugueses e três de autores estrangeiros, todos publicados nas duas últimas décadas:

- Luísa Ducla Soares e Manuela Bacelar (il), *Os ovos misteriosos*, 1994
- José Jorge Letria e Joana Quental (il), *A minha mãe*, 1999
- Mia Couto e Danuta Wojciechowska (il), *O gato e o escuro*, 2001
- Sílvia Alves e João Caetano (il), *Coisas de Mãe*, 2006
- Isabel Minhós Martins e Bernardo Carvalho (il), *Coração de Mãe*, 2008
- Beatrice Masini e Alina Marais (il), *A Vida Secreta das Mães*, 2008
- Nathalie Delebarre e Aurélie Blanz (il), *Eu sei tudo sobre as mamãs*, 2010
- Beatrice Masini e Alireza Goldouzian (il), *Medos de Mãe*, 2011
- Hugo Santos e Raquel Pinheiro (il), *Todas as mães*, 2011

De salientar que a ilustração desempenha um papel fulcral em quase todos estes livros, cuja leitura tem de ser feita numa interação contínua entre texto e ilustração.

Noutras obras teríamos hipótese de analisar relações familiares mais alargadas mas ao pretendermos analisar a vinculação mãe-criança, como referido, optámos por este destaque exponencial, com plena consciência que a relação da criança com a leitura e a família não se reduz a esta relação apenas dual.

Em todos estes livros a mãe é a âncora dos momentos felizes e das dificuldades. Como marca social contemporânea, em todos esta figura feminina é, para além de mãe, uma mulher que trabalha fora de casa, que tem um emprego, ainda que não se saiba qual – o que é *vinculação mãe-filho* é tão forte nestas histórias que a figura do pai está ausente quase em todas, surgindo apenas em três delas e de forma episódica.

Todas estas mulheres são altruístas, dinâmicas e autónomas – arriscamo-nos a dizer que se promove uma imagem da mãe quase excessivamente sobrealimentada, raramente lhe concedendo o direito a ser frágil ou carente, o que pode, falaciosamente, atribuir, de uma forma diferente da tradicional, um papel demasiado exigente à mulher.

Em três dos nove livros, as mães protagonistas são animais: uma cabra em *Medos de Mãe*, uma galinha, em *Os Ovos Misteriosos*, uma gata em *O Gato e o Escuro*.

A mãe cabra preocupa-se sobretudo com a segurança dos seus filhos por causa da ameaça do lobo, havendo aqui uma alusão explícita à história tradicional “Os Sete Cabritinhos”. Trata-se de uma mãe ansiosa, que desconfia de tudo e de todos e que usa os livros para contar essas histórias de perigos aos filhos. Regressa sempre tensa a casa quando vai às compras e um dos dias fica apavorada ao imaginar os seus 3 filhos na barriga do lobo. Sem sequer verificar se algo aconteceu, procura o lobo e ameaça-o, mas o lobo responde, um pouco desiludido, que essas coisas aconteciam noutra época, quando os lobos eram ferozes a valer e não eram vigiados pela polícia. Para evitar esta ansiedade contínua, um dia decide levá-los consigo ao supermercado mas eles portam-se tão mal que a narrativa termina com a mãe a ameaçar: “- Ou se portam bem, ou eu chamo o lobo mau!” (o qual, aliás, subtilmente, não deixou de ser uma ameaça potencial, já que espreita em cada canto...).



Apesar do objetivo humorístico deste final, há que refletir sobre a falha na promoção da autonomia da criança através desta história e também da relação mãe-filho, que não desenvolve um sentimento de confiança e segurança em si própria – as condições de segurança são totalmente transpostas para a figura da mãe. Esta figura materna, apesar de integrar uma das narrativas mais recentes das selecionadas (2011) é talvez a menos interessante. Centra-se apenas na segurança física dos filhos e na alimentação e parece não ter uma consciência clara de como preparar os seus filhos para a vida: não foram enganados pelo lobo mas seguem alegremente uma menina desconhecida que toca flauta e parece tê-los encantado – quem sabe se não será mais perigosa, camuflada pelo ar ingênuo (ela lembra o flautista de Hamelin – conto dos Irmãos Grimm -, que encantou os meninos da aldeia e os levou consigo, prendendo-os numa caverna...).

A galinha de *Os Ovos Misteriosos* (1994) é uma figura bastante mais interessante. Ela permite criar uma equidade entre um coração de mãe e uma “mãe do coração”: ela pôs um ovo branquinho e quando voltou ao seu ninho encontrou ovos de todos os tamanhos, feitos e cores. Chocou todos e de cada um foi saindo: um papagaio, uma serpente, uma avestruz, um crocodilo, e em relação a todos

ela exclama algo do gênero: “Ai, mas que filho!/ Deve vir do Nilo./ Em vez de ser pinto/ é um crocodilo.” Até que se abre o último ovo e desse sim, sai um pinto. Apesar dos conselhos preconceituosos dos outros animais, ela cria todos e consegue dar resposta às diferentes necessidades de cada um deles: coçava a serpente, por exemplo, quando ela tinha cócegas porque à pobrezinha faltavam as patas, enrouquecia de tanto tagarelar com o papagaio...

Será este amor de mãe que ensina a cooperação, a compreensão, o respeito mútuo, a equidade e a justiça e que leva todos os seus filhos a ajudarem-se uns aos outros, usando as suas diferenças numa conjugação de esforços na vivência familiar e social em vez de entrarem em confronto. Assim, todos juntos conseguem libertar o pequeno pinto que um dia é agarrado por um rapaz que quer assá-lo para o jantar. E ele regressa às costas da irmã avestruz. Sem essa mãe que promove a aceitação da diferença e que ensina o respeito aos seus filhos, a convivência descentrada dos interesses específicos de cada um não seria possível. Esta atitude maternal cria condições para uma vivência social ao nível mais avançado que Banks (1994) defende na promoção da interculturalidade – o nível transformativo. Aqui falamos do contexto familiar, e não numa cultura de escola, como James Banks, mas como estas vivências se interligam é importante que este nível de mudança de atitude, relações de poder, etc. se desenvolvam igualmente na esfera privada a que a família pertence.

Também em *O gato e o Escuro* (2001) a mãe gata aceita a transformação do filho que fora amarelão e às pintas, a quem chamavam Pintalgato, e depois se transforma num gatinho negro. A mãe estabelece uma fronteira de segurança para as brincadeiras do filho – ir até ao Pôr do Sol, mas o jovem gato, curioso como qualquer jovem, não resiste a atravessar a fronteira e regressa meio transformado. Tenta novamente e assusta-se com o resultado da passagem para o desconhecido, simbolizado pelo escuro. Esta reação permite-nos considerar, segundo Piaget, que esta personagem está num nível de pensamento pré-conceptual, já que as suas configurações percetivas não lhe permitem compreender a diferença entre as transformações reais e aparentes¹. Depois de várias peripécias a mãe prova-lhe

¹ O pensamento pré-conceptual faz parte do nível de desenvolvimento da criança correspondente ao Estado Pré-operatório. Os estádios de desenvolvimento, segundo Jean Piaget, são os seguintes:

Estádio sensório-motor (dos 0 aos 18/24 meses); Estádio pré-operatório (dos 2 aos 7 anos); Estádio das operações concretas (dos 7 aos 11/12 anos); Estádio das operações formais (dos 11/12 aos 15/16 anos).

que consegue ser mãe de dois gatos bem diferentes (que são afinal apenas um, com diversas facetas, já que depois dos percursos de descoberta e de procura de autonomia nunca voltamos os mesmos): nos olhos da mãe, o Pintalgato, antigamente amarelo, vê refletido nas pupilas dela “um gato preto enroscado do outro lado do mundo” – promovendo, assim, uma relação de autonomia e um sentimento de segurança que o filho ainda está a começar a descobrir.



Quanto ao conjunto de livros onde os protagonistas são seres humanos, a relação materna aparece em 5 histórias com um filho (rapaz) e só numa delas com uma filha (rapariga).

O texto de J. Jorge Letria, *A Minha mãe* (1999), apresenta-nos uma figura materna definida pelo beijo, abraço e palavra: duas dimensões de contacto físico e outra de nível mais cognitivo. Mas esta última dimensão, apesar da importância que supostamente lhe é concedida, não aparece depois plasmada no texto. Num dia especial, o “Dia da Mãe”, quando ela chega a casa do trabalho e carregada com compras, num primeiro momento apenas o cão a saúda cheio de alegria. Depois, os filhos e o pai recebem-na de forma especial: fizeram o jantar “por ser um dia diferente”, e isto “Foi uma surpresa!”. Oferecem-lhe flores, um perfume, uma moldura com fotografias da família e um bolo feito por eles. Continuando a ser uma figura materna que transmite proteção, como nas outras histórias analisadas, a frase de afeto do pai pode ser encarada como uma manifestação de relações de poder camufladas, mantendo o estereótipo do papel da mulher-mãe: “Bem mereces a surpresa. Toma o teu lugar na mesa, que hoje é um dia diferente”.

A necessidade de materialização da palavra “mãe” surge em várias destas histórias – neste caso, a palavra “mãe” está inscrita no bolo e é comestível – o que remete para uma fase de desenvolvimento da criança muito precoce, em que ela precisa de sentir que integra a mãe, mesmo a nível físico – o que poderá ser importante surgir nos livros, para que crianças muito pequenas se identifiquem com este afeto, mas que corre o risco de criar uma vinculação ambivalente, pouco facilitadora da autonomia em contexto familiar ou em contexto social mais alargado.

A relação materna ganha também uma vinculação telúrica em algumas narrativas. Em *Todas as Mães* (2011), de Hugo Santos, os afetos são transmitidos de forma muito sensorial: sentir o coração da mãe é ouvir música; e todo o contacto físico transmite o afeto através de sinestésias, sensações positivas associadas à Natureza: o colo (regaço), as mãos, os olhos estão associados ao perfume das tílias do quintal ou à luz dos pirilampos: “Mãe podia ser também “rio, céu, flor, casa, ave, luz e cor” (p. 34).

As mães têm todas as cores e o seu rosto pode ser uma casa ou uma árvore; ela é “a primeira árvore do quintal”. Assim, do seu corpo nasceu o filho mas a representação telúrica da mãe conduz à metáfora da “mãe-tamareira”, “mãe-laranjeira”, “mãe-romãzeira”.



Ela tem também uma fonte em cada braço “quando tenho sede” – o seu corpo é representado agora numa metamorfose que o transforma em rio, ou seja, a água é não só símbolo da solução que a mãe encontra para tudo mas, sendo indispensável ao equilíbrio ecológico, reforça a dimensão telúrica desta figura.

Há também a importância da *palavra*, nesta relação: as palavras ditas, as palavras escritas, as palavras lidas. As ilustrações remetem também para essa importância da palavra. Como no texto de J.J.Letria, surge a necessidade de materializar a palavra “mãe” e a criança olha para as 3 letras “como se fossem três casas pequeninas”. É a mãe quem ajuda a reconhecer “a aceitação ou insurreição do mundo que elas, as palavras, te propõem” (p. 36). A mãe conta histórias e por isso “Todos os livros da nossa casa falam de ti.” (p. 40). Curiosamente, a figura do pai surge, de forma muito esporádica, mas associada aos livros, em cujas palavras se aconchegam os filhos e a mãe (p. 26).

A passagem do tempo e a mudança de uma situação de presença para um situação de ausência não é escamoteada, por isso, a certa altura, conta-se que as fotografias que existem em casa são “os rios feitos de memórias comuns” ou “Sinto que as coisas à minha volta têm a cor dos teus olhos” (p. 44) – remete-se para uma passagem do tempo que permite perceber que esta vinculação não impede que o indivíduo cresça, construa uma vida própria, mas conseguindo reencontrar a segurança nesta simbiose mãe-natureza e um dia, mesmo sem a presença física que permite o abraço, “Sei que ao fim da tarde (...) tu estarás lá, semeando e repartindo nenúfares pelas águas sedentas do último rio da nossa casa” (p. 38). Esta crença reforça-se no final do texto: “tu estarás aí, suponho, talvez junto à tamareira do quintal” (p. 45). Aqui, a figura materna, mesmo sendo muito forte, não impede a socialização porque é um nome “com muitas portas e janelas” (p. 34).

As guardas do livro, de forma um pouco estereotipada mas significativa, encerram o objeto-livro e a narrativa com o símbolo do coração, que atravessa muitas culturas na representação do amor e da vida. Esta é uma visão completamente luminosa da relação maternal, que se mantém nos 4 livros que vamos referir a seguir mas onde intervêm outras dimensões da vida de uma mãe.

Coisas de mãe (2006), de Sílvia Alves, começa com uma imagética textual e visual onde a dimensão física da manifestação do afeto se associa de imediato à palavra: os filhos “adormecem com abraços de palavras” – e a imagem é

polivalente de sentidos (abraços, palavras, árvores – também uma representação telúrica, ainda que menos óbvia do que no texto anterior).



Aqui temos um ambiente rural, onde a filha vai para a horta com a mãe, ou seja, a filha é integrada nas ocupações da mãe, que vão além da centração na criança – o que, como defende Selman (1980), já referido, é um contexto que permite à criança perceber como as relações interpessoais constituem importantes oportunidades para aprender a mostrar interesse pelos outros, compartilhando com eles experiências, sentimentos e atitudes. Para esta menina, as mães são fadas que conseguem fazer coisas impossíveis, como vai acontecer com as protagonistas de *Eu sei tudo sobre as mamãs* e de *A vida secreta das mães*.

Nesta história a figura do pai está ausente, não por “segregação” afetiva mas porque partiu para longe em busca de trabalho – sendo o apito do comboio onde partiu o símbolo do “longe”. Esta mãe também conta histórias, com a particularidade de serem histórias que recuperam as memórias de outros elementos da família: juntando partes do avô Joaquim que viera do norte, em cima de um cavalo; do avô Júlio que viera de barco do Brasil; da avó Emília, cujos elementos

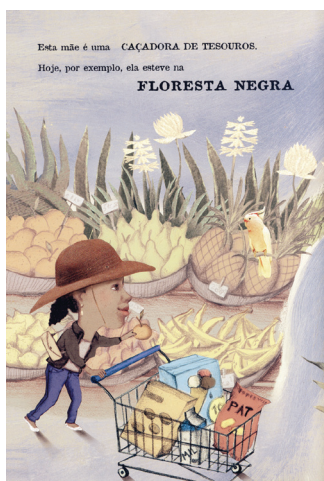
cheiravam a pão do forno; e da avó Josefina, cujos pedaços de história “Tinham lantejoulas de ciganas” (p. 16). Esta é uma forma de familiarizar a criança com culturas diferentes e que podem contribuir para o desenvolvimento das suas competências sócio-emocionais e sócio-cognitivas, sendo a vinculação materna a proporcionar isso – o que dá resposta à dupla necessidade de afeto próximo e projeção para outros mundos.

A mãe tem resposta para tudo, sem escamotear as dimensões duras da vida. Conta a história da cigarra e da formiga, com várias reações possíveis por parte de cada uma delas, proporcionando a reflexão da filha sobre os diversos comportamentos: “Mãe, podemos dar comida à cigarra?”; ou “Mãe, os lobos podem comer-me?”, obtendo a tranquilidade com a resposta “Não, querida, a mãe não deixa”; mas quando ouve o sino da igreja porque morreu uma senhora muito velha e pergunta: “Tu também vais morrer?”, a mãe responde: “Um dia... daqui a muito tempo...”; “Não quero que morras!”, diz a criança, mas ela intui que o ciclo da Natureza não é controlável e que “O caminho do Tempo não é coisa de mãe” (p. 34). Assim, ambas se misturam com a Natureza, a criança partilhando os momentos sociais e de trabalho, e compreendendo o mundo com uma mãe que promove a sua descentração positiva, um mundo onde “Tudo se repete e se transforma... Mas nada torna a ser igual” (p. 41).

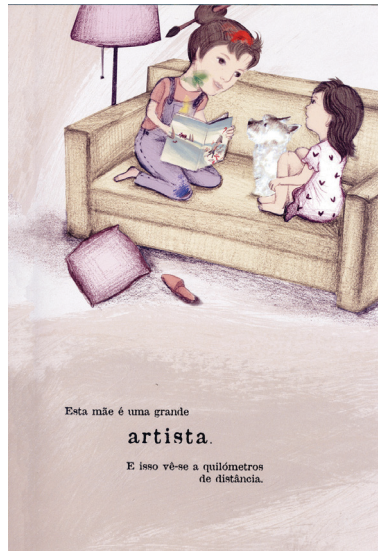
No livro de Nathalie Delebarre, *Eu sei tudo sobre as mamãs* (2010), o filho é simbolicamente o pequeno rei da casa, sentado num trono que é um monte de roupa (representando a realidade do ambiente do dia a dia de uma família) mas isso não invalida que a mãe tenha outras dimensões na sua vida, como se vê de imediato na ilustração da capa (fala ao telefone enquanto dá banho ao filho). A percepção que a criança tem da mãe é a de alguém que lhe dá atenção e carinho mas que nem sempre está de acordo com o que ela faz. Além disso, esta mãe zanga-se, tem medos (de ratos, por exemplo), sai sozinha, mas a criança faz uma interpretação positiva de todo este funcionamento familiar, ou seja, consegue encarar construtivamente aquilo que se estereotipou como possível carência: quando a mãe sai, o menino considera que tem de ficar a fazer companhia à ama, para ela não ficar triste, em vez de pensar que a mãe o abandonou. Há, portanto, uma visão não egocêntrica da situação. Aliás, simbolicamente, na ilustração, um fio liga os dois momentos e espaços (interior e exterior da casa; conhecido e desconhecido).

Nesta história, espontaneamente, a leitura faz parte da vida do dia a dia, numa clara relação *leitura-educação-família*. No entanto, também as mães têm direito a adormecer quando contam ou leem histórias aos filhos, o que não invalida que ela seja percebida como capaz de todas as façanhas. Na sequência das histórias que ouve, a criança desenvolve a sua criatividade: “Os crescidos dizem que ninguém conta realmente como foi que a mamã e o papá se conheceram. Mas eu sei a verdade. O meu papá era prisioneiro de um terrível dragão. A minha mamã salvou-o. E foi assim que tudo começou.”

As mães são também seres misteriosos, o que é sobretudo destacado na representação que surge em *A vida secreta das mães*, de Beatrice Masini (2008): elas são corajosas (lutam contra dragões), têm direito a estar com as amigas (são *se-reias* que vão nadar juntas) e tudo o que fazem no exterior ao espaço da família é encarado não como traumático pela ausência mas como um fascínio – uma ida ao supermercado é imaginada como uma ida à floresta, de onde vêm a fruta e outros ingredientes que ela, em casa, de forma mágica, transforma, como uma feiticeira;



ou seja, cria-se uma interligação positiva entre momentos de ausência e de presença entre mãe e filha. Esta figura materna não tem só uma dimensão funcional mas também artística (ela pinta paredes e quadros) e no meio de todas estas atividades o ler histórias à criança surge como parte integrante da dinâmica da relação.



Finalmente, em *Coração de mãe*, de Isabel Minhós Martins (2008), texto e ilustração apontam sobretudo para uma relação dinâmica – os comportamentos e emoções diversos entre mãe e filho projetam-se na mãe em cores e movimentos variados e também a disposição gráfica do texto partilha dessa relação dinâmica (ele surge em linhas não só horizontais, mas oblíquas, ondulantes e outras).



O coração da mãe dança, parte-se, fica às pintinhas na sequência daquilo que acontece ao filho, mas há sempre forma de resolver os problemas – veja-se a imagem da mãe varrendo e voltando a juntar as peças do coração estilhaçado.



Um estudo de Bus e van IJzendoorn (1988) investigou a relação entre segurança da vinculação, interação em atividades de leitura e emergência de competências de literacia em crianças com menos de 5 anos de idade: as crianças seguras exploravam mais as histórias e as ilustrações do que as crianças ansiosas. Encontraram também uma relação entre interesse pela leitura e segurança da vinculação em crianças com idade pré-escolar.

Reforçamos, assim, a importância do contacto da criança com livros como os que foram analisados neste artigo. Ainda que alguns tenham uma dimensão ambivalente no campo da vinculação, a maioria, promovendo uma vinculação segura, contribui para tornar as crianças mais curiosas, competentes, flexíveis, empáticas e autónomas. Estas crianças têm mais tendência para formar relações interpessoais de amizade e mais harmoniosas. Interagem mais positivamente com os pais, com os educadores e com os pares e são mais capazes de resolver conflitos. Têm uma autoimagem e autoestima mais positiva. Por isso, como se destaca na última ilustração de Bernardo Carvalho em *Coração de mãe*, elas saberão acolher o “outro” e ficar felizes quando uma nova vida surge exigindo que ela partilhe o afeto da figura materna.



* Agradecemos às editoras e aos autores a gentileza de autorizarem a reprodução das ilustrações:

Obra: *Todas as Mães*, ilustrada por Raquel Pinheiro; editora: Nova Vega.

Obra: *Coração de Mãe*, ilustrada por Bernardo Carvalho; editora: Planeta Tangerina.

Obra: *O gato e o escuro*, ilustrada por Danuta Wojciechwska; editora Leya/Caminho.

Obra: *Coisas de Mãe*, ilustrada por João Caetano; editora: Paulinas.

Obra: *Medos de Mãe*, ilustrada por Alireza Goldouzian; editora: Livros Horizonte.

Obra: *A vida secreta das mães*, ilustrada por Alina Marais; editora: Livros Horizonte.

BIBLIOGRAFIA

Literatura Infantil

- ALVES, Sílvia e CAETANO, João (il) (2006). *Coisas de Mãe*. Prior Velho: Paulinas.
- COUTO, Mia e WOJCIECHOWSKA, Danuta (il) (2001). *O gato e o escuro*. Lisboa: Caminho.
- DELEBARRE, Nathalie e BLANZ, Aurélie (il) (2010). *Eu sei tudo sobre as mamãs*. Lisboa: Editorial Presença (ed. orig. Hachette Livre, 2009).
- LETRIA, José Jorge e QUENTAL, Joana (il) (1999). *A minha mãe*. Porto: Ambar.
- MARTINS, Isabel Minhós e CARVALHO, Bernardo (il) (2008). *Coração de Mãe*. Carcavelos: Planeta Tangerina.
- MASINI, Beatrice e MARAIS, Alina (il) (2008). *A Vida Secreta das Mães*. Lisboa: Livros Horizonte (ed. orig. Edizione Arka, 2008).
- ___ e GOLDOUZIAN, Alireza (il.) (2011). *Medos de Mãe*. Lisboa: Livros Horizonte (ed. orig. Edizione Arka, 2011).
- SOARES, Luísa Ducla e BACELAR, Manuela (il) (1994). *Os ovos misteriosos*. Porto: Edições Afrontamento.
- SANTOS, Hugo e PINHEIRO, Raquel (il) (2011). *Todas as mães*. Lisboa: Nova Vega.

Textos críticos

- BANKS, J. (1994). *An Introduction to multicultural Education*. Boston: Allyn & Bacon.
- BOWLBY, J. (1982). *Attachment and Loss: Vol 1. Attachment* (2ª Rev. Ed.). New York: Basic Books (Original work published, 1969).
- BUS, A. G. & van IJzendoorn, M. H. (1988). Attachment and early reading: longitudinal study. *Journal of Genetic Psychology*, 149, pp. 199-210.
- PIAGET, Jean (1989). *Psicologia e Epistemologia*. Lisboa: Dom Quixote.
- PIRES, Maria da Natividade e Agostinho, Clotilde (2002). “Infâncias vividas – Cidadãos em construção: papel da Literatura para Crianças e Jovens no desenvolvimento da cidadania”, *VII Encontro Internacional da Sociedade Internacional para Estudos da Criança (SIEC) – “Criança, Vida Ativa e Cidadania”*, Espinho, 28 a 31 de outubro.
- SELMAN, R. (1980). *The growth of interpersonal understanding: Development and clinical analyses*. New York: Academic Press

RELENDO N'OS MAIAS

A “ENORME FARSA DOLOROSA QUE É A VIDA”

1. Com a perplexidade que lhe suscita a história da vida de Maria Eduarda, que Carlos lhe revela “miudamente”, João da Ega comenta, num murmúrio, “como durante as longas confidências de Carlos: «É prodigioso!... Que estranha coisa, a vida!»¹. De acordo com o texto, pois, não terá sido esta a primeira vez que Ega manifesta a sua estranheza perante a vida e, como sabemos, também não será a última, atendendo ao desenlace que o futuro reserva à história de amor de que o seu amigo é, então, protagonista.

A interrogação que transparece no comentário de João da Ega, sobre a lógica – ou a falta dela – a que obedece o percurso que a cada ser humano é dado viver, sempre constituiu para mim um dos fundamentais sentidos do vasto texto a que Eça se referiu, numa carta a Ramalho Ortigão, como “um romance em que pusesse tudo o que t[inha] no saco”². Sem obter uma resposta, essa interrogação percorre a história da família Maia, insinua-se em diversos momentos sob o rosto do espanto face à imprevisibilidade da vida e, como tal, conduziu-me, num outro lugar³, a estabelecer uma associação entre a insistente presença da literatura no romance e a surpresa sentida pelas personagens relativamente às experiências que a vida lhes oferece e aos factos de que são vítimas.

¹ Eça de Queirós, *Os Maias*, Lisboa, Edição “Livros do Brasil”, s/d, p. 515 (As posteriores citações do romance remetem para esta edição, sendo a página indicada entre parênteses no texto).

² Idem, “Carta a Ramalho Ortigão, 20/fev./1881” in *Correspondência*, leitura, coord., pref. e notas de Guilherme de Castilho, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983, 1º vol., p. 188.

³ Cf. Maria do Rosário Cunha, *A inscrição do livro e da leitura na ficção de Eça de Queirós*, Coimbra, Almedina, 2004.

Retomo essa associação, aparentemente um pouco insólita. Há que notar, antes de mais, que a presença da literatura no universo diegético do romance é facilmente explicável pelo meio em que a ação decorre e pelas personagens que a protagonizam: quanto ao meio, é a aristocracia e a alta burguesia da capital que o compõem, elegendo a cultura, nomeadamente a cultura literária, como fator socialmente distintivo e adereço imprescindível de uma elegância de maneiras e de espírito. E, de facto, é frequentemente como adereço que a literatura se faz presente, através dos muitos livros que rivalizam com sofisticados objetos decorativos e com a delicadeza das flores, na composição dos espaços interiores em que as personagens, tão elegantes quanto cultas, se projetam. É verdade que essa cultura não passa, muitas vezes, o limiar da aparência, mas o valor que lhe é atribuído enquanto bem simbólico não deixa, por isso, de se afirmar. Quanto às personagens – e refiro-me concretamente ao núcleo restrito que gira em torno dos protagonistas que dão o título ao romance – constituem um grupo cuja cultura literária invade frequentemente o discurso mais coloquial, exigindo que os diferentes interlocutores dominem um código comum que lhes permita apreender o sentido de observações relativas ao “temperamento byroniano” (108) de Craft, ao “grande ar de Manfredo triste” (181) de Alencar ou, entre muitos outros exemplos que poderiam ser convocados, ao “fino olho à Balzac” (116) de D. Diogo, característica que João da Ega, aliás, igualmente ostenta com orgulho⁴.

Mas outras formas mais óbvias servem a presença da literatura no mundo ficcional que vive nas páginas d'*Os Maias*. Entre elas, destaco as muitas cenas de leitura a que o narrador nos faz assistir; a menção de títulos que as personagens já leram ou hão de vir a ler; a presença efetiva do objeto livro que, como atrás ficou registado, não se limita aos locais – bibliotecas e escritórios – que são os seus por excelência, mas invade outras zonas da privacidade doméstica, nelas imprimindo as marcas de natureza psicológica e intelectual de quem o lê e manuseia; as longas sequências que dão lugar à exibição, como é o caso do Sarau do Trindade, ou à discussão, nem sempre de forma elevada como sucede no jantar do Hotel Central, do fenómeno literário; e, por fim, a trivialização de que,

⁴ Cf. p. 382 do romance: “– Tu estás-me a mentir, devasso! – dizia o Ega. – Mas não importa. Eu hei-de descobrir tudo isso com o meu olho de Balzac, na segunda-feira... Porque nós vamos lá jantar na segunda-feira.”

sob a forma de valoração estética, de produção ou de consumo, aquele mesmo fenômeno é alvo, através da familiar e constante presença do poeta, romancista e dramaturgo Tomás de Alencar, bem como das intenções ou tentativas de criação literária e literário-científica de Ega e de Carlos, respectivamente.

De forma mais ou menos direta, portanto, são vários os caminhos a permitir que a literatura se debruce sobre si mesma, transformando em objeto ficcional muito da cultura literária do tempo, plasmada na referência a títulos e autores, na discussão de períodos e gêneros, e na utilização dos produtos da própria ficção – personagens e situações – como modelos para a interpretação do mundo. É, justamente, o último aspeto mencionado que, neste contexto, me importa realçar.

Na verdade, não são poucas as situações em que a literatura e, mais particularmente, a ficção surgem como meio de avaliar, definir e explicar a realidade ou, numa formulação mais rigorosa, aquilo que no romance é como tal apresentado. Dessa “realidade” fazem parte alguns dos traços e comportamentos reveladores do caráter das personagens, como antes foi já referido, mas também as situações em que estas se veem envolvidas e até os próprios objetos e cenários, de que pode servir de exemplo o “leito de dossel” da Toca, onde se consuma o amor de Carlos e Maria Eduarda, “ench[endo] a alcova, esplêndido e severo, e como erguido para as voluptuosidades grandiosas de uma paixão trágica do tempo de Lucrecia ou de Romeu” (434). Ignore-se, por agora, a carga premonitória do adjetivo “trágica”, sem contudo ignorar o semantema, que reaparece frequentemente no discurso narrativo, seja este da responsabilidade do narrador ou das personagens. Quanto às situações por estas vividas, recorde-se o momento em que a revelação de Castro Gomes sobre a verdadeira natureza das relações que o unem a Maria Eduarda anulam a imagem da deusa que Carlos anteriormente idealizara. Com o “assombro”, que o texto regista por três vezes em seis páginas apenas, Carlos reage à enormidade das revelações que lhe são feitas, procurando na personagem de Armand Duval o modelo do comportamento a seguir:

“– O que eu vou fazer é escrever-lhe uma carta, remetendo-lhe o prego dos dois meses que dormi com ela...

– Brutalidade romântica!... Isso já vem na ‘Dama das Camélias’... Sobretudo é não ver com boa filosofia as *nuances*.” (486)

Mas em vez das “*nuances*” que lhe aponta o pragmatismo de João da Ega, a dor de Carlos não lhe permite sentir senão que o “romance radiante e absurdo” (245) que para si construía, sabendo, no entanto, que para o avô seria apenas “um romance confuso e frágil” (516), transformara-se, afinal, numa “torpe farsa” (489), numa “farsa banal, arrastada por todos os palcos de ópera cómica, da «*cocotte* que se finge senhora” (488).

Tal como o amigo, também Ega vive uma história de amor cujo desfecho torna “reles e chinfrim, o romance melhor da sua vida” (295). Entretanto, gozara a “imensa vaidade” de sentir “que os seus amigos conheciam a gloriosa aventura, o sabiam em pleno drama” (131). No momento do desfecho, porém, o *drama* passará a *melodrama*, segundo a perspectiva de Carlos, para quem “Tudo aquilo começava a parecer-lhe pouco sério, pouco digno, as ameaças de pontapés do marido, os furores melodramáticos do Ega” (271). Carlos, por seu lado, dá expressão às emoções que percorrem a *tragédia*⁵, concretizando, enfim, a “tragédia infernal” que Ega lhe predissera e que, mais tarde, lhe adivinha no relato “daquele grande amor, [...] profundo, absorvente, eterno, e para bem ou para mal tornando-se daí por diante, e para sempre, o seu irreparável destino” (417). Antes de adquirir a grandeza do trágico, no entanto, esse amor é *romance* – e nem sempre com os mesmos contornos –, passa pela *farsa*, Ega designa-o, em certo momento, como um “drama complicado” (485) e, no final, o mesmo Ega há-de hesitar entre o teatro clássico e o “dramalhão” romântico:

“E agora, pouco a pouco, subia nele uma incredulidade contra esta catástrofe de dramalhão. Era acaso verosímil que tal se passasse, com um amigo seu, numa rua de Lisboa, numa casa alugada à mãe Cruges? [...] Tais coisas pertencem só aos livros, onde vêm, como invenções subtis da arte, para dar à alma humana um terror novo...” (621).

Frágil, vulnerável, cumprindo um percurso sem a segurança do previsível, a personagem recorre à ficção de que faz parte, procurando assim reproduzir a imagem de um ser confuso, ludibriado, incapaz de encontrar um sentido no

⁵ Cf. p. 665 do romance: “E aí andava agora, *aterrado*, escorraçado, fugindo ocultamente de casa, passando o dia longe dos seus, numa vadiagem *trágica*, como um excomungado que receia encontrar olhos puros onde sinta o *horror* do seu pecado...” (Os itálicos são da minha responsabilidade).

caminho que percorre e, por isso mesmo, socorrendo-se das categorias que a ficção já definiu, num esforço de melhor compreender a vida: *dramas, farsas, romances e tragédias* surgem então como designações que procuram introduzir a ordem no fluir caótico da realidade, de acordo com a gravidade e a importância que cada um atribui ao que vai sucedendo.

2. Creio que esta diversidade de modos e gêneros que a literatura exhibe de si mesma enquanto objeto de ficção e na tentativa de representar, catalogando, a mesma diversidade que a vida oferece, dialoga diretamente com as “profundas incongruências de ‘registro’” que a Professora Ofélia Paiva Monteiro encontra no texto d’*Os Maias*: – “num romance que em tão larga medida se configura como uma crónica da vida portuguesa e, sobretudo, lisboeta (movida, adentro do programa realista, por profiláticos intuitos satíricos), surgiam-me, ‘desconstruindo’ o pacto de leitura entre mim e o texto, um profuso investimento simbólico, uma excentricidade pouco conciliável com o intuito estético da verosimilhança, um tratamento caricatural até à distorção, uma invasão do trágico por entre o riso ‘útil’ que ali castiga a estupidez, a sentimentalidade oca, a ênfase balofa, o diletantismo estéril, a sensualidade epidérmica, a sabujice dos interesses e das vaidades, a ‘choldra’ do viver português, amodorrado e macaqueador de estrangeirices”⁶.

Todas estas incongruências, porém, aparentemente hostis à estrutural harmonia do romance, situa-as a Autora numa “visão grotesca do mundo” que, partindo de uma relação de perturbante mal-estar com a realidade, se concretiza em formas artísticas surpreendentes pelo inesperado das associações a que procedem, conduzindo inevitavelmente, no acto da recepção, a um sentimento de inquietação e assombro. Em qualquer um dos estádios ou momentos por que passa o processo criativo – a produção, o produto em si mesmo e o consumo – “é sempre”, segundo as suas palavras, “uma síntese de contrários – riso e lágrimas, gravidade e irrisão – que se encontra na origem do grotesco, desencadeando sob o ponto de vista semântico e estilístico jogos de antinomias inesperadas ou até aberrantes que traduzem e provocam um sentimento de estranheza”⁷.

⁶ Ofélia Paiva Monteiro, “A poética do grotesco e a coesão estrutural de *Os Maias*” in Carlos Reis (Coord.), *Leituras d’Os Maias*, Coimbra, Minerva, 1990, pp. 15-16.

⁷ Idem, *ibidem*, p. 20.

Ora, relendo *Os Maias* à luz do que Ofélia Paiva Monteiro designa por “poética do grotesco”, é com nitidez, na verdade, que o texto se deixa desvendar na malha de contrastes em que se tece, através de personagens e situações: o risível e o solene, a tragédia e a farsa, o “trivial e o enorme, o corriqueiramente acontecível e a catástrofe absurda e fatal”⁸. Estrategicamente disseminado ao longo de toda a narrativa, este jogo antinómico atinge um particular realce a partir do momento em que a tragédia se instala pela revelação, feita por Guimarães a João da Ega, da relação de parentesco entre Carlos e Maria Eduarda. Instala-se a tragédia, porém sem que com ela deixe de se articular o burlesco da farsa.

Pondo de lado a figura do “mensageiro do destino”, na qual já se deteve o texto com que procura dialogar este que agora escrevo, é de realçar a constante mudança de registo, mudança para a qual concorre, em grande parte, o confronto de pontos de vista entre Ega e Vilaça, o primeiro habitado pelo horror da catástrofe revelada, enquanto o segundo dirige as suas preocupações para a grande “bolada” que, para os bens da família, significava o aparecimento inesperado de uma herdeira. O que o leva mesmo a suspeitar de uma “marosca”, talvez urdida – quem o saberia!... – pela «Companhia do Olho Vivo» (632). É, de resto, aquele tipo de preocupações que desmancha a solenidade e as angustiadas expectativas que a abertura da “velha caixa de charutos” de Maria Monforte naturalmente suscita:

“Tam tirando os papéis por ordem, com a ponta dos dedos, como tocando em relíquias. Um largo envelope atulhado de contas de modistas, algumas pagas, outras sem recibo, interessou profundamente o Vilaça – que percorria os itens, espantado dos preços, das infinitas invenções do luxo. Contas de seis mil francos! Um só vestido, dois mil francos!...” (635)

Mas se é ainda Vilaça e o seu chapéu transviado que aparece a entrecortar o desespero com que Carlos exige de Ega a explicação – e a dúvida! – sobre os factos de que acaba de tomar conhecimento, também este último se configura como uma peça do jogo sobre o qual o texto desafia o protocolo de leitura que, em princípio, estabelece com o leitor: recorde-se o lauto almoço a que se

⁸ Idem, *ibidem*, p. 28.

entrega no Café Tavares enquanto aguarda o encontro com Vilaça, a noite de orgia com o Taveira e duas raparigas espanholas, servindo-lhe de fuga à imagem da relação incestuosa a que Carlos se entregava, decerto, àquela mesma hora, a sua chegada ao Ramalhete, no dia seguinte, depois de um banho purificante no Bragança, “com a roupa suja numa trouxa” (640), e, por fim, para evitar o espetáculo da infâmia de Carlos e da dolorosa mágoa de Afonso, a decisão de partir para Celorico, empurrado pela revolta contra o comportamento do amigo, mas simultaneamente sofreado pelas “lembranças da *soirée* da véspera, certos olhares da Alvim, certas esperanças que lhe tornavam saudosa a partida” (663). Acrescentem-se, por fim, mais duas notas aparentemente sem importância, mas que insidiosamente sublinham o duplo registo que, ao serviço do que Ofélia Paiva Monteiro designa por “poética do grotesco”, garante a “coesão estrutural” do romance: por um lado, a intromissão do trivial mais prosaico, através do bilhete de Vilaça que espera Ega no Ramalhete, quando este aí chega sucumbido sob o peso do terrível segredo que, no momento, é ele o único a conhecer: – “Era uma curta linha, lembrando ao amigo Ega que a letrinha de duzentos mil réis, no Banco Popular, se vencia daí a dois dias...” (625); por outro lado, o violento contraste entre a trágica gravidade da figura de Maria Eduarda, no momento em que, na estação, se despede de Lisboa, e a sórdida vulgaridade de um qualquer Neves, empregado no Tribunal de Contas, que, furioso por Ega não lhe ter revelado a identidade daquela senhora “que parecia tão bela, de ar tão triste, coberta de negro” (686), lhe atira “de lado, disfarçadamente, um gesto obscuro” (687).

À oscilação comportamental de João da Ega corresponde a sua dupla perspetiva sobre a infelicidade que se abate sobre Carlos: ora o “irreparável desabamento de uma vida”, ora a passageira dor “de o prazer ter findado. Era então como outro qualquer desgosto de amor. Bem menos atroz do que se Maria o tivesse traído com o Dâmaso” (627); ora “um horror”, “um grande horror”, ora um “desastre” no qual, “praticamente encarado, só havia para Carlos a perda de uma bela amante” (630). E desenvolvendo este raciocínio, Ega acaba por antever o futuro do amigo, apelando para a fatal alternância, na qual a vida procura um equilíbrio mais ou menos conseguido, entre o singular e o banal, o sublime e o prosaico, a perda e o ganho:

“E essa perda que, agora, o angustiava, não traria depois compensações? O futuro de Carlos até aí tinha uma sombra – aquela promessa de casamento que,

irreparavelmente, o colava pela honra a uma mulher muito interessante, mas com um passado cheio de brasileiros e de irlandeses... A sua beleza poetizava tudo: mas quanto tempo mais duraria esse encanto, o seu brilho de deusa pisando a Terra?... Não seria, por fim, aquela descoberta de Guimarães uma libertação providencial? Daí a anos Carlos estaria consolado, sereno como se nunca tivesse sofrido – e livre, e rico, com o largo mundo diante de si!” (630)

Porque é difícil conviver com a tragédia, defrontar a natureza irreparável que a define – é significativa, a este propósito, a frequência com que a expressão “para sempre” aparece nos dois últimos capítulos do romance –, João da Ega procura reduzir a dimensão da catástrofe, perspetivando-a até que reverta, afinal, em favor da vítima. E é deste modo que tenta restabelecer a ordem destruída por um destino tão aleatório como incontrolável.

Nos romances do Realismo e do Naturalismo, a palavra “destino” dificilmente convivia com a cosmovisão neles contida. A pretensão de conhecer os fatores determinantes do comportamento humano, as certezas supostamente adquiridas acerca do homem e do mundo, que faziam do primeiro um ser tão previsível, quanto ao segundo atribuíam a segurança e a ordem do que se controla, repeliam a intervenção do acaso e da desordem que ele implica. Neste contexto, surgiam as teses claramente demonstráveis no encadeamento lógico das premissas certas: o romance, não só explicava a vida, como dela dava a representação de uma linearidade sem surpresas. Duvido que os dois primeiros romances de Eça de Queirós – *O crime do padre Amaro* e *O primo Basílio* – obedeçam com rigor a esta visão do mundo e da arte ou que, pelo menos, a ela se limitem. N’*Os Maias*, porém, a explicação cede definitivamente o lugar à interrogação, a certeza é substituída pela dúvida, o linear pela ambiguidade, e o romance torna-se, como sublinham as palavras de Ofélia Paiva Monteiro, na representação “da enorme farsa dolorosa que é a vida, com o seu herói clownesco – o homem”⁹.

⁹ Idem, *ibidem*, p. 30.

Maria do Rosário Girão Ribeiro dos Santos

Universidade do Minho

PERDRE *OU NE PAS PERDRE...* DES PAYS, DES THÉORIES, DES MYTHES

1. Introduction

Il est indéniable que les approches concernant la mythocritique sont nombreuses, de la perspective généalogique jusqu'à la perspective analogique et rhétorique. Le mythe est-il à l'horizon de la littérature? Quels points communs existent-ils entre les récits mythiques et littéraires en ce qui concerne les différents genres (épopée, poésie, théâtre et roman)? Comment définir les liens entre les récits mythiques et littéraires à partir des pratiques transtextuelles? En fait, on doit énumérer les modes d'insertion de l'intertextualité mythique (l'allusion, la citation, le pastiche, la parodie et la mise en abîme), associés à des fonctions: une fonction référentielle et stratégique, une fonction transformatrice et sémantique, une fonction descriptive et esthétique, qui devient souvent métaphorique, et une fonction parodique. En outre, n'oublions pas que la présence du mythe doit être envisagée du côté de l'écrivain (impliquant pour ce dernier la rencontre d'un imaginaire singulier et d'un imaginaire collectif), du côté du lecteur (véhiculant une réception parfois problématique, en connexion avec la «bonne lecture du mythe» qui intervient dans le texte littéraire) et du côté du critique – la lecture ethnosociologique, relative à l'organisation politique, sociale et culturelle de la société où le mythe naît, la lecture psychanalytique, déchiffrant dans le mythe les conflits de la psyché, et la lecture herméneutique, s'efforçant, selon Marie Catherine Huet-Brichard, de comprendre les vérités sur la situation de l'homme dans le monde susceptibles d'être cachées derrière le récit (2001: 93-103). Une dernière approche serait, sans aucun doute, l'approche historique, ancrée sur

les points forts et les points faibles du mythe, depuis le Moyen Âge, passant par la Renaissance, le classicisme, le romantisme, le symbolisme, la période entre-deux-guerres et, aussi, le modernisme et le post-modernisme. Dans cet article, on a opté, sans reléguer au second plan les autres approches, pour la perspective rhétorique, en général, et la réécriture mythique, en particulier, puisque le mythe interdit la fermeture du texte sur lui-même et stimule le dialogue intertextuel. Suite à ce cadre théorique, on va essayer de faire une étude comparatiste de *Les Gommès* et *Dublinesca*, dont les auteurs, Alain Robbe-Grillet et Enrique Vila-Matas, sont à la fois des théoriciens et des romanciers.

2. Autour de *Les Gommès* d'Alain Robbe-Grillet

Commençons par *Les Gommès* (1953), que nous pouvons définir comme étant une «*Machine infernale* policière» et que nous résumons ci-après en quelques lignes: l'agent Wallas est invité à résoudre un crime qui a lieu dans une ville in-nommée – où une organisation terroriste commet une série d'assassinats¹ – à la fin de l'après-midi avant son arrivée. Dès le «Prologue», envahi par la pénombre de la salle de café, la confusion s'installe, les opinions antagoniques s'instaurent, les affirmations contradictoires prolifèrent, le doute persiste: qui a été la victime? Albert Dupont ou Daniel Dupont? Quand est-ce que Wallas est arrivé? Maints témoins affirment l'avoir vu le jour précédent, quoiqu'il nie, de façon péremptoire, cette déclaration. Une pseudo-vérité émerge, enfin, de cet univers chaotique: ce fut Daniel Dupont, ancien professeur de l'École de Droit, qui a été victime d'un attentat et est décédé, après avoir appelé sa vieille gouvernante. Au fur et à mesure que les conjectures se multiplient – Où est le cadavre? S'agit-il d'un homicide ou d'un suicide? –, le lecteur est convié à agencer et reconstituer les fragments du puzzle romanesque: 1) Daniel Dupont, blessé légèrement au bras par Garinati, est vivant, malgré la rumeur de sa mort, et, protégé par les autorités, il se réfugie dans la clinique du Docteur Juard; 2) Parallèlement à Garinati, qui soupçonne que la balle qu'il a tirée sur Dupont ne l'a pas tué, le commissaire Laurent,

¹ «Il y a eu, régulièrement, depuis neuf jours, un assassinat par jour et chaque fois entre sept heures et huit heures du soir, [...] en neuf jours, neuf morts violentes viennent de se succéder. Certaines ressemblances entre ces différents crimes. [...] Dans l'affaire actuelle, par exemple, où l'objectif est cependant clair (démasquer les dirigeants d'une organisation anarchiste) [...]» (1953: 34-61-62).

auquel on a enlevé le soi-disant cadavre et l'enquête à mener, s'interroge incessamment sur les circonstances bizarres dans lesquelles le crime a été perpétré; 3) Quant à Wallas, il déambule dans le dédale de rues d'une ville plate, interroge sans succès les habitants du bourg maritime et se remémore son passé: «Une fois déjà il a erré au milieu de ces bifurcations imprévues et de ces impasses, [...] Sa mère seule s'en inquiétait. Ils étaient arrivés à ce canal en cul-de-sac: les maisons basses, au soleil, miraient leurs vieilles façades dans l'eau verte. Cela devait être en été, pendant les vacances scolaires: ils avaient fait halte [...] pour rendre visite à une parente. Il croit se souvenir que celle-ci était fâchée, qu'il y avait une affaire d'héritage, ou quelque chose du même genre.» (1953: 136); 4) dans *l'explicit*, Dupont, se rendant compte qu'il a laissé chez lui des documents indispensables, s'empresse d'y revenir: Wallas le confond avec le meurtrier et le tue... définitivement; Garinati se réjouit de trouver, enfin, le cadavre de l'homme que Bona l'avait chargé d'assassiner; les horloges, arrêtées ou bloquées à cause de l'erreur (Dupont n'avait pas été tué par Garinati), reprennent leur tic-tac une fois le meurtre accompli (Dupont a été tué par Wallas).

De pair avec cette trame policière, une autre lecture, annoncée par l'épigraphie sophocléenne – «Le temps, qui veille à tout, a donné la solution malgré toi.» (1953: 7) –, s'ébauche graduellement, portant sur Wallas, Dupont et la ville des canaux, avatars plausibles d'Œdipe, de Laïos, de Corinthe et de Thèbes. Dans la suite de la mise en abîme que la vitrine de droite de la papeterie étale – un artiste qui, face à un carrefour urbain du xx^e siècle, peint, d'après nature, la campagne hellénique –, ce «nouveau roman» ne cesse de se dédoubler en un espace et en un temps distincts, parcourus et vécus par un protagoniste tiraillé entre un passé mythique et un présent dégradé, victime de l'irruption du mythe dans l'actualité dix-neuviémiste. En fait, Wallas, fils de Dupont², devient, à l'image d'Œdipe, l'assassin de son père; comme Œdipe, qui s'entête à découvrir la vérité, Wallas poursuit inlassablement l'assassin qui n'est autre que lui-même. Pure fatalité? Ou, plutôt, œuvre du hasard, expression qui conte plusieurs occurrences dans le roman? Toutefois, au contraire du personnage mythique, Wallas ne peut pas

² «Wallas et sa mère étaient arrivés enfin à ce canal en cul-de-sac; les maisons basses, au soleil, miraient leurs vieilles façades dans l'eau verte. Ce n'est pas une parente qu'ils recherchaient: c'était un parent, un parent qu'il n'a pour ainsi dire pas connu. Il ne l'a pas vu – non plus – ce jour-là. C'était son père. Comment avait-il pu l'oublier?» (1953: 238-239).

être accusé d'inceste: d'une part, le souvenir de sa mère biologique, femme d'une humble condition sociale qui cherche Dupont, son ancien partenaire sexuel (Wallas est fils illégitime), ne semble susciter en lui que la résurgence de l'âge d'or, apparentée à une enfance paradisiaque vécue à l'ombre tutélaire de la silhouette maternelle; de l'autre, la deuxième épouse de Wallas, «jeune femme avenante» qui a «un petit rire roucoulant» (1953: 185-187), s'avère en quelque sorte un objet de désir inavoué, peut-être inconscient, étant donné que «Wallas chasse à son tour cette image. La porte de la chambre à coucher [de Dupont] se referme sur la trop charnelle épouse.» (1953: 187). De même, les toponymes mythiques semblent inversés dans une perspective sémantique et symbolique: Œdipe fuit Corinthe de peur d'épouser sa mère adoptive, tandis que Wallas cherche la rue de Corinthe à cause des réminiscences familiales qu'il tente à peine de récupérer; Thèbes, à son tour, où régna Œdipe aux côtés de Jocaste, est réduite à quelques ruines qui figurent dans un tableau exposé dans la vitrine de la papeterie, ces décombres étant secondaires par rapport à la photographie de l'hôtel particulier où demeure Dupont. À l'aide du tableau suivant, essayons de mettre à nu³, quoique d'une façon non exhaustive, le réseau intertextuel de *Les Gommès*.

TABLEAU N° 1

<p>«[...] la porte s'ouvre à nouveau et livre passage à un individu réjoui, rond et gesticulant, à peu près en loques. <i>Bonjour les gars. Dites donc, j'ai une devinette pour vous.</i> <i>Ça va, on la connaît, dit Antoine. [...]</i> <i>Pour qu'on n'en perde pas un mot, il la détaille comme s'il faisait une dictée:</i> <i>– Quel est l'animal qui, le matin... [...]</i>» (Robbe-Grillet, 1953:17); «<i>Devant lui [l'ivrogne] une espèce de grand type en imperméable longe la grille. [...]</i> <i>– Quel est l'animal... [...]</i>» (Robbe-Grillet, 1953: 119-20). «<i>– Quel est l'animal qui est parricide le matin, inceste à midi et aveugle le soir? [...]</i></p>	<p>«<i>La verdad es que el enigma no era propio de un hombre corriente razonarlo, sino que se necesitaba del arte adivinatoria.</i>» (Sófocles, 2008: 251). «<i>Asclepiades, discípulo de Isócrates, escribió una obra [...] sobre los mitos en la tragedia. El texto del oráculo nos ha sido transmitido por Ateneo 456 B, por un escolio a Eurípides, Fenicias 50, y por dos manuscritos de las tragedias de Sófocles. Figura como fr. 244 F 110a en los Fragmente der griechischen Historiker de Jacoby.</i>» (Ruipérez, 2006:118, note 22). Il est intéressant de signaler que l'ivrogne n'apparaît pas dans la tragédie de Sophocle, mais dans <i>La Machine Infernale</i> de Cocteau: «<i>Madame, que prétendez-vous / Madame, que</i></p>
--	--

³ Le souligné en bold est à nous.

<p>– Alors, insiste l'ivrogne, tu trouves pas? C'est pourtant pas difficile: parricide le matin, aveugle à midi... Non... Aveugle le matin, inceste à midi, parricide le soir. [...] – Alors, t'es sourd? fait l'ivrogne. Hé, copain! Sourd à midi et aveugle le soir?» (Robbe-Grillet, 1953: 234).</p>	<p><i>préendez-vous/Votre époux est trop jeune, / Bien trop jeune pour vous... Hou!...»</i> (2000: 117-118).</p> <p>D'ailleurs, dans <i>La Machine Infernale</i>, Œdipe prend les postures qui font de lui un homme: on le voit sur ses deux jambes, à quatre pattes et s'appuyant sur le bâton de Tirésias (Cocteau, 2000: 132).</p> <p>«Tras arrancar de ella los broches de oro del manto, [...] se golpeó las cuencas de sus ojos, [...]» (Sófocles, 2008: 290).</p> <p>«[...] merece atención la identificación de Láios con el adjetivo laíos, 'zurdo', [...]» (Ruipérez, 2006: 78).</p>
<p>«Les miettes éparses, les deux bouchons, le petit morceau de bois noirci: on dirait à présent comme une figure humaine, [...] Les reflets du mazout complètent un visage grotesque de clown, une poupée de jeu de massacre. Ou bien c'est un animal fabuleux: la tête, le cou, la poitrine, les pattes de devant, un corps de lion avec sa grande queue, et des ailes d'aigle. La bête s'avance d'un air gourmand vers une proie informe étendue un peu plus loin.» (Robbe-Grillet, 1953: 37).</p>	<p>«[...] porque el primero de los hombres te consideramos [...] a ti [Edipo] que efectivamente fuiste el que libraste a la ciudad cadmea a tu llegada del tributo que pagábamos a la cruel cantora, [...] ¿Cómo, cuando la perra cantora aquí estuvo, no dijiste algo liberador en bien de estos ciudadanos? [...] Manifiesta contra el vino/ una alada doncella un día, / y sabio fue visto en la prueba/ y amante de la ciudad.» (Sófocles, 2008: 235-251-256).</p> <p>Sophocle appelle «perra cantora» au Sphinx, car il exposait ses énigmes en vers.</p>
<p>«À la fenêtre d'un rez-de-chaussée, les rideaux s'ornent d'un sujet allégorique de grande série: bergers recueillant un enfant abandonné, ou quelque chose dans ce genre-là. [...] Immédiatement il [Wallas] reconnaît [...] ce même rideau brodé [...] Ça ne doit pas être très sain de faire ainsi boire un bébé à la mamelle des brebis: anti-hygiénique au possible.» (Robbe-Grillet, 1953: 50-108).</p>	<p>«Edipo. Pero ¿por qué, entonces, me llamaba [Pólipo] hijo? Mensajero. Tras recibirte como regalo un día, sábetelo, de mis manos. [...] Tras encontrarte en los boscosos desfiladeros del Citerón.» (Idem: 278).</p>
<p>«– Clinique Juard, onze rue de Corinthe.» (1953: 75); «[...] le chemin le plus commode pour se rendre rue de Corinthe. [...] Il lui faut [à Wallas] obliquer vers la gauche pour rejoindre la rue de Corinthe, [...] Il se décide à entrer dans une boutique pour se faire indiquer la rue de Corinthe. [...] Rue de Corinthe, le docteur va rejoindre Daniel Dupont dans la petite chambre blanche.» (Robbe-Grillet, 1953: 85-134-177- 215).</p>	<p>«Edipo. [...] Mi padre era Pólipo, corintio, y mi madre Mérope, doria. [...] Yocasta. Viene [este hombre] de Corinto para anunciarte que tu padre, Pólipo, ya no existe, sino que está muerto. [...] Edipo. Loxias dijo un día que era preciso que yo me uniera con mi propia madre y que la sangre paterna con mis manos la cogiera. [...] Mensajero. ¿Acaso por temer esto estuviste desde entonces alejado de la ciudad? Edipo. Porque de ningún modo quería ser el asesino de mi padre, [...]» (Idem: 268-275-277).</p>
<p>«Le monologue [de l'ivrogne] devient ensuite plus obscur. Un mot qui ressemble à enfant trouvé y revient à plusieurs reprises, sans raison apparente. [...] Malgré ces difficultés incessantes avec lesquelles il est aux prises, il réussit encore à tenir des discours, fragmentaires il est vrai, [...] 'Hé! attends-moi... poser une devinette...' et quelque chose qui ressemble à 'enfant trouvé'. [...]» (Robbe-Grillet, 1953: 119-121).</p>	<p>«Mensajero. Te desaté, puesto que tenías los tobillos de ambos pies perforados. [...] No lo sé. El que te me entregó sabe esto mejor que yo. [...] No, sino que otro pastor te me entregó. [...] Por uno de los de Layo, creo, era tenido. [...] De ese hombre éste era pastor. [...] Servidor. Era el Citerón, o algún lugar próximo. [...] Porque sentí compasión, señor, ante la idea de que lo llevaría a otra tierra,</p>

	<p>de donde él era. Però éste lo salvó camino de las mayores desgracias. En verdad que si eres ese que éste dice, ten por seguro que has nacido desdichado.» (Idem: 279-283-286).</p>
<p>«Au milieu de la place [de la Préfecture] se dresse, sur un socle peu élevé que protège une grille, [...] De l'autre côté commence l'avenue de la Reine, [...]» (Robbe-Grillet, 1953:62).</p>	<p>D'après l'iconographie, le Sphinx se trouve toujours sur un socle. L'avenue de la Reine... ne pourrait-elle pas renvoyer à Jocaste?</p>
<p>«En repassant devant la statue qui orne la place de la Préfecture, il s'est approché pour lire, contre la face ouest du socle, l'inscription gravée dans la pierre: «Le char de l'État – V. Daulis, sculpteur.» (Robbe-Grillet, 1953:85).</p>	<p>Daulis semble être une anagramme de Laïos, père biologique d'Edipe.</p>
<p>«[...] il va pluôt poursuivre jusqu'au prochain carrefour. [...] En sortant du commissariat, il s'est dirigé vers la rue de Corinthe [...] là il s'est trouvé au carrefour de trois rues: celle d'où il venait et deux directions possibles en face de lui, formant entre elles un angle droit. Il se souvenait d'être déjà passé deux fois par cet endroit: [...]» (Robbe-Grillet, 1953: 134-225).</p>	<p>«Yocasta. [...] Llegó un día un oráculo a Layo [...] Y a éste, según reza al menos el rumor, unos salteadores extranjeros son los que un día le matan en un cruce de dos caminos. [...]» Edipo. ¿Me pareció oírte esto, que Layo fue abatido en un cruce de dos caminos? [...] no fui yo quien le mató, porque no podría ser uno solo igual a muchos. Pero si va a aludir a un único caminante en solitario, claramente este asunto se inclina de mi lado.» (Sófocles, 2008: 265-266-270). Ce carrefour, <i>tríodos</i>, s'avère un élément accessoire qui résulte de la croyance ou de la conception des carrefours comme étant des lieux de mauvais augure (lapidation des cadavres des homicides, par exemple).</p>
<p>«C'est à peine si Wallas peut lire le journal qu'il s'est fait apporter. Il parcourt rapidement les colonnes: 'Grave accident de la circulation sur la route de Delf.' [...]» (Robbe-Grillet, 1953: 64).</p>	<p>«Yocasta. Fócida se llama la región, y la encrucijada es la confluencia de los caminos que vienen de Delfos y de Daulia.» (Sófocles, 2008: 266).</p>
<p>«[...] il [Wallas] découvre une boutique dont le style ultra-moderne et le souci de publicité révèlent la récente ouverture. [...] La devanture [...] est flambant neuve [...] Un mannequin [...] est en plein travail devant son chevalet; [...] il met la dernière main à un paysage au crayon d'une grande finesse – qui doit être en réalité quelque copie de maître. C'est une colline où s'élèvent, au milieu des cyprès, les ruines d'un temple grec; au premier plan, des fragments de colonnes gisent çà et là; au loin, dans la vallée, apparaît une ville entière avec ses arcs de triomphe et ses palais – traités, malgré la distance et l'entassement des constructions, avec un rare souci de détail.» (Robbe-Grillet, 1953: 130-131).</p>	<p>La ville de Thèbes n'est pas longuement décrite dans la pièce de Sophocle: «Escena: Tebas, delante del palacio real de Edipo. Un grupo de jóvenes y ancianos se encuentra allí sentado en actitud de suplicantes llevando en sus manos ramos de olivo.» (Idem: 233).</p>
<p>«Ainsi parfois en advient-il de cités perdues, pétrifiées pour des siècles par quelque cataclysme – ou seulement pour quelques secondes avant l'écroulement, un clignement comme d'hésitation entre la vie et ce qui déjà porte un autre</p>	<p>Par contre, Cocteau présente un décor plus détaillé de la ville: «La route de Thèbes (de gauche à droite), passe au premier plan. On devine qu'elle contourne une haute pierre penchée, dont la base s'amorce en bas de l'estrade et forme</p>

<p>nom: après, avant, l'éternité. [...] La jeune femme l'accueille avec un petit rire de gorge tout à fait ravi.</p> <p>Vraiment, admet Wallas. C'est assez curieux. Vous avez reconnu? Ce sont les ruines de Thèbes.</p> <p>[...] La scène se passe dans une cité de style pompéien – et, plus particulièrement, sur une place rectangulaire dont le fond est occupé par un temple [...] et les autres côtés par divers monuments de plus petites dimensions, isolés entre eux par de larges voies dallées.» (Robbe-Grillet, 1953: 101-131-132-238).</p> <p>Cette allusion – «cités perdues» – semble s'appliquer plutôt à Pompéi qu'à Thèbes.</p>	<p>le portant de gauche. Derrière les décombres d'un petit temple, un mur en ruine. Au milieu du mur, un socle intact devait marquer l'entrée du temple et porte les vestiges d'une chimère: une aile, une patte, une croupe.» (Cocteau, 2000: 66).</p>
<p>«Dans les quartiers où les boutiques sont plus nombreuses, l'étranger [Wallas] s'étonne d'un éclairage si pauvre des vitrines.» (Robbe-Grillet, 1953: 239).</p>	<p>«Edipo. [...] Atenas es la más piadosa de las ciudades y que es ella la única que protege al extranjero [Edipo] atropellado y que es la única capaz de socorrerle» (Sófocles, Edipo en Colono, 2009: 146)</p>
<p>«Il [Wallas] sort la main de sa poche et la tend vers la première statuette, vieil aveugle guidé par un enfant. [...] Le pot à tabac, l'aveugle à l'enfant, le bougeoir, le cendrier, le bel athlète.» (Robbe-Grillet, 1953: 217).</p>	<p>«La obra se inicia en un escenario que representa un bosquecillo consagrado a las diosas Euménides, a las afueras de Atenas, en el barrio de Colono. La joven ANTÍGONA sirve de lazarrillo a su ciego padre, EDIPO.» (Sófocles, 2009: 137).</p>
<p>«[...] Wallas entreprend une fois de plus la description de ce qu'il cherche: une gomme douce, légère, friable [...] Elle se présentait sous la forme d'un cube jaunâtre, de deux à trois centimètres de côté, [...] La marque du fabricant était imprimée sur une des faces, mais trop effacée pour être encore lisible: on déchiffrait seulement les deux lettres centrales 'di'; il devait y avoir au moins deux lettres avant et deux autres après.» (1953: 132).</p>	<p>Œdipe?</p>
<p>«Elle [la papetière] ne peut pas en avoir été locataire avant Dupont [...] Une quinzaine d'années de moins que son mari... brune aux yeux noirs... c'est elle! [...] C'est le visage agréable d'une jeune femme très brune qui surgit à la place – la papetière de la rue Victor-Hugo et l'écho du petit rire de gorge. Pourtant le visage est grave.» (Robbe-Grillet, 1953: 178-238).</p>	<p>Dans <i>Edipo Rey</i>, Yocasta avoue: «Lo mejor es vivir al azar, en la medida que uno pueda. Tú [Edipo] ante las bodas con tu madre no sientas temor. Muchos ya entre los mortales han compartido el lecho con su madre también en sueños.» (Sófocles, 2008: 276).</p> <p>Dans <i>La Machine Infernale</i>, Cocteau écrit: «Tirésias – [...] Vous êtes jeune, Œdipe, très jeune. Jocaste pourrait être votre mère... [...] Œdipe – Je suis heureux de te revoir sans aucune pompe, [...] jeune, belle, dans notre chambre d'amour.</p> <p>Jocaste – Jeune! Œdipe... Il ne faut pas de mensonges...» (Cocteau, 2000: 102-107).</p>
<p>«Dupont, il y a une vingtaine d'années, 'entretenait des relations régulières' avec une femme de 'condition modeste' qui, au bout de quelque temps, donna naissance à un fils. [...]</p>	<p>Dupont – père de l'agent spécial Wallas?</p>

<p><i>Ne trouvant pas d'autre moyen pour mettre un terme aux 'poursuites dont il était l'objet', il épousait bientôt après une jeune fille de son entourage.» (Robbe-Grillet, 1953: 201).</i></p>	
<p><i>«On l'a fait attendre [Wallas] dans une sorte de salon-bibliothèque [la clinique du Docteur Juard] assez sombre. [...] Toute une étagère était occupée par des ouvrages consacrés à la peste – tant livres d'histoire que livres de médecine.» (Robbe-Grillet, 1953: 226).</i></p>	<p><i>«Sacerdote. [...] Y además la febril divinidad, la odiosa peste, se precipita y arrasa la ciudad, [...]»</i> <i>Yocasta. ¿Por qué esta irreflexiva refriega de la lengua, desdichados, habéis levantado, y no sentís vergüenza de andar agitando rencores particulares, en un momento en que nuestra tierra esta enfermedad sufre?» (Sófocles, 2008: 234-262).</i></p>
<p><i>«Wallas, ébloui par la lumière, distingue seulement le mouvement rapide d'un bras qui abaisse sur lui le canon d'un gros revolver, le mouvement d'un homme qui tire... En même temps qu'il se jette au sol, Wallas appuie sur la gâchette. L'homme [...] ne bouge plus.» (Robbe-Grillet, 1953: 252).</i></p>	<p>Wallas tue son père Dupont.</p>

À propos de ce parallélisme et, par conséquent, de ce recyclage de mythes, il faut faire quelques réflexions.

Première: forme policière et tragédie classique [Prologue, cinq actes (=chapitres) et Épilogue], le roman *Les Gommés* semble prolonger la mise en abîme de la vitrine de la papetière: en fait, l'artiste du tableau qui dessine d'après nature un paysage bizarre englobant la campagne hellénique et un carrefour de ville au xx^e siècle est bien proche de Wallas, paradoxalement tiraillé entre son rôle d'agent de police et celui de meurtrier de son père, biparti entre la nostalgie d'un passé plus ou moins énigmatique et la dégradation d'un présent où l'énigme fait, également, son apparition.

Deuxième: tandis que le hasard régit le destin de Wallas – «Cependant le fait d'avoir rencontré cette dame [la papetière] par hasard, sur son chemin, [...]» (1953: 184) / «Wallas erre à travers la ville, au hasard.» (1953: 239) –, celui d'Œdipe est dicté par la fatalité⁴ et l'ironie tragiques.

⁴ Voir, à ce propos, les tragédies de Corneille et de Racine. Le contraste est clair: Corneille respecte les convenances à l'égard de la femme; Racine, indifférent, en termes de réécriture du mythe, au «beau sexe», s'avoue «inconvenant»; Corneille introduit dans ce «chef-d'œuvre de l'Antiquité» une histoire d'amour, afin de plaire à son public féminin; Racine réfute la sempiternelle histoire sentimentale, dans «le sujet le plus tragique de l'Antiquité», au nom de son éventuel décalage par rapport à la légende d'Œdipe; Racine ensanglante la scène dans son «théâtre de la cruauté», tandis que Corneille fait preuve d'une réalité moins cruelle qu'elle ne l'est en vérité; Corneille, grâce à l'*ars* (=artifice), s'éloigne des grands hommes qui l'ont précédé; Racine, qui n'est pas «artificiel», dépouille la scène de tout ornement, poursuivant la tradition...

Troisième: au contraire de l'Œdipe sophocléen, qui s'entête à fuir Corinthe de peur que la prédiction de l'oracle s'accomplisse, l'agent Wallas parcourt à maintes reprises la rue de Corinthe. Il est intéressant de souligner une divergence nette ou claire: Mérope et Polybe, parents adoptifs d'Œdipe, étaient rois de Corinthe, alors que Daniel Dupont, père biologique de l'inspecteur Wallas, se réfugie dans la clinique du docteur Juard, rue de Corinthe.

Quatrième: l'oracle du temple de Delphes semble donner la parole, une parole fragmentaire, inopérante et inefficace, à l'ivrogne – avatar dérisoire du Sphinx? –, expert en 'devinettes' qui agacent les clients assidus du café, mais rendent compte de la situation aveuglante dans laquelle se trouve Wallas. Notons, au passage, l'inversion temporelle, sous forme d'hésitation, des mythes traditionnels: parricide, inceste et aveuglement.

Cinquième: par opposition à Œdipe qui épouse Jocaste, Wallas se souvient, peut-être dans un rêve, de sa mère qui cherchait, autrefois, son père dans la ville où, maintenant, il est soupçonné de résoudre l'assassinat. Quoiqu'il semble attiré par la papetière de la rue Victor-Hugo, cette attirance ne se concrétise guère.

Sixième: de même que l'ancienne ville de Thèbes, maintes fois revisitée, s'apparente, par sa description, à Pompéi, le bourg innommé où baigne l'action du roman, traversé par un pont-bascule (1953: 137), un «réseau compliqué de canaux et de bassins» (1953: 19), ramenant à la mer, et par un «labyrinthe de petites rues» (1953: 85), fait rappeler Brest...

Septième: dans l'*explicit* du roman, le dialogue entre Wallas et le patron est significatif. En fait, le langage n'accomplit pas ou accomplit mal sa fonction de communication, au niveau sémantique, pragmatique et syntaxique, tendant vers un galimatias (Robbe-Grillet joue avec le lecteur et le déjoue, tout en lui révélant la mauvaise conscience de la parole inconsciente):

«← Avez-vous dit qu'il [Dupont] avait un fils?

Mais j'en sais rien, moi, s'il avait des fils! [...]

C'est vous qui avez raconté cette stupidité, ou bien c'est le patron?

Le patron, c'est moi.

C'est vous, jeunes gens stupidité, professeur au comptoir?

Le patron, c'est moi!

C'est bien. Je voudrais largement fils, il y a bien longtemps, prétendu jeune morte d'étrange façon.

Le patron, c'est moi. Le patron c'est moi. Le patron c'est moi le patron... le patron... le patron...» (Robbe-Grillet, 1953: 263).

Huitième: tout le roman, d'ailleurs, est bâti sur une série de quiproquos, de reflets, de doubles et de fantômes, qui privilégient les objets au détriment des personnages. En vérité, l'organisation terroriste et anarchiste semble réifiée et, par conséquent, réduite au «pardessus [...] étroitement boutonné jusqu'au col» et au «chapeau sur la tête» de Jean Bonaventura, dit «Bona» (1953: 101). À son tour, l'homme à «l'imperméable beige, trop étroit pour sa forte carrure» (1953: 194), «un imperméable étriqué» (1953: 195), ressemble tellement à Wallas, quoique «plus corpulent» (1953: 194), qu'on le confond souvent avec celui-ci. C'est lui, peut-être, le soi-disant André VS. Et... les lunettes? Ne seront-elles pas un indice de sa vraie identité?

«– Quel genre de lunettes? demande Laurent. [...]

Teintés de quelle couleur?

Dans les tons gris fumée.

Les deux verres avaient-ils exactement la même couleur, ou bien l'un des deux était-il un peu plus foncé que l'autre? [...] il est bien possible, en effet, que l'un des verres ait été plus foncé.» (1953: 194).

Or, quand Wallas tue Daniel Dupont, il retire de la poche droite de ce dernier «une paire de lunettes noires, dont un des verres est très foncé et l'autre beaucoup plus clair. [...] C'est le verre gauche qui est le plus foncé.» (1953: 252-253).

Un autre exemple est celui du «petit homme à l'air malade» (1953: 188), le «petit homme au manteau vert» (1953: 189) ou «le petit homme en long manteau verdâtre», qui achète, chez la papetière, une carte postale reproduisant le petit hôtel de la rue des Arpenteurs, enfin, le lieu où le crime a eu lieu. Par la suite, nous découvrons qu'il s'agit de Garinati, l'assassin aux maux de tête. D'autres petites énigmes, voire devinettes, dont l'explication, s'il y en a, est bel et bien tardive et, parfois, déficiente, traversent le roman d'un bout à l'autre: pourquoi manque-t-il une balle au revolver de Wallas? Est-ce que Jean est fils de Dupont ou, plutôt, un

prétendu fils? Que signifie l'inscription «Ne partez pas sans emporter *Le Temps*»? *L'acmé* du roman correspond, sans aucun doute, au coup de fil du Commissaire Laurent: juste au moment où Daniel Dupont est tué, l'inspecteur, qui a toujours soupçonné que Daniel Dupont était vivant, lui communique qu'il a fait une découverte: «Daniel Dupont! Il n'est pas mort du tout! [...] 'Daniel Dupont n'est pas mort!'» (1953: 254). À la mort de celui-ci se succédera la mort d'Albert Dupont, exportateur de bois: «– Tu ne vas pas nous faire croire, dit Antoine, qu'on tue tous les soirs un type qui s'appelle Dupont.

– Il y a plus d'un âne à la foire... commence sentencieusement l'ivrogne.» (1953: 262).

Neuvième: finalement, penchons-nous sur les gommages que Wallas achète tout au long de son itinéraire d'enquêteur. Sont-elles un symbole du retour à son enfance et de l'amour voué à sa mère, façonnant la tendance et l'attraction de Wallas pour les femmes éthérées? Selon Renato Barilli, on peut avancer la «possibilità di [Wallas] amare solo donne eterree (le sirene), simili, [...] a tenere bambole di gomma, interamente nelle nostre mani, che dunque non sollevano alcun problema di concorrenza e di antagonismo con gli altri maschi, a cominciare dal padre.» (1998: 32). Ou, plutôt, un moyen efficace d'effacer le Destin inéluctable? Les gommages effacent, mais le Destin ne peut être effacé. Sauf par hasard...

Ce qu'il faut, par force, souligner, c'est la nouveauté d'Alain Robbe-Grillet qui, du point de vue de Roland Barthes, consiste à «essayer de maintenir la négation au niveau des techniques romanesques» (1964: 101), à décrire «les objets pour [en] expulser l'homme» (1964: 103) et à les transformer en «éléments[s] contrapuntique[s] de l'œuvre» (1964: 202). Or, si le roman en exégèse reflète un certain refus de l'intrigue romanesque et de la motivation psychologique, il prône, en revanche, la promotion du visuel, l'obsession de la topographie et le culte 'objectif' des objets, appartenant soit au décor urbain (les tabliers des ponts), soit au décor quotidien (les gommages). En fait, et différemment de ce qui arrive chez Flaubert (envisagé par Robbe-Grillet comme le précurseur du «Nouveau Roman»), les objets ne se corrompent pas dans un temps de dégradation (comme c'est le cas du bouquet de mariage d'Emma), mais reparissent et disparaissent (à l'image des choses de *L'éducation sentimentale*) investis d'une différence d'ordre spatial dans un temps circulaire synonyme de temps spéculaire (comme si l'histoire se reflétait dans un miroir). En ce qui concerne

la description, elle s'avère anthologique (saisissant l'objet et le constituant en spectacle), exhaustive (supprimant l'allusion et soutenant le «tout dire») et optique (méprisant, de la sorte, d'autres correspondances sensorielles), tout en préconisant de nouveaux rapports de l'homme à l'égard de l'espace. À ce propos, il semble intéressant de passer en revue, quoique d'une façon succincte, la théorie de Robbe-Grillet, pour lequel, dans le «roman futur», les gestes et les choses «seront 'là' avant d'être 'quelque chose'» (1956: 285), les héros demeureront 'là', tandis que les commentaires resteront 'ailleurs' (1956: 286), et le monde ne sera «ni signifiant ni absurde. *Il est*, tout simplement.» (1956: 283-284). Ces prétentions d'une «littérature objective» sont tout à fait réfutées par Ernesto Sabato⁵, qui les désigne par «doctrina totalitaria y hasta terrorista» (2011: 39) et qui, suite à une conception phénoménologique-structurale⁶, affirme que le romancier, loin de séparer le sujet et l'objet, doit décrire l'interaction entre la conscience et le monde et présenter une réalité infinie dans une finitude significative (2011: 41). Et il n'a pas tort, à notre modeste avis, par rapport à cette illusion qu'est la conquête de l'objectivité: peut-on considérer l'homme, animal eidétique, un pauvre sujet psychique, un pur objet sensoriel, une caméra cinématographique ou un appareil panesthésique? Peut-on proclamer la mort de l'auteur, la dissolution du personnage et la disparition du narrateur, quand celui-ci dirige l'orchestre polyphonique des différents points de vue des «êtres de papier», parfois incongrus et équivoques? Peut-on interdire l'irruption de l'inconscient relativement à la seule métaphore, à signification tactile (la douceur d'une gomme), appliquée au seul objet psychanalytique qui échappe à la furie anti-métaphorique de l'Auteur et à l'idée qu'il se fait du caractère illégitime du langage figuré? Il est curieux de rappeler, dans ce contexte, les positions adverses d'André Breton, pour qui «Hors de la métaphore, il n'est point de salut», et d'Alain Robbe-Grillet, défendant que «Il n'est de salut que hors de la métaphore.» (Ricardou, 1967: 145). Peut-on envisager l'univers des objets en termes de pure gratuité, quand il participe à un

⁵ Et aussi par Roland Barthes, selon lequel «l'erreur (théorique) de Robbe-Grillet était seulement de croire qu'il y a un *être-là* des choses, antécédent et extérieur au langage, que la littérature aurait à charge, pensait-il, de retrouver dans un dernier élan de réalisme.» (1964: 204).

⁶ «Selon le modèle de la 'réduction phénoménologique', Robbe-Grillet circonscrit une situation simple et banale d'être-au-monde pour explorer la compréhension de la vie par une conscience, avec ses effets passifs (somme d'impressions et de sensations) et actifs (réactions plutôt qu'actions, élaborations de conscience.» (Goulet, 1999: 131).

monde humain et historique, soumis à des bouleversements continuels et à de constantes transformations? Heureusement, comme le signale Maurice Nadeau, la défaite du théoricien controversé est devenue la victoire du romancier consacré: «Robbe-Grillet a fini par convenir qu'objectivité et subjectivité formaient les deux faces complémentaires de sa manière d'appréhender le monde et que l'excès de l'une pourrait se retourner en l'autre.» (1970: 181).

3. Considérations sur *Dublinesca* d'Enrique Vila-Matas

À l'image d'Alain Robbe-Grillet, qu'il considère un «gran teórico, pero también un asombroso hombre práctico» (2010b: 16), Enrique Vila-Matas élabore, lui aussi, une théorie générale sur le roman futur, qu'il rend explicite dans *Perder Teorías*, un essai qui complète son roman *Dublinesca*, dont le titre est inspiré par le poème «Dublinesque» de Philip Larkin.

Invité par une organisation appelée Villa Frondebrider pour donner une conférence, dans le cadre des *Rencontres Internationales de Littérature*, portant sur les rapports entre la fiction et la réalité, l'auteur – ou son double?⁷ – se déplace à Lyon. Un jeune chauffeur de taxi portugais (et le double d'Enrique parle le portugais moins bien que le français) le conduit à l'Hôtel des Artistes, non sans auparavant lui recommander les restaurants de la rue Mercière, s'immiscer, d'une façon considérable, dans sa vie [son métier d'écrivain, ainsi que ses réflexions sur la littérature – il est las de feindre être un exécutif (2010b: 5-6) – ne suscitent qu'un long silence de la part du conducteur] et finir par lui dire, sans aucune cérémonie, qu'il est compliqué et qu'il serait plus heureux s'il avait moins de connaissances ou, alors, s'il ne savait rien du tout. Une fois arrivé à l'Hôtel, où personne ne l'attend, le protagoniste attend patiemment, se promène dans le secteur de Lyon où son hôtel se situe – *La presque île* –, se rappelle le titre du

⁷ Notons au passage qu'on emploie le lexème «double» car le protagoniste semble être affectionné à un certain changement de personnalité, dont les chauffeurs de taxi sont les cibles préférées: «[...] en mis viajes al extranjero para conferencias o congresos literarios, me gusta jugar durante un rato a sentirme un hombre de negocios recién llegado a una ciudad extraña, con un horario muy apretado y una cartera, no llena de textos sobre literatura, sino de estudios y proyectos [...] de alto marketing [...]» (2010b: 5).

poème de Fernando Pessoa «Viajar! Perder países!»⁸, achète le dernier numéro du *Magazine Littéraire* où il avait publié un texte, sur Julien Gracq, intitulé «La fría luz de Syrtes»⁹ (à partir de ce moment, les frontières entre la vie et la fiction s'estompent et sont éliminées) et, ignoré de tous, il décide de se transformer et, par conséquent, de devenir le héros pseudogracquien de son récit dont le titre est «*La espera*» ou «*L'attente*, para ser más exactos. Llevaba hasta un subtítulo: *L'attente – Una historia francesa.*» (2010b: 29). En même temps qu'il s'imagine le héros du récit à venir, il élabore une théorie générale du roman, inspirée par la relecture de son article, mise en pratique par les annotations, en caractères minuscules, en marge des pages, dictée par la modernité surprenante de Julien Gracq (dont l'œuvre *Le Rivage des Syrtes*, publiée en 1951, a été considérée classique et démodée) et susceptible d'englober cinq items: «La intertextualidad' (escrita así, entrecomillada). / Las conexiones con la alta poesía. / La escritura vista como un reloj que avanza. / La victoria del estilo sobre la trama. / La conciencia de un paisaje moral ruinoso.» (2010: 28).

En ce qui concerne le premier item, et après avoir corroboré la modernité de Julien Gracq, le narrateur-théoricien se rapporte non seulement à l'importance de la méthode narrative gracquienne, accueillant plusieurs tendances littéraires mises en rapport avec certaines techniques post-modernes ou borgésiennes de travail, mais aussi au rôle capital de l'intertextualité, puisque nous écrivons toujours après les autres – «[...] escribimos siempre después de otros» (2010b: 35). Dans cet ordre d'idées, et tout en s'identifiant avec Julien Gracq, il met à jour son usage particulier de l'intertexte, dont il use et abuse joyeusement, en peuplant ses livres de citations vraies, déformées et fausses, débouchant sur une mosaïque à la fois complexe et amusante: «[...] la invasión en mis textos de citas literarias totalmente inventadas, que se mezclan con las verdaderas. Eso complica aún más el *procedimiento*, pero también es cierto que *lo alegre*.» (2010b: 35).

⁸ «VIAJAR! Perder países! / Ser outro constantemente, / Por a alma não ter raízes / De viver de ver sòmente! / Não pertencer nem a mim! / Ir em frente, ir a seguir / A ausência de ter um fim, / E da ânsia de o conseguir! // Viajar assim é viagem. / Mas faço-o sem ter de meu / Mais que o sonho da passagem./ O resto é só terra e céu.» (1972:173).

⁹ «En relisant récemment *Le Rivage des Syrtes*, il m'a semblé que ce roman était très lié à l'air de notre temps et aux tendances romanesques les plus séduisantes et les plus rénovatrices de ce début du siècle.» (Vila-Matas, 2007: 51).

Relativement à la deuxième caractéristique, et prenant toujours comme repère le roman de Gracq, il est d'avis qu'un chef-d'œuvre ne cesse d'être en dialogue constant avec la tradition poétique – que ce soit le langage nervalien de la folie, le rimbaldien psychisme tourmenté ou l'univers surréel de *Nadja* –, tout en se transformant, de la sorte, en une machine de citations littéraires capable de créer et de générer des sens différents.

Par rapport aux autres points, il prône la suprématie du style sur la trame, accessoire ou secondaire, pouvant être choisie dans un 'catalogue' quelconque et incorporée, d'une façon quasi mécanique, à l'œuvre en acte ou en train de se faire. Cela étant, il n'hésite pas à présenter, comme exemple, le cas de son *París no se acaba nunca*, où il a appliqué la trame suivante – «una persona se enfrenta a un desafío con valentía, y tiene éxito o fracasa» (2010b: 45) –, en finissant par élire l'insuccès ou l'échec comme tremplin ou moyen indéniable de se rapprocher de son public. En plus, la littérature, surtout la littérature de la perception, peut devenir «une horloge qui avance», comme c'est le cas de Flaubert, champion 'prophétique' de l'écriture de la bêtise croissante dans le monde occidental (pensons à *Bouvard et Pécuchet*), de Kafka, analyste perspicace de la distance qui s'instaure entre l'individu et l'État, la singularité et la collectivité, et, finalement, de Gracq, dont le livre en analyse traduit la totale impuissance de l'individu face à la tyrannie du pouvoir et du système politique. De même, et du point de vue du narrateur-théoricien, si on plaçait la littérature, jusqu'au XIX^e, au centre du devenir historique, au XX^e siècle l'histoire et la poésie, l'écrivain et le politicien commencent à produire des discours distincts, à parler des langues différentes. Faisant suite à cette rupture, le vide, synonyme d'un «paysage moral ruineux», s'est installé chez l'homme, en quête permanente du sens de la vie, qui est aussi le sens de l'attente, celle-ci étant définie comme «la condición esencial del ser humano» (2010b: 54).

Après avoir élaboré sa théorie pendant le temps d'attente à Lyon [un membre quelconque de l'organisation qui l'avait invité apparaît plus tard, juste au moment où il quitte l'hôtel, feignant d'être ivre pour ne pas saluer le nouveau-venu – «¿No me habían saludado? Quería yo desperdirmе de ellos a la francesa.» (2010b: 58), l'auteur / le narrateur décide de revenir à Barcelone et d'écrire, s'il l'ose, un roman qui en serait l'application pratique. En fait, il est sûr de son statut de héros du récit qu'il va écrire – L'Attente –, sûr de la similarité entre sa théorie et sa

vie, entre sa théorie et l'attente qui est le but de sa vie, et, aussi, entre sa théorie et l'attente qui habite dans l'attente de sa vie, laquelle, à son tour, contient une autre attente. Finalement, il est sûr et certain d'avoir créé une théorie avec le seul objectif de se libérer de son contenu, d'écrire et de «perdre des pays», de voyager et de perdre toutes les théories.

Or, si du point de vue de Doubrovski (1980: 61) le projet de l'autobiographie moderne consiste moins à vouloir se peindre qu'à s'écrire, nous sommes bel et bien devant une autofiction intitulée *Dublinesca*, caractérisée par le métadiscours incessant, par l'hybridisme génologique, par l'emprunt ironique au «bildungsroman», par le recours au double littéraire ou au double de soi-même et par l'écriture comme forme de vie, ou, plutôt, par la thématization de la vie, les frontières entre la vie et la littérature étant annulées.

Essayons, dorénavant, d'appliquer la théorie de Vila-Matas à son autofiction *Dublinesca*, tout en commençant par les derniers items, c'est-à-dire, par la victoire du style sur la trame et par la conscience d'un paysage moral ruineux. Samuel Riba – Riba pour tout le monde –, protagoniste de *Dublinesca*, qui a une certaine tendance à lire sa vie comme un texte littéraire (2010a: 21) et qui vit dans une sensation permanente d'apocalypse, appartient à cette classe rare d'édi-teurs cultivés et littéraires dont le catalogue de publications est brillant – «Habr á ediciones inglesas de libros de autores casi todos publicados por Riba: libros de [...] James Joyce, [...] Georges Perec, Marguerite Duras, [...]» (2010a: 49). Aujourd'hui, à l'approche de la soixantaine, sa vie est routinière: tous les mercredis il rend visite à ses parents (il est fils unique et n'a pas d'enfants), surtout lorsqu'il rentre d'un long voyage (2010a: 12-135-144); les jours impairs de la semaine, il téléphone à Javier, son ami de longue date (2010a: 133); le reste du temps, et sous le ciel presque toujours pluvieux de Barcelone, il est l'époux de Celia (qui deviendra par la suite bouddhiste), il se souvient des temps où il était un professionnel reconnu et ivre (maintenant, il est à la retraite et a remplacé l'alcool par le café – 2010a: 56) et il s'identifie, par son aliénation envers le monde, aux *bikikomori* (2010a: 37), misanthropes japonais et autistes informaticiens. Obsédé par les ordinateurs et par son fichier *World* (et non pas *word*)¹⁰, frustré parce

¹⁰ «Quiere pasar la frase después al ordenador, donde tiene abierto un documento *world* en el que colecciona frases.» (2010a: 39).

qu'il ne peut pas raconter à ses parents son voyage à Lyon, au long duquel il a créé toute une théorie perdue sur le roman du futur, ennuyé parce que les invitations se font plus rares, intrigué par la mort de l'auteur, que certains de ses amis envisagent comme «una frágil moda de los franceses y de los deconstructores norteamericanos» (2010a: 288), convaincu que l'auteur est le fantôme de l'éditeur et que l'auteur génial, le vrai génie, est encore à paraître (2010a: 289) et anxieux de trouver son identité ou, plutôt, l'identité du grand lecteur qu'il était avant de devenir éditeur (2010a: 178)¹¹, Riba prend la résolution de faire le «saut anglais», las de l'idiome français, de la culture gauloise et des théories sur le roman qui, d'après Javier, sont toujours françaises¹². Ce «saut anglais», synonyme de «*caer del otro lado*» (2010a: 84), est plutôt un saut irlandais: il ira à Dublin, capitale de l'épiphanie, pour fêter le «Bloomsday», pour célébrer un *requiem* pour la constellation Gutenberg (2010a: 92) – étant donné qu'il semble condamné à passer de Gutenberg à *google* et de *google* à Gutenberg, «todo el rato navegando entre dos aguas, entre el mundo de los libros y el de la Red» (2010a: 66) –, qui est aussi un *requiem* pour lui-même (2010a: 54), et pour recréer avec Javier, Ricardo et le jeune Nietzsche – sous l'égide de «Les copains d'abord» de Brassens –, répliques vivantes et réelles de Simon Dedalus, Martin Cunningham et John Power, le cortège funèbre de Paddy Dignam qui traverse Dublin, dans *Ulysses* de James Joyce, le 16 juin 1904 (2010a: 120). La date, quant à elle, surgit comme une coïncidence étonnante: premièrement, le 16 juin est la date du soixante et unième anniversaire de mariage de ses parents et de l'anniversaire de «Finnegans Society of Providence» (2010a: 123); deuxièmement, l'Irlande est un pays indépendant depuis 1922, date de la naissance de ses parents et de la publication du chef-d'œuvre de Joyce. Par rapport au *requiem* proprement dit, on le fera sérieusement, quoique l'un de ses amis soit tenté de lui donner un traitement parodique (renvoyant soit à l'admiration ou vénération, soit à la dépréciation ou ridiculisation), tout au long d'un voyage sentimental qui pastiche celui de Stern: celui-ci, anglais, avait quitté l'Angleterre pour faire «le saut français»; Riba, catalan, quittera Barcelone

¹¹ «No se conoce nada. A causa de su brillante catálogo, no sabe quién es, [...]» (2010: 125).

¹² «[...] no hay nada más francés que una teoría general para las novelas.» (2010a: 74); «Tal vez le convenga apartar de su vida, por una temporada, la cultura francesa; tiene con ella una confianza que ya casi da asco, [...]» (2010a: 77-195); «[...] adiós a Francia. La tenía demasiado estudiada, pateada y vista.» (2010a: 138).

pour faire le «saut irlandais». Et si, au début, Enrique/Riba ignore totalement les raisons pour lesquelles il veut se déplacer à Dublin, il finira, à la fin, par rester dans la capitale irlandaise, fin connaisseur des connexions entre l'espace et le temps où les vivants et les morts pourront se rencontrer: «El salto inglés, piensa, me ha llevado más allá de lo esperado, porque mis sentimientos han cambiado. Ésta parece mi tierra ahora.» (2010a: 323-324).

Voici, en quelques traits généraux, la thématique de *Dublínésca*, qui aurait pu se résumer en trois lignes: en invoquant et convoquant le mythe d'Ulysse, en particulier, et le mythe du voyage, en général – qui n'est ni un voyage d'exploitation coloniale, ni un voyage exotique, ni un voyage d'aventures, ni un voyage de reportage, ni un voyage de tourisme religieux, ni un voyage de reconstitution historique, mais, plutôt, un voyage littéraire, sur les pas de James Joyce, et un voyage thérapeutique, qui l'éloigne de l'ordinateur et de l'Internet (2010a: 221) –, Riba prend la résolution de se fixer à Dublin, où il constate, après la mort de l'auteur, la réapparition de ce dernier, qui n'est autre, à notre modeste avis, que lui-même, biparti entre sujet observateur et objet observé, annoncé, en quelque sorte, par le seul emploi de la première personne au long de 325 pages¹³. Si cette autofiction obéit au mouvement de l'horloge qui avance, le style va au-delà de la trame, en la dépassant de loin. Moyennant un courant de conscience pareil à celui des personnages de James Joyce, Leopold Bloom en l'occurrence, le lecteur est confronté à l'univers intérieur et intime de Riba, qui se raconte, en se dédoublant, à la troisième personne: une vie solitaire et monotone d'homme âgé – «Nada marcha muy bien para él desde que corteja a la soledad. [...]» (2010a: 13) –, où rien ne se passe à l'image de l'existence des personnages de Gracq, peuplée de «enfermedad, clima gris, silencio de siglos. Aburrimiento, lluvia» (2010a: 141) et d'une spectrale tradition familiale (2010a: 139), traversant une époque téléologique et tératologique – «[...] toda una estética de fin del mundo, muy acorde con la atmósfera de fin de trayecto en la que vive instalado el propio Riba de un tiempo a esta parte.» (2010a: 49) –, à laquelle président, en tant qu'ombres funèbres, un profond découragement individuel, la conviction de l'absence de Dieu et la mort de l'auteur, préconisée par Barthes et Deleuze. Cet univers de désarroi

¹³ «En un momento en que el centro de la vida de Riba ha pasado a ser el mar de Irlanda, se da la circunstancia – creo yo, modestamente – de que para la narración, [...] el tema se confundiría con la acción, [...]» (2010a: 200).

est existentiellement renforcé par la confusion, voire l'hallucination, générée par les métalepses que Riba apprend à connaître (2010a: 128), par la voie de son identification avec des personnages fictionnels et des écrivains/poètes décédés: si les personnages peuvent sortir de la fiction qui les enserme, il est naturel que Riba puisse y entrer; si les morts sont capables de traverser la frontière de la vie, lui, il sera capable d'en faire autant. La richesse génologique de ce roman éclectique, divisé en trois parties qui correspondent à trois mois – mai, avant Dublin; juin, Dublin; juillet, après Dublin et toujours Dublin –, envahi constamment par des réflexions métalinguistiques et métalittéraires, est incontestable, relevant soit de la forme policière – qui essaye d'entrer dans la chambre dublinoise de Riba au milieu de la nuit? (2010a: 212-213) –, soit de la catégorie esthétique qu'est le fantastique – les fantômes, qui sont des hôtes à nous, côtoient Riba à tout instant –, soit du «take» cinématographique, soit du 'journal de voyage'.

Néanmoins, c'est le premier des cinq items de *Perder Teorías*, l'intertextualité, qui est le mieux représenté dans *Dublinesca*, à travers la *citatiomanie* et l'*allusio-philie*, débouchant sur un plagiat génial, une omniparodie exquise et un pastiche globalisé. En vérité, Enrique/Riba se délecte à citer plus ou moins bien (sans signaler la date de l'édition et la page), à mal citer (lorsqu'il se trompe volontairement en ce qui concerne l'auteur de la citation), à guider son lecteur talentueux¹⁴ dans les méandres d'un monde citationnel introuvable et à le provoquer, sans qu'il le sache, en lui occultant ses vraies sources. À vrai dire, dans le «Prologue» de *Perder Teorías* intitulé «Se puede pasar?», Liz Themerson est la première à avouer qu'Enrique n'a pas hésité à 'accorder' à John Cheever la responsabilité d'une phrase dont elle est l'auteure (2010b: XII). En feuilletant *Dublinesca*, les exemples de cette pratique citationnelle subversive – il semble que Vila-Matas est 'le' Georges Perec des temps modernes... – prolifèrent, parallèlement à un fin sens de l'humour et à une maîtrise du comique hors du commun. Tout d'abord, ce sont les références à l'*Ulysses* joycéen, hypotexte indubitable de son hypertexte, parmi lesquelles on peut repérer une référence ludique et significative au héros mythique d'Homère et de Joyce: «[Bloom] Es el típico hombre moderno, [...] Moderno, por supuesto, si se le compara con el Ulises de Homero.» Et il ajoute,

¹⁴ «Cree que si se exige talento a un editor literario o a un escritor, debe exigírsele también al lector.» (2010a: 71).

presque sous la forme de didascalie, «Risas interiores.» (2010a: 182). Malgré tout, Joyce reste un total inconnu pour son père, qui semble fâché à cause de l'imminent voyage à Dublin de Riba – «Ya eres mayor [...] y no se comprende que quieras ir a Dublín solo para ver a ese amigo tuyo de la familia Ulises.» (2010a: 29) –, lequel, d'abord révolté contre l'autorité paternelle, s'apaise d'immédiat, en convoquant, d'une façon comique, le freudien complexe d'Edipe: «[Riba] incapaz de maltratar seriamente al padre, y ya no digamos de asesinarlo, como cree recordar que recomendaba encarecidamente Freud.» (2010a: 30). Cela étant, Enrique/Riba ne tarde pas à s'identifier non pas avec son père, mais avec Bloom, avec lequel il détient certaines affinités caractérologiques: outre les racines juives, ils sont la personnification des étrangers 'classiques', trop autocritiques, insuffisamment imaginatifs pour triompher, assez abstèmes et travailleurs pour échouer et très cosmopolites pour être acceptés dans la province: irlandaise... et catalane? (2010a: 68). Dans cet ordre d'idées – «Bloom le cae muy bien.» (2010a: 68) –, il est naturel que les allusions et les citations du roman de Joyce (qui aurait pu s'intituler '*24 heures dans la vie de Leopold Bloom*') soient en nombre considérable, quoique la façon de citer varie selon les circonstances, c'est-à-dire d'après l'humeur citationnelle.

La recreation par Riba, Javier, Ricardo et le jeune Nietzsche du «Bloomsday», qui a lieu le 16 juin 2008 (cent quatre ans après le premier et 'authentique'/fictionnel «Bloomsday»), consacré à l'enterrement de la galaxie Gutenberg et aux funérailles de la littérature, entraîne la lecture, la citation (sans indication de page) et la contextualisation de quelques fragments du chapitre VI d'*Ulysses*, où est décrit le cortège funèbre qui accompagna jusqu'à sa dernière demeure le malheureux Paddy Dignam (voir l'Annexe 1).

De même, Enrique/Riba non seulement cite – soit en détachant la citation du texte, soit en ayant recours aux guillemets – l'*incipit* d'*Ulysses* qu'il trouve éblouissant (à un tel point qu'il le cite deux fois!) et les pensées funèbres de Bloom (monologue intérieur) portant sur les cadavres dévorés par les rats, mais évoque aussi le petit-déjeuner du mari de Molly (des viscères cuisinés) et fait une allusion à la chapelle au fond du cimetière (voir l'Annexe 2).

En outre, l'épisode de l'homme de l'imperméable qui fait sa première et mystérieuse apparition au VI chapitre d'*Ulysses*, lorsque le cercueil descend

sur terre, lui mérite une attention particulière. Tout d'abord, il semble surgir du néant et personne ne le connaît; c'est pourquoi Joe Hynes, reporter chargé de prendre note des personnes présentes à la cérémonie funèbre de Paddy Dignam, ne comprend pas ou comprend mal, peut-être par métonymie, le nom de l'inconnu, l'appelant MacIntosh (c'est-à-dire l'imperméable); ensuite, Riba, avec son habituel sens de l'humour, croit que l'homme énigmatique, sans prénom ni nom, du «Prospect Cemetery» est le témoignage privilégié du passage de l'ère Gutenberg à l'ère digitale, de la transition de l'imperméable mackintosh à l'ordinateur Macintosh. Dans cette conjoncture, pourquoi ne pas organiser à Dublin, pense-t-il, un *requiem* pour tous les imperméables de cette marque? Finalement, Bloom commence à être obsédé par l'identité de cet homme qu'il entrevoit d'une façon fugace, parallèlement à Riba, assailli, à tous les moments, par la vision discontinue de jeunes hommes qui apparaissent, disparaissent et réapparaissent.

TABLEAU N°2

<i>Dublinsca</i> (Enrique Vila-Matas)	<i>Ulysses</i> (James Joyce)
«Los comentaristas de Ulysses no se han puesto nunca de acuerdo sobre su identidad [El desconocido del Prospect Cemetery]: «¿Quién será ese larguirucho de ahí con el impermeable? Me gustaría saber quién es. Daría cualquier cosa por averiguarlo. Siempre aparece alguien que no te esperas para nada (Ulysses, sexto capítulo)» (2010a: 147-148).	«Now who is that lankylooking galoot over there in the macintosh? Now who is he I'd like to know? Now, I'd give a trifle to know who he is. Always someone turns up you never dreamt of. » (1992: 138).

Or, la partie finale de cette citation d'*Ulysses* de James Joyce est, telle quelle, l'*explicit* de *Dublinsca*, sans aucun type de «marqueurs» de citations ou d'indications typographiques: «Pero él [Riba] sigue entusiasmado con la reaparición del autor. No, si ya se sabe. Siempre aparece alguien que no te esperas para nada.» (2010a: 325).

Et nous voilà soit dans le domaine du plagiat, soit dans celui de la parodie, qui, parfois, se rejoignent d'une façon hilarante. Un exemple flagrant est l'arrivée à Dublin, le 15 juin 2008, de Riba et de ses amis, racontée comme si c'était un

cours de littérature de Nabokov¹⁵, englobant, pour des questions de méthodologie et de pédagogie, les alinéas/items suivants: le jour, le style, le lieu, les personnages, l'action et les thèmes (voir l'Annexe 3).

Remarquons, tout de suite, l'item «*Estilo*: Lineal. Se entienda todo [...] Joyce lúcido y lógico» et l'item «*Temas*», où l'effet comique est triplement créé: premièrement, par le recours à deux adjectifs empruntés à Nabokov, qui ne souhaitait qu'expliquer à ses étudiants les méandres hermétiques du roman de Joyce; deuxièmement, par l'explication superflue, voire banale et redondante, de «*Lineal*»; troisièmement, par l'indifférenciation thématique, corroborée par la notation «*Temas*: Todos banales.» (Vila-Matas, 2010a: 199) et par la parodie évidente dans l'expression qui suit: «*Acción y tema*: La necesidad de encontrar, cuanto antes, un restaurante.» (2010: 201). En ce qui concerne cette indistinction thématique, Enrique/Riba ne fait qu'adapter à lui, à son existence, les thèmes repérés par Nabokov à propos de l'existence triviale de Bloom, conduisant à la découverte du thème principal, Bloom y el destino, qui se convertit, dans *Dublinesca*, en «*Riba y su destino. Riba y el destino de la era Gutenberg.*» (2010a: 189). Encore dans ce contexte, le détail savoureux «*Estado del cielo*», d'ordre météorologique, renforce le caractère ludique de la situation recréée, ainsi que de l'atmosphère faussement descriptive. Il est vrai qu'Enrique, grand admirateur de Nabokov, le cite parfois, en indiquant, quoique d'une façon vague, sa source¹⁶. Hormis ces cas d'exception, il s'amuse à faire un délicieux plagiat de Nabokov que le lecteur est obligé à repérer et à identifier, s'il en a le bagage suffisant. Lisons, par exemple (voir l'Annexe 4), le trajet vers le cimetière, que Joyce, comme il est évident, ne fournit pas, mais que Nabokov, excellent professeur, n'hésite pas à donner d'emblée.

Un cas similaire peut être détecté au sujet des citations qu'Enrique/Riba fait de *Dubliners/Dublinese*s, «el libro de relatos de James Joyce» (2010a: 64), qu'il semble bien connaître, comme le prouve la référence au récit «A Painful case», dont le thème est la mort/le suicide de Mrs Emily Sinico, qui constate que son amour pour Mr Duffy n'est pas correspondu. Avant de se déplacer à Dublin, et curieux de tout savoir sur la capitale irlandaise et sur ses 'héros', Riba prend un

¹⁵ «Nabokov tiene, en cuanto a la famosa novela de Joyce, una maravillosa manera de simplificar el análisis y poner las cosas en su justo lugar.» (Dilon, 2005: 96).

¹⁶ Cf. *Dublinese*s, pp. 167 et 167; *Curso de literatura europea*, pp. 441-445.

exemplaire de *Dubliners*, traduit en espagnol, que Celia avait acheté à Palma de Mallorca. Constatant qu'il y a une erreur au niveau de la traduction espagnole – le pont ne peut pas s'appeler O'Connell et O'Donnell –, il décide de consulter une édition plus récente, de comparer les deux traductions et de défaire, en conséquence, l'équivoque. Tout à fait intrigué par le nom Daniel O'Connell, qu'il méconnaît, il prend la résolution de consulter l'œuvre originale, où il constate, en effet, que le nom cité dans les deux traductions espagnoles n'apparaît pas. On pourrait, cependant, objecter que Joyce fait deux références au Pont O'Connell («O'Connell Bridge over the Liffey») et que, étant donnée la proximité, la statue que Gabriel, protagoniste de «The Dead», indique du doigt est bel et bien celle de Daniel O'Connell (1775-1847), connu par «The Liberator», située au début de «O'Connell Street».

TABLEAU N°3

<i>Dublinsca</i> (Enrique Vila-Matas) – première traduction de Guillermo Cabrera Infante	<i>Dublinsca</i> (Enrique Vila-Matas) – deuxième traduction de María Isabel Butler de Foley	Traduction d'Eduardo Chamorro (la seule qu'on a trouvée)	Texte original de Joyce
«Cuando el coche atravesaba el puente de O'Connell, miss Callaghan dijo: – Dicen que nadie cruza el puente de O'Donnell sin ver un caballo blanco. [...] Gabriel señaló a la estatua, en la que había parches de nieve. Luego la saludó familiarmente y levantó la mano.» (2010a: 65).	«Cuando el coche atravesaba el puente de O'Connell, la señorita O'Callaghan dijo: – Dicen que nadie cruza el puente de O'Connell sin ver un caballo blanco [...] Gabriel señaló la estatua de Daniel O'Connell, sobre la que se habían posado los copos de nieve. Después, la saludó con familiaridad, haciendo un gesto con la mano» (2010a: 67).	«Cuando el coche cruzó el puente O'Connell, la señorita O'Callaghan dijo: – Dicen que nunca cruzas el puente O'Connell sin ver un caballo blanco. [...] Gabriel señaló la estatua, cubierta de parches de nieve. Después la saludó con un movimiento de cabeza y agitó la mano hacia ella.» (2011: 265-266).	«As the cab drove across O'Connell Bridge Miss O'Callaghan said: – They say you never cross O'Connell Bridge without seeing a white horse. [...] Gabriel pointed to the statue, on which lay patches of snow.» (1992: 216).

Le dernier intertexte que nous avons repéré porte sur la typologie du voyage (comme persuasion, comme appel du connu et de l'inconnu et, même, comme

voyage-écriture...), qui, d'après Claude Magris, peut être défini en termes de voyage circulaire et rectiligne¹⁷. Or, le voyage de Riba est bel et bien un voyage rectiligne, au contraire de celui d'Ulysse¹⁸, qui revient chez lui, à Ithaque, auprès de sa Pénélope.

4. Conclusion(s)

Quoique Flaubert ait écrit qu'il «est bête de conclure» et que l'*explicit* de *Candide* «est bête comme la vie», il faut passer aux conclusions, plus ou moins impertinentes...

En fait, nous vivons dans un monde de théories qui se suivent, qui alternent, qui s'opposent, qui s'enchevêtrent. En survolant la théorie de la littérature française au xx^e siècle, il est sans aucun doute intéressant de faire une référence, quoique brève, à la méthode de Gustave Lanson, à la critique faite à ce dernier par le poète Charles Péguy, à l'anti-intellectualisme de Marcel Proust, à la 'philosophie' d'Albert Thibaudet (héritée du symbolisme, du bergsonisme et de l'histoire littéraire universitaire), à la création poétique de Paul Valéry, à l'antirationalisme et à l'écriture automatique soutenue par le surréalisme, à la réflexion sartrienne sur la littérature et le compromis de l'écrivain, aux préceptes théoriques du «Nouveau Théâtre» et à *L'ère du soupçon* de Nathalie Sarraute, qui inaugure, de pair avec Alain Robbe-Grillet, le «Nouveau Roman»:

«Aujourd'hui, un flot toujours grossissant nous inonde d'œuvres littéraires qui prétendent encore être des romans et où un être sans contours, indéfinissable, insaisissable et invisible, un 'je' anonyme qui est tout et qui n'est rien et qui n'est le plus souvent qu'un reflet de l'auteur lui-même, a usurpé le rôle du héros principal et occupe la place d'honneur. Les personnages qui l'entourent, privés d'existence

¹⁷ «Al viaje circular, tradicional, clásico, edípico y conservador de Joyce, cuyo Ulises vuelve a casa, le releva el viaje rectilíneo, nietzscheano [...] un viaje que procede siempre hacia delante, hacia un malvado infinito, como una recta que avanza titubeando en la nada.» (Magris, 2001: 14).

¹⁸ Peut-on parler de la 'correspondance' entre le roman de Joyce et l'*Odyssee*? «Será possível que algum leitor honesto diga que o capítulo 4 de *Ulisses*, intitulado por Joyce de 'Calipso', tenha algo a ver com o episódio 'Calipso' da *Odisseia*, seja como alegoria, seja como paródia?» (Fernandes, 1999: 41).

propre, ne sont plus que des visions, rêves, cauchemars, illusions, reflets, modalités ou dépendances de ce 'je' tout-puissant.» (1987: 61-62).

Cela étant, il est facile de voir que nous ne réussissons pas à vivre sans des théories: que nous le souhaitons ou non, que nous soyons 'théoriomaniaques' ou 'théoriophobes', la théorie est toujours interdisciplinaire, analytique, spéculative (Culler, 2010) et, surtout, réflexive, cette réflexion étant sous-jacente au modernisme et au post-modernisme. Si, pour Linda Hutcheon (2002: 23), la relation du post-modernisme avec le modernisme est contradictoire, dans la mesure où le post-modernisme est unifié par sa diversité et ne déclenche pas, comme le premier, ni une rupture radicale ni une continuité inéquivoque, si, pour Claudio Guillén (1985: 431), la post-modernité pense simultanément au présent et au passé, conciliant l'Histoire et la contemporanéité – nous sommes, en effet, ce que nous sommes et ce que nous avons été –, si, pour Michel Schneider (1985: 328), l'œuvre d'art, à l'époque moderne, semble entretenir des rapports profondément nostalgiques avec les œuvres qui l'ont précédée (le passé est évalué en fonction du nouveau et le présent envisagé par rapport au passé), il faut convenir, alors, que les théories d'Alain Robbe-Grillet et d'Enrique Vila-Matas sont tout à fait modernes et post-modernes¹⁹.

1. En premier lieu, par leur structure ouverte, un vrai défi pour le lecteur non paresseux et pas du tout vicié ou trop habitué à la relation de causalité entre les événements de la fiction.

2. En deuxième lieu, par l'applicabilité de la théorie à la pratique ou, en d'autres termes, par leur réflexion métalittéraire et métafictionnelle. Si Robbe-Grillet, dans les années 60, a dû reculer dans sa théorie trop objective et, faisant suite à son recul, a réussi à concilier *objectif* et *subjectif*, privilégiant le premier au détriment du second, Vila-Matas, de nos jours, fabrique une théorie magistralement applicable à son roman, en donnant la primauté au *subjectif*. Mais, et si c'était le contraire? S'il avait écrit un roman 'génial' afin d'en extraire toute une théorie?

¹⁹ «O pós-modernismo procura nitidamente combater o que acabou sendo considerado como o potencial do modernismo para o isolacionismo que separava a arte e o mundo, a literatura e a história.» (Hutcheon, 1991: 182).

3. En troisième lieu, par le caractère mythique de la théorie, devenue entre-temps un mythe, qui sert de support/complément aux mythes primitifs qui méconnaissaient la théorie...

4. En quatrième lieu, par la tendance moderne et post-moderne d'avoir recours à la réécriture, à la citation, au plagiat, à l'allusion et au recyclage, enfin, à la mémoire littéraire... En vérité, *Les Gommés*, sous forme de roman policier, s'avère un recyclage de mythèmes. L'intertexte mythique (annoncé par l'épigraphe qui, détenant une fonction informatrice, établit un protocole de lecture) a une fonction esthétique et descriptive, débouchant sur la métaphore du Destin, contrapuntique de celle du hasard: Cédipe et le Destin ou Wallas et le Destin? À travers cette poétique de la réécriture, ayant une structure semblable à celle de la tragédie classique, Robbe-Grillet *subvertit* le mythe – il ne faut pas faire table rase du passé – et, par la voie de sa subversion, *subvertit* le roman. En ce qui concerne *Dublinsca*, ce roman apparaît comme la réécriture du roman de Joyce (celui-ci serait-il une réécriture parodique du mythe d'Ulysse?), débouchant moins sur la genèse du mythe de Joyce (au dénouement, Beckett semble le devancer...) que sur celle du mythe de Dublin et, finalement, de ce mythe qu'est la littérature. Dans ce dernier cas, l'intertexte mythique a une fonction référentielle, mais surtout parodique, tendant, à l'image de *Les Gommés*, vers le Destin – Ulysse et le Destin / Joyce et le Destin / Bloom et le Destin / Riba et le Destin. En outre, dans les deux romans, l'intertexte mythique constitue une mise en abîme, traduite par un jeu de miroirs, un jet de reflets, une panoplie de doubles...

5. En cinquième lieu, par les stratégies narratives héritées de Flaubert, que les deux auteurs ont lu et vénéré: la banalisation / trivialité de l'intrigue ou de la trame; la dissolution du personnage en une myriade d'ombres; le recours au non-dit, au dit entre les lignes et à *l'inter-dit*, prêtant à l'histoire une certaine discontinuité que le récit finira par combler: la disjonction de séquences narratives appartenant à la même série logique et le rapprochement de séquences narratives thématiquement différentes; la prolifération de points de vue ou de champs de vision; la profusion d'énigmes qui envahissent le discours et qui seront tardivement résolues, celles qui en connaissent la résolution; l'apparition, la disparition et la réapparition de personnages secondaires, voire des comparses, à fonction ambiguë, comme c'est le cas de l'homme en imperméable, dans *Les Gommés* et dans *Ulysses*, ainsi que du jeune homme à l'air hindou (dans *Dublinsca*).

6. Finalement, par leur réflexion sur le langage, sur l'acte d'écrire, sur le phénomène de l'écriture... À ce propos, nous ne résistons pas à la tentation de faire une référence à un épisode raconté par Marguerite Duras à Michelle Porte, la réalisatrice du film *L'après-midi de Monsieur Andesmas*. Un jour... l'auteure de *Moderato Cantabile*, qui «ressemble à tout le monde» et qui est «la banalité. Le triomphe de la banalité» (2008: 37), était seule et attendait Michelle Porte. À ce moment-là, une mouche agonisait: elle voulait échapper au mur, car elle risquait d'être prisonnière du sable et du ciment. Elle se débattait contre la mort, elle luttait pour la vie, elle restait contre le mur, elle s'y collait. Tandis qu'elle faisait de grands efforts pour éviter la mort, l'écrivaine la regardait mourir, rendant avec sa présence cette mort imminente encore plus atroce. À bout de forces, la mouche est tombée, ses pauvres petites pattes se sont décollées du mur. L'heure de son décès a été enregistrée: trois heures vingt. Or, selon Marguerite Duras, on regrette la mort d'un cheval ou d'un chien – qui ne dit pas: *Pauvre bête!?* –, mais personne ne ressent de la compassion à l'égard d'une mouche – *Pauvre insecte!* Cette réflexion durassienne nous fait réfléchir: tout d'abord, l'écriture équivaut à l'agonie de la mouche, la peur de mourir, la peur d'écrire, l'acte d'écrire, l'épouvante d'écrire. Ensuite, on peut oublier la mort de la mouche et se limiter à la regarder mourir. Enfin, on peut écrire sur la mort d'une mouche ordinaire et la transformer, vingt ans après sa mort, en une mouche 'littéraire'. Voilà, peut-être, la meilleure définition de la littérature.

BIBLIOGRAPHIE

- BARILLI, Renato (1998). *Robbe-Grillet et il romanzo postmoderno*. Milano, Mursia.
- BARTHES, Roland (1964), *Essais Critiques*. Paris, Seuil, coll. «Tel Quel» – Articles consultés: «Littérature objective», pp. 29-40 [1954, *Critique*]; «Littérature littéraire», pp. 63-70 [1955, *Critique*]; «Il n'y a pas d'école Robbe-Grillet», pp. 101-105 [1958, *Arguments*]; «Le point sur Robbe-Grillet», pp. 198-205 [1962, *Préface*].
- COCTEAU, Jean (2000), *La Machine Infernale*. Paris, Grasset.
- CORNEILLE, Pierre (1987), *Œdipe in Œuvres Complètes*. Textes établis, présentés et annotés par Georges Couton. Paris, Éditions Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», vol. III, pp. 3-93.
- CULLER, Jonathan (2010), *Breve introducción a la teoría literaria*. Traducción castellana de Gonzalo García. Barcelona, Crítica.
- DILON, Ariel (2005), *Vladimir Nabokov y las lecciones de literatura*. Madrid, Campo de Ideas, SL, coll. «Intelectuales».
- DOUBROVSKY, Serge (1980), *Autobiographiques: de Corneille à Sartre*. Paris, PUF.
- DURAS, Marguerite (2004), *L'après-midi de Monsieur Andesmas*. Paris, Gallimard, coll. «L'Imaginaire».
- DURAS, Marguerite (2008), *Écrire*. Paris, coll. «folio».
- FERNANDES, José Pedro (1999), *Ulisses a frio. Viagem breve pelos labirintos de Joyce*, Vega.
- GOULET, Alain (1999), «Instantanés de Robbe-Grillet: laboratoire d'un sujet de l'écriture» in *Voix, traces, avènement. L'écriture et son sujet. Colloque de Cerisy-La-Salle*. Université de Caen, Centre de Recherche «Textes/Histoire/Langages», pp. 129-145.
- GUILLÉN, Claudio (1985), *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*. Barcelona, Crítica.
- HUET-BRICHARD, Marie-Catherine (2001), *Littérature et Mythe*. Paris, Hachette Supérieur, coll. «Contours littéraires».
- HUTCHEON, Linda (1991), *Poética do Pós-Modernismo*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro, Imago.
- _____, (2002), *The Politics of Postmodernism*. New York, Routledge.
- JOYCE, James (1992), *Dubliners*. London, Penguin Books.
- _____, (1992), *Ulysses*. With a introduction by Declan Kiberd. London, Penguin Books.
- _____, (2011), *Dublineses*. Traducción de Eduardo Chamorro. Madrid, Alianza Editorial.
- NADEAU, Maurice (1970), *Le roman français depuis la guerre*. Paris, Gallimard, coll. «idéas».
- MAGRIS, Claude (2008), *El Infinito Viajar*. Traducción de Pilar García Colmenarejo. Barcelona, Editorial Anagrama.
- NABOKOV, Vladimir (2010), *Curso de literatura europea*. Traducción de Francisco Torres Oliver. Barcelona, RBA Libros, S.A.
- PESSOA, Fernando (1972), *Obra Poética*. Rio de Janeiro, GB, Companhia José Aguilar Editora.

- RACINE, Jean (1999), *La Thébàide ou Les Frères ennemis* in *Œuvres Complètes*. Édition présentée, établie et annotée par Georges Forestier. Paris, Éditions Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», vol. I, pp. 59-120.
- SARRAUTE, Nathalie (1987), *L'ère du soupçon*. Paris, folio, coll. «essais».
- SCHNEIDER, Michel (1985), *Voleurs de mots. Essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*. Paris, Gallimard.
- RICARDOU, Jean (1967), *Problèmes du nouveau roman*. Paris, Seuil, coll. «Tel Quel».
- ROBBE-GRILET, Alain (1953), *Les Gommès. Roman*. Paris, Les Éditions de Minuit.
- _____, (1956), «Une voie pour le roman futur» in Nadeau, Maurice, *op. cit.*, pp. 280-288.
- RUIPÉREZ, Martin S. (2006), *El mito de Edipo. Lingüística, psicoanálisis y folklore*. Madrid. Alianza Editorial.
- SABATO, Ernesto (2011), *El escritor y sus Fantomas*. Barcelona, Seix Barral, coll. «Austral».
- SÓFOCLES, (2008), *Edipo Rey*. Madrid, Alianza Editorial. Introducción, Traducción y Notas de José M.^a Lucas de Dios.
- _____, (2009), *Edipo en Colono*. Madrid, Alianza Editorial. Introducción, Traducción y Notas de Antonio Guzmán Guerra.
- VILA-MATAS, Enrique (2007), «La froide lumière des Syrtes» in *Magazine Littéraire*, n° 465, «Julien Gracq, le dernier des classiques», pp. 51-54.
- _____, (2010a), *Dublinesca*. Barcelona, Editorial Seix Barral, S.A.
- _____, (2010b), *Perder Teorías*. Prólogo de Liz Thermerson. Barcelona, Seix Barral, coll. «Únicos».

ANNEXE 1

<i>Dublínca</i> (Enrique Vila-Matas)	<i>Ulysses</i> (James Joyce)
<p>«Y, además, era [Dignam] tan buen hombre que se dejó matar por el alcohol. La bebida, ¿eh? El defecto de muchos hombres buenos – dijo el señor Dedalus con un suspiro.» (2010a: 52)</p>	<p>«– How did he lose it? Ned Lambert asked. Liquor, what? – Many a good man's fault, Mr Dedalus said with a sigh.» (1992: 129).</p>
<p>«Aunque deja de mirar el cuadro, sigue evocando el inicio del sexto capítulo: 'Martin Cunningham fue el primero en meter la cabeza encopetada en el crujiente coche y, entrando ágilmente, se sentó. El señor Power le siguió, curvando su altura con cuidado...» (2010a: 196).</p>	<p>«Martin Cunningham, first, poked his silkhat-ted head into the creaking carriage and, entering deftly, seated himself. Mr Power stepped in after him, curving his height with care.» (1992: 107).</p>
<p>«– ¿Por dónde nos lleva? – preguntó el señor Power a través de ambas ventanillas. – Irishtown – dijo Martin Cunningham –. Ringsend. Brunswick Street. El señor Dedalus asintió, mirando hacia afuera. – Es una buena costumbre antigua – dijo –. Me alegro de ver que no se ha extinguido. Todos observaron durante un rato por las ventanillas las gorras y sombreros levantados por los transeúntes. Respeto. El coche se desvió de las vías del tranvía a un camino más liso, después de Watery Lane.» (2010a: 229).</p>	<p>«What way is he taking us? Mr Power asked through both windows. – Irishtown, Martin Cunningham said. Ringsend. Brunswick street. Mr Dedalus nodded, looking out. – That's a fine old custom, he said. I am glad to see it has not died out. All watched awhile through their windows caps and hats lifted by passers. Respect. The carriage swerved from the tramtrack to the smoother road past Watery lane.» (1992: 109).</p>
<p>«Caballos blancos con penachos blancos en la frente doblaron la esquina de la Rotonda, al galope. Un pequeño ataúd pasó como un destello. Con prisa por enterrar. Un coche fúnebre. Soltero. Negro para los casados. Pío para los solteros. Pardo para las monjas. – Triste – dijo Martin Cunningham –. Un niño.» (2010a: 232).</p>	<p>«White horses with white frontlet plumes came round the Rotunda corner, galloping. A tiny coffin flashed by. In a hurry to bury. A mourning coach. Unmarried. Black for the married. Piebald for bachelors. Dun for a nun.» (1992: 119).</p>
<p>«La esquina de Dunphy. Coches de duelo en fila ahogando su dolor. Una pausa junto al camino. Buena situación para un bar. Espero que nos detengamos aquí a la vuelta para beber a su salud. Una ronda de consuelo. Elixir de vida.» (2010a: 236).</p>	<p>«Dunphy's corner. Mourning coaches drawn up drowning their grief. A pause by the wayside. Tiptop position for a pub. Expect we'll pull up here on the way back to drink his health. Pass round the consolation. Elixir of life.» (1992: 123).</p>

ANNEXE 2

<i>Dublínca</i> (Enrique Vila-Matas)	<i>Ulysses</i> (James Joyce)
<p>«Una de estas ratas acabaría pronto con cualquiera. Dejan los huesos limpios sin importar de quién se trate. Carne corriente para ellas. Un cadáver es carne echada a perder', piensa Bloom en el funeral.» (2010a: 245).</p>	<p>«One of those chaps would make short work of a fellow. Pick the bones clean no matter who it was. Ordinary meat for them. A corpse is meat gone bad.» (1992: 145).</p>

<p>«Imponente, el rollizo Buck Mulligan apareció en lo alto de la escalera, con una bacía desbordante de espuma, [...] La suave brisa de la mañana hacía flotar con gracia la bata amarilla desprendida. Levantó el tazón y entonó: – <i>Introibo ad altare Dei.</i> [...]»</p> <p>Se adelantó con solemnidad y subió a la plataforma de tiro...» (2010a: 118).</p> <p>«Imponente, el gordo Buck Mulligan avanzó desde la salida de la escalera [...] Avanzó con solemnidad y subió a la redonda plataforma de tiro...» (2010a: 236).</p>	<p>«Stately, plump Buck Mulligan came from the stairhead, bearing a bowl of lather [...] A yellow dressing-gown, ungirdled, was sustained gently behind him by the mild morning air. He held the bowl aloft and intoned: – <i>Introibo ad altare Dei.</i> [...]»</p> <p>Solemnly he came forward and mounted the round gunrest.» (1992: 1)</p>
<p>«Se entretiene imaginando que uno de los <i>morgans</i> desayuna vísceras cocinadas, al modo de Bloom al comienzo del <i>Ulysses</i>.» (2010a: 218).</p>	<p>«Mr Leopold Bloom ate with relish the inner organs of beasts and fowls. He liked thick giblet soup, nutty gizzards, a stuffed roast heart, liver slices fried with crustcrumbs, fried hencod's roes.» (1992: 65).</p>
<p>«[...] la capilla que está al fondo del cementerio y que es el lugar donde se celebró el breve y triste funeral por el borrachín Dignam.» (2010a: 243).</p>	<p>«They halted about the door of the mortuary chapel.» (1992: 129).</p>

ANNEXE 3

<p><i>Dublinesca</i> (Enrique Vila-Matas)</p>	<p><i>Curso de literatura europea</i> (Vladimir Nabokov)</p>
<p>«<i>Hora</i>: justo después de las once de la mañana. <i>Día</i>: 15 de junio de 2008, domingo. <i>Estilo</i>: Lineal. Se entiende todo. Guarda un aire familiar con el capítulo sexto de <i>Ulysses</i>, donde encontramos un Joyce lúcido y lógico, que introduce de vez en cuando pensamientos de Bloom que el lector sigue con facilidad. <i>Lugar</i>: Dublin Airport. <i>Personajes</i>: Javier, Ricardo, Nietzsche y Riba. <i>Acción</i>: [...] La idea es celebrar mañana, al caer la tarde y antes de visitar la Torre Martello, las horas fúnebres de la galaxia Gutenberg. [...]»</p> <p>«<i>Temas</i>: Los de siempre. El pasado ya inalterable, el presente fugitivo, el inexistente futuro. [...]»</p> <p>«<i>Estado del cielo</i>: No llueve como en Barcelona.» (2010a: 187-188-189).</p>	<p>«<i>Hora</i>: Alrededor de las ocho de la mañana del jueves 16 de junio de 1904. <i>Lugar</i>: En la bahía de Dublín, Sandycove, Torre Martello – construcción realmente existente, no muy distinta de una torre de ajedrez –, [...]»</p> <p>«<i>Personajes</i>: Stephen Dedalus, [...] Los otros dos personajes masculinos [...] son Buck Mulligan [...] y Haines, [...]»</p> <p>«<i>La acción</i>: La acción del capítulo empieza cuando Buck Mulligan se está afeitando [...]»</p> <p>«<i>El estilo</i>: Los capítulos I y III de la primera parte están compuestos en lo que llamaremos estilo normal; es decir, en el estilo narrativo del Joyce lúcido y lógico. [...]» (2010: 426-427-431).</p>
<p>«En primer lugar, el pasado. [...] su necesidad de no mirar atrás, de atender a su impulso heroico y dar el <i>salto inglés</i>. [...]»</p> <p>Después, el presente fugitivo, [...] la alegría de sentirse por fin libre, sin la atadura criminal de la edición de ficciones, [...]»</p>	<p>«¿Cuál es, entonces, el tema principal del libro? Muy sencillo: 1 – El pasado irremediable. El hijo de Bloom ha muerto hace tiempo, pero su imagen perdura en su sangre y en su cerebro.»</p>

<p>Y finalmente, la cuestión del futuro, claro. Oscuro. [...] El famoso futuro engloba en realidad el tema principal, [...] Riba y su destino.» (2010a: 188-189).</p>	<p>2 – El presente ridículo y trágico. Bloom todavía ama a Molly, su mujer, [...] Sabe que por la tarde, [...] Boylan, elegante empresario y apoderado de Molly, irá a visitarla... y no hace nada por impedirlo. [...]</p> <p>3 – El futuro patético. Bloom se tropieza también constantemente con otro joven: Stephen Dedalus. [...] Si su mujer debe tener amantes, entonces el sensible y artístico Stephen es preferible al vulgar Boylan. [...]</p> <p>Éste es, pues, el tema principal: Bloom y el destino.» (2010: 422-423).</p>
---	--

ANNEXE 4

<p><i>Dublinsca</i> (Enrique Vila-Matas)</p>	<p><i>Curso de literatura europea</i> (Vladimir Nabokov)</p>
<p>«En vez de dirigirse recto hacia el oeste, hacia al centro de Dublín, y luego ir al noroeste hacia el Prospect Cemetery, el cortejo fúnebre toma la dirección de Irishtown, torciendo al nordeste y luego al oeste. Obedeciendo a una antigua costumbre, hacen desfilar el cadáver de Dignam primero por Irishtown, hacia Tritonville Road, al norte de Serpentine Avenue, y sólo después de cruzar Irishtown tuercen hacia el oeste por Ringsend Road y New Brunswick Street, para cruzar después el río Liffey y seguir en dirección noroeste hasta el Prospect Cemetery.» (2010a: 149).</p>	<p>«En vez de dirigirse recto hacia el oeste al centro de Dublín y luego ir al noroeste hacia el Prospect Cemetery, el cortejo toma la dirección de Irishtown, torciendo al nordeste y luego al oeste. Obedeciendo a una antigua costumbre, pasan el cadáver de Dignam primero por Irishtown, hacia Tritonville Road, al norte de la avenida Serpentine, y sólo después de cruzar Irishtown tuercen hacia el oeste por Ringsend Road y la calle New Brunswick, para cruzar después el río Liffey y seguir en dirección noroeste hasta el Prospect Cemetery.» (2010: 460-461).</p>

Maria do Rosário Neto Mariano

Centro de Literatura Portuguesa / Universidade de Coimbra

VARIAÇÕES DE IN-EXISTÊNCIA: NARRATIVA POÉTICA E POEMA SINFÓNICO EM PALAVRAS

No contexto da presente homenagem, escolhi abordar textos de duas autoras de Língua portuguesa que muito honram esse património comum com o pulsar singularíssimo da sua escrita, do pensar-sentir que nela toma corpo, beleza e não raras vezes magnificência.

Trata-se de Filipa Leal – uma voz (já) notável na geração de jovens poetas portugueses – e de Clarice Lispector, como se sabe, um nome consagrado não só na Literatura brasileira, como um pouco por todo o mundo.

De Filipa Leal elegi a obra mais recente – *A Inexistência de Eva*¹, que designei por poema sinfónico em palavras, atendendo às suas características peculiares².

De Clarice Lispector destaquei um conto – “Amor” – da obra *Laços de Família*³, colocando-a também em diálogo com o seu romance inaugural, *Perto do Coração Selvagem*⁴.

Não obstante a clareza das suas dissemelhanças, as autoras em apreço relacionam-se com a escrita ficcional e poética enquanto objeto estético e acontecimento em devir, lugar de perplexidades e revelações, de luz e obscuridade, mas sempre também, direta ou obliquamente, privilegiado horizonte de epifanias.

¹ F. Leal, *A Inexistência de Eva*, Porto, Deriva, 2009.

² Sobre o poema sinfónico e suas virtualidades artísticas, veja-se, por exemplo, Roland Candé, *História Universal da Música*, S. Paulo, Martins Fontes, 1994.

³ C. Lispector, *Laços de Família*, Lisboa, Relógio d' Água, s.d. (1ª ed., 1960, pela editora brasileira Francisco Alves).

⁴ C. Lispector, *Perto do Coração Selvagem*, Lisboa, Relógio d' Água, 2000. Considerado o melhor romance de 1943, a sua autora, então apenas com 23 anos, é agraciada com o Prémio Graça Aranha, da Academia Brasileira de Letras. Será traduzido para vários idiomas.

De algum modo, estamos perante textos iniciáticos, expondo-nos personagens que, regressadas de uma só tarde ou de uma dimensão temporal mais ampla, não poderão reencontrar-se a partir das coordenadas que possuíam anteriormente. Uma nova existência terá de ser construída a partir dos fragmentos ou estilhaços da anterior, ainda que no essencial devam ser perspectivadas como in-existências – em fuga perante os aspetos mais vertiginosos de si mesmas na relação com a complexidade do mundo.

A escrita clariciana, no conjunto da sua extensa obra, apresenta as características de uma verdadeira escrita-mundo, revelando um universo próprio de atmosferas, personagens e sentimentos muito pouco consonantes com os cânones do romance realista, simbolista, ou de análise psicológica de esquema convencional, convocando, porém, vozes como as de V. Woolf, Faulkner, Joyce.

A sua fulgurante estranheza vai desvelando um estilo inimitável pela complexidade de sentido de que as palavras e sua tessitura sintática são investidas; pelo ritmo em crescendo, numa espiral de intensidade onde os paroxismos confinam, por vezes, com a vertigem e a náusea, acompanhando momentos de natureza epifânica.

Por seu lado, os protagonistas das suas narrativas caracterizam-se por um excesso de presença ou ausência de ser, sempre incoincidente com a necessária pertença à vida, em seus misteriosos ritmos e chamamentos⁵. Nesse sentido, a alacridade, a exaltação, o *plenum* são vivenciados como efémero ponto de equilíbrio nas personagens excessivas, prestes a converter-se em mal-estar, sofrimento, cansaço ou doença de ser – estados-limite de uma negatividade de que urge libertar a existência, para regressar às suas anteriores proporções: modestas, anódinas mas tranquilas.

⁵ Referindo-se às protagonistas femininas de dois dos seus romances mais singulares – *Perto do Coração Selvagem* e *Uma aprendizagem ou O Livro dos Prazeres* –, a ensaísta Lícia Manzo escreve sobre este tópico de “iniciação” ou “aprendizagem” do *ser no mundo*, começando desde logo pela vivência plena dos sentidos.

As respectivas protagonistas – Joana e Lóri –, e com diferentes níveis de sucesso, embora, tentam emergir desse alheamento denso que parece isolá-las da alteridade e da partilha contidas no mundo: «O “aprendizado” de Lóri constrói-se a partir das mais simples experiências, tais como: entrar no mar, observar a chuva caindo, olhar as frutas maduras na feira (...).

Cada experiência cotidiana, aos olhos de Lóri, é vivenciada como um pequeno milagre do qual ela extrai todo um universo de indizíveis e delicadas sensações. São elas que, pouco a pouco, se encarregam de restaurar formas de conexão suas com o mundo, há tanto tempo interrompidas.

O mesmo alheamento já se anunciava em Joana, há quase três décadas. Cf. Lícia Manzo, *Era uma vez: EU, A não-ficção na obra de Clarice Lispector*, Univ. Federal de Juiz de Fora, 2001, pp. 108-109.

Um dos protagonistas de *Perto do Coração Selvagem*, Joana, manifesta essa insustentabilidade das vivências-limite no conhecimento do próprio amor:

Depois cessou a felicidade.

A plenitude tornou-se dolorosa e pesada e Joana era uma nuvem prestes a chover. Respirava mal como se dentro dela não houvesse lugar para o ar. (...)

Chorou tanto que não soube contar. Sentiu-se depois como se tivesse voltado às suas verdadeiras proporções, miúda, murcha, humilde. Serenamente vazia. Estava pronta.

Procurou-o então. E a nova glória e o novo sentimento foram mais intensos e de qualidade mais insuportável.⁶

Aliás, a escrita clariciana, tal como a de Filipa Leal, é amiúde uma meta-linguagem, enquanto reflexão-indagação sobre o poder ou a impotência da palavra como revelador do mundo, sobretudo o interior – complexo, enigmático e dificilmente comunicável ou transponível na sua solidão.

A solidão ou o inalcançável, íntimo ser, o medo de experienciar a eternidade no seio da vida, as dúvidas perante a incompletude humana e os mistérios do mundo estão muito presentes nestas duas obras claricianas em apreço, sendo tópicos recorrentes em toda a sua obra⁷.

Frequentemente, a ausência de adequação ao mundo, nos protagonistas respetivos, resulta do excesso de pletora no mundo circundante – humano, animal, vegetal –, da sua inquietante exuberância, experimentando uma premente ameaça de dissolução perante tais manifestações de excesso vital.

Aliada a esse fenómeno recorrente, a estranha e fascinante causalidade que a autora estabelece relativamente aos comportamentos humanos, e os insólitos enunciados de valor comparativo, assumindo o comparado e o comparante uma familiaridade insuspeitável:

⁶ Cf. C. Lispector, *op. cit.*, p. 97.

⁷ Destaco, nesse domínio, as obras: *A Paixão segundo G.H.*, Rio de Janeiro, Rocco, 1988; *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*, Lisboa, Relógio d' Água, 1999; *A Descoberta do Mundo*, Lisboa, Índicios de Oiro, 2004.

Ana respirava pesadamente. Mesmo as coisas que existiam antes do acontecimento estavam agora de sobreaviso, tinham um ar mais hostil, perecível ... O mundo se tornara de novo um mal-estar (...).

Perceber uma ausência de lei foi tão súbito que Ana se agarrou ao banco da frente, como se pudesse cair do bonde, como se as coisas pudessem ser revertidas com a mesma calma com que não o eram.⁸

Temerosas do incontrolável da vida, de suas faces hostis ou periclitantes, estas personagens procuram adormecer dentro da existência, resguardando-se no casulo conjugal e na sobreocupação, como quem foge de um perigo visível.⁹

O estado de espírito que procuram – temporário ou definitivo – é, assim, o de uma felicidade plácida, quase entristecida, sem horizontes maiores ou destinos que as venham convocar, desalojando-as da sua in-existência.

Porém, o temível irrompe como um assombro, desequilibrando a ordem frágil da superfície do mundo, a sua harmonia geométrica, precária, e instaurando uma geografia iniciática naquilo que antes fora percurso de familiaridades e rotinas, alheias ao fulgor da Alegria e do saber maior.

Com efeito, numa só tarde, Ana, a protagonista, desperta de um quotidiano dormente – onde todos os entes e objetos têm identidade e finalidade definitivas, lugar e atributos inquestionáveis e tranquilos – para as Revelações fascinantes e temíveis que nele deflagram.

E, como numa transmutação alquímica, o mundo pretensamente liso e transparente dos fenómenos torna-se perturbador e pleno de sombras e camadas, um mundo de segundo grau figurado na exuberância das formas verbais, adjetivação, sinestésias, animizações – inesperada luz sobre o real, própria dos acontecimentos epifânicos tão frequentes na ficção clariciana.¹⁰

Na anterior e precária ordem do mundo, flora e fauna eram idealizadas, e o que na natureza é selvagem e “cruel” aí se suspendia, ao olhar de Ana. Do mesmo

⁸ Cf. Id., “Amor”, p. 20.

⁹ A própria autora, tantas vezes literariamente ressoando na sua obra, confessará: «Há tantos anos me perdi de vista que hesito procurar me encontrar (...). Eu tenho tanto medo de ser eu. Sou tão perigosa». (in *Um Sopro de Vida*, Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1988, p. 15).

¹⁰ Sobre o olhar fenomenológico de Lispector, a ênfase concedida ao estar-aí das coisas em toda a sua densidade matéria e anímica, veja-se: Regina Pontieri, “No Princípio era o Verbo-carne”, in *Clarice Lispector, Uma Poética do Olhar*, Ateliê Ed., 1999.

modo, os mais deserdados da vida encontravam-se sensatamente afastados do seu campo visual.

Por seu lado, o mundo t3pido e quieto de Joana come7a a ceder, a diluir-se, ap3s um momento de revela73o acontecido durante uma esp3cie de banho lustral:

Cerra as janelas do quarto – n3o ver, n3o ouvir, n3o sentir. Na cama silenciosa, flutuante na escurid3o, aconchega-se como no ventre perdido e esquece. Tudo 3 vago, leve e mudo. (...) Por que surgem em mim essas sedes estranhas? A chuva e as estrelas, essa mistura fria e densa me acordou, abriu as portas do meu bosque verde e sombrio, desse bosque com cheiro de abismo onde corre 3gua. E uniu-o 3 noite.¹¹

Somente a partir dessas premissas se pode compreender a estranheza e a ang3stia e o fasc3nio que se apoderam de Ana, ao defrontar-se com a figura do cego «mastiga[ndo] goma na escurid3o. Sem sofrimento, com os olhos abertos»¹², ou ao embrenhar-se no Jardim Bot3nico.

Na verdade, como uma enorme flor carn3vora, o Jardim Bot3nico parecia querer trag3-la:

E de repente, com mal-estar, pareceu-lhe ter ca3do numa emboscada. Fazia-se no Jardim um trabalho secreto do qual ela come7ava a se aperceber (...).

A crueza do mundo era tranquila. O assassin3o era profundo. E a morte n3o era o que pens3vamos.¹³

Assim, nem a vida pujante, luxuriante at3 3 n3usea, nem a tumultuosa piedade-amor pelo cego se compatibilizam com a sua anterior vida, cercada de cuidados e sensatez e normatividade.

Esses acontecimentos epif3nicos instituem a desordem e o desassossego no tranquilo labor do quotidiano existir, feito da neutraliza73o de todos os focos de temor e de todos os excessos – do fasc3nio ao nojo, do Amor 3 ang3stia, pois Ana fora enfim

¹¹ Cf. C. Lispector, *Perto do Cora73o Selvagem*, pp. 65-66.

¹² Cf. Id., “Amor”, p. 19.

¹³ Cf. Id., *ib.*, p. 22.

atingida pelo demônio da fé. (...) Com horror descobria que pertencia à parte forte do mundo – e que nome se deveria dar à sua misericórdia violenta? Seria obrigada a beijar o leproso, pois nunca seria apenas sua irmã. (...) Sentia-se banida porque nenhum pobre beberia água nas suas mãos ardentes. Ah, era mais fácil ser um santo que uma pessoa! Por Deus, pois não fora verdadeira a piedade que sondara no seu coração as águas profundas? Mas era uma piedade de leão.¹⁴

Ao contrário da mítica Eva, Ana é expulsa do anti-Paraíso dos seus dias e, quase misticamente, chamada a viver em simultâneo o Paraíso e o seu inferno: o Jardim Botânico, o amor violento pelo cego, o leproso, a multidão periclitante «à tona da escuridão». Pois, na sua extrema beleza, o Jardim causa-lhe «medo do Inferno» e, simetricamente, ao despertar para o fundo incógnito da alma, «atravessara o amor e o seu inferno».

Por outras palavras, nestes textos e no universo clariciano em geral, as personagens que conhecem estados extremos de beleza, amor, desejo e compaixão, são confrontadas com a sua própria inaptidão para os integrarem no quotidiano, por medo, evidentemente, e por estarem demasiado imersas no tépido torpor da comum in-existência.¹⁵

Paralelamente, em *Perto do Coração Selvagem*, os protagonistas experienciam a mesma incapacidade para integrar nos seus dias a magnificência dos sentimentos, e cada um irá em busca da sua própria via de evasão.

Eis por que entender a vida na sua magnitude e fundura, transformando esse entendimento em atitudes e ações concretas e harmoniosas, parece ser inacessível fora de um quadro periclitante, perigosamente próximo de alguma forma de perdição.

Impossuível como o vento, a luz, o tempo, Joana é metáfora da própria vida, como as rosas brancas são, entre as mãos de Otávio, metáfora de Joana:

E Otávio olhava-a esquecido de si próprio. A angústia terminava apertando seu coração, porque se ele quisesse tocá-la não poderia, havia um círculo intransponível

¹⁴ Id., *ib.*, pp. 23-24.

¹⁵ Sobre uma poética-erótica do olhar e dos sentidos, na escrita clariciano, veja-se: Neiva Pitta Kadota, *A Tessitura Dissimulada, O Social em Clarice Lispector*, caps. 3, 4, S. Paulo, Edições Estação Liberdade, 1999.

e impalpável ao redor daquela criatura, isolando-a. (...) No jardim da prima Isabel cresciam outrora rosas brancas. Ele olhava-as muitas vezes perplexo, sem saber de que modo tê-las, porque diante delas seu único poder, o de criatura, era vão. Encostava-as ao rosto, aos lábios, aspirava-as. Elas continuavam a tremer delicadamente viçosas.¹⁶

Desse modo, Otávio regressará ao torpor matérico e submisso daquela que, como Joana soubera perscrutar, «compreende a vida porque não é suficientemente inteligente para não compreendê-la»¹⁷.

Quanto a Joana, resgatar-se-á da in-existência pela única via que consegue entrever como possível – prosseguindo, solitária, a misteriosa rota (“A viagem”) que o seu “coração selvagem”, feito da substância das estrelas, lhe for ditando, muito além de qualquer programática estrutura.

Enfim, como Otávio, mas mais estritamente refém dos “laços de família”, Ana procurará refugiar-se da sua vertente abísmica, temível, no apaziguamento da rotina doméstica e, sobretudo, nos tédidos sentimentos familiares, na mão protetora e convenientemente, sensatamente humana, do marido, de modo a regressar à sua in-existência conciliadora e aquiescente, longe de cumes e abismos¹⁸; longe da verdade, nessa confortável cegueira que lhe permitira envelhecer no interior da perigosa pujança da vida – não temendo, não tremendo, não Amando, não sendo mais que o ténue e frágil contorno de si mesma:

Eles rodeavam a mesa, a família. Cansados do dia, felizes em não discordar, tão dispostos a não ver defeitos. Riam-se de tudo, com o coração bom e humano. (...)

A cidade estava adormecida e quente. O que o cego desencadeara caberia nos seus dias? Quantos anos levaria até envelhecer de novo?¹⁹

¹⁶ Cf. Id., *Perto do Coração Selvagem*, pp. 182-183.

¹⁷ Cf. Id., *ib.*, p. 78.

¹⁸ Revelando uma natureza excessiva, próxima da de Joana, a sua consciência, anteriormente apenas perceptivo-receptiva, isto é, flutuando em passividade, convertera-se, a partir das referidas epifanias, em consciência empática e reflexiva, logo, perigosa.

Implicitamente, Ana desejaria, como a passiva Lídia de *Perto do Coração Selvagem*, limitar-se a realizar no seu corpo e existência quotidiana as etapas da matéria orgânica em devir: respirar, comer, executar tarefas, reproduzir-se e morrer, enfim, sem ter verdadeiramente sido, sem ser autora e protagonista de um Destino; logo, uma mera in-existência em bruto de mulher-fêmea.

¹⁹ Cf. Id., *ib.*, pp. 25-26.

*
* *
*

«Não fujas. Não esqueças» – disse a voz²⁰, sibilina, insidiosa, alegoria da Tentação primordial, daquele que divide, separa, instaura a dissonância de alma.

De novo aqui a voz intenta reabrir o diferendo, a ferida, a divisão entre Eva e a humanidade, apartando-a pelo medo, estranho, difuso, omnipresente, rivalizando com o fascínio.²¹

Eva é uma personagem assombrada pelo medo e a inexistência, como avatares da ausência no interior do mundo, da vida. Desenraizada, perdida de si mesma, do passado, imersa na indeterminação e no espanto, Eva encontra-se numa espécie de mundo auroral, reinventado, fixando-se numa temporalidade sem tempos distintos, mensuráveis.

A matéria do seu mundo é uma substância poética e musical em um andamento, compacto e fluido simultaneamente, poema sinfônico composto de in-existências ou de ausências. Ausências de si no mundo e do mundo em si, numa quase inocência em vertigem face aos ritmos do dia, ao pulsar da noite: o anoitecer e o seu chamamento; o pássaro que repousa à sua porta e que esmagará, caso a abra aleatoriamente; a cidade que imagina líquida como um rio, e onde regressar não parece possível, onde regressar significa perder-se, uma vez mais.

Ao redor de Eva proliferam ameaças, negras premonições, avisos intimidatórios. Porém, esta não é a Eva temerária da narrativa bíblica, antes uma personagem enredada em estranhos medos, na inexistência e no seu fascínio, refém dos vaticínios da voz, do seu saber opressivo contrastando com o não-saber de Eva, a sua incerteza do mundo.

Esta estranha ausência-inexistência no interior do mundo, o semi-torpor dos sentidos – visão e audição, sobretudo – são múltiplas faces de uma alegoria da *fuga mundi* onde a inexistência artisticamente se ordena: tessitura de sons e sílabas, subliminar celebração do rasuramento dos seres e rostos na sua palavra testemunhal ou acusatória.

²⁰ Trata-se de uma citação da obra aqui em apreço, referida na introdução a este texto: Filipa Leal, *A Inexistência de Eva*, p. 9.

²¹ Sobre o mito inaugural, genesiaco que Eva configura na narrativa bíblica e suas revisitações literárias e teológicas em geral, veja-se: Jean Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles*, Paris, Robert Laffont, 1982; Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des Mythes Littéraires*, Paris, Éd. du Rocher, 1988.

Nesse sentido, a voz – melífluu avatar da tentadora serpente – acaba constituindo-se alter-ego de Eva, o seu outro inumano, refratário ao remorso e à pertença, da humana condição declinando as situações de exposição à vulnerabilidade.²²

Assim, se quiséssemos figurar cenicamente este poema sinfónico, teríamos, em primeiro plano, Eva, personagem despojada, talvez em certo sentido depurada mas não liberta, antes reclusa num espaço branco, inóspito, quase sem memórias – alegoria da ausência, do medo, da inumanidade, mas também de um fascínio que progressivamente se insinua, contraponto do temor.

Em segundo plano, no espaço cénico, alguns adereços e um cenário vazio e branco, de uma esterilidade lunar; apenas uma árvore aí viceja, frutifica: a macieira ancestral, as maçãs ainda vermelhas que Eva saboreia, ignorando o seu pesado simbolismo, da mesma forma que desconhece a herança do seu nome para a humanidade, segundo o *Gênesis*.

Em fundo, a voz-off: de início apenas proferindo enunciados aparentemente inócuos; depois, sucessivamente, ela decanta-se na mente e na alma de Eva, paralisando-lhe a iniciativa, a acção, tentando subtraí-la ao fascínio pela vida que, a certa altura, nela aflorará. E assim a irá sitiando no interior do medo e da solidão extrema.

Na verdade, como profere a voz tentadora, Eva é a primeira mulher a habitar aquela sala branca, crua, cujas janelas de um branco opaco a impedem igualmente de se relacionar com o exterior, até mesmo com o pomar que a circunda de vida orgânica.

Réplicas de animais (em pedra, barro, madeira) ocupam uma arca – variação da Arca bíblica, porém repleta de seres inanimados.

Mais tarde, uma árvore cresce e frutifica no interior da sala e Eva (re)conhece então o fascínio pela vida e sua pujança, o perigoso fascínio, segundo a voz que a aprofunda na sua desagregação psíquica e existencial.

Com efeito, Eva manifesta uma estranha amnésia de quase todo o passado, tendo esquecido até mesmo os conceitos de vida e morte, de princípio e fim; as vivências do anoitecer, de uma qualquer cidade, da finalidade dos objetos.

²² Nesse sentido, a ótica interpretativa aqui proposta situa-se em clara posição de divergência face à linha hermenêutica seguida por Daniel Sibony, que identifica o feminino com um certo vazio identitário ou ausência de um si consistente, experienciada pela mulher em diversos contextos.

Veja-se, a este propósito, Daniel Sibony, *Le Féminin et la Séduction*, Paris, Grasset, 1986.

O tempo, como os objetos, é enigmático e a sua medição inútil, inutilidade figurada no relógio de bolso, parado, que traz ao pescoço. Eva in-existe:

Ouviu: – Há um pássaro que todas as noites se deita à tua porta. Como não sabes a que horas anoitece, nem o que é anoitecer, se a abrires, esmagá-lo-ás.

(..)

Eva conhecia o medo inicial, não da solidão, não do pecado, mas de alguma inexistência. Trazia consigo a sensação da inexistência do mundo. Não sabia de onde chegara, e talvez por isso lhe parecesse errado partir.

Ouviu: – Se partires, não regressarás a lugar algum. Nunca se regressa partindo.²³

A permanência na incompreensão e/ou desconhecimento do mundo é, em Eva, igualmente um antídoto contra a consciência da sua própria inexistência, essa luz insinuando-se oblíqua no esquecimento e na penumbra, ou no que na sucessão dos dias a preserva do medo, denso, excessivo:

Eva tinha uma ténue ideia do mar. Guardava-a como quem guarda a certeza de uma cidade líquida.

Ouviu: – Nisso que imaginas poder ser uma cidade, não sobreviverás. Há barcos e redes e homens que se afogam todos os dias.

(..)

No entanto, fascinava-a a incompreensão das coisas, como aos pensadores aterroriza a incompreensão do mundo.²⁴

É, assim, uma estranha e fascinante personagem, perdida do passado e da tessitura do existir, mas também sensível à pujança vital da árvore, à frescura das suas flores escarlates, a esse perfume que desejaria partilhar com um qualquer pássaro que viesse recolher-se à sua porta, ao anoitecer. Sensível, ainda, à substância da felicidade, embora desconhecendo-a como matéria tematizável; dotada dessa sensualidade que como dom acompanha a própria inocência defrontando-se com o fluxo das coisas vivas.

²³ Cf. Id., *ib.*, p. 19.

²⁴ Cf. Id., *ib.*, pp. 22-23.

Perante certos “quadros”, recordamo-nos das cenas bíblicas de Giotto ou de Fra Angelico, embora saibamos que não é, nem poderia ser, a mesma inocência, apesar de uma certa genealogia comum:

Talvez Eva não soubesse falar, ainda ou já.

(..)

Ouviu: – Não precisarás de saber dizer as palavras. Para lá deste lugar, ninguém diz as palavras – que se pensam.

(..)

As pétalas caíam-lhe nos pés descalços.

Eram tão frescas e húmidas. Eva tocava-lhes com a atenção de quem descobre o mundo.

Devagar. Com elas enfeitou os cabelos, a arca, a sala, o ventre. (...) Se soubesse o que era a felicidade, Eva saberia ser feliz.²⁵

Há nela reminiscências de algumas personagens femininas de Marguerite Duras, mas os seus contornos são ainda mais enigmáticos, a sua deriva da existência mais profunda e igualmente mais inalcançável a sua solidão – ontológica, psicossocial e mesmo biológica, constituindo a exuberância da árvore o seu único elo orgânico com os seres vivos.

Eva situa-se numa espécie de atopia e de acronia, porque não se trata apenas de um radical afastamento do seu espaço referencial de pertença, de afetos, de realização no mundo; em rigor, exilada, pelo esquecimento, da sua própria história de vida – da qual só recorda vagos indícios, nem mesmo fragmentos –, ela «Estava fechada na solidão mais absoluta, que é a de quem desconhece o contrário de se estar só»²⁶.

Contudo, essa ausência de si em si, essa inexistência preservada pela sala-cidadela branca como uma grande névoa – também metáfora de depuração, espaço inaugural isento de referências do mundo exterior, onde algo de misterioso, de iniciático poderá vir a consumir-se sem interferências – não são definitivas.

²⁵ Cf. Id., *ib.*, pp. 25 e 32.

²⁶ Os tópicos do medo, do inalcançável na alma, do abandono e de uma certa, irreduzível solidão estão presentes igualmente noutras obras da autora, tais como: *A Cidade Líquida e Outras Texturas*, Porto, Deriva, 2006, e *O Problema de Ser Norte*, Porto, Deriva, 2008.

Porque afetas à humana condição, igualmente são vulneráveis à efemeridade, ao abandono, à quebra de laços, por mínimos que sejam.

Também ela os conhecerá.

Ouviu: – O fascínio é o perigo em que te moves. Em breve, conhecerás o abandono.

(...)

Não dormira durante muitos dias, porque quisera estar atenta. Tão atenta. Agora não sabia descansar. Não sabia como ocupar o espaço. Não havia, em suma, um lugar que não fosse dessa árvore que se tornara branca como as paredes e as maçãs agora apodrecidas a um canto, gastas.²⁷

Enfim, um dia, ao despertar, verifica o abandono dos frágeis e mínimos elos que a ligavam afetivamente ao mundo: a árvore, a arca, as maçãs, as janelas opacas.

Tudo desaparecera. Só o mar emerge, cercando-a. Aprisionada no próprio vazio, por ele sitiada, sem evasão visível, Eva confronta-se enfim com a inexistência na sua mais radical nudez – o desvanecimento dos últimos pontos de referência que possibilitavam o inexistir como manifestação do ser, mesmo se periclitante.

Tudo o mais é suspenso na indeterminação e na perplexidade. Para Eva. Para nós, que observamos com alguma perspetiva, nem tanto.

Nesse espaço intermédio, poder-se-á crer que uma epifania advirá, que abrirá o mar, confundindo e destronando o poder da voz, da inexistência como último acorde ainda audível.

²⁷ Cf. Id. *ib.*, pp. 34-35.

BIBLIOGRAFIA

- LEAL, Filipa, (2009). *A Inexistência de Eva*, Porto, Ed. Deriva.
- _____, (2008). *O Problema de Ser Norte*, Porto, Ed. Deriva.
- _____, (2006). *A Cidade Líquida e Outras Texturas*, Porto, Ed. Deriva.
- LISPECTOR, Clarice, *Laços de Família*, Lisboa, Relógio d' Água, s.d.
- _____, (2000). *Perto do Coração Selvagem*, Lisboa, Relógio d' Água.
- _____, (1988). *A Paixão Segundo G. H.*, Rio de Janeiro, Rocco.
- _____, (1999). *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*, Lisboa, Relógio d' Água.
- _____, (2004). *A Descoberta do Mundo*, Lisboa, Índícios de Ouro.
- BRUNEL, Pierre (dir.), (1988). *Dictionnaire des Mythes Littéraires*, Paris, Ed. du Rocher.
- CANDÉ, Roland, (1994). *História Universal da Música*, S. Paulo, Martins Fontes.
- CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, A., (1982). *Dictionnaire des Symboles*, Paris, Robert Laffont.
- KADOTA, Neiva Pitta, (1999). *A Tessitura Dissimulada, O Social em Clarice Lispector*, S. Paulo, Estação Liberdade.
- MANZO, Lícia, (2001). *Era uma vez: EU. A não-ficção na obra de Clarice Lispector*, Ed. da Universidade Federal de Juíz de Fora.
- PONTIERI, Regina, (1999). *Clarice Lispector, Uma Poética do Olhar*, S. Paulo, Ateliê Ed.
- SIBONY, Daniel, (1986). *Le Féminin et la Séduction*, Paris, Grasset.

(Página deixada propositadamente em branco)

PALCOS DO OLHAR: UMA «MISE-EN-SCÈNE ROYALE» SOB RICHELIEU (*MIRAME*, TRAGI-COMÉDIE)

No âmbito da evolução da dramaturgia francesa *clássica* e da oscilação ontológica constante a que os géneros estiveram sujeitos no *Grand Siècle*, a *tragi-comédie* teve o seu apogeu, de acordo com a maior parte dos críticos, entre 1630 e 1640/50¹. A essa instabilidade estética e ao forte impacto assumido pela forma no palco francês, não será eventualmente alheia a «crise da modernidade» de que é sintoma primordial²: não só esse momento peculiar do século acompanha o debate teatral dos anos 1628-1640, como o questionamento intrínseco de conceitos-chave como «prazer» e «verosimilhança», na sua ligação à Antiguidade e a uma leitura particular dos Antigos, atinge particular expressividade no âmago de uma poética teatral radicada na ambivalência que condiciona a própria designação genológica em causa. Por isso, a *tragi-comédie*, género marcadamente *moderno*, acaba por se encontrar no centro de um grande debate teórico e estético que é também o debate dos *minores* na época. Inere-se, assim, que esse modelo formal cristaliza uma das reflexões estéticas essenciais do século xvii, relacionada com a complexa exegese aristotélica e a estética da imitação absoluta, correspondendo a um momento de fratura, de passagem de uma conceção de *representação* a uma conceção de *imitação*³.

¹ Ver, entre outros: Roger Guichemerre, *La tragi-comédie*, Paris, PUF, 1981; Charles Mazouer, *Le théâtre français de l'âge classique I – Le premier xvii^e siècle*, Paris, Champion, 2006.

² Ver Hélène Baby, *La tragi-comédie de Corneille à Quinault*, Paris, Klincksieck, 2001.

³ Baby, 2001, p. 272.

Destacam-se, nesse espaço temporal, as peças de Hardy, Corneille, Scudéry, Desmarests de Saint-Sorlin, Du Ryer, Mareschal, Pichou, Rotrou, Rayssiguier, para surgirem, depois, com alguma vitalidade, no período do pós-Fronça, textos de autores como Claude Boyer, Chappuzeau, Catherine Desjardins e Quinault. Sintomaticamente, para este conjunto heterogêneo de autores, Roger Guichemerre ensaia uma definição que poderá ser retida: «une action dramatique souvent complexe, volontiers spectaculaire, parfois détendue par des intermèdes plaisants, où des personnages de rang princier ou nobiliaire voient leur amour ou leur raison de vivre mis en péril par des obstacles qui disparaîtront heureusement au dénouement.»⁴. A essa definição associa, igualmente, o crítico um esquema morfológico (intrigas de amores contrariados, de palácio, com obstáculos, crises de fidelidade/inconstância, reconquista/renúncia, desespero/luta; desenlace feliz com eliminação dos adversários, reconhecimentos, justificações, arrependimentos), uma tipologia de personagens (amantes, rivais, pais, reis tiranos, maus conselheiros, príncipes disfarçados, soldados, homens de albergues, criados irônicos, personagens ridículas), um temário exaustivo e consequentes circunstâncias da ação (amor súbito, irresistível, contrariado; desesperos que conduzem ao suicídio ou à loucura; violência e vingança amorosas; pais ou filhos perseguindo um sedutor; pais e filhos rivais; mulheres abandonadas; ódios familiares; raptos; tentativas de violação; duelos; conflitos provocados pelo amor; o disfarce, travestis e sentimentos fingidos). A forma é definitivamente um *puzzle* dramático de perfil romanesco que, à partida, radica no jogo instável entre ilusão e *vraisemblance* que o teatro do *Grand Siècle* nunca pretendeu escamotear, mesmo (e sobretudo) na escrita institucional das Poéticas.

De notar, desde logo, que o triunfo dessa forma compósita sob Richelieu e no Hôtel de Bourgogne, trabalhada simultaneamente por autores «maiores» e por autores «menores» (de acordo com uma definição tradicional ou razoável do cânone), bem como a dificuldade de o associar a uma *praxis* aristotélica, justifica porventura a ausência de textos teóricos sobre o género, exceção feita ao prefácio que François Ogier redige, contra os Antigos, para *Tyr et Sidon* de Jean Schélandre (1628)⁵. A verdade é que existe explicitamente, por parte de

⁴ Guichemerre, 1981, p. 15.

⁵ François Ogier, «Préface au Lecteur» in Giovanni Dotoli, *Temps de Préfaces. Le débat théâtral en France de Hardy à la Querelle du «Cid»*, Paris, Klincksieck, 1996, p. 181-191.

autores e teóricos, a consciência de um virtuosismo da forma (ou de uma potencial teatralidade), ancorada na procura sistemática das emoções, no culto de um hibridismo formal inequívoco, numa «movência» ligada à *inventio* romanesca e à *dispositio* irregular ou descontínua, à substituição do *phobos* moral aristotélico pelo «suspense» ficcional. Por isso, a *tragi-comédie* é marcada pelo estigma da rutura, da oscilação entre legitimidade e ilegitimidade teóricas que acompanham o modo de escrita dos textos. Como demonstra Hélène Baby em artigo de 2004⁶, a situação da tragi-comédia no tempo de Richelieu não é linear: ao mesmo tempo em que apenas Hardy vê reconhecida, com alguma legitimidade, a representação das suas peças, a tragi-comédia é um dos principais instrumentos da renovação moderna do teatro e da releitura do modelo aristotélico. Assim, este movimento de contornos oximóricos ilustra o *status* destes textos-espetáculo que recuperam constantemente uma sintaxe do romanesco, sem alcançarem uma garantia trágica e teórica, e permanecendo numa *exterioridade* que será apanágio dos *menores*. Esse *expressionismo* de um teatro que «cherche avant tout à parler aux yeux, à l'imagination et à la sensibilité du public par l'importance qu'il accorde au spectacle et au pouvoir suggestif des mots»⁷ é, afinal, uma manifestação expressiva da teatralidade paradoxal que fundamenta o modo de ser da *tragi-comédie*, ultrapassando as regras para se conformar à organização institucional, estética e moral de Richelieu.

É, ainda, no âmbito do paradoxo do *clair/obscur* tipicamente barroco, através do qual Christian Jouhaud lê a relação entre literatura e poder⁸, e da sua aplicação verosímil ao campo estético da tragi-comédia, que o jogo entre o alegórico e o político se desenvolve sob Richelieu (e após Richelieu, com Mazarin e Louis XIV), legitimando-se o género como um «mineur» simbolicamente vigiado: os seus atores são «des Comédiens du Roi» que atuam com a máscara aristocrata ou real para o prazer dos espectadores. O que está, então, em causa é a *modernidade* de um género que é apreendida como tal por Richelieu, ao tirar constantemente partido das «nouveau-tés» de uma escrita dramática e de um espetáculo que se constrói perante o olhar do público, integrando uma metareflexão sobre/

⁶ Hélène Baby, «De la légitimation paradoxale: la tragi-comédie au temps de Richelieu», *Littératures Classiques – Le Théâtre au XVIIe siècle: pratiques du mineur*, n° 51, été 2004, p. 287-303.

⁷ Guichemerre, 1981, p. 174-175.

⁸ Ver Christian Jouhaud, *Les pouvoirs de la littérature. Histoire d'un paradoxe*, Paris, Gallimard, 2000.

do político: a *tragi-comédie* é campo de ação de grandes senhores, dos reis, e da teatralidade das suas ações, o veículo preferencial da ideologia do heroísmo monárquico, de uma «teleologia política» ou de uma propaganda política cultural.

É nesta sequência que a fundação da Academia Francesa, da «Société des Cinq Auteurs» e a construção do teatro do Palais-Cardinal, inaugurado em janeiro 1641, com *Mirame*, *tragi-comédie* encomendada pelo Cardeal a Desmarets de Saint Sorlin, estão ligadas ao gênero tragi-cômico. Disso nos dá conta o início da epístola «Au Roy» que antecede o texto de Desmarets:

Bien que l'usage des triomphes publics semble estre aboly par toute la terre, la France a maintenant un lieu où j'espere que vostre Majesté triomphera souvent, par les vers et les beaux spectacles que vostre grand Ministre y fera faire pour celebrer vos conquestes. (p. 43)⁹

A ordem sociopolítica da corte é, por conseguinte, como que transposta para o espetáculo, para uma festa dos sentidos e, sobretudo, para uma festa do olhar que funciona sob o olhar do rei ou de Richelieu, como *Mirame* o ilustra. Do jogo de olhares e do prazer da percepção forma-se uma dupla alegoria: a alegoria do político e a do espetáculo tragi-cômico. Aliás, basta pensar no texto de Chapelain encomendado por Richelieu sobre o *Cid* e a regra das vinte e quatro horas – «Lettre sur la règle des vingt-quatre heures» –, para entender que existiu um paralelismo formal entre a teorização da arte dramática e os modelos políticos (ou um modelo político), do qual resultou uma determinada evolução da teatralidade e da arte cênica. As considerações que Chapelain tece sobre a verosimilhança e a imaginação do espetáculo, os seus efeitos sobre o espírito dos espectadores, levam a crer que, na época (1630-1640), a arte dramática é um *locus* teórico onde é pensado o papel do espectador e o modo de persuasão do mesmo.

Mirame. Tragicomedie é, parece-me, um dos paradigmas dessa teatralidade política¹⁰. E, ao encomendar o texto a Desmarets de Saint-Sorlin para a «Ouverture du Theatre de la Grande Salle du Palais Cardinal», Richelieu mostra compreender,

⁹ A edição citada será sempre a excelente e recente publicação editada por Catherine Guillot e Colette Scherer: Desmarets de Saint-Sorlin, *Mirame. Tragi-comédie*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Coll. Textes Rares, 2010.

¹⁰ Veja-se, a este propósito, o pertinente capítulo «Service de Desmarets de Saint Sorlin», integrado na obra já citada de Christian Jouhaud (Jouhaud, 2000, p. 269 ss).

sem ambiguidades escondidas, o âmbito e alcance do poder desta *captatio* da poesia dramática, de uma poesia dramática compósita que ia ao encontro do seu gosto pelos «jeux d'esprit» e pela linguagem «précieuse». Pellisson mostra-o claramente na sua *Histoire de l'Académie Française* (1652):

Comme il ne faut bien souvent pour donner le branle à tout un royaume, qu'un seul homme, quand il est élevé aux premiers rangs, la passion que le Cardinal avoit pour la poésie dramatique l'avoit mise en ce temps-là, parmi les François, au plus haut point où elle eût encore été. Tout ceux qui se sentaient quelque génie ne manquaient pas de travailler pour le théâtre: c'était le moyen d'approcher les grands, et d'être favorisé du premier ministre, qui, de tous les divertissements de la Cour, ne goûtait presque que celui-là.»¹¹

Desmarets de Saint-Sorlin, «Conseiller du Roi et Contrôleur général de l'extraordinaire des guerres», está ao serviço de Richelieu desde 1634, é precetor do seu sobrinho-neto, Armand de Vignerot, e são-lhe cometidos vários cargos político-literários pelo Cardeal: é um dos primeiros membros da Academia Francesa, seu cancelário durante quatro anos e escolhido para o grupo de comissários a quem cumpre analisar o *Cid* e as *Observations* de Georges de Scudéry. Desmarets é autor de um importante romance histórico, *Ariane* (1632), que manteve êxito indiscutível até ao século XVIII, do longo *Discours de la poésie à Monseigneur le Cardinal-duc de Richelieu* e torna-se o dramaturgo favorito de Richelieu, apesar de a crítica contemporânea não ter investido muito, até agora, no estudo da sua figura singular. Talvez, porém, essa menoridade exegética se justifique na medida em que, para o autor, a escrita dramática não tinha sentido fora do contexto político, como fica demonstrado pelos diferentes paratextos das suas obras. *Les Visionnaires*, comédia escrita em 1637, é a sua peça mais conhecida que obteve êxito incondicional, passando por «divertissement populaire», como o autor refere no «Argument», conciliando argutamente essa vertente com o serviço a Richelieu, ainda que a obra seja considerada como uma comédia «mineure» (tal como as de Scarron, Boisrobert, Tristan l'Hermite, Dancourt, Regnard,

¹¹ Pellisson et d'Olivet, *Histoire de l'Académie Française*, t. I, Genève, Slatkine Reprints, 1989, p. 81.

Thomas Corneille) face às de Molière¹². O dramaturgo fez representar igualmente outras tragi-comédias – *Scipion*, *Roxane*, *Érigne* – que refletem a legitimação estética da prática do tragicômico pela sua ligação política ao Cardeal: *Roxane*, por exemplo, terá uma importância política capital em termos de receção, já que analisa a razão política dos homens públicos e as paixões particulares, com um cenário histórico facilmente identificável com o de Louis XIII.

O significado alegórico e político da representação de *Mirame* torna-se, assim, determinante no âmbito da ideologia do heroísmo monárquico subjacente à *tragi-comédie*. Daí que Ludovic Celler, no século XIX, considere que «la représentation de *Mirame* fut plus qu'un évènement littéraire¹³. A afirmação, integrada numa obra onde se analisa o teatro francês entre 1615-1680, aponta para o acontecimento literário, cultural, político que representou a estreia de *Mirame*, em janeiro de 1641, como espetáculo encomendado por Richelieu para a inauguração da grande sala do Palais-Cardinal e para ornamentar o casamento da sua sobrinha com o duque de Enghien. A mesma lógica encontra eco na leitura que Hélène Baby faz do evento, no quadro da legitimação do literário sob Richelieu, revelando, na argumentação implícita, o poder político de um «menor»: «*Mirame*, fastueuse production que Richelieu lui a commandée [à Desmarests], peut être considérée comme exemplaire du sort réservé à la tragicomédie, genre mineur pris entre les deux feux de la majoration politique et littéraire¹⁴.

Entende-se, deste modo, que a inauguração daquele que é considerado um dos primeiros teatros *modernos* é concebida pelo recurso a uma representação alegórica, de contornos romanescos, focalizando-se sobre um discurso político que serve a modernidade absolutista para a qual tende Richelieu. Trata-se, com efeito, de um produto mundano, luxuoso, destinado a um público devidamente selecionado que se encontrava aberto à conciliação dos efeitos romanescos com os efeitos visuais do espetáculo, como o demostram as cinco magníficas «planches» concebidas por Stefano Della Bella, gravador italiano da escola florentina renascentista que se havia instalado em Paris, em 1639, a pedido do

¹² Ver a este propósito: Sternberg, Véronique, «La comédie des contemporains de Molière: une production mineure?», *Littératures Classiques – Le Théâtre au xvii^e siècle: pratiques du mineur*, n^o 51, été 2004, p. 171-185.

¹³ Leclerc, Ludovic (Celler), *Les décors, les costumes et la mise en scène au xvii^e siècle (1615-1680)*, Genève, Slatkine Reprints, 1970, p. 17.

¹⁴ Baby, 2004, p. 297.

Cardeal, seu protetor. Tais gravuras¹⁵, não só reconstituem o movimento cénico dos atores, associado a uma dinâmica romanesca, como também permitem visualizar o cenário do Palais-Cardinal e observar como o espectador deveria ser surpreendido e maravilhado. A própria cortina da boca de cena é concebida como instrumento de surpresa e êxtase.

O título da primeira edição aponta, desde logo, para estas condições excepcionais de representação – *Ouverture du théâtre de la grande salle du Palais-Cardinal – Mirame, tragi-comédie* –, e adianta uma ligação estreita entre as gravuras de Della Bella, onde se adivinha o cenário, os jardins do palácio real de Héraclée em Bythynie, e a ação romanesca/dramática propriamente dita. Mesmo no texto publicado, a construção do espetáculo depende *materialmente* da imagem, do reflexo da intriga na gravura, que transporta também o leitor (na esteira do espectador) para o domínio da mimese pictural. A esta modernidade e à modernidade do espaço que acolhe a representação, deve acrescentar-se uma outra igualmente significativa: a do próprio autor, considerado por Marc Fumaroli, no ensaio exemplar «Les abeilles et les araignées», um *Moderno*, antes de Perrault ou de Fontenelle¹⁶.

Na realidade, ao conjugar elementos romanescos com efeitos cénicos de algum modo *surpreendentes* e que devem surpreender o público do Palais-Cardinal, *Mirame* antecipa o efeito das «machines-lumière» que Hélène Visentin¹⁷ entende serem fundamentais para a teatralidade inerente ao «théâtre avec machines» da segunda metade do século: de *L'Inconnu* de Donneau de Visé, *Circé* de Thomas Corneille, *La Fête de Vénus* de Claude Boyer, *Le Nouveau festin de pierre* de Rosimond, a *Andromède*, *La Toison d'Or* de Corneille, *Les Amours de Vénus et d'Adonis* e *Les Amours du Soleil* de Donneau de Visé. Não é, por isso, inocente a conjugação de fatores romanescos por vezes com reflexos intertextuais de *L'Astrée* (falsas mortes por envenenamento ou desmaio, mistério das identidades, disfarces, cruzamentos políticos e passionais, encontros e desencontros patéticos, batalha

¹⁵ As gravuras encontram-se reproduzidas ao longo da edição escolhida de *Mirame* e encontram correspondência com o início de cada Ato (Desmarests de Saint-Sorlin, *Mirame. Tragi-comédie*, 2010).

¹⁶ Ver capítulo «Une carrière de publiciste ‘moderne’: Jean Desmarests de Saint-Sorlin» inscrito em Marc Fumaroli, «Les abeilles et les araignées» in Fumaroli, Marc (ed.), *La Querelle des Anciens et des Modernes*, Paris, Gallimard, 2001, p. 105-129.

¹⁷ Ver o artigo fundamental de Hélène Visentin, «Le théâtre à machines: succès majeur pour un genre mineur», *Littératures Classiques – Le Théâtre au XVIIe siècle: pratiques du mineur*, nº51, été 2004, p. 205-222.

naval, cena final de revelações de identidades e casamento de Mirame e Arimant aprovado pelo Rei), com uma tipologia da ação que assenta em personagens emblemáticas do mundo político e do poder: le Roi de Bithynie; Mirame, Princesse de Bithynie; Almirante, Princesse confidente de Mirame; Arimant, Prince favori du Roi de Colchos; Azamor, Roi de Phrygie; Acaste, Connectable de Bithynie, Adraste, Prince sujet du Roi de Bithynie; Ambassadeur du Roi de Colchos, entre outras.

Assim, desde a primeira cena de exposição, Desmarests associa a figura de autoridade do pai de Mirame, Roi de Bithynie, à irreverência da princesa que não aceita a paixão de Azamor porque ama Arimant, com quem se vê impedida de casar dado que este não possui sangue aristocrata/real¹⁸. Em longa cena com a confidente Almirante, Mirame confessa os seus remorsos face ao pai e ao país, ainda que, na mesma lógica, ceda à tentação do romanesco aceitando um encontro noturno com Arimant congeminado pela confidente¹⁹. O diálogo entre os amantes é sinal dessa transposição escritural do paradigma romanesco de *L'Astrée* para o poema dramático tragicómico:

ARIMANT.

Encore que des Roys soient auteurs de mon sang,
Tout mon espoir s'esteint, pensant à vostre rang.
Mais par mon seul amour mon espoir ressuscite:
Car l'excès en amour fait l'excès du mérite.
Un Père ne veut pas que je sois vostre espoux:
Mais Amour qui le veut est le pere de tous. (...)

MIRAME

Mon coeur vous suit par tout, esclave volontaire;
Et me vouloir ravir, c'est me vouloir desplaire (p. 81)

Também sinal dessa apropriação do romanesco pela dinâmica teatral de um espetáculo estético-político é a exploração da sequência de peripécias,

¹⁸ «LE ROY: Ayez donc Azamor, puis que je vous l'ordonne. / MIRAME: Mais qui n'a plus de coeur ne peut aimer personne.» (p. 56).

¹⁹ «ALMIRE: Criagnez-vous les tesmoins durant une nuit sombre? / Les voiles de la nuit cachent tout de leur ombre.» (p. 67); «MIRAME: Je veux donc bien le voir: il se faut retirer.» (p. 69).

acompanhadas de efeitos de maquinaria, ainda embrionários, mas já sintomáticos de uma simbiose excecional de linguagens: após a vitória naval de Azamor sobre Arimant e da prisão deste último, o drama explora a perspectiva de os dois amantes serem separados e afastados um do outro, o que desencadeia confissões «généreuses»²⁰ e pulsões de morte que resultam na falsa morte de ambos anunciada ao Rei. O «happy-end» conveniente à *tragi-comédie* e à inauguração de uma sala que se pretendia tornar o espelho do poder de Richelieu é sintomaticamente conseguido pela introdução de um embaixador do Rei de Colchos, com função de *deus ex-maquina*, que revela ser Arimant irmão de Azamor e, portanto, de sangue real, o que, após reconhecida como falsa (ilusória) a morte dos amantes, legitima o casamento:

MIRAME.

Ah! Quel excez de gloire?

Ceder à son rival le prix de la victoire,

Et mesmes en vivant: le voulez-vous grand Roy?

LE ROY.

Puisqu'un amour constant engage vostre foy,

Qu'Azamor y consent, qu'Arimant est son frere,

Qu'il herite d'un sceptre, il vous faut satisfaire

MIRAME.

Ah! Pere sans exemple!

Ah! Prince genereux!

LE ROY.

Que l'on deslivre Arbas; allez, vivez heureux. (p. 166)

Sob uma intriga romanesca complexa e efeitos de espetáculo que insistem sobretudo na sucessão surpreendente do dia e da noite, respeitando um lugar

²⁰ «MIRAME: Porveu que vous viviez je vaincrai tous obstacles. / Amour pour vous servir me promet des miracles. / Quoy qu'on puisse opposer j'en viendray bien à bout.» (p. 112).

único, Desmarests de Saint-Sorlin denuncia as intrigas do partido espanhol para sublinhar o triunfo do Ministro de Louis XIII. De acordo com a leitura arguta de Françoise Siguret, o dramaturgo hipostasia a alegoria para reforçar o poder do teatro (leia-se, da *sala* de teatro, do palco) e o poder individual de Richelieu: o olhar, sobretudo o «olhar do príncipe» que está no cume da pirâmide estabelece o elo especular desejável entre o rei-ator e o rei-espectador, entre o que faz a entrada solene em palco e o que observa, diante de si próprio, o funcionamento da ordem monárquica e a sua representação, existindo um movimento de deslocação constante que faz do teatro – Siguret cita D'Aubignac – «le lieu où l'on regarde ce qui s'y fait»²¹, isto é, o lugar onde a ação romanesca de *Mirame* se associa, de forma plástica, aos factos da História.

Refletindo o duplo prazer da representação e da ação que é apanágio da tragi-comédia²², *Mirame* constitui, assim, uma operação política de que dão igualmente conta decorações e maquinaria que acompanharam essa intriga romanesca recheada de reis e príncipes, histórias de mistérios e revelações. Não só Richelieu pretendeu que esta fosse a primeira peça representada sob sua proteção com a presença de um arco de proscénio onde se encontravam máquinas que representavam o sol e a lua, para fazer face à maquinaria italiana, como o cenário, submetido ao movimento dos astros, mostra um jardim de um palácio com o mar e barcos ao longe («La Scene est dans le jardin du Palais Royal d'Heraclee, regadant sur la mer» - p. 45), forjado por Jean Lemaire, pintor do rei para a Grande Salle do Palais-Cardinal, cujo arquiteto foi Jacques Lermercier. Da conjugação de todos estes efeitos resultava um espetáculo impressionante para «le plaisir des yeux»²³. A cenografia «à italiana» torna-se um elemento importante de ilusionismo teatral que marca a «Ouverture» da Sala do Palais-Cardinal, não sem que Desmarests, sob o olhar do Cardeal e da Academia, deixe de cumprir as regras dramáticas essenciais e próprias à prática do verosímil.

²¹ Françoise Siguret, *L'Oeil Surpris. Perception et représentation dans la première moitié du xvne siècle*, Paris, Klincksieck, 1993, p. 138.

²² «(...) la tragicomédie a permis la promotion d'une esthétique du plaisir, et d'un plaisir fédérateur, à la fois populaire et 'national'. Là reside sa grandeur et sa faiblesse.» (Baby, 2004, p. 303).

²³ Leclerc, 1970, p. 26.

Pela primeira vez em França, como fica claramente demonstrado por Hugh Hall²⁴, e sob o protetorado de Richelieu, Desmarets de Saint-Sorlin encontrou solução para um dos maiores problemas contemporâneos da estética teatral, ao conjugar cenas de transformação com cenas unificadas: os movimentos do sol e da lua relativamente ao jardim de um palácio perto do mar, não só simbolizavam o rei e a rainha, presentes na estreia, mas também marcavam a passagem do tempo das vinte e quatro horas clássicas, reconciliando, pela primeira vez em França, o gosto barroco do espetáculo em mudança com a observância da regra da unidade de tempo. A cumplicidade política e estética que marca a relação entre Desmarets e o Cardeal reforçou o desejo deste de reabilitar o teatro (de que as *Poéticas* de La Mesnardière e de D'Aubignac dão conta) e devolve um sentido acrescido à encomenda de *Mirame*.

Basta entender, para tal, que a conceção da intriga e o cenário da peça se integram plenamente numa sala magnífica que permitia novos efeitos de representação e um inegável *trompe l'oeil* entre o palco e público/corte, sugerindo a multiplicação de palcos (do olhar): Richelieu, o rei e a rainha sentavam-se num estrado no meio da plateia; os espectadores convidados estavam instalados nas galerias ao longo da sala; o grupo de Richelieu estava em frente ao palco, no eixo da sua perspetiva; os cortesãos, com bilhetes individuais, foram colocados de acordo com os mestres do lugar. Estes contemplavam um duplo espetáculo: o do palco, a partir de um ângulo imperfeito; o da família real e do ministro que assistiam à representação teatral e serviam de intermediários entre o palco e as galerias. Richelieu, o rei e a rainha tornavam-se «spectateurs du pouvoir»²⁵, sendo a metonímia da ordem política representada nesta festa da corte, do palco para o público e do público para o palco que o acolhia como cenário. A composição, a representação e a edição de *Mirame* parece ter um único objetivo²⁶: o de afirmar o prestígio de Louis XIII face à Europa e o poder de Richelieu, tanto mais que o Cardeal acreditava que as artes cénicas acessórias eram garantia de sucesso nas peças dramáticas.

²⁴ Hall, Hugh Gaston, *Richelieu's Desmarets and the century of Louis XIV*, Oxford, Clarendon Press, 1990.

²⁵ Ver Jouhaud, 2000, p. 299 (descrição da recolha de testemunhos históricos).

²⁶ Ver o Prefácio da edição de Catherine Guillot e Colette Scherer (p. 14).

O êxito da peça de Desmarests de Saint Sorlin e de Richelieu foi de tal modo revelador de uma aliança entre o absolutismo e a festa teatral (e romanesca) que a *Gazette* lhe consagra um número especial – o nº de 19 de janeiro de 1641 –, insistindo nitidamente, tanto no respeito pela unidade de tempo e de lugar, como nas decorações e nos jogos de luzes:

Pièce qui n'a pas eu sa pareille de notre age... sujet excellent, traité avec une telle abondance de pensées délicates, fortes et sublimes qu'il serait malaisé de trouver dans tout l'amas des plus belles tragédies de l'Antiquité les raisonnements qui sont dans cette seule pièce, ornée des plus nobles sentiments et des tendresses les plus grandes de l'amour. La France, et possible les pays étrangers n'ont jamais vu un plus magnifique théâtre & dont la perspective apportast plus de ravissement aux yeux des spectateurs...²⁷.

A grandeza e o efeito *datado* da *tragi-comédie* centralizam-se na essência de um gênero, ao mesmo tempo popular e elitista, vulnerável e efêmero como vulnerável e efêmera foi a reputação performativa de Desmarests de Saint-Sorlin: aos elogios imensos tecidos por Richelieu a *Mirame*, no momento da sua estreia, sucedeu-se um êxito medíocre que explica o facto de, nas representações posteriores, se ter juntado à peça um «ballet de rhinocéros»²⁸. O «ravissement des yeux des spectateurs» a que alude a *Gazette* é forma de legitimar o seu êxito espetacular e pontual pelo efeito político. Mas é também forma de ler a alegoria do espetáculo que percorreu o *Grand Siècle*, síntese do prazer do irregular formal no regular ideológico e emblema da «douce influence» do poder sobre as artes e sobre as formas de arte mais efêmeras que Georges Couton considera simbólicas *écrites codifiées* do/no século xvii²⁹. *Mirame* torna-se o emblema brilhante dessa codificação e da codificação dos palcos do olhar no século de Louis Le Grand.

²⁷ cit. em Georges Couton, *Richelieu et le Théâtre*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1986, p. 40.

²⁸ Leclerc, 1970, p. 28.

²⁹ Ver Couton, 1990.

O QUE É UM CLÁSSICO? VARIAÇÕES SOBRE J. M. COETZEE

1. No ensaio «What Is a Classic? A Lecture»¹, o escritor sul-africano J. M. Coetzee narra o episódio do seu «encontro com *o clássico*», em termos que prefiro não parafrasear:

Numa tarde de domingo do Verão de 1955, tinha eu 15 anos, vagueava pelo jardim das traseiras da nossa casa nos subúrbios da Cidade do Cabo, interrogando-me sobre o que fazer, já que o tédio era então o maior problema da minha existência, quando, da casa ao lado, ouvi música. Enquanto a música durou fiquei imóvel, sem me atrever a respirar. A música falava comigo como nunca antes o fizera. (Coetzee, 1993: 9)

O que o jovem Coetzee ouvia, deslumbrado, era *O Cravo bem temperado*, de Bach. Sucede porém que o jovem Coetzee provinha de uma família sem cultura musical, o que não obistou, ainda assim, a esse «momento de revelação» (id.: 10). Nas suas palavras, «pela primeira vez eu sofria o impacto *do clássico*» (id.). Coetzee, aliás, não é parco nas palavras: «A revelação no jardim foi um evento decisivo na minha formação» (id.).

Coetzee deseja, com o ensaio, interrogar de novo esse momento irrepetível do seu encontro com Bach, isto é, *com o clássico*. A interrogação é dupla e resume-a assim: (i) Em que sentido pode Coetzee dizer, se é que pode, que o espírito de Bach comunicou consigo por sobre as eras e os contextos? (ii) Muito

¹ O ensaio foi lido, como conferência, em Graz, Áustria, em 1991, tendo sido reunido em livro pela primeira vez em 1993. A tradução que proponho é de minha autoria.

ao invés, não estaria ele, naquele momento, a eleger simbolicamente a alta cultura europeia, e o *domínio* dessa cultura, como um instrumento que o arrastasse para fora de uma situação provincial e bloqueada, na África do Sul? Por outras palavras, tratou-se de uma experiência de encontro desinteressado e «impessoal» com a obra de arte, ou tudo não passou da «expressão mascarada» de um interesse material?

Ora, em que sentido é Bach um clássico? Coetzee responde: Bach é clássico por ser (i) intemporal, isto é, por possuir sentido para épocas diversas; por (ii) uma parte significativa da sua música integrar o cânone musical europeu, ou seja, o repertório musical diariamente executado na Europa e não apenas; finalmente, (iii) Bach não é um clássico (é um barroco) por não integrar o classicismo que dominará a arte europeia a partir do segundo quartel do século XVIII. Coetzee lembra que Bach era demasiado velho e antiquado para a estética musical nascente: as próprias autoridades da igreja de Leipzig em que exercia funções ficaram aliviadas com a sua morte e contrataram um compositor bem mais jovem e mais sintonizado com os novos tempos (valorização da melodia em detrimento do contraponto, unidade, simplicidade, clareza e decoro em vez de complexidade arquitetónica, privilégio do sentimento sobre o intelecto, etc.).

O que sucedeu após a sua morte é conhecido: Bach, já um compositor obscuro em vida, sobretudo nos seus últimos anos, caiu no esquecimento durante cerca de oitenta anos, vindo apenas a ser «ressuscitado» devido ao entusiasmo de alguns aficionados, com especial destaque para Felix Mendelssohn. Ou seja, se Bach é um clássico, é-o em versão estranha, pois antes do «Bach revival» foi um clássico invisível. Como diz, com justeza, Coetzee, «Ele não apenas foi não-canónico, ele não existia publicamente» (id.: 13).

Se o clássico não conhece limites – os do tempo e do espaço – como entender o caso de Bach? Tudo indica que Bach, enquanto clássico, foi historicamente construído, num contexto em que o nacionalismo e o protestantismo alemães usaram o seu nome em reação a Napoleão. Bach ajuda a promover o nacionalismo e o protestantismo alemães e, em sentido inverso, estes promovem-no a clássico. O Romantismo, com o seu entusiasmo pela música absoluta como forma privilegiada de comunicação direta entre belas almas, fornece uma legitimação suplementar. Todo este processo, enfim, se conclui em 1829, quando Mendelssohn dirige em Berlim as famosas execuções da *Paixão segundo S. Mateus*.

As *performances* da *Paixão segundo S. Mateus*, diz-nos Coetzee, «eram poderosamente históricas de uma maneira largamente invisível para os espíritos que por trás delas se agitavam» (id.: 14). Coetzee tenta chegar a um ponto intermédio entre a historicização e a subtração do clássico ao tempo, defendendo que o Bach romântico tanto era o produto de homens e mulheres que reagem à música da mesma forma incondicionada que ele experienciara em 1955, no jardim das traseiras da sua casa, como «o produto de uma vaga de sentimento comunitário que encontrou em Bach um veículo para a sua própria expressão» (id.: 15). Ao interrogar historicamente a sua experiência de 1955 – o seu encontro com o clássico –, Coetzee coloca então uma questão decisiva:

E o que significa dizer que o clássico me falava em 1955 quando o sujeito que coloca esta questão reconhece que o clássico – para não dizer o sujeito – é historicamente constituído? (id.)

Se a conceção intemporal do clássico é abalada pela reconstituição do processo da receção de Bach, pergunta-se Coetzee, será que o momento no jardim é também posto em causa? «Será que falarem connosco por sobre as idades é uma noção que hoje só podemos usar com má-fé?» (id.: 16).

Esclareça-se que Coetzee está interessado em responder negativamente a esta pergunta, razão pela qual irá desmistificar o «ocaso» *post mortem* de Bach: se ele era assim tão obscuro, como pôde Mendelssohn conhecer a sua música? A resposta é também hoje conhecida: Bach nunca caiu inteiramente no esquecimento pois um círculo de músicos, em Berlim, executou regulamente a sua música em privado. O embaixador da Áustria em Berlim frequentou esse círculo e, de volta à sua capital, levou consigo transcrições de Bach que fez executar em sua casa. Um dos frequentadores do seu círculo vienense foi Mozart, que também fez cópias das transcrições de Bach e chegou a estudar a *Arte da Fuga*. Um outro membro desse círculo foi Haydn. Ou seja, existiu sempre um culto de Bach, ainda que limitado. Limitado em grande medida a *especialistas*, esclareça-se. Aqui chegados, torna-se necessário ouvir de novo Coetzee:

Digo que *interessava apenas a especialistas (ou profissionais)*. Este é o ponto em que os paralelos entre a literatura e a música, entre os clássicos literários e os clássicos musicais começam a soçobrar, e em que as instituições e a prática da música emergem como talvez mais saudáveis do que as instituições e a prática da literatura. (id.: 17)

É curioso que Coetzee afirme ser este o momento em que «o paralelo entre literatura e música, entre os clássicos literários e os clássicos musicais» começa a ruir, pois é bem provável que só agora nos ocorra que Coetzee está a tentar produzir um tal paralelo... De facto, Coetzee esteve sempre a falar de um caso – o do seu encontro com o clássico, na pessoa de Bach – que lhe serviu, antes de mais, para muito deliberadamente suspender o paralelo com a literatura. Lembremos que o ensaio de Coetzee herda o título, e o precedente, de um famoso ensaio de T. S. Eliot, «What Is a Classic?», lido também como conferência, em 1944, à *Virgil Society* em Londres. Nesse ensaio, Eliot interroga-se sobre o clássico, defendendo que a civilização europeia é uma só, sendo o fundamento dessa unicidade a Igreja de Roma, o latim e, lá mais ao fundo, sobre um pedestal, o autor clássico – Virgílio – e a obra que funciona como o clássico originário dessa civilização destinada a império: a *Eneida*, realização sazoadada de uma civilização *madura* (e a maturidade civilizacional seria a condição orgânica da existência do clássico). Ora, na primeira parte do seu ensaio, Coetzee descreve o ensaio de Eliot, bem como o seu contexto pessoal e epocal, centrando-se nas estratégias ativas pelo poeta anglo-americano para reivindicar uma identidade *mais europeia do que a dos europeus de nascença*. A forma como Coetzee lê em Eliot a dramatização da sua condição de americano errante ansiando pela metrópole é muito congruente com a sua condição de sul-africano branco *vitimado pelo clássico* na experiência epifânica de 1955. Ou seja, Coetzee produz uma revisão pós-colonial dos dilemas de Eliot, em si tão coloniais, para não dizer imperiais; e, para essa releitura, o episódio-Bach é decisivo, pois ele suscita no sujeito vitimado um manifesto desejo de afiliação numa tradição – artística e civilizacional – de que o clássico é aqui um epítome.

Porque a ideia do clássico é europeia, a ponto de podermos dizer que a Europa é a civilização dos clássicos e, como se isso não bastasse, a civilização clássica. Estas afirmações, porém, são hoje chocantemente etnocêntricas: o clássico

é hoje, enfim, universal; mas precisamente por esse se ter revelado o *telos* da ideia de clássico, percebemos que ela se desreferencializou ao ponto de se tornar conceptualmente impertinente. Em todo o caso, o ensaio de Coetzee situa-nos ainda no quadro de referência civilizacional tradicional do clássico – «Bach, um grande europeu» – mas infetando-o do interior com o vírus pós-colonial, que aqui significa muito literalmente «um conjunto antinómico de consequências da colonização». O nome «África do Sul» condensa tais consequências e antinomias na forma daquilo a que poderemos chamar um tropo – o tropo mais recorrente em Coetzee – da incoincidência entre *locus* e cultura(s). O sujeito vitimado por Bach é um sujeito de súbito *sem lugar*, condenado a uma situação que Homi Bhabha designaria *in-between*. Neste sentido, o clássico não enraíza o sujeito numa tradição unitária, como desejaria Eliot, mas move-o para um espaço que Coetzee parece desejar que fosse ainda transcendental – mas é apenas pós-colonial, isto é, *histórico*. Lembro que Coetzee explica a falta de cultura musical clássica na sua família com o argumento de que «nas colónias a música clássica era maricas» (id.: 9). E todo o seu esforço para situar a questão da música clássica ao tempo da sua experiência originária no jardim redundava na sua tradução geográfica (e geopolítica e geocultural): «A chamada componente clássica dessa cultura musical [a das ex-colónias britânicas] pode ter sido europeia na origem, mas era uma Europa mediada e num certo sentido orquestrada pelos Boston Pops» (id.: 10). O universal implicado na exposição desprotegida à música de Bach é, pois, logo a seguir, traduzido em *global*. E, como diria Stuart Hall,

‘Global’ neste sentido não significa universal, nem tampouco é algo específico a alguma nação ou sociedade. Trata-se de como as relações transversais e laterais que Gilroy denomina ‘diáspóricas’ (...) complementam e ao mesmo tempo deslocam as noções de centro e periferia, e de como o global e o local reorganizam e moldam um ao outro. (Hall, 2003: 109)

Notemos que, onde Eliot tenta subalternizar as suas origens americanas em favor de uma «descendência proveniente menos dos Eliots da Nova Inglaterra e/ou de Somerset do que de Virgílio e Dante, ou pelo menos de uma descendência na qual os Eliots são um rebento excêntrico da grande ascendência Virgílio-Dante» (Coetzee, id.: 7), Coetzee apresenta-nos uma cena primitiva suburbana, na Cidade

do Cabo. A sua relação com o clássico é estranhamente função daquele lugar: um jardim nas traseiras da casa. E é essa função, e a possibilidade de o clássico o teletransportar numa viagem *para lugar nenhum*, que Coetzee deseja interrogar no seu ensaio. Permitam-me algumas notas a respeito disto:

(i) O jardim das traseiras é a marca da contingência do clássico. É necessário estar naquele local, num certo dia de 1955, para se ser vitimado por ele. Porém, no mesmo jardim, a forma como Bach vitima o jovem Coetzee não garante que o mesmo efeito afetaria qualquer outro membro da família; pelo contrário, a descrição de Coetzee sugere-nos que o mais provável seria tal não acontecer. Nada garante, pois, a universalidade propriamente estética do clássico, ou melhor, da experiência intransmissível do *alumbramento* produzido por ele (refiro-me, com esta palavra tão do agrado de Manuel Bandeira, àquela experiência do «presente absoluto» tão excepcionalmente teorizada no nosso tempo por Karl Heinz Bohrer). Ela é da ordem do singular, do imponderável, do contingente. É possível, a este respeito, afirmar que toda a estratégia escolar do humanismo ao longo dos séculos visou criar condições de redução da taxa de imponderabilidade do «encontro com o clássico»; e que tal estratégia nunca alcançou mais do que um sucesso *de estima*.

(ii) O clássico, que Coetzee tenta inicialmente reduzir a uma fenomenologia desmaterializada, é função de uma materialidade da comunicação. De facto, a epifania de Coetzee só é possível devido à reprodutibilidade técnica: um disco que toca na casa do vizinho. Notemos a conexão paradoxal entre reprodutibilidade técnica e aura, ou seja, o facto de o clássico produzir a sua epifania por meio de uma reprodução: um disco. A experiência de Coetzee é um momento intensamente aurático e que, contudo, e *contra* Benjamin, pressupõe a reprodução técnica. O clássico é também, pois, uma questão mediática. «Clássicos para todos» – parece ser esse o *telos* deste devir tecnológico em que o clássico se banaliza no mercado e nos média. Mas, como percebemos nesta versão do encontro com o clássico, a mediatização é condição da própria possibilidade de pensar a universalidade do clássico, hoje. Porque a sua universalidade, postulada durante séculos como princípio descritivo-normativo, é hoje uma simples possibilidade da técnica: no momento em que ela se realiza a baixo custo, o universalismo do clássico torna-se uma banalidade técnico-mercantil. Trata-se apenas de uma política de gestão de redes de produção e distribuição. Como diria Barbara Herrnstein Smith, a pervivência do clássico não necessita de ser

postulada nos termos do seu funcionamento transcultural e universal, pois trata-se antes do seu funcionamento num sistema comunicacional feito de reenvios e reavaliações crítico-mediáticas permanentes: um sistema apto à produção massificada de «efeitos de reconhecimento» dentro dos quais funciona hoje, em rigor, o clássico. Ou seja, a reivindicação da intemporalidade do clássico, como a sua conceituação enquanto puro princípio desobjetivado, recalca por sistema o facto observável de que tal reivindicação foi historicamente acompanhada por um combate, no terreno das materialidades da comunicação, pela sobrevivência do clássico. É isso, ainda, o Humanismo de Quatrocentos, por via da filologia: uma luta pela forma material dos textos, uma ética do ponto e vírgula como lugares ínfimos mas inevitáveis da sedimentação e ocorrência do clássico.

(iii) A encenação do encontro de Coetzee com o clássico mima uma das versões da clássica encenação do encontro colonial. Regresso a Stuart Hall: «o ‘colonialismo’ como o ‘pós-colonial’ diz respeito às formas distintas de ‘encenar os encontros’ entre as sociedades colonizadoras e seus ‘outros’» (Hall, id.). Ao contrário de Eliot, Coetzee não parece ressentir o local da sua cultura, ansiando por uma afiliação numa outra, metropolitana e imperial. Mas, justamente, o encontro com Bach é um momento decisivo da sua *Bildung* porque o faz perceber que a sua cultura *tem lugar em muitos locais*, alguns deles insuspeitados antes do encontro com Bach. A possibilidade de um não-lugar para o clássico é aliás a maior dificuldade de um modelo que começa por territorializar quase domesticamente, num jardim das traseiras, a experiência estética – ao mesmo tempo que vê em Bach uma linha de *fuga* europeia a um contexto local provincial e, em boa verdade, a todos os contextos. O clássico desloca-se e deslocaliza: o jovem Coetzee deixa de ser apenas um jovem sul-africano e passa a ser *um vizinho de Bach*. Os clássicos podem ser nossos vizinhos, desde que alguém estabeleça previamente umnexo de vizinhança entre todos nós. Mas o local do encontro com o clássico fica para sempre gravado na memória, *e no corpo*, do sujeito vitimado por ele. Porque a cena epifânica no jardim é uma cena de intensa metafísica da presença: a voz do clássico fala ao sujeito e imobiliza-o, retirando-lhe o *sopro*. E o sujeito é agora uma estátua pela qual desliza o sopro dessa temporalidade chamada música. É nessa inscrição corporal da aparição do clássico que o seu poder formativo é legível.

Regresso à questão recorrente nesta leitura do ensaio de Coetzee: se a experiência incondicionada vem primeiro, como defender que o clássico é aquilo que sobrevive à provação dos testes insistentes da instituição? A verdade é que estamos face a uma antinomia que percorre e perturba todo o ensaio de Coetzee (como percorre e perturba toda a teoria contemporânea). Por um lado, a «experiência no jardim», no fundo descrita em termos kantianos: ao ajuizar do belo ou do sublime dela - «A música falava comigo como nunca antes o fizera» -, e embora ela possa parecer uma característica do objeto, o autor de facto postula a sua natureza estética, i.e., envolvendo apenas *uma representação* do objeto no sujeito. A diferença, em relação às anteriores experiências falhadas do sujeito, reside em que desta vez a música lhe consegue *falar* – o mesmo é dizer, o sujeito consegue ativar as representações de que se faz a «linguagem» musical, podendo então produzir uma cognição ou percepção estética de Bach. Por outro lado, porém, quando se passa ao trabalho da instituição, a música de Bach passa a ser concebida dentro da narrativa da sobrevivência do mais apto – da sobrevivência do *objeto* mais apto. É difícil não ver aqui uma derrota clamorosa da estética kantiana e o triunfo de um objetualismo aliás contraditório com os propósitos argumentativos perseguidos por Coetzee, já que, no limite, o objetualismo argumenta a eternidade e universalismo da obra *em si*, dispensando o teste diário da instituição.

Resta um pormenor, e com ele conluo. O jovem Coetzee é vitimado especificamente pelo *Cravo bem temperado*. Dizer que «Bach é o clássico» é uma ontologização que redundava numa afirmação demasiado generosa para todas as obras do seu *corpus* que não permitem (ou, pelo menos, tornam muito mais difícil) esta revelação: também em Bach, sejamos francos, há música a metro. O enunciado *Bach é o clássico* é, em rigor, uma reificação normativa da experiência dificilmente repetível ou transmissível de *uma* obra particular. Seguramente, quando dizemos que «Camões é o clássico» não estamos a supor que todos os versos do vate estarão à disposição das nossas apetências epifânicas: e não estão porque, entre outras razões, um número razoável deles só sobrevive porque a instituição os testa repetidamente (mas isso não significa, obviamente, que os consiga ressuscitar). Permitam-me que cite, neste momento, um passo de um livro de referência do musicólogo Robbins Landon sobre Vivaldi:

Creio que as obras mais populares de Vivaldi contêm de facto algo de fascinadamente hipnótico para milhões de ouvintes; e o que torna a situação ainda mais picante é que outras tantas obras de Vivaldi, especialmente as óperas – e, em menor grau, a música sacra – parecem não ter qualquer interesse para o ouvido do século xx. Esta estratificação é muito diversa no caso de Mozart, cujos vários tipos de música – óperas, sinfonias, missas, quartetos, trios, divertimentos, concertos para piano, concertos para violino – são todos igualmente populares. (id.: 10)

O que isto indica é que o autor clássico é o lugar, mais ou menos dramático, de um processo de avaliação, seleção e estratificação do *corpus*, que, enquanto processo, é obviamente histórico. É este processo que uma expressão como «o meu encontro com o clássico» cancela ou pelo menos limita na sua compreensão. Aquilo a que chamamos hoje *Bach*, como aquilo a que chamamos hoje *Vivaldi* ou *Camões*, é, antes de mais, uma hermenêutica histórica do *corpus*. Que, tratando-se de clássicos – i.e., entidades institucionais –, postula previamente (é esse o seu pré-conceito) a sua homogeneidade, organicidade e inscrição numa sequência fundada por outros clássicos. Nesse sentido, o encontro de Coetzee com *O Cravo bem Temperado* não é o encontro com o clássico, mas sim um encontro com a música, ou melhor, com uma forma muito particular de linguagem musical. Ninguém se encontra com o clássico no jardim das traseiras de uma moradia suburbana – do mesmo modo que ninguém pode deixar de se encontrar com o clássico quando ouve *O Cravo bem Temperado* numa sala de concerto.

Est modus in locis.

BIBLIOGRAFIA

- COETZEE, J. M. (2001) "What Is A Classic? A Lecture", in *Stranger Shores. Essays 1986-1999*, Londres, Vintage, 1-19.
- HALL, Stuart (2003) "Quando foi o pós-colonial? Pensando no limite", in *Da Diáspora. Identidades e Mediações Culturais*, (org. de Liv Sovik), Belo Horizonte e Brasília, Editora UFMG e Representação da Unesco no Brasil, pp. 101-128.
- LANDON, H. C. Robbins (1993) *Vivaldi. Voice of the Baroque*, Londres, Thames and Hudson.

Otília Pires Martins

Universidade de Aveiro / Centro de Línguas e Culturas (CLC)

LES INTELLECTUELS FRANÇAIS ET LE PORTUGAL DE SALAZAR: MYTHIFICATION ET DISSONANCE¹

La force et la faiblesse des dictateurs est d'avoir
fait un pacte avec le désespoir des peuples.

(Bernanos, *Nous autres Français*, Paris, Gallimard, 1939)

Introduction

Au xv^e siècle, les premiers vaisseaux d'Henri le Navigateur quittent Sagres, la pointe la plus occidentale de l'Europe, pour croiser des océans inconnus et menaçants. Le Portugal des Découvertes s'engageait ainsi dans la voie de l'expansion mondiale et lançait les bases du premier Empire européen moderne: il s'ouvrait au monde en même temps qu'il ouvrait, à l'ensemble de l'Europe, les portes de l'Âge Moderne. Puis, cette même nation qui donna "de nouveaux mondes au monde", se referme lentement sur elle-même, jusqu'au xx^e siècle, où une longue dictature la plonge, pendant près de cinquante ans, dans un isolement triste et sombre.

¹ Je garde en mémoire le souvenir vif et lumineux de ma première rencontre avec Mme Ofélia Paiva Monteiro, à l'Université Catholique de Viseu, en 1985, lors d'une cérémonie d'ouverture de l'année universitaire. Cette rencontre devait porter ses fruits car, peu de temps après, elle acceptait de co-diriger, avec M. Michel Lioure, ma thèse de Doctorat sur Julien Green (que j'ai soutenue en 1993). Son amitié, empreinte d'une immense gentillesse et d'une extrême douceur, est un privilège qui enrichit mon existence depuis de longues années. Comment l'en remercier?

Après le régicide de 1908, la République portugaise voit le jour, le 5 octobre 1910. La victoire républicaine sur la Monarchie demeure, cependant, instable, fragile: Sidónio Pais, qui forme la *República Nova*, en décembre 1917, est assassiné l'année suivante; le gouvernement de la Gauche Démocratique s'écroule, début 1925, entraînant la dissolution du parlement et l'instauration de la Dictature Militaire en 1926. En 1928, on confie le ministère des Finances à un professeur de l'Université de Coimbra, lui confiant les pleins pouvoirs en matière budgétaire. En un an, il redresse l'économie, de telle sorte qu'en 1929 il apparaît comme l'homme fort du gouvernement et la seconde moitié des années 30 "voit l'affirmation pleine du pouvoir personnel de Salazar dans une Europe où triomphent les dictateurs et les chefs charismatiques des régimes fascistes et autoritaires. Salazar devient le "chef".² Après l'Italie de Mussolini, l'Allemagne de Hitler et l'Espagne de Franco, c'est au tour du Portugal d'avoir *son* chef et *son* régime autoritaire. Salazar a, cependant, idéalisé un fascisme "à la portugaise" – nationaliste, catholique et corporativiste – et un modèle de société – protégée de toute influence étrangère, peu industrialisée, puritaine, paroissiale et disciplinée. *L'Estado Novo* se donne pour devise le respect de trois notions fondamentales – "Famille, Travail, Patrie" – et comme tout régime autoritaire, il aura une police de sécurité de l'Etat – PIDE – qui protège le régime, à partir de 1933, interrogeant, torturant et emprisonnant les opposants. Elle travaille côte à côte avec les services de censure et dispose du droit de violation du courrier et d'écoutes téléphoniques. Sa répression s'exerce sur tous les fronts – livres, journaux, pamphlets, brochures – qu'il s'agisse de publications nationales ou étrangères –, émissions de radio et, après 1950, de télévision. La liberté d'expression prend subrepticement la forme d'un lointain e inaccessible mirage.

António Ferro et la "politique de l'esprit"³

Pour contrebalancer cette censure, il fallait faire appel à un service de propagande politique qui, en même temps qu'il soutenait le régime totalitaire devait

² Fernando Rosas, "António de Oliveira Salazar", *Dicionário de História do Estado Novo*, Lisbonne, Círculo de Leitores, 1996, p. 868.

³ Cette notion, empruntée à Paul Valéry, est utilisée par António Ferro, pour la première fois, en 1932.

transmettre, tant sur le plan national qu'international, une image positive du dictateur. Le Secrétariat de la Propagande Nationale (SPN) est créé en 1933. Un ensemble d'interviews à Salazar changera le destin d'un jeune journaliste qui avait soutenu, dans le *Diário de Notícias*, la thèse d'une médiatisation de l'*Estado Novo*, à travers "une politique de l'esprit", expression empruntée à Paul Valéry. Salazar se laisse séduire par l'idée et le nomme à la tête du SPN, plus tard, Secrétariat National de l'Information (SNI). António Ferro, qui fut le compagnon de Fernando Pessoa et de Mário de Sá-Carneiro dans l'aventure futuriste, devient alors un ministre de la culture avant la lettre: "[...] António Ferro s'employait à donner une dimension culturelle au régime dont il assurait la mythologie, en lui fournissant une vitrine artistique, surtout à l'usage de l'étranger – car la culture était [...] la façade visible "lá fora"⁴. Il lui faudra, pour cela, trouver le juste équilibre entre ses tendances esthétiques plus tournées vers un concept moderniste de l'art et les exigences d'un régime fascisant et conservateur. Sous sa direction, jusqu'en 1950, cette "cellule" de l'Etat réussira à donner une nouvelle image du Portugal.

Propagandiste acharné, sur le plan national mais surtout à l'étranger, au service de la construction d'une image idéalisée et mythifiée de Salazar et de l'*Estado Novo*, il crée des *Casas de Portugal*; il invite des figures de l'*Intelligentsia* européenne, écrivains et journalistes reconnus, en voyage officiel au Portugal qui, pour la plupart, exalteront, dans leurs écrits, la figure du dictateur et souligneront le "miracle portugais". Il fera traduire les *Discours* de Salazar et écrira *Salazar. Le Portugal et son chef*, traduit dans plusieurs langues et préfacé par Paul Valéry⁵. Soulignons, toutefois, que Paul Valéry ne fait, nullement, l'éloge de Salazar, qu'il nomme à peine. Il développe, plutôt, une réflexion sur "l'idée de dictature" et explique qu'il ne traite pas de politique et pas davantage du Portugal: "Je ne saurais sans impertinence donner sur les actes de M. Salazar

⁴ José-Augusto França, "Culture, arts et lettres dans le Portugal des années quarante", in *Lisbonne – Atelier du Lusitanisme Français*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 22.

⁵ António Ferro, *Salazar. Le Portugal et son chef* (trad. de Fernanda de Castro, épouse d'António Ferro), précédé d'une "Note en guise de préambule sur l'idée de dictature" de Paul Valéry, Paris, Flammarion, 1934. João Medina signale que Valéry se fit payer pour cette "préface". Il s'agissait, pour António Ferro, de saisir une occasion en or, d'associer, sur un plan international, l'écrivain français, académicien respecté, à Salazar, "mettant ainsi sur le même plan (ou au moins dans le même livre) le subtile auteur de *L'âme et la danse* et le provincial dictateur de Santa Comba" (João Medina, *Salazar e a França*, Lisbonne, Ática, 1977, p. 38).

l'opinion de quelqu'un qui les ignore, puisque je n'ai pas été au Portugal". Il refusera d'ailleurs, à plusieurs reprises, de s'y rendre. L'écrivain tente, avant tout, "de concevoir l'état naissant d'une dictature" et de comprendre comment naissent et meurent les régimes politiques. Pour Valéry, tout pouvoir est fiction qui n'existe et ne subsiste que par le mythe, qui n'existe qu'"ayant la parole pour signe". Et la dictature elle-même "comporte de grandes illusions sur l'étendue et la profondeur de la puissance politique"⁶.

En 1941, Maurice Maeterlink écrira, à son tour, une "Introduction" à la version française du livre de Salazar, *Une révolution dans la paix*⁷.

La venue d'invités étrangers au Portugal de Salazar s'inscrit dans un projet bien plus ambitieux que José Rebelo analyse dans *Formas de legitimação do poder no Salazarismo*, où il explique que, si sur le plan interne, Salazar restreint ses contacts avec la communication sociale, évitant l'exposition et n'accordant des interviews ou des conférences de presse que lorsque cela s'impose ou sert son image et l'affirmation de son pouvoir, pour ce qui est de la construction de son image *pour* et *à* l'extérieur, la situation est tout autre: l'image de Salazar est entretenue, dans l'opinion publique et dans le milieu intellectuel français, par de nombreuses références, presque toujours sous forme de louange, dans la presse et l'édition, surtout celles dominées par une droite maurrassienne et catholique. Une "certaine France", celle-là même qui verra, en Pétain, un père et un sauveur, se revoit aisément dans cette dictature paternaliste et traditionaliste, par opposition à d'autres dictatures plus démagogiques – celles d'un Hitler ou d'un Mussolini, figures grotesques et "plébéïens de trop mauvaise compagnie", selon le mot célèbre de Cicéron.

Situé à la pointe occidentale de l'Europe, le Portugal fut longtemps isolé, par deux obstacles, l'un géographique, l'autre mental. Entouré de deux côtés par l'immensité d'un océan et des deux autres par une Espagne qui surgit dans les esprits du reste de l'Europe, surtout des Français, comme infranchissable, il a souffert de l'amalgame avec l'identité culturelle espagnole. Daniel-Henri Pageaux observe que, pendant longtemps, la culture portugaise se dégage assez mal de l'emprise espagnole aux yeux des Français qui méconnaissent la langue

⁶ Paul Valéry, "Note en guise de préambule sur l'idée de dictature", p. 10 (Cf. note 5).

⁷ António de Oliveira Salazar, *Une révolution dans la paix*, Paris, Flammarion, 1941 (Introd. de Maeterlink et trad. de Fernanda de Castro).

portugaise et ne comprennent rien aux différences entre les deux langues et les deux cultures. *Ignorance, mépris, indifférence*, ce sont les trois vocables utilisés par Pageaux pour définir le regard français sur le Portugal: il rattache *le mépris* au XVIII^e s. et *l'ignorance* et *l'indifférence* seraient le fait du XIX^e et XX^e siècles⁸.

C'est la Grande Guerre qui fait entrer le Portugal dans l'imaginaire français avec la mission militaire et diplomatique de Giraudoux à Lisbonne, en 1916. Son séjour de quatre mois lui inspirera un premier texte, "La Journée Portugaise", publié en 1920, dans *Adorable Clio*. Le Portugal devient, dès lors, objet d'un regard plus attentif de la part des Français. Jusqu'à l'arrivée de Salazar, son image à l'étranger était peu attrayante, oscillant entre une vision tragique d'un pays sans avenir, que l'on retrouve chez Antero de Quental, celle d'un pays de suicide, transmise par Miguel de Unamuno, et la vision satirique et amère de Eça de Queirós qui inspirait, en France, une ironie amusée et condescendante envers un peuple perçu comme indolent, insouciant, faisant des révolutions d'opérette⁹.

En 1930, Claude Farrère, qui est interviewé par António Ferro dans son livre *Praça da Concórdia*, publie *Le Chef*, un roman entièrement centré sur la figure de Salazar et qui ne laisse aucun doute sur les opinions politiques de l'auteur.

En 1935, le Portugal reçoit de nombreux écrivains d'expression française, invités par Ferro – François Mauriac, Jules Romains, Jacques Maritain, Georges Duhamel, Maeterlinck.

En 1938, Lacretelle et Robert de Traz font partie du jury du Grand Prix International Camões qui sera attribué à l'œuvre de Gonzague de Reynold – *Le Portugal*. Hans Jost, allemand "célèbre pour une pièce très violente contre la France", T.S. Eliot et Bontempelli figurent dans ce même jury, réuni pour couronner une œuvre étrangère à la gloire du Portugal salazariste. Zweig, au sommet de sa gloire, venait de publier *Magellan* et tout le désignait comme le vainqueur. Cependant, pour ne pas provoquer l'Allemagne, ce juif autrichien exilé fut tout simplement exclu. L'attention se porta alors sur *Le nouveau Portugal* de l'allemand F. Sieburg, connu pour son livre *Dieu est-il français*, et *Portugal* de Gonzague de Reynold. Sieburg se demandait si le Portugal de Salazar, pour demeurer fidèle à ses principes,

⁸ Daniel-Henri Pageaux, *Imagens de Portugal na cultura francesa*, "Biblioteca Breve", ICLP, Lisbonne, 1983, p. 27-32.

⁹ Valéry Larbaud, "Lettre de Lisbonne", *Jaune Bleu Blanc*, Paris, 'L'imaginaire', Gallimard, (1927), 1991, p. 924-925.

pouvait continuer d'être francophile; Reynold défend les libertés nécessaires contre la liberté abstraite et impropre aux petits pays et va même jusqu'à faire l'éloge de l'analphabétisme et de la pauvreté qui est une vertu.

Dans *Croisières en eaux troubles* – “Quinze jours au Portugal” –, Jacques de Lacretelle donnera un témoignage fort intéressant d'un Portugal où il reviendra, en 1940, pour représenter officiellement la France aux célébrations du Double Centenaire, de même que Paul Hazard et Albert Kammerer. Charles Oulmont et Abel Bonnard seront là, eux aussi. Maeterlinck reviendra à cette même époque, bénéficiant des sympathies du Régime. Il sera reçu par Salazar, de même que le roumain Mircea Eliade qui, de 1941 à 1945, exerce les fonctions de Secrétaire de Presse à Lisbonne¹⁰.

En 1948, Pierre Benoît est invité par António Ferro alors qu'il est en route vers le Brésil. Il écrira même un roman étrange, *Le Prêtre Jean*, dédié au Secrétaire du SNI, dans lequel le roi D. Sebastião, disparu en 1578, au cœur de la bataille d'Alcácer Quibir, revient sous la figure de Sidónio Pais.

En vérité, de nombreux intellectuels d'expression française, plus ou moins connus, visitent et/ou écrivent sur le Portugal de l'*Estado Novo*: ceux déjà cités mais aussi Charles Maurras, Jacques Bainville, Paul Descamps, Paul Sérant, Pierre Gaxotte, Léon de Poncins, Henri Massis, Jacques Maritain, Wladimir d'Ormesson, Gustave Thibon, J. Delebecque, Christian de Caters, Christine Garnier et tous proclament que le Portugal est «un exemple parfait de la modération, du bon sens et de la sagesse politique»¹¹ et que Salazar est un dictateur *malgré lui*, mais un dictateur-artiste, esthète et sculpteur, dont la matière-première, c'est l'homme¹². Gonzague de Reynold l'affirme sans ambages dans *Portugal*, publié en 1936 et dont on retrouve, curieusement, des extraits dans un manuel scolaire de l'enseignement secondaire portugais, en 1940, pour l'apprentissage de la langue française:

Ce nouveau régime (celui de l'après 28 mai 1926) porte la marque personnelle et portera sans doute dans l'histoire le nom de Salazar. [...] L'homme nécessaire,

¹⁰ Cf. Mircea Eliade, *Jornal Português. [1941-1945]*, Lisbonne, éd. Guerra e Paz, 2008.

¹¹ José Rebelo, *Formas de legitimação do poder no Salazarismo*, Lisbonne, Livros e Leituras, 1998, p. 236.

¹² *Ibid.*, p. 232.

certes, l'homme providentiel. [...] Je dirai que Salazar est le dictateur malgré lui, le dictateur par devoir. Il ne tient pas à la dictature, il est dénué de toute ambition personnelle, il porte le pouvoir comme un chrétien porte sa croix; on le sait, ce qui lui vaut un immense prestige moral. Il est en droit d'exiger beaucoup des autres lui qui exige tout de soi, et de tout demander, lui qui ne demande rien pour soi. [...] Salazar est donc un fils de la terre, presque un montagnard. Il tient de sa famille et de son milieu l'esprit pratique, l'esprit d'économie, la continuité dans l'effort, la prudence et la lenteur dans l'action, la réflexion calculée, la simplicité, même l'effacement, le manque de besoins, une certaine dureté jointe à la finesse et à un peu d'ironie, le sens de l'autorité, l'acharnement au travail, la volonté concentrée, le respect des traditions, le patriotisme enraciné, la foi religieuse.¹³

Image d'un chef sobre et solitaire, à l'opposé même du caractère exalté de Mussolini et de Hitler, toujours représentés au milieu de foules bruyantes; vision on ne peut plus idéalisée de l'homme providentiel qui fait don de sa personne à son pays, se dévouant corps et âme à un peuple que lui seul peut protéger. Ce en quoi il préfigure Pétain!

On trouve, dans ce même manuel scolaire, un texte d'Abel Bonnard, maurrasien convaincu et ministre de l'Éducation nationale du gouvernement de Vichy (1942-1944) qui avoue, lors d'une visite au Portugal:

Au moment où je quitte le Portugal, je sens tous les liens qui m'attachent désormais à lui. Je l'aimais déjà avant d'y venir et mon séjour n'a fait que justifier et confirmer les sentiments qu'il m'avait inspiré de loin. J'aime cette terre ample et douce, ce peuple grave et bienveillant, cette élite qui accueille les Français en leur parlant leur langue avec une parfaite élégance. J'admire ce pays où l'ordre est noble, cette nation qui, riche d'un passé de gloire, entre d'un pas ferme dans son avenir.

La politique culturelle d'António Ferro réussira à imposer à l'Europe l'image d'un Portugal bucolique et heureux que la guerre de 1940 ne fera que renforcer. Ferro n'économise pas les moyens et multiplie les manifestations culturelles – voyages, prix, fêtes, numéros spéciaux de revues, expositions. De toutes ces

¹³ Augusto César Pires de Lima, Carlos Santos, *Recueil de Morceaux Choisis pour l'Enseignement Secondaire, II et III années*, Porto, Domingos Barreira Editor, 1940.

manifestations, on retiendra la Première Exposition Coloniale Portugaise à Porto (1934) qui souligne l'unité et la diversité d'un empire répandu "aux quatre coins du monde", mais surtout les somptueuses et gigantesques commémorations du Double Centenaire (1940) qui culminent avec l'Exposition du Monde Portugais, sur la *Praça do Império*. Inaugurée en 1940, elle attira un vaste nombre de visiteurs, nationaux et étrangers, consolidant, définitivement, la réputation d'António Ferro en tant qu'homme de culture. Le Portugal célébrait huit cents ans de nationalité (1140) et trois cents ans d'indépendance d'avec l'Espagne (1640). Mise en scène réconfortante du rêve mégalomane d'un dictateur-esthète, paternaliste et moraliste, souhaitant se rassurer et se prouver qu'il détenait un pouvoir sans limites, ces célébrations marquaient l'apogée du régime et visaient à renforcer le sentiment national de fierté patriotique. Le mythe du Cinquième Empire se trouvait, ainsi, pompeusement sacralisé sur l'autel des célébrations de 1940, alors que l'Europe était saccagée et déchirée par les forces maléfiques du nazisme. Indifférent à la souffrance d'une Europe au bord de l'abîme, le Portugal neutre de Salazar, île de bonheur et d'illusion, se complaît dans un semblant de paix et une insolite tranquillité.

1945. Simone de Beauvoir au Portugal: engagement et dissonance

De tous les étrangers qui ont visité le Portugal jusqu'aux années 40, il en fut une qui vint déranger l'image idyllique, véhiculée jusqu'alors: Simone de Beauvoir, l'éternelle compagne de Sartre qui, par son exemple de vie et son engagement politique, devait s'affirmer comme l'égérie de la lutte pour la liberté et l'égalité des femmes au xx^e siècle. Les images et les impressions qu'elle retiendra du Portugal de 1945 s'éloignent des stéréotypes transmis par Paul Morand, Jacques Chardonne, Valéry Larbaud et bien d'autres qui ont exalté, à outrance, la douceur des mœurs, la beauté du paysage, le bleu du ciel et de la mer, la sensualité des *varinas*¹⁴ de Lisbonne et de Ovar.

A la fin de la deuxième guerre mondiale, dans la France euphorique de la Libération, Simone de Beauvoir a 36 ans et se sent envahie par un énorme

¹⁴ Vendeuses de poisson.

enthousiasme qu'elle décrira dans *La Force des Choses I*. Et si, jusqu'au début de la guerre, son existence était paisible, marquée par une enfance heureuse et bourgeoise, une jeunesse irrévérente, studieuse et brillante, marquée par la rencontre avec le jeune Sartre, le début d'une carrière d'enseignante et de nombreux voyages à l'étranger, la guerre éveillera en elle la nécessité de réfléchir sur la condition humaine et la responsabilité de l'intellectuel.

En février 1945, Simone de Beauvoir est invitée par l'Institut Français à Lisbonne, pour y proférer des conférences sur la vie intellectuelle en France durant l'Occupation. Profitant de cette visite, Albert Camus lui demande de rédiger quelques articles pour *Combat*, qu'il dirige. On s'étonne que le régime dictatorial de Salazar ait fait preuve d'une telle ouverture, s'agissant d'une personnalité déjà reconnue pour ses prises de position antifascistes et ses moeurs trop libérales et indépendantes pour les esprits portugais. Cependant, dans *La force des choses I*, on peut lire:

Pendant la guerre, le Portugal avait accordé toutes ses sympathies et certains appuis à l'Allemagne; Hitler vaincu, il se rapprochait de la France et c'est ainsi qu'il avait autorisé l'Institut français à patronner cette tournée.¹⁵

Il faut, avant tout, comprendre les rapports politiques qui s'étaient établis, pendant la guerre, entre le Portugal et la France, marqués par l'admiration réciproque de Salazar et Pétain, sans pour autant oublier que le Portugal «neutre» de Salazar avait été, pour tous ceux qui fuyaient les dangers du nazisme, une terre d'accueil. Simone de Beauvoir est donc reçue, en tant qu'élément distingué du Comité National des Ecrivains, dans le cadre d'un réajustement des relations franco-portugaises, souhaitable pendant cette période de l'immédiat après-guerre. Ayant établi des relations étroites avec le gouvernement de Vichy, Salazar éprouvait maintenant le besoin de travailler à une entente cordiale avec la France de De Gaulle.

Parallèlement aux raisons d'ordre politique, qui expliquent le séjour de Simone de Beauvoir au Portugal, il y en eut d'autres, d'ordre personnel: l'invitation lui fut adressée par son beau-frère, Lionel de Roulet, ancien élève de Jean-Paul Sartre:

¹⁵ Simone de Beauvoir, *La force des choses I*, Paris, Gallimard, 1963, p.46.

Ma soeur avait épousé Lionel qui était maintenant attaché à l'Institut français de Lisbonne; il dirigeait une revue franco-portugaise, *Afinidades*. Il m'invita, au nom de l'Institut, à venir faire au Portugal des conférences sur l'occupation. Je me précipitai dans les bureaux des Relations culturelles et je demandai un ordre de mission. (pp. 33-34)

Arrivée à Lisbonne le 10 mai 1940¹⁶, le jour même de l'invasion de la Hollande et de la Belgique par l'Allemagne et peu de jours avant l'invasion de Paris, Hélène finit par rester dans notre pays et s'y maria en 1942. Par la suite, elle aida son mari à fonder une revue qui devait exercer un rôle décisif dans la divulgation, au Portugal, d'auteurs français, déjà connus - ou sur le point de le devenir - et qui permit, en outre, à beaucoup d'écrivains portugais, de s'exprimer - *Afinidades*, *Revista de Cultura Luso-Francesa*. Dans *Salazar em França*, João Medina précise, dans une longue note:

La «revue de culture luso-française» *Afinidades* a été publiée à Lisbonne de 1942 à 1946, pendant vingt numéros. Son directeur était Francisco Fernandes Lopes, l'éditeur João Romualdo Mascarenhas et le chef de rédaction Lionel de Roulet (...) Elle a publié des textes de personnalités aussi diverses que Gide, Simone de Beauvoir, Ribeiro Couto, Moisés Amzalak, Abel Salazar, Paul Teyssier (l'excellent traducteur de *Os Maias* de Eça), Valéry, Adolfo Casais Monteiro, Colette, Mário Dionísio, Saint-Exupéry, Manuel da Fonseca, Malraux, Jaime Brasil, Camus, Joel Serrão, Eluard, Tomás Kim. (pp. 145-146)

A la liste proposée par João Medina nous ajouterons d'autres noms: des Portugais - Luís Forjaz Trigueiros, Fidelino de Figueiredo, Joly Braga Santos, João Gaspar Simões et Ramada Curto -, mais aussi des Français - Aragon, Giraudoux, Thierry Maulnier, Raymond Aron, Roger Caillois, François Mauriac, André Breton, Sartre, Simone de Beauvoir... celle-ci publie, dans le n°12 de *Afinidades* - "D'un nouvel humanisme" -, un article où elle expose ses réflexions existentialistes, prônant l'engagement politique de tous, et des écrivains en particulier, qui aura beaucoup inspiré nos intellectuels portugais et beaucoup inquiété Salazar et ses sbires:

¹⁶ Simone de Beauvoir, *La force de l'âge II*, Paris, Gallimard, 1963, pp. 560-561.

[...] l'homme n'a pas besoin de paradis ni de repos. La suprême sagesse c'est pour lui de se donner à ses entreprises avec toute la passion, toute l'ardeur dont il est capable; et cependant de garder la certitude que, si important que soit le succès désiré, c'est la liberté même affirmée dans l'action qui est la valeur souveraine. Totalement engagé dans le monde, totalement libre au sein de cet engagement, tel doit être l'homme qui souhaite pleinement s'accomplir. Par son engagement il crée des fins, des buts, des motifs de haine, d'amour, d'action qui donnent un sens à sa vie; et s'il sait que sa liberté est le fondement suprême de ses fins, de ses actes, il n'a rien à craindre du monde ni même de la mort.¹⁷

La véhémence de ces opinions porte la marque de Dostoïewsky qui affirme que "chacun est responsable de tout, devant tous" et de Pascal pour qui «il est impossible de rester neutre». Elle critique l'égoïsme bourgeois de Flaubert, des naturalistes, de Mallarmé et de Proust et propose comme modèles d'un nouvel humanisme Saint-Exupéry, Malraux, Camus et Sartre. Une philosophie politique qui sera aussi celle des héros des *Mandarins*.

De ce premier voyage au Portugal en 1945 – elle y reviendra en 1975 –, nous trouvons l'écho dans plusieurs écrits qui concernent essentiellement trois genres: articles de journaux, écrits intimes et fiction – les articles sur le Portugal, publiés dans *Combat*; des extraits de ses Mémoires: *La force de l'âge II*; *La force des choses I*; des passages des *Mandarins* où elle «prête» à Henri ses souvenirs et ses images.

Le 27 février 1945, en fin de la journée, Simone prend le train qui la mènera de Paris à Madrid et à Lisbonne. Le 3 mars 1945, elle retrouve sa sœur et son beau-frère et les premières heures furent dominées par l'euphorie des retrouvailles. Au faite de l'enthousiasme provoqué par la nouveauté, Simone compare la capitale portugaise à Barcelone, Naples, Athènes et Marseille. Lisbonne était «une ville brûlante, fouettée par l'odeur de la mer; le passé soudain ressuscitait dans la nouveauté de ses collines et de ses promontoires, de ses tendres couleurs, de ses bateaux aux voiles blanches»¹⁸. Elle se laisse d'abord séduire par le luxe et l'abondance des magasins, par la «débauche» qui la conduit à acheter sans

¹⁷ Simone de Beauvoir, "D'un nouvel humanisme", in *Afinidades*, n.º12, Lisbonne, p. 12.

¹⁸ Simone de Beauvoir, *La force des choses I*, *op cit*, p. 44.

mesure, un peu de tout: des sacs à main, des chaussures, des jupes, des robes, des chemisiers, des pulls et même un manteau de fourrure – et de nombreux cadeaux pour ses amis parisiens. Après six ans de rationnement et de privations de tout ordre, dans la France de l'Occupation, Lisbonne devait ressembler fort à la caverne d'Ali Baba.

Elle participe à un cocktail offert par l'Institut Français, «vêtue de frais», avec de nouveaux habits, assiste à des corridas, écoute le *fado*, se promène dans les jardins magnifiques de “Cintra”, «parmi les camélias et les fougères arborescentes» et malgré les «jours sans voiture», elle a pu visiter l'Algarve (dans une voiture prêtée par l'Institut Français). La semaine suivante, elle prit le train pour Porto. Dans chaque gare, les mendiants envahissaient les wagons et à Porto, malgré les lumières de la nuit qui brillaient, et malgré la luminosité, belle et rouge du matin, entourée d'un brouillard blanc qui montait du Douro, Simone a vite découvert «la crasse humide des «îlots insalubres» grouillants d'enfants scrofuleux; des petites filles en haillons fouillaient avidement les poubelles»¹⁹. Dans un élan de sincérité, l'écrivain avoue, cependant, que cette réalité sociale et économique derrière laquelle se cache un pouvoir politique dictatorial qui lui inspire une aversion profonde, ne l'a pas empêchée de «profiter» de tous les autres aspects que lui offrait le pays: elle buvait du vin vert et s'enivrait du bleu du ciel et de l'océan, des couleurs du lever et du coucher de soleil, elle s'émut devant les paysages d'un Minho fleuri, la beauté de Coimbra, Tomar, Batalha, Leiria et Óbidos. Le pittoresque, qu'elle voulait tant fuir, la rattrapa de nouveau à Braga où elle assista à des fêtes, des foires et des processions et où elle fut envahie, à nouveau, par une vague de consommation: elle acheta des foulards, des pots, des vases et des coqs en terre cuite et elle admira même les bœufs, magnifiques, avec des cornes en forme de lyre; le même pittoresque l'attendait à Nazaré, avec son port, ses bateaux et les couleurs des jupes des *varinas*. Mais, là encore, elle ne put s'empêcher de voir les mendiants, les gamins morveux, pieds-nus et les femmes qui portaient de lourds fardeaux sur le dos – à Nazaré aussi, le pittoresque s'est révélé impuissant à cacher la tristesse des regards. Malgré l'orgie de couleurs et de pompe religieuse, malgré l'harmonie apparente qui semblait

¹⁹ *ibid.*, pp. 44-45.

animer hommes et femmes, travaillant paisiblement dans les champs d'Alentejo et d'Algarve, elle avoue:

[...] je ne me laissais plus abuser; il y avait un mot dont je commençais à mesurer le poids: la faim. Sous les étoffes colorées, ces gens avaient faim; ils allaient pieds nus, le visage fermé, et dans les bourgades faussement pimpantes, je remarquai leurs regards hébétés; sous l'écrasant soleil, un désespoir sauvage les brûlait.²⁰

Simone de Beauvoir raconte comment elle eut accès, par un médecin, à des informations sur la situation indigente de la santé et de l'hygiène, à des documents révélateurs des conditions de vie de la population – l'analphabétisme, les syndicats, la police, les prisons, la répression. On lui fit comprendre que le régime était bien assis, que rien ne menaçait le dictateur: le capitalisme anglais possédant de forts intérêts dans ce pays tel qu'il existait et les américains essayant de négocier, avec Salazar, la base militaire des Lages, aux Açores, seule l'opinion française pouvait, encore, être sensibilisée par la cruauté de la réalité portugaise.

Profondément choquée par tout ce qu'elle vit et sentit, et mue par le désir de respecter ses engagements envers tous les opposants au régime avec qui elle avait pu s'entretenir par l'intermédiaire de son beau-frère, dès son retour à Paris, elle entreprit la divulgation des faits et des aspects qu'elle voulait dénoncer. Et bien qu'ayant raconté son expérience portugaise dans plusieurs de ses livres de *Mémoires* et dans son roman, *Les Mandarins*, qui ne devait être publié que bien plus tard, elle l'a transposée, sur le champ, dans plusieurs articles, datés des 23 et 24 avril 1945, dans *Combat*, le célèbre journal fondé par la Résistance pendant l'Occupation. Souhaitant démystifier l'image d'un Portugal paradisiaque, après avoir vu de ses propres yeux la misère et l'injustice, Simone de Beauvoir publie plusieurs articles contre le régime de Salazar, lui faisant d'acribes accusations. Afin de ne compromettre ni son beau-frère, ni sa sœur, ni ceux qu'elle avait côtoyés pendant son séjour, elle se choisit un pseudonyme – Daniel Secretan – pour signer les articles qui paraissent en première page du journal, avec de grands titres, expressément choisis pour attirer l'attention des lecteurs:

²⁰ *id., ibid.*

“Sur sept millions de portugais, il y en a 70.000 qui mangent”

“L’exploitation du peuple portugais par les privilégiés”

“Les riches portugais redoutent les portugais qui ont faim”

“Une Loi interdit de marcher pieds nus dans Lisbonne”

Leur contenu dérange le gouvernement portugais et menace de devenir un obstacle aux relations diplomatiques entre la France et le Portugal. L’ambassade du Portugal et les services de propagande portugais interviennent, exerçant des pressions sur la direction de *Combat* et Pascal Pia, qui avait remplacé Camus, absent en Afrique du Nord, en fit cesser la publication. Malgré ce cuisant échec, Simone de Beauvoir poursuivit sa mission, encore un temps, dans *Volontés*, revue dirigée par Collinet. Le ton subversif employé montre clairement son opposition à la ligne idéologique de Salazar et devait contribuer à une certaine démystification d’un régime qui, comme l’a démontré José Rebelo, a toujours joui de beaucoup d’adeptes véhéments, à l’étranger en général, et en France, en particulier. Simone commence, d’ailleurs, ainsi, l’un de ses articles:

On m’avait dit: «Certes le régime de Salazar est un régime autoritaire, mais c’est un autoritarisme tempéré, paternel, qui a su éviter les excès du fascisme, et l’œuvre qu’a accomplie Salazar le justifie d’avoir pris le pouvoir: ce qu’il a fait pour le Portugal est immense». J’ai visité le Portugal: j’ai cherché à voir ce que M. Salazar avait fait pour son peuple. Et j’ai vu.²¹

L’image qui en ressort est celle d’un Portugal misérable, opprimé, en rien semblable au tableau idyllique tracé par tant d’intellectuels français qui y étaient venus avant elle, et même après. Elle dresse un tableau accablant, des statistiques à l’appui, d’un pays dominé par une machine politique anti-démocratique et oppressante: faim, mendicité des enfants, prostitution, exploitation des plus indigents, insalubrité, emprisonnement et torture des opposants au régime, bafouant les droits essentiels de l’être humain. Pour ce qui est des *Mandarins*, le roman fut interdit par la censure, au Portugal, lors de sa parution, en 1953. Sa traduction et publication portugaises n’auront lieu qu’en 1975, peu de temps après

²¹ Simone de Beauvoir, “Le Portugal sous le régime de Salazar”, in Francis, Claude et Gontier, Fernande, *Les écrits de Simone de Beauvoir. La vie - L’écriture*, Paris, N.R.F., Gallimard, 1979, p. 317.

la chute de la dictature provoquée par la *Révolution des œillets* – au moment où, curieusement, Simone de Beauvoir revient au Portugal, en compagnie de Jean-Paul Sartre, cette fois-ci.

Conclusion

Le Portugal de Salazar semble répondre aux attentes des Français qui ressentent, dans leur majorité, une certaine crainte vis-à-vis des autres dictatures. “La république des instituteurs” qu’est la France de la III^e République, regarde sans méfiance “la dictature douce d’un professeur” qui semble bien éloignée de la violence et des excès des autres régimes totalitaires, bolcheviques ou fascistes, véritables menaces pour l’ordre social et la paix mondiale. L’homme providentiel qui a remis de l’ordre dans un Portugal discrédité rappelle les deux figures centrales de l’imaginaire français: Pétain et De Gaulle. La séduction ressentie par les Français devant le mythe de Salazar s’explique, peut-être, par le fait que la France était, elle-même, un pays profondément terrien, méfiante vis-à-vis de la société industrielle et moderne. En même temps, la “fille aînée de l’Eglise” retrouve, dans l’*Estado Novo*, son propre héritage idéologique issu de l’Action Française, de Charles Maurras, “la seule idéologie française originale” selon Max Weber. Le Portugal est une sorte de mémoire historique d’un temps dont les Français ressentent la nostalgie et le dernier témoin d’un ancien monde, mythique, celui d’avant “le désenchantement du Monde” dont parle Max Weber.

L’image mythifiée d’une nation bucolique et heureuse va dominer la vision française du Portugal jusqu’à la *Révolution des œillets*. Pendant l’*Estado Novo*, le regard des étrangers n’en donna qu’une image trop idéalisée, donc déformée, manipulée par des idéaux politiques et l’influence de “la politique de l’esprit” d’António Ferro. Certes, il y aura le témoignage dissonant de Simone de Beauvoir qui s’attardera sur la misère du peuple et les marques visibles d’un régime autoritaire, mais c’est encore cette vision, entachée de douceur et d’un certain exotisme, qui revient, d’abord chez des maurrassiens tels Chardonne et Michel Déon et plus tard, chez Mandiargues ou Pierre Kyria. Toujours et encore, une représentation idéalisée issue de Philippe Soupault, Valéry Larbaud ou Paul Morand...

Mythification de Salazar en France – I

Nom	Œuvres
Christine Garnier	– <i>Vacances avec Salazar</i> , Paris, Bernard Grasset, 1952.
Charles Maurras	Chef de file de l' <i>Action Française</i> , principal organe de diffusion de l'image de Salazar et noyau dur du réseau salazariste en France. Maurras y a écrit plusieurs articles sur Salazar et le Portugal.
Jacques Bainville	– <i>Les dictateurs</i> , Paris, Editions Denoël et Steele, 1936.
Henry Massis	– <i>Chefs</i> , Paris, Plon, 1939. – <i>Salazar face à face, trois dialogues politiques</i> , Paris-Genève, La Platine, 1961. – Collaboration éparse dans la revue <i>Itinéraires</i> .
Pierre Gaxotte	– “Réflexions en marge de la révolution nationale portugaise” (précède l'édition française de l'essai de Salazar <i>Principes d'Action</i> , Paris, Librairie Arthème Fayard, 1956). – Article dans le journal <i>La Vie Française</i> (“D.N.”, 05/06/53).
Gustave Thibon	– “Le Président Salazar” (accompagne <i>Principes d'Action</i> et est partiellement reproduit dans la revue <i>L'Ordre Français</i> , septembre-octobre 1970).
Léon de Poncins	– <i>Le Portugal renaît</i> , Paris, Gabriel Beauchesne et ses fils, 1936. – “Décadence et Redressement du Portugal”, in <i>L'Ordre Français</i> (septembre-octobre 1970). – Série d'articles dans le journal <i>Le Jour</i> (“D.N.”, 25, 28 et 30 juin et 4 juillet 1935).
J. Delebecque	– Plusieurs articles dans <i>Action Française</i> (février 1935; mars et novembre 1937; octobre 1942).
Christian de Caters	– <i>Portraits du Portugal</i> , Paris, Librairie Plon, 1940. – Article dans la revue <i>Regards sur le Monde</i> , mars 1935 (“D.N.”, 22/03/35). – “Un homme a rétabli le prestige de son pays”, in <i>Le Jour</i> , novembre 1936 (“D.N.”, 05/12/36). – Série d'articles dans <i>La Revue Française de l'Elite</i> : – “Le Maréchal Carmona tel que je l'ai connu” (mai 1951) – “Congrès au bord du Tage” (juin 1951) – “La pensée du Président Salazar” (novembre 1962) – “Styles d'hier”, in <i>Plaisir de France</i> (juillet-août 1953)

Mythification de Salazar en France – II

Nom	Œuvres	
A. T'serstevens	– <i>L'Itinéraire portugais</i> , Paris, Grasset, 1940. – “Salazar rénovateur du Portugal”, in <i>Revue des deux mondes</i> (décembre 1939).	
Gonzague de Reynold	– <i>Portugal</i> , Paris, Editions SPES, 1936. (Grand Prix International Camões!) – Préface à <i>Enquête à Goa</i> de René Lombard.	
Maurice Martin du Gard	– <i>Lettres Portugaises</i> (reprises dans <i>Un Français en Europe</i> , Paris, Flammarion, 1935).	
Charles Oulmont	Il écrit plusieurs articles sur Salazar et le Portugal, où il est invité à plusieurs reprises par Ferro (<i>La Grande Revue</i> , mars 1936: “Regards sur les écrivains portugais”; <i>Revue Hebdomadaire</i> , avril 1936: “Le vrai Salazar”).	
Abel Bonnard	Il représente l'Académie Française aux centenaires de l'Université de Coimbra, remplaçant Paul Valéry (excusé).	
Pierre Benoit	– <i>Le Prêtre Jean</i> , Paris, Albin Michel, 1952.	
Claude Farrère	– <i>Le chef</i> , Paris, Flammarion, 1930.	
Marcel de Corte	– “L'œuvre et la personnalité de Salazar”, in <i>L'Ordre Français</i> (septembre-octobre 1970).	
Jacques Ploncard d'Assac	– <i>Dictionnaire Politique de Salazar</i> , Lisbonne, Edition du S.N.I. en langue française, 1964. – <i>Salazar</i> , Paris, La Table Ronde, 1969. – “Salazar conscience de l'Occident”, in <i>Défense de l'Occident</i> (juin 1956). – “La doctrine de Salazar”, in <i>L'Ordre Français</i> (septembre-octobre 1970). – Collaboration éparse dans la revue <i>Ecrits de Paris</i> .	
Louis Mégevand	– <i>Le vrai Salazar</i> , Paris, Nouvelles Editions Latines, 1958.	
Paul Sérant	– <i>Salazar et son temps</i> , Paris, Les Sept Couleurs, 1961.	
Préfaciers	Paul Valéry	– “Au sujet de la dictature”, in <i>Regards sur le monde actuel et autres essais</i> , Paris, Gallimard, (1945), 2006. (préface à l'œuvre d'António Ferro: <i>Salazar. Le Portugal et son chef</i> , trad. de Fernanda de Castro, précédée d'une “Note sur l'idée de dictature” de Paul Valéry, Paris, Flammarion, 1934).
	Maurice Maeterlink	– Introduction à l'œuvre de Salazar, <i>Une révolution dans la paix</i> , Paris, Flammarion, 1941. (trad. de Fernanda de Castro, épouse d'António Ferro).

Interviews de Salazar à des Journalistes/Intellectuels Français

Auteur	Titre	Source
Paul Bartel	“Uma entrevista com o chefe do governo”	in <i>Figaro</i> , Paris 15/08/33 (“D.N.”, 16/08/33)
	“Oliveira Salazar dictateur mystique”	in <i>Le Mois</i> , Paris, septembre 1933
Gerard Bauer	“A ditadura do silêncio”	in <i>L'illustration</i> , Paris (“D.N.”, 20/10/33)
Frédéric Lefèvre	“Une heure avec M. Oliveira Salazar – professeur et dictateur mystique”	in <i>Les Nouvelles Littéraires</i> , Paris 1935
Raymond Recouly	“Le dictateur silencieux”	in <i>Gringoire</i> , Paris 26/02/37
Emile Schreiber	<i>Le Portugal de Salazar</i>	Denoël, Paris, 1938, pp. 53, 54-64
André Villeboeuf	<i>Le coq d'Argent</i>	Les éditions de France, Paris, 1939, pp. 112-115
Charles Chesnelong	<i>Salazar</i>	Editions Baudinière, Paris, 1939, pp. 211-214
	“Uma hora com Salazar”	in <i>Le Temps</i> , Paris (“D.N.”, 07/08/42)
Robert de Saint-Jean	<i>Carrefour</i>	Paris (“D.N.”, 27/03/52)
Daniel Rops	<i>France-Illustration</i>	Paris (“D.N.”, 08/06/52)
Yves Delbars	“Caso humano”	in <i>Combat</i> , Paris (“D.N.”, 26/05/53)
Coronel Rémy	“Jornal de uma viagem ao país de Salazar”	in <i>Aspects de la France</i> , Paris (“D.N.”, 07/01/54)
V. Vernier Contrepied	<i>Charme et sagesse du Portugal</i>	Editions Eurafricaines, Paris, 1956, pp. 106-113

BIBLIOGRAPHIE

- BEAUVOIR, Simone (de), (1954), *Les Mandarins*, Paris, Gallimard
- _____, (1960), *La force de l'âge I et II*, Paris, Gallimard.
- _____, (1963), *La force des choses*, Paris, Gallimard.
- _____, (1979), "Le Portugal sous le régime de Salazar", in Gontier, Fernande, *Les écrits de Simone de Beauvoir. La vie - L'écriture. Appendice: Textes inédits ou retrouvés*, Paris, Gallimard, 'N.R.F.', pp. 317-323.
- ELIADE, Mircea, (2008), *Jornal Português. [1941-1945]*, Lisbonne, éd. Guerra e Paz.
- FERRO, António, (1934), *Salazar. Le Portugal et son chef (trad. de Fernanda de Castro, précédé d'une "Note sur l'idée de dictature" de Paul Valéry)*, Paris, Flammarion.
- _____, (1933), *Salazar, o homem e a sua obra*, Lisbonne, Fernando Pereira Editor, 1982.
- GARNIER, Christine, (1955), *Vacances avec Salazar*, Paris, Bernard Grasset, 1952 (édition originale, contenant des photos de Salazar avec Christine Garnier, prises par l'agent de la PIDE, Rosa Casaco); *Férias com Salazar* (traduction portugaise), Lisbonne, Parceria A. M. Pereira, (réédité en 2002, avec une préface de Fernando Rosas et des *cartoons* d'António).
- LARBAUD, Valery, (1991), *Jaune Bleu Blanc*, Paris, Gallimard, (1927).
- MEDINA, João, (1977), *Salazar em França*, Lisbonne, Ática.
- _____, (2000), *Salazar; Hitler e Franco. Estudos sobre Salazar e a ditadura*, Lisbonne, Livros Horizonte.
- Ó, Jorge Ramos do, (1999), *Os anos de Ferro – O dispositivo cultural durante a "Política do Espírito" 1933-1949*, Lisbonne, Editorial Estampa.
- PAGEAUX, Daniel-Henri, (1983), *Imagens de Portugal na cultura francesa*, "Biblioteca Breve", ICLP, Lisbonne.
- PENJON, Jacqueline, (2005), Rivas, Pierre (éds.), *Lisbonne – Atelier du Lusitanisme Français*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.
- REBELO, José, (1998), *Formas de Legitimação do Poder no Salazarismo*, Lisbonne, Livros e Leituras.
- RIVAS, Pierre, (1977), "Idéologies réactionnaires et séductions fascistes dans le futurisme portugais"; in Lista, Giovanni (org.), *Marinetti et le Futurisme*, Lausanne, L'Âge de l'Homme, pp. 181-190 et 284-288.
- _____, (1988), "Le Portugal et le Brésil au miroir français (1880-1940) - L'île et le jardin", in *Portugal Brésil France Histoire et Culture*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, pp. 137-153.
- _____, (2002), "Salazar en France", in Martins, Otília Pires (coord.), *Portugal e o "Outro", uma relação assimétrica?*, Aveiro, CLC, Universidade de Aveiro, pp. 155-161.
- _____, (2005), *Diálogos Interculturais*, São Paulo, Editora Hucitec.
- SALAZAR, (1941), António de Oliveira, *Une révolution dans la paix* (Introd. de Maeterlink et trad. de Fernanda de Castro). Paris, Flammarion.
- TRIGUEIROS, Luis Forjaz, (1939), *Capital do Espírito*, Lisbonne, (s/ed.).

(Página deixada propositadamente em branco)

DE MODELOS E AFINIDADES: BALZAC, DUMAS E CAMILO

1. Um Balzac português

É habitual e recorrente a aproximação entre Camilo e Balzac. Para apenas citarmos dois exemplos temporalmente distantes, lembremos de Alberto Pimentel e de Abel Barros Baptista, separados por quase um século. O primeiro, em *O romance do romancista*, livro que, apesar de inúmeros equívocos, é incontornável para os que estudam a obra do autor de *Anátema*, afirmou

O romance *Onde está a felicidade?* Apareceu em 1856. Literariamente, demarca a *segunda maneira* de Camilo como romancista.

O fecundo escritor principiou pelo romance de imaginação tenebroso e complicado (...) navegando no rumo explorado por Victor Hugo e Eugênio Sue (...)

Foi a leitura de Balzac, na *Comédie humaine*, que lhe sugeriu o caminho a seguir(...)?

Por sua vez criou outra “Comédia humana”, a dos portugueses, a nossa (...).

Camilo introduziu, pois, em Portugal a escola de Balzac¹

Quase um século depois, em *Camilo e a revolução camiliana*, encontramos

¹ Pimentel, 1922, p. 191-2.

Camilo foi o Balzac que a nossa literatura não teve, perdeu-se nele a oportunidade do Balzac português. Há quem pense que Camilo tinha mesmo condições pessoais para ser o Balzac português, e há quem suponha o contrário, mas o problema não está aí (...), o que sempre se lamenta é o lugar de um Balzac português que *por causa de Camilo* a nossa literatura desperdiçou.²

Aqui a ligação entre Balzac e Camilo é estruturada pela falta: o autor português poderia ter sido um Balzac, mas que não chegou a sê-lo, e com ele se perdeu a possibilidade de que outro escritor ocupasse esse lugar.

Entre esses dois livros muitos foram os contatos apontados pela crítica entre o autor de *Anátema* e o de *Ilusões perdidas*, desde títulos como *Cenas inocentes da comédia humana*, até procedimentos similares, como a tentativa de retratar o funcionamento e as mazelas das sociedades em que viveram.

De fato essa aproximação já havia sido tecida pelo próprio Camilo que, em seus livros, não deixaria de apontar proximidades e afastamentos entre ele e o autor francês. Opto por dois exemplos, dos muitos possíveis, em momentos cruciais da carreira do escritor.

Em *Amor de Perdição*, de 1862, quando está a se referir à falta de dinheiro de Simão, o narrador escreve

Deviam de ocorrer-lhe ideias aflitivas, que os romancistas raras vezes atribuem aos seus heróis. Nos romances todas as crises se explicam, menos a crise ignóbil da falta de dinheiro. Entendem os novelistas que a matéria é baixa e plebeia. O estilo vai de má vontade para coisas raras. Balzac fala muito em dinheiro; mas dinheiro a milhões: não conheço, nos cinquenta livros que tenho dele, um galã num entreato da sua tragédia a cismar no modo de arranjar uma quantia com que um usurário lhe lança, desde a casa do juiz de paz a todas as esquinas, donde o assaltam o capital e o juro de oitenta por cento. Disto é que os mestres em romances se escapam sempre.(...)

Pois eu já lhes fiz saber, leitores, pela boca de mestre João, que o filho do corregedor não tinha dinheiro.³

² Baptista, 1988, p. 18.

³ Castelo Branco, 1984, p. 448 (atualizou-se a grafia nas citações).

Se aqui aponta uma diferença entre ele e Balzac – por mais que indique que é um leitor da obra deste –, em outro trecho de 1879, ou seja quase vinte anos depois, afirmaria a sua filiação à escola do autor de *A comédia humana*. No irônico e brilhante prefácio à segunda edição de *Eusébio Macário*, após indicar que considera esse seu livro como “o mais banal, mais oco e mais insignificante romance que ainda alinharei para as fancarias da literatura de pacotilha”, escreve:

Cumpre-me declarar que eu não intentei ridicularizar a Escola Realista. Quando apareceram *O Crime do Padre Amaro*, *O Primo Basílio* e os romances de Teixeira de Queirós, admirei-os, e escrevi ingenuamente o testemunho da minha admiração. Creio que, hoje em dia, novela escrita doutro feitio, não vinga. Eu não conhecia Zola e ainda agora apenas e escassamente o conheço de o ouvir apreciar a uma pessoa de minha família que me fez compreender a Escola com duas palavras: «É a tua velha Escola com uma adjetivação de casta estrangeira, e uma profusão de ciência compreendida na “Introdução aos três reinos”. Além disso tens de pôr a fisiologia onde os românticos punham a sentimentalidade: derivar a moral das bossas, e subordinar à fatalidade o que, pelos velhos processos, se imputava à educação e à responsabilidade.» Compreendi, e achei que eu, há vinte e cinco anos, já assim pensava, quando Balzac tinha em mim o mais inábil e ordinário dos seus discípulos.⁴

Gostaria de refletir sobre o quão inadequada é essa aproximação entre Camilo e Balzac, e de como ela acaba por mascarar alguns problemas importantes, gerando alguns equívocos na avaliação do escritor português. Ou, em outros termos, gostaria de mostrar que ao aceitarmos os depoimentos do pouco confiável narrador camiliano estamos a realizar um procedimento provavelmente agradável para o autor, mas que oculta laços mais fortes e consistentes, criando uma falsa genealogia. Para tanto julgo que é importante inicialmente clarificar o estatuto que esses dois escritores possuíam no Portugal das décadas de 50 e 60 do século XIX, aspecto que, parece-me, ainda não foi suficientemente analisado pela crítica.

⁴ Castelo Branco, 1988, p. 463-4.

Camilo publicou 12 romances na década de 50 – sendo que a metade desses teve uma segunda edição até 1860 – e outros 30 na década de 60. Nesse mesmo período de 20 anos Balzac teve apenas 10 narrativas traduzidas, como podemos ver na relação abaixo, elaborada a partir de *A tradução em Portugal* de A. A. Gonçalves Rodrigues.

Ano	Obra
1850	<i>A bolsa</i>
1855	<i>O filho amaldiçoado</i>
1856	<i>A mensagem</i>
1858	<i>A Serafita</i>
1859	<i>A estalagem vermelha</i>
1861	<i>A amante fictícia</i>
1867	<i>O ambicioso por amor</i>
1869	<i>A duquesa de Langeais</i>
1869	<i>A missa do ateu</i>
1869	<i>Uma paixão no deserto</i>

Essas narrativas, hoje praticamente desconhecidas, estão muito longe daquilo que, atualmente, é considerado como o centro da obra do autor de *A comédia humana*. A primeira obra significativa de Balzac a ser traduzida em Portugal foi *Eugênia Grandet*, o que só viria a ocorrer em 1873, ou seja 40 anos depois de ter sido lançada na França. Assim, se de fato Camilo tinha cinquenta livros de Balzac, como afirma o narrador de *Amor de perdição*, eles não poderiam ser traduções portuguesas. Ele só teria condições de conhecer as obras significativas do autor de *Ilusões Perdidas* se as lesse na sua língua original.

O confronto entre o número de edições de Camilo e de Balzac nas décadas de 50 e 60 mostra que os dois ocupavam, em Portugal, posições muito diversas. Em relação ao segundo desses autores, referências ao número de traduções das narrativas de dois outros escritores poderão clarificar ainda mais o papel pouco significativo que ele ocupava no cenário das obras traduzidas em Portugal. Esses dois autores são, em princípio, de estatuto bastante diverso. O primeiro trata-se de um escritor com grande importância no período, traduzido praticamente em

todo o mundo: Eugênio Sue. Já o segundo, mesmo na época, possuía pouca penetração na França, mas, talvez por escrever romances ligados com os valores cristãos, teve uma trajetória significativa em Portugal: Émile Souvestre.

	Anos 50										Anos 60										Total
Ano	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	
Sue	8	8	1	0	8	1	6	3	5	0	0	5	0	2	0	1	4	2	4	0	58
Souvestre	0	0	1	1	0	2	3	1	4	2	2	1	1	1	6	2	3	0	2	1	33

Se aos dados numéricos acima, acrescentarmos o fato que algumas das narrativas traduzidas de Sue e de Souvestre constituíam longos romances – como, por exemplo, *Os mistérios de Paris* do primeiro e *O rei do mundo – história do dinheiro e da sua influência* do segundo – podemos ver como, no universo das obras traduzidas em Portugal, Balzac era um escritor praticamente irrelevante.

Ora, tudo que até aqui apontamos parece indicar que, pelo menos para o Portugal do período em que Camilo se lança como romancista, uma aproximação com Balzac faria pouco sentido. Este era quando muito um nome, mas não um autor efetivamente lido, pelo menos pelo público que só lia em português. Aquele, por seu turno, desde o início de sua carreira como romancista tinha uma presença significativa no mercado editorial português.

Em 1890, quando Alberto Pimentel lança a sua biografia sobre o autor de *Anátoma*, uma comparação entre os dois já seria mais cabível, não só porque a partir de meados da década de 70 a tradução das obras de Balzac foi constante – ele teve, entre 1873 e 1886, 27 traduções, e outras 16 entre 1887 e 1889 – mas principalmente pois foi no fim da década de 80 que foram, com enorme defasagem em relação aos originais, traduzidas algumas das grandes obras do autor: em 1887, *Ilusões Perdidas*; no ano seguinte *Esplendores e misérias das cortesãs* e em 1889, *O tio Goriot*. Podemos entender o motivo do trecho com que abrimos esse artigo: naquela época Balzac ganhava, enfim, uma visibilidade no país, e podia ser lido em português.

Mas o que teria levado Camilo a se vincular, por oposição ou por semelhança, ao criador de Vautrin?

Se é difícil responder a essa pergunta de forma categórica, creio que um retorno ao segundo trecho que dele citamos – o prefácio a *Eusébio Macário* – poderá permitir que formulemos uma hipótese pelo menos plausível. Nesse texto, como notamos, Camilo trabalha com algumas dicotomias, criando dois polos: para usarmos os seus termos, de um lado a “Escola”, e do outro a sua “velha Escola”. Numa primeira leitura poderíamos pensar que se trata de uma oposição entre a sua forma de escrever, em que, como afirma no prefácio à quinta edição de *Amor de Perdição*, também ele de 1879, “as dores da alma podiam ser descritas sem grande desaire da gramática e da decência”, e a dos novos escritores que, ainda deste último prefácio, espremem “o pus de muitas escrófulas na face do leitor.”⁵ Se essa oposição também está presente no paratexto de *Eusébio Macário*, parece-me que há uma outra, implícita para os leitores da época, mas que hoje precisaria ser explicitada para ser melhor entendida.

Camilo cria, de fato, duas *escolas* no texto, contrapondo a sua obra, que seria fruto de um “inábil e ordinário” discípulo de Balzac, à de outros escritores, como Eça e Teixeira de Queirós, que seguiriam Zola. Bem, já apontamos o quão pouco as obras de Balzac eram conhecidas para os leitores que não as podiam ler em francês. Esses, em 1879, das suas grandes obras, teriam tido acesso apenas a *Eugênia Grandet*.

Bem outra era a situação de Zola nesse momento. Estava então começando a ocorrer o *boom* das traduções de suas obras em Portugal. Após ter o seu primeiro livro traduzido em 1877 – *O regabofe* que foi publicado de forma incompleta em uma coleção intitulada *Biblioteca para homens* – teve um outro traduzido no ano seguinte, 7 em 1879 e 10 em 1880. Ele era então o *autor popular do momento*. Assim, parece-me, Camilo não está apenas opondo a velha à nova escola, mas uma literatura de certa forma culta, a uma outra popular, de fácil acesso. Afinal se qualquer leitor poderia ter acesso a obras centrais do autor de *Germinal* recém-traduzidas para o português, parece que apenas aqueles que dominavam a língua francesa poderiam ler a maior parte dos romances do autor de *Pai Goriot*. Se conjugarmos o que vem dito no texto que estamos a analisar com o já referido prefácio a *Amor de perdição* creio que nossa hipótese se reforça: tudo, na nova literatura lá descrita, é de baixa qualidade. Numa oposição cerrada entre o passado

⁵ Castelo Branco, 1984, p. 381-2.

e o presente, ele enumera: “Usava-se então a retórica de preferência ao calão. O escritor antepunha a frequência de Quintiliano à do “Colete Encarnado”. A gente imaginava que os alcouces não abriam gabinetes de leitura e artes correlativas.”⁶

Assim, ao lado do ataque à nova escola, Camilo pretende também situar-se no campo da literatura séria e culta, contrapondo-se a Zola e a seus seguidores portugueses. De certa forma podemos supor que foi bem sucedido, e acabou por construir uma aproximação entre a sua obra e a do autor de *Ilusões Perdidas*. Mas teve, ele não o poderia saber, de pagar um caro preço por isso. Ele não coube dentro do modelo a que tentou se vincular.

2. Um escritor sem método?

Teófilo Braga, em *As modernas ideias da literatura portuguesa*, livro publicado dois anos depois da morte de Camilo, tece alguns comentários que podem ser úteis para a nossa análise.

Na literatura portuguesa contemporânea, Camilo Castelo Branco é a mais poderosa organização estética, exercida em uma prolongada e contínua idealização, refletindo na sua obra todo o estado moral de uma época perturbada por falta de uma doutrina. Cabe-lhe a glória de ter criado um novo género literário – o romance burguês, fundado no conflito dos interesses domésticos e nos tipos subalternos da personalidade humana. A sua longa atividade exerceu-se sem plano, segundos as sugestões de um temperamento impressionável, obedecendo às correntes do meio social em que flutuava, sem se preocupar com o destino de suas concepções.⁷

A ideia de que faltava, a Camilo e à sua época, uma doutrina, e de que o escritor exerceu a sua atividade *sem um plano* será insistentemente repetida pelo historiador.

⁶ Castelo Branco, 1984, p. 381-2.

⁷ Braga, 1892, p. 240.

Um pouco mais à frente, referindo-se ao conjunto da produção camiliana, afirma

O inventário bibliográfico de todas as suas produções acusa também a situação do escritor, que longe de poder exercer uma direção espiritual na sociedade portuguesa, obedeceu às necessidades materiais de cada dia pondo-se à mercê das exigências dos livreiros. Pelo nome dos editores se conhece muitas vezes a índole dos seus escritos; um F. Gomes da Fonseca exige livros religiosos; a empresa Comércio do Porto só paga romances da mais paradisíaca honestidade; a casa Moré propende para a preferência aos romances históricos; Chardron explora o escândalo, os livros de polémica.⁸

Este autor que, para Teófilo, vendeu a sua pena aos mais diferentes editores, não teria conseguido nem mesmo coordenar a obra que escreveu:

Teria sido bom, que o próprio artista, ao fim de 45 anos de atividade, lançasse uma vista geral à sua obra, e a coordenasse, ou segundo a concepção sintética do seu espírito ou segundo as modificações da sua própria existência. Camilo Castelo Branco não podia proceder assim; a espontaneidade de impressionista não o deixava seguir um plano de vida, nem prosseguir uma ideia fundamental na sua atividade.⁹

O crítico, após fazer uma análise em que se mesclam o estudo da vida e das obras de Camilo, irá, no fim capítulo dedicado ao escritor, tecer algumas considerações interessantes para o raciocínio que aqui estamos desenvolvendo. Após considerar que o tempo acabaria por fazer com que se separasse, na vasta produção camiliana, as obras realmente importantes daquelas sem relevância, processo que já então estava a ocorrer com a obra de Walter Scott, aponta

E já que aludimos aos numerosos romances de Walter Scott, toda a sua obra, admirável nos detalhes, amesquinha-se pela falta de um pensamento geral,

⁸ Braga, 1892, p. 241-242.

⁹ Braga, 1892, p. 242.

um plano, uma síntese filosófica, de que fosse a laboriosa realização. No meio da grande construção da *Comédia humana*, Balzac compreendeu a dispersão em que ia malbaratando o seu génio (...) reconhecendo a necessidade de uma tese fundamental.¹⁰

Essa tese fundamental, Teófilo a explica considerando

Os estudos biológicos (...) vieram revelar a Balzac o elemento generativo para a criação e coordenação dos tipos dos seus romances. O homem individualmente igual a outro homem, é, segundo a conformação e adaptação social, tão diferenciado do seu semelhante como o lobo, o cão de gado, o lebreu e o cão de regaço entre si. Balzac reconheceu a ação profunda do meio social (...) ¹¹

Mais a frente, ainda nesse capítulo, o crítico ainda virá a aproximar a obra de Balzac da de Zola, considerando que também este, como o primeiro, criou a sua obra a partir de uma *ideia central*.

Não pretendo aqui discutir a forma como Teófilo analisa as obras de Balzac e Zola, mas notar que ao se deter especialmente na obra do primeiro destes ao finalizar o seu capítulo sobre Camilo, ele acaba por efetuar um processo de rebaixamento do autor que está estudando. Faltou a este uma tese fundamental, algo que o autor francês soube ter, coordenando de forma consistente a sua obra.

Creio que esse livro de Teófilo – autor que teve a sua obra cada vez mais menosprezada conforme o século xx foi avançando, mas que apresentou algumas hipóteses que acabaram por ser incorporadas em várias das histórias literárias posteriores – é um bom exemplo para mostrar os efeitos perniciosos de uma ligação tão estreita entre Camilo e Balzac. Comparada com *A comédia humana* a obra de Camilo será sempre falha, incompleta, desestruturada. Isso, parece-me, é realmente inegável. Mas, creio, essa imagem da escrita camiliana acaba por ser produzida não por um problema intrínseco que ela possua, mas pela inadequação do modelo que é utilizado para a comparação. Camilo – excetuando-se alguns títulos, poucos personagens que retornam em mais de um romance, e a

¹⁰ Braga, 1892, p. 280-281.

¹¹ Braga, 1892, p. 279-280.

preocupação de analisar em sua obra aspectos da sociedade de seu país – pouco tem de Balzac. Poderia aqui tentar demonstrar essa hipótese confrontando com mais cuidado as obras dos dois escritores, mas isso extrapolaria em muito o espaço que temos, e acabaria por nos afastar do que é o segundo objetivo deste ensaio: o de mostrar o que me parece ser uma efetiva proximidade, e de como ela pode lançar luz sobre aspectos importantes da forma de narrar camiliana. Assim me contento em apresentar um breve e certo comentário de Teixeira de Pascoaes, presente em *O penitente*: “Onde ela [a tua cara, Camilo] se destaca é em quase toda a tua obra. Como Dostoiévski, não pertences à classe dos grandes escritores invisíveis, Balzac e Victor Hugo, por exemplo.”¹².

Como vemos, aqui Camilo e Balzac são colocados em dois polos opostos, e representam, para Pascoaes, duas formas diversas de construção literária. Enquanto o escritor francês, mesmo que seu narrador teça comentários e juízos de valor, jamais aparece como um indivíduo que se situa entre o leitor e sua obra, o mesmo não ocorre com o autor de *Anátema*. Retomemos aqui Alberto Pimentel, e o que afirmou no prefácio ao seu *O romance do romancista*:

Isto que vai ler-se é o drama de uma alma superior, em grande parte extraído dos seus próprios livros. A vida de Camilo abunda pitorescamente em lances de boa e má fortuna. O mesmo é ler este escritor que coordenar mentalmente o romance da sua existência. O que eu fiz apenas foi dar à emoção produzida pela sua obra a fixação cronológica de uma biografia. Algumas investigações que me pertencem, derivaram naturalmente do desejo de substituir as reticências e preencher as lacunas que os seus livros, escritos sem a preocupação de uma autobiografia, opunham à justa curiosidade do leitor.¹³

Se certamente Pimentel parte aqui de uma premissa equivocada – a de que seria possível confiar no narrador camiliano – mostra a importância que esse ente, que para muitos de seus leitores se confundia com o próprio romancista, possuía na produção camiliana. Pascoaes, na mesma biografia já citada, afirma:

¹² Pascoaes, 1985, p. 30.

¹³ Pimentel, 1890, p. 5.

“Não é ele [Camilo] o único herói das suas novelas realmente humano e universal? Os outros representam simples caracteres (...).”¹⁴

Creio que essas breves referências já mostram que por mais que possamos encontrar algumas similitudes entre as obras de Camilo e Balzac, essas obras *estruturalmente* são muito diversas. Na do autor português, se algo dá unidade a seus vários e diversos romances, não é uma ideia síntese, ou um plano estruturador. É uma voz que parece encarnar a do próprio romancista, e que vamos encontrando, de forma mais ou menos explícita, nos seus vários romances e ainda em textos que poderiam parecer memorialísticos, como *Memórias do Cárcere* e *No Bom Jesus do Monte*. A presença dessa voz acaba por produzir uma série de efeitos, de que já trataremos, que ainda mais afastam a obra de Camilo da de Balzac. Mas, devemos salientar, a aproximam da de um outro escritor.

3. Entre o livro e o leitor

Aqueles que conhecem alguns de meus artigos, sabem que um dos temas que tenho, de diferentes formas, visitado nos últimos anos, é o da posição quase à margem do cânone que ocupa Camilo, de que talvez o melhor exemplo recente seja o de ele nem chegar a ser citado no prefácio ao volume sobre o romantismo da *História crítica da literatura portuguesa*, exemplo que poderia ser aqui corroborado por inúmeros outros, como a meia frase que lhe dedica Eduardo Lourenço em “Da literatura como representação de Portugal”, ou a forma como a sua obra é referida, entre outros, por Tengarrinha e Óscar Lopes.¹⁵ Essa situação, de um escritor quase à margem, é exatamente a que possui, dentro da literatura francesa, Alexandre Dumas, autor que apesar de seu enorme sucesso enquanto vivo e do fato de continuar, até hoje, a ser republicado, precisou esperar o seu bicentenário para que, finalmente, os seus restos mortais fossem para o Panteão, ao lado de outros que lá chegaram bem mais rápido, como Victor Hugo, que, como sabemos, lá foi enterrado quando morreu.

¹⁴ Pascoaes, 1985, p. 99.

¹⁵ Lopes, 1991; Lourenço, 1978; Reis, Pires, 1999; Tengarrinha, 1973.

As proximidades entre Dumas e Camilo podem ser reforçadas se pensarmos nas traduções de narrativas do primeiro em Portugal, o que mostra que ele ocupava, no país, entre os autores traduzidos, o mesmo papel de preponderância que Camilo ocupava entre os autores nacionais. Dumas teve 107 traduções nos anos 50 e outras 63 nos 60.

	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	Total
Anos 50	13	19	12	14	9	9	12	9	3	7	107
Anos 60	15	5	7	5	3	6	12	3	4	3	63

Também a sua trajetória editorial – autor de mercado e que escreve para o mercado – o aproxima de Camilo, acusado, como acabamos de ver, de vender a sua pena aos mais diferentes editores, independentemente das posturas políticas e editoriais que tivessem. Por sinal a falta de uma postura política clara do escritor português também encontra eco em Dumas. Não resisto aqui a referir a fuga deste para o exílio, quando Napoleão III subiu ao poder, afirmando publicamente que, como Victor Hugo, se exilava por motivos políticos, quando, na verdade, saía do país para fugir dos seus credores.

Mas, de fato, creio que a maior proximidade que podemos encontrar entre esses dois autores tão populares é que também Dumas é, pelo menos em parte de sua produção, *um escritor não transparente*. Certamente, se lermos apenas as suas grandes obras, como *O conde de Monte Cristo* ou *Os três mosqueteiros*, não veremos essa semelhança. Ela ocorre em uma série de outros livros, hoje quase totalmente esquecidos. Se confrontarmos, por exemplo, *Pauline*, *Os irmãos corsos* ou *Gabriel Lambert*, com os romances de Camilo, encontraremos no escritor francês alguns dos procedimentos que estão presentes nos romances camilianos: um narrador que se apresenta como o próprio autor e que muitas vezes escuta uma história que outro lhe conta; a *reprodução* de documentos – como cartas e diários – que comprovariam a veracidade da história contada; a pluralidade de vozes narrativas; a relação entre livros autobiográficos e obras ficcionais, que se comunicam como se possuíssem o mesmo estatuto. Todas essas características que já afirmei estarem presentes na produção camiliana¹⁶ parecem assim advir

¹⁶ Tratei desses aspectos da obra de Camilo em Oliveira, 2009.

de um aproveitamento de estratégias já utilizadas por Dumas. Se não tenho como aqui desenvolver com mais cuidado essa comparação, cito apenas o exemplo de *Gabriel Lambert*, cuja primeira edição é de 1843, e que teve sua primeira tradução em Portugal cinco anos depois.

Veraneando em 1835, em Toulon, o narrador – que se assume como Alexandre Dumas – encontra um prisioneiro, um forçado, Gabriel Lambert, que lhe parece familiar, mas que ele não consegue lembrar em que momento havia, antes, conhecido. Quando, mais tarde, o forçado lhe envia um bilhete informando o nome que assumira na sociedade parisiense – o de visconde Henri de Faverne – o narrador se recorda de quem ele é, e conta ao leitor o que dele se lembrava. Após retornar a Paris encontra-se com um médico, o doutor Fabien, que cuidou do visconde após um duelo, e que anotou em uma espécie de livro de memórias todos os encontros que teve com Henri, anotações que o narrador reproduz no romance, e entre as quais encontramos a reprodução de várias cartas e mesmo um longo depoimento de Marie Granger, uma namorada de Henri que fora por ele abandonada. Por fim o narrador reproduzirá uma carta de um outro forçado, Rossignol, através da qual teremos acesso aos últimos lances da história de Gabriel Lambert.

O início do primeiro capítulo do romance já mostra, de forma clara, o estatuto dúbio com que essa narrativa quer se apresentar a seus leitores:

J'étais vers le mois de mai de 1835 à Toulon.

J'y habitais une petite bastide qu'un de mes amis avait mise à ma disposition.

(...)

Je m'étais retiré là dans l'intention louable de travailler. J'avais dans la tête un drame bien intime, bien sombre, bien terrible, que je voulais faire passer de ma tête sur le papier.

Ce drame si terrible c'était *Le Capitaine Paul*¹⁷

Na edição que utilizo, organizada por Anne-Marie Callet-Bianco, é indicado que de fato Dumas foi para Toulon no período acima citado, o que foi narrado

¹⁷ Dumas, 2009, p. 31.

no seu livro, publicado em 1840, *Une année à Florence*, e que, como sabemos, efetivamente ele lançou o *Le Capitaine Paul* em 1838. Ou seja, já na sua abertura a obra se apresenta com referências a episódios da vida de Dumas, aspectos que poderiam já ser conhecidos pelo leitor, o que reforçaria a sensação que estaríamos diante de um fato que efetivamente ocorreu, que foi utilizado pelo escritor para construir esse livro. Ele seria, assim, não propriamente o autor, mas o cronista de um acontecimento real.

O narrador não deixa, ainda, escapar as oportunidades de comprovar a veracidade da história que narra. Duas das cartas que *reproduz* – uma de Gabriel Lambert e outra de Rossignol – são copiadas, como é explicitamente referido nos dois casos, com os erros de ortografia que possuíam.

Como podemos notar, aqui encontramos vários procedimentos usuais nas narrativas camilianas. O livro de Dumas é composto por um narrador principal – que se confunde com o próprio autor – e que cede a narrativa a vários outros, reproduzindo, em sua obra, documentos que foram escritos por esses narradores secundários.

Creio que esses aspectos apontados já são suficientes para comprovar a minha hipótese, que poderia ser reforçada por uma leitura mais desenvolvida deste e das duas outras obras que indiquei. Se não me parece produtiva a aproximação entre Balzac e Camilo com o objetivo de ver neste um discípulo ou um continuador do romance balzaquiano em Portugal, a aproximação com Dumas, autor que em Portugal possuía o mesmo estatuto que o romancista de Ceide, mostra-se muito mais pertinente. Julgo que parece claro que algumas das posturas narrativas assumidas por Camilo nas décadas de 50 e 60 já haviam sido utilizadas por Dumas nas décadas de 30 e 40.

Penso, ainda, que essa aproximação é produtiva por vários motivos. O primeiro, de caráter mais geral, é ela indicar que, para melhor conhecermos a produção camiliana, é necessário visitar certos romances de Alexandre Dumas que são, hoje, totalmente esquecidos. Não se trata – façamos uma comparação que por seu contraste poderá mostrar melhor o que quero dizer – de recuperar romances pouco trabalhados de um Flaubert ou mesmo de um Victor Hugo, mas de um escritor considerado como *popular*, já em seu tempo atacado por ter criado uma *fábrica de produzir folhetins*, até hoje constantemente revisitado pelos mais diferentes meios da cultura de massas – cinema, televisão e quadrinhos, por exemplo

– e normalmente menosprezado pela crítica literária – o que pode ser comprovado pelo parco número de críticos, mesmo na França, que trabalham de forma sistemática com a sua obra. Ou seja, neste caso específico é necessário romper com um certo preconceito – que ainda existe – com a obra de Dumas, o que pode significar, se quisermos ampliar o que aqui notamos, que talvez apenas conhecendo melhor uma série de escritores que fizeram muito sucesso em Portugal na primeira metade do século XIX é que poderemos melhor entender a literatura então produzida pelos autores portugueses, e não só a de Camilo.

Especificamente em relação ao próprio Camilo, julgo essa aproximação extremamente profícua, pois pode nos levar a ver na sua obra não o que falta, mas o que sobeja. O que quero indicar é que Camilo não se apropria dos procedimentos de Dumas para copiá-los, agradando assim a um público habituado a ler o autor do *Conde de Monte Cristo*. Ele vai além. Como não tenho como aqui desenvolver esse ponto, apresentando várias obras do autor de *Anátoma*, centrar-me-ei em um único livro, *Amor de salvação*, obra que já antes analisei¹⁸.

Jacinto do Prado Coelho afirmou: “Camilo insiste sempre na veracidade das histórias que narra”¹⁹. Em *Amor de salvação* o narrador se apresenta como um *cronista*. Afirma que teria tomado conhecimento dos fatos narrados graças a um encontro, em dezembro de 1863, com o protagonista da história, Afonso de Teive. Ele já o conhecia anteriormente, mas assim que o vê não o reconhece, como ocorre na cena inicial de Gabriel Lambert. Ainda aproxima os dois romances a *transcrição* de cartas dos personagens – várias são as epístolas reproduzidas em *Amor de salvação* – e o fato de que o narrador camiliano faz inúmeras referências que indicam ser o próprio Camilo que está a narrar a história.

Se essas semelhanças, às quais poderíamos somar algumas outras, mostram que Camilo está aqui se apropriando de uma certa forma narrativa presente na produção dumasiana dos anos 30, os efeitos que decorrem dessa forma vão muito para além daqueles presentes no autor francês.

Nos três livros de Dumas a que me referi em que o narrador se apresenta como o próprio romancista – *Pauline*, *Os irmãos corsos* e *Gabriel Lambert* –

¹⁸ Cf. Oliveira, 2002.

¹⁹ Coelho, 1982-1983, v.2, p. 223.

essa estratégia serve principalmente para reforçar a verossimilhança da obra, fazendo com que o leitor acredite estar diante de um depoimento verdadeiro. Podemos pensar que o autor está a se utilizar de uma tópica recorrente na literatura do século XIX – a do *manuscrito encontrado* –, deslocando a comprovação da veracidade para a sua própria experiência pessoal, e diversificando os *manuscritos* que encontra, que passam a ser de várias autorias, o que só viria a reforçar a imagem de que estaria a narrar algo que efetivamente aconteceu.

Camilo tira bem mais efeitos do uso desse artifício. Retomo aqui algumas conclusões a que cheguei na leitura que anteriormente apresentei sobre o livro. O narrador assume a postura de um editor que coordena os vários materiais de que se utiliza, entre os quais podemos citar as cartas de vários personagens, as memórias que tinha de Afonso de Teive antes de seu reencontro com ele e a reprodução aparentemente textual da conversa que manteve com este personagem. Mas usa esse material não apenas para reforçar a veracidade do livro, mas principalmente para criar na obra uma espécie de duplo discurso, que desestabiliza a fala de seu principal informante.

Como sabemos, Afonso de Teive, casado com Mafalda, sua prima, que considera como a mulher que o salvou, rememora na longa conversa que tem com o narrador o período em que foi amante de Teodora, mulher que o perdeu, e quase levou-o à ruína total, da qual foi salvo justamente pela fortuna de sua prima. O narrador, através de várias estratégias que já anteriormente abordamos e que não temos como aqui retomar, irá minando a fala de seu protagonista, e levará o leitor a suspeitar da forma como este reconta o seu passado. Notemos, apenas a título de exemplo, a maneira diversa como Afonso e o narrador qualificam Mafalda e Teodora.

O primeiro, num momento, afirma, referindo-se primeiro à prima, e depois à ex-amante: “Neste instante, esqueci o anjo, que me estava ali chorando, não sei mesmo se desejei que Deus o chamasse para sua pátria; e adorei o demônio, que passava lá em baixo, com o véu esvoaçante, por entre nuvens de pó, sacudidas das patas do arremessado cavalo”²⁰. Já o narrador, no início do romance considera Mafalda “simples, modesta, e, logo à primeira vista, imprópria de novela”²¹, e ao

²⁰ Castelo Branco, 1985. p. 692.

²¹ Castelo Branco, 1985. p. 636.

longo da narrativa vai apresentando uma série de elogios a Teodora, como o momento em que, ao ler uma carta que ela havia enviado para Afonso, comenta: “Esta senhora tem estilo (). Isto sim que é mulher”²², ou no fim do livro, em que afirma: “Palmira há de ter um livro, ou eu não escrevo mais nenhum depois do teu...”²³. Essas diferentes formas de encarar as duas principais mulheres da narrativa certamente fazem com que o leitor olhe para o discurso do protagonista com alguma desconfiança. O efeito dessa *desconfiança* é que a própria noção de veracidade acaba por ser, no livro, questionada. O fato de apresentar vários documentos e de reproduzir a fala de seu protagonista e informante não torna essa narrativa verdadeira. O que Afonso conta ao narrador, e esse reproduz para seus leitores, é uma versão do passado, motivada pelo seu presente. É tão falsa ou verdadeira como pode ser qualquer versão. É isso o que o narrador, desestabilizando o discurso que reproduz, parece querer indicar. Ou seja, através da pena genial de Camilo, em meados do século XIX, estava a ocorrer neste extremo ocidental da Europa bem mais do que uma simples reprodução de modelos e esquemas do romance francês. A sua obra subverte e questiona os próprios modelos de que se utiliza.

Certamente seria necessário um trabalho muito mais detido com as obras de Camilo e de Dumas para poder ampliar e melhor fundamentar o que aqui aparece de forma apenas esquemática e sumária. Mas creio que aquilo que pudemos apontar já mostra a validade e interesse desse tipo de aproximação, e como ela pode ser produtiva para melhor entendermos certos aspectos da ficção camiliana.

²² Castelo Branco, 1985. p. 682.

²³ Castelo Branco, 1985. p. 767.

BIBLIOGRAFIA

- BAPTISTA, Abel Barros (1988). *Camilo e a revolução camiliana*. Lisboa: Quetzal.
- BRAGA, Teófilo (1892). *As modernas ideias da Literatura Portuguesa*. Porto: Chardron.
- CASTELO BRANCO, Camilo (1984). *Obras Completas vol. III*. Porto: Lello & Irmão.
- ____ (1985). *Obras Completas vol. IV*. Porto: Lello & Irmão.
- ____ (1988). *Obras Completas vol. VIII*. Porto: Lello & Irmão.
- COELHO, Jacinto do Prado (1982-1983). *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. (2 vol.)
- DUMAS, Alexandre (2009). *Gabriel Lambert. Paris: Les livre de poche*.
- LOPES, Óscar (1991). Claro-escuro camiliano. Lisboa, *Colóquio Letras*, 119, p. 5-24, jan.-mar.
- LOURENÇO, Eduardo (1978). *O labirinto da saudade*. Lisboa: Dom Quixote.
- OLIVEIRA, Paulo Motta (2002). "Amor de Salvação: um editor pouco confiável e seu labirinto de espelhos." In: Elza Miné; Benilde Justo Caniato. (Org.). *Abrindo Caminhos*. São Paulo: Área de Pós-Graduação de estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, p. 463-472.
- ____ (2009). "Oralidade, memória e ficção na obra de Camilo Castelo Branco." In: Irene Maria F. Blayer; Francisco Cota Fagundes. (Org.) *Narrativas em metamorfose*. Cuiabá: Cathedralp. 57-70.
- PASCOAES, Teixeira de (1985). *O Penitente*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- PIMENTEL, Alberto (1890). *O Romance do Romancista*. Lisboa: F. Pastor.
- ____ (1922). *O romance do romancista*. Lisboa: Guimarães.
- REIS, Carlos, PIRES, Maria da Natividade (1999). *História crítica da literatura portuguesa*. 2. ed. Lisboa: Verbo.
- RODRIGUES, A. A. Gonçalves (1992). *A tradução em Portugal – 2º. Volume – 1835/1850*. Lisboa: ISLA.
- ____ (1993). *A tradução em Portugal – 3º. Volume – 1851/1870*. Lisboa: ISLA.
- ____ (1994). *A tradução em Portugal – 4º. Volume – 1871/1900*. Lisboa: ISLA.
- TENGARRINHA, José (1973). *A novela e o leitor português*. Lisboa: Prelo.

PODER E ELOQUÊNCIA SACRA EM ANTÓNIO VIEIRA

Que a oratória sacra viria a alcançar, no contexto peninsular do Antigo Regime, um lugar de indiscutível relevância enquanto instrumento de intervenção política, pelo seu vigor persuasivo e pela sua capacidade em chegar a largos e heterogêneos setores da sociedade, provam-no abundantes exemplos textuais. De documentos cujo rasto se perdeu no tempo, ou por incúria, ou por deliberada destruição, nada é possível dizer, mas o manancial que chegou até nós, sob forma manuscrita ou impressa, leva-nos a concluir que o Padre António Vieira estaria, por certo, entre as personalidades que melhor souberam tirar partido dessa ação sobre o real contingente. Para além de fatores ligados ao ciclo de produção e consumo do sermão, que o tornavam a um tempo eficaz e aliciente junto do público, para isso concorria – pelo menos nalguns momentos do seu atribulado percurso vivencial – uma íntima proximidade face aos círculos de poder ou, quando tal não sucedia, um travo a injustiça que ajudava a potenciar o poder do verbo. De resto, só pelo desempenho, durante o reinado de D. João IV, do ofício de pregador da Capela Real, com tudo o que isso acarretava em termos de aconselhamento e de propaganda ideológica, estaria, desde logo, implicado na dinâmica de afirmação da soberania monárquica. Apesar de estimulante, a tarefa, como o próprio há de reconhecer no *Sermão da Primeira Oitava da Páscoa*, de 1647, era ingrata, quando não perigosa, pois «isto de pregar nas cortes, é navegar entre Cila e Caríbdis: ou não haveis de cortar direito, ou haveis de dar a través com o navio»¹.

¹ Por uma questão de coerência, optámos por citar o texto dos *Sermões* de Vieira unicamente a partir da edição preparada pelo Padre Gonçalo Alves (1959 [1993]), mas importa sublinhar que está em curso de publicação uma outra sob a direção de Arnaldo do Espírito Santo (Lisboa, Centro de Estudos de Filosofia e Imprensa Nacional – Casa da Moeda) que conta já com dois volumes. O passo do sermão citado encontra-se no vol. II, p. 670.

É hoje perfeitamente visível, depois de trabalhos de fina erudição como os de Margarida Vieira Mendes², o quanto ficaram a dever algumas de suas mais notáveis intervenções no púlpito a certas circunstâncias contextuais, quer relativas ao momento inicial de pregação do sermão, quer ao de compilação e posterior publicação em volume. Na verdade, ora percorrendo o caminho que leva do temporal ao divino, ora em sentido inverso, rara era a vez em que perdia a ocasião (termo já de si intrinsecamente barroco pelo que reflete dessa forma de ser e de estar no mundo própria da época) de comentar a atualidade política, de advertir os mais poderosos e de quem gravitava em seu torno ou de propor soluções efetivas para os problemas existentes. Ao chamar a si o papel de mediano entre Deus e os homens, projetando para o exterior a imagem de uma entidade de recorte ético e espiritual mais elevado, o pregador predisponha-se a guiar a comunidade que lhe fora confiada, em questões que transcendiam largamente a esfera espiritual ou religiosa, servindo-se para o efeito de vários momentos do calendário litúrgico, de festividades religiosas ou de cerimónias oficiais que preenchiam o quotidiano da corte. Em momentos de crise ou de fratura – e foram vários os que Vieira teve de superar, para além do mais óbvio: o da Restauração – mais acutilante e necessária se tornava essa missão, como ele próprio soube compreender, ainda que por vezes a coberto de um horizonte de maior envergadura como era o da esperança messiânica ou do sempre louvado amparo divino à gente portuguesa.

O pior que poderia acontecer, contudo, seria perder de vista o alcance que esse circunstancialismo histórico teve ao nível da confeção dos seus sermões, tomando como partes ordenadas (ainda que dispostas ao longo de um *continuum* temporal) de um todo coerente e sistemático, o que, na raiz, se revestia de carácter fragmentário e pontual. Quando submetidas a rigoroso confronto determinadas opiniões veiculadas em distintos momentos históricos sobre aspetos em grande medida afins, parece emergir um princípio de contradição, mas em boa verdade isso decorre de uma prática acomodatória superiormente manejada pelo pregador. Nessa medida, convirá desde logo salientar que o estudo que aqui se propõe da crítica de Vieira ao poder procura congrega elementos que

² Como procurou demonstrar sucessivas vezes, «no âmago da arte oratória do padre Vieira e na génese da sua criação discursiva, quer oral quer em livro», encontrava-se quase sempre um persistente lastro de «realismo kairológico» (Mendes, 1989, p. 195).

configuram um denso rastro de reflexão sobre o modo como aquele era exercido, o mérito (ou demérito) de quem o detinha e sobre outras questões tradicionalmente abrangidas pelas “artes de reinar”, mas sem incorrer no risco de tentar reconstituir um eventual tratado sobre a matéria.

Da frequência com que o ministério do púlpito acolhia, no século xvii, uma consciência reflexiva sobre o exercício do poder, contribuindo para produzir e reproduzir ideologia em nome de certas franjas do sistema social, dá conta uma das personagens de *Hospital das Letras* de Francisco Manuel de Melo, quando admite que «nos púlpitos se trata a instrução dos príncipes e *ainda* a sua emenda com tal igualdade, arte, modéstia e inteireza como se o próprio púlpito fosse o mesmo *confessionário, porque o púlpito, se não é confessionário sacramental, é confessionário moral*, com uma diferença: que em o primeiro, dizemos as nossas culpas e em o segundo, no-las repreendem em público»³. Sem querer, por agora, discutir o alcance prático de conselhos e advertências postos a circular por oradores sacros, alguns deles com reduzida ou até mesmo nula experiência no campo da governação, o certo é que alguns sucumbiam à pressão da audiência que tinham diante de si e que apenas vinha em busca da demonstração do seu engenho, da dimensão espetacular ou do tom agonístico que se alimentava da rivalidade entre ordens religiosas, o que levava a que um ou outro, «desviando-se do seu alto instituto e lembrado do que só devia esquecer-se, arrastar[asse] pelos cabelos os lugares santos e interpretações piedosas da Escritura Sagrada para os fazer cúmplices de seu capricho»⁴.

Por muito esforço que se fizesse no sentido de denunciar a dissimulação, a intriga, a hipocrisia, a adulação e tantos outros perigos que afetavam a vida da corte (o mesmo é dizer do núcleo central do espaço político), poucas alternativas válidas restavam fora dela, pelo que se compreende o empenho posto, sobretudo pelos membros do setor nobiliárquico, na conquista do favor real ou, pelo menos, de uma posição mais vantajosa:

Não sei que influências tem o lado do príncipe, que em todo este elemento em que vivemos, não há parte tão fértil e tão fecunda como aqueles dous pés de terra:

³ *Hospital das Letras*, p. 116.

⁴ *Hospital das Letras*, p. 116.

tudo ali se dá, tudo ali medra, tudo ali cresce. Crescem os parentes, os amigos, os criados: crescem as honras, os postos, os títulos: cresce a casa, a fazenda, o regalo: cresce o poder, o domínio, o respeito, a adoração, e, sobretudo, cresce a estatura dos mesmos adorados. Ontem pigmeus, hoje homens, amanhã gigantes, e outro dia colossos⁵.

É inegável que isso abria caminho a uma ambição desmedida que ameaçava o princípio de justa recompensa do mérito e era causa de murmuração entre os que se sentiam prejudicados, porque «dar aos que merecem, ou não merecem, é dar; dar só aos que merecem, é premiar. Não fazerem mercês os reis, seria não serem reis: mas hão de fazê-las de maneira que as mercês não sejam dádivas, sejam prémios»⁶. A emergência de perceções históricas e de figurações imagéticas que tendem a apresentar a corte como espaço labiríntico, com a sua significação e complexa organização interna baseada num sistema de códigos sociais, é a prova mais saliente dessa intensa movimentação de interesses divergentes. De facto, para uma certa corrente de literatura áulica produzida em solo peninsular, cada vez mais ativa à medida que avança o século xvii, o modelo do perfeito cortesão de Castiglione (e o âmbito neoplatonizante em que fora gerado) se mostravam cada vez mais ineficazes num mundo em que imperava a rotina do conflito, a rivalidade entre fações e a disputa para conseguir o favor do superior.

Mais do que todas nefasta, segundo se faz notar no *Sermão da Primeira Sexta-Feira da Quaresma*, pregado na Capela Real em 1651, é uma certa casta de homens que Vieira designa sob a forma de «aduladores de palácio», que «têm as entradas francas, e as chaves tão douradas como as línguas», que «participam os segredos e arcanos da monarquia» e que são os únicos «admitidos a dizer, e a ser ouvidos», pois encobrem a verdade dos factos ao soberano e não querem, por interesse próprio ou falta de coragem, contradizê-lo em decisões menos acertadas que possa tomar⁷. Não é difícil perceber que esta conceção de serviço do príncipe tinha consequências gravosas para a administração do reino, pois gerava efeitos de distorção da realidade, a tal ponto que se considera que a «adulação é aquele perpétuo mal, ou achaque mortal dos reis, cuja grandeza,

⁵ *Sermões*, vol. III, p. 1112.

⁶ *Sermões*, vol. II, p. 680.

⁷ *Sermões*, vol. I, p. 772.

opulência e impérios muitas mais vezes destruiu a lisonja dos adutores, que as armas dos inimigos»⁸. Não por acaso, um dos tópicos mais frequentes numa certa corrente de escrita que projetava um olhar desencantado sobre a corte dizia respeito a esta permanente adaptabilidade do cortesão, com risco da conduta moral, que o tornava próximo da figura do camaleão, o qual «não tendo cor certa nem própria, se reveste e pinta de todas as cores, quaisquer que sejam as do objeto vizinho». Preso na rede de esperanças de aumento de prestígio, aquele é compelido a aceitar as regras de um jogo que tantas vezes contraria o seu íntimo sentir, pelo que no final tudo se assemelha a um coro de vozes em uníssono: «onde as concavidades são muitas, é cena verdadeiramente aprazível ver como os ecos se vão respondendo sucessivamente uns aos outros, e todos sem discrepância dizendo o mesmo»⁹. Não escapa o cortesão à sátira, mas também não sai incólume o rei que tal permite.

Com pouca admiração se pode reconhecer que o modelo de sociedade que se manifesta na parenética vieiriana é ainda fortemente tributário da visão estamental, com os seus estratos bem definidos (ainda que não totalmente cerrados) e hierarquicamente dispostos, conferindo privilégios e obrigações a cada um de seus membros: «Do corpo místico da Monarquia é cabeça o príncipe, porque o peito são os nobres, os pés são o vulgo, os braços os soldados»¹⁰. Sendo verdade que os nobres apareciam, neste quadro ideológico e social, como mais capacitados para desempenhar as complexas funções do governo do Estado, ou porque dispunham de melhores oportunidades de formação face aos plebeus, ou porque o peso económico das melhores famílias permitia manter com decoro

⁸ *Sermões*, vol. I, p. 771.

⁹ *Sermões*, vol. I, p. 777-778.

¹⁰ Para uma análise mais circunstanciada do sistema social que tomava por modelo, veja-se neste mesmo *Sermão de Santo António*, pregado na Igreja das Chagas em 1642, o passo seguinte: «Assim como o sal é uma junta de três elementos, fogo, ar e água, assim a república é uma união de três estados, eclesiástico, nobreza e povo. O elemento do fogo representa o estado eclesiástico, elemento mais levantado que todos, mais chegado ao Céu, e apartado da Terra; elemento a quem todos sustentam, isento ele de sustentar a ninguém. O elemento do ar representa o estado da nobreza, não por ser a esfera da vaidade, mas por ser o elemento da respiração, porque os fidalgos de Portugal foram o instrumento felicíssimo, por que respiramos, devendo este reino eternamente à resolução da sua nobreza os alentos com que vive, os espíritos com que se sustenta. Finalmente o elemento da água representa o estado do povo: [...] e não como dizem os críticos, por ser elemento inquieto e indómito, que à variedade de qualquer vento se muda; mas por servir o mar de muitos e mui proveitosos usos à terra, conservando os comércios, enriquecendo as cidades, sendo o melhor vizinho, que a natureza deu às que amou mais.» (pp. 162-163).

os ofícios que lhes eram atribuídos, nem por isso o pregador deixa de insistir no mérito efetivo de cada candidato. Por mais enraizado que estivesse, no tecido mental da sociedade, o argumento do sangue e do nascimento, Vieira não perdia de vista que a nomeação para destacados postos do exército, para as altas esferas da administração ou para a representação do reino no exterior requeria maior prudência. Por isso mesmo, adverte, no *Sermão da Terceira Domingo do Advento* que «a verdadeira fidalguia é acção. Ao predicamento da acção é que pertence a verdadeira fidalguia [...] As acções generosas, e não os pais ilustres, são as que fazem fidalgos. Cada um é suas acções, e não é mais, nem menos [...]»¹¹.

Consciente de que pregava verdades que em muito podiam ofender as elites que se encontravam presentes na Capela Real a ouvir o seu *Sermão da Terceira Quarta-feira da Quaresma*, no ano de 1651, pois teme incorrer no «crime quase de lesa-majestade, por parecer que [...] ou apartava os vassallos do serviço real, ou os exortava a isso», não se coíbe, apesar de tudo, de abordar a problemática do valimento e os malefícios do regime da pretensão¹². Ao dissecar com grande minúcia cada um dos elementos que compõem o tema bíblico previsto para esse dia (*Evangelho de S. Mateus*, cap. XX, vers. 20-23), Vieira vai contestando o que considera ser uma petição dirigida a Cristo, por parte de Salomé, para alcançar um cargo proeminente para seus filhos, os apóstolos Tiago e João, mas tendo sempre presente esse «tropol e concurso de pretendentes esfaimados» que inundava os organismos da administração pública com memoriais e petições¹³. «Todos procuram comer, e todos se comem», mas poucos são os que contribuem, de modo efetivo, para o engrandecimento do reino. Em suma, é um quadro de tal forma complexo (a reclamar, por isso, intervenção urgente do soberano) que gera níveis de descontentamento que podem abalar o edifício governativo: «sendo o alvo de todas estas setas envenenadas, os que assistem mais chegados

¹¹ *Sermões*, vol. I, p. 281. Apostado em fazer valer a exemplaridade ética e moral no âmbito da atuação do indivíduo, mas tendo bem presente a defesa e consolidação do bem comum como pedra angular da sociedade, adverte num outro sermão pregado na Capela Real no ano de 1644, por ocasião da *Terceira Domingo do Advento*: «[...] os corpos políticos (ou sejam de governo monárquico, ou de qualquer outro que eu entendo geralmente debaixo do nome comum de república), [...] então serão bem servidos, quando os ofícios forem administrados por homens que se escusam deles, isto é, não pelos ambiciosos, senão pelos beneméritos, que não pisam as lamas, nem frequentam os oratórios das cortes, antes fogem e se retiram de as ver, nem se lhes mostrar» (vol. I, p. 309).

¹² *Sermões*, vol. I, p. 1093.

¹³ *Sermões*, vol. I, p. 1088.

ao trono do supremo poder, os que respondem em seu nome, os que declaram seus oráculos, os que distribuem seus decretos»¹⁴.

A cerca de vinte anos de distância (em 1669), num outro sermão pregado na mesma Capela dos Paços da Ribeira e sob pretexto da mesma circunstância litúrgica, mas quando já se tornara muito diferente a sua condição na corte, Vieira propõe-se oferecer consolação aos «mal despachados», por considerar ser essa «a enfermidade mais geral de que adoecem as cortes, e a dor ou o achaque de que todos comumente se queixam»¹⁵. Uma vez que o tempo político lhe era agora muito mais adverso, pois D. Pedro jamais renovara a confiança e o prestígio de que ele gozara em tempos de D. João IV, para além de outras vicissitudes graves que sofrera entretanto (desterro, processo na Inquisição de Coimbra), não é de todo descabido pensar que o texto possa funcionar como espelho de um estado de alma que também o afetava. No essencial, ainda quando o poder político não conceda o justo prémio pelo desempenho notável em cargos ou missões, não deve haver lugar a desespero, pois «o maior prémio das acções heróicas é fazê-las. O prémio das acções honradas, elas o têm em si, e o levam consigo». Tal argumento, que não era alheio à influência da ética cristã e do pensamento de Séneca, era muito comum não só em tratados de carácter político, mas no campo da epistolografia e noutras manifestações duma escrita autobiográfica que guardava memória de factos relevantes, porque tinha um alcance resgatante para o indivíduo que se sentia menosprezado. Com olhar desengano, o mesmo é dizer lúcido, faz questão de notar a distância que vai do valor em si, sempre louvável, à pública gratificação, raramente justa: «Se o mundo e o tempo fora tão justo, que distribuira os prémios pela medida do merecimento, então tínheis muita razão de queixa, porque vos faltava o testemunho da virtude, para que os mesmos prémios foram instituídos. Mas quando as mercês não são prova de ser homem, senão de ter homem, e quando não significam valor, senão valia, pouca injúria se faz a quem se não fazem»¹⁶. Pensando seguramente também em si, culpa a pátria de não saber retribuir devidamente o esforço de seus servidores. E, como se todo este trabalho argumentativo não fora suficiente, Vieira sobreleva ainda a força da Providência Divina que tantas vezes acaba por beneficiar quando

¹⁴ *Sermões*, vol. I, p. 1088.

¹⁵ *Sermões*, vol. I, p. 1095.

¹⁶ *Sermões*, vol. I, p. 1103.

parecia que apenas castigava e, como tal, o indeferimento da petição, ou qualquer outra forma de injustiça, pode ser visto a uma escala mais abrangente, a da própria salvação do indivíduo¹⁷.

Sem que alguma vez tenha alcançado, entre nós, o vigor e a importância que conheceu no seio da monarquia dos Habsburgo, à conta do Duque de Lerma e do Conde Duque de Olivares (respetivamente ao serviço de Filipe III e de Filipe IV), a figura institucional do valido ou privado é objeto de alguma atenção, pois podia deliberar, mediante delegação de funções por parte do soberano, em assuntos de grande relevância para o reino e, por norma, tinha na sua dependência uma extensa rede clientelar, com tudo o que isso implicava de reciprocidade de favores e dívidas de amizade. Apenas a governação de Castelo Melhor (por sinal muito pernicioso para Vieira, por se encontrarem em campos políticos opostos) se aproximou em parte desse modelo arquetípico, mas dir-se-ia que o tratamento do tema interessava a Vieira na justa medida em que assim podia configurar um quadro de atuação política eticamente responsável e em absoluta concordância com os princípios da religião. Tal como sucede com outros autores portugueses, mas também espanhóis e italianos, que seguiam uma matriz de pensamento de teor escolástico e procuravam conciliar, de modo harmonioso, um núcleo rígido de preceitos éticos e morais com as exigências reais da política ou, na feliz expressão de António de Sousa Macedo, os «documentos divinos» com as «conveniências de estado», ele reconhece amiúde que tem por missão propor «o que prudentemente ensina a política humana, confirmada mais altamente com os documentos da sagrada»¹⁸. Não lhe custa reconhecer que «os supremos príncipes é bem que tenham uma causa segunda, que os represente, e sobre quem descansem»¹⁹, mas mostra-se cético quanto ao perfil do valido e

¹⁷ Ocupando, na *editio princeps*, o lugar imediatamente a seguir aos dois sermões analisados e mantendo com eles inegáveis laços de proximidade, seja pela altura do ano litúrgico (tempo quaresmal), seja pelo local em que foi proferido, estoutro sermão da *Terceira Quarta-feira da Quaresma* prolonga a temática dos pretendentes, mas desta feita para destacar o modo como o soberano, ou outra instância de poder, recusa ou indefere petições que lhe são dirigidas. Embora apareça com a indicação de 1670, é muito provavelmente posterior a essa data (talvez mesmo só pronunciado na segunda metade da década), como adianta João Francisco Marques (2009). Não termina Vieira o seu discurso sem refletir ainda sobre o ofício de conselheiro, insurgindo-se contra a eventual substituição de um homem de maduro conselho por outro menos qualificado, no que pode ser visto como invetiva contra a estratégia de poder do regente D. Pedro que não só o excluíra a ele como a outras figuras de alto renome na corte de D. João IV.

¹⁸ *Sermões*, vol. I, p. 1156.

¹⁹ *Sermões*, vol. I, p. 1078.

mais ainda quando tal função é desempenhada por mais de uma pessoa, por gerar opiniões desencontradas. Era tão impressiva a imagem de onnipresença que assim se criava que, não raro, se entendia ser aquele o único intermediário válido entre o monarca e os súbditos, quando não o detentor do próprio poder efetivo. Ora, contrariamente ao que acontecera em França, com Richelieu, e em Espanha, com Olivares, D. João IV soubera evitar esse perigo, como bem demonstra Vieira no *Sermão de Exéquias* deste «animoso e invicto Pai da Pátria», pois «há reis que nem reinam, nem sabem: eles são os reis, e os seus validos são os que reinam; porque os validos são os que põem e os que dispõem, e os que fazem o que querem; e assim como não reinam, também não sabem; porque nem sabem a quem se dão os prémios, nem sabem por que merecimentos: nem sabem a quem se dão os castigos, nem sabem por que culpas»²⁰. Apesar da presença recorrente de figuras e casos de origem bíblica ou retirados da Patrística, o que não surpreende tendo em conta a natureza do seu ofício e a engrenagem retórica que põe em marcha, não se pode dizer que a sua reflexão tenha o mesmo cunho especulativo de tantos outros tratadistas de perfil eclesiástico, porque vai de encontro às preocupações que afligem os membros da comunidade²¹.

Sempre pronto a denunciar injustiças e a tomar partido pelos mais fracos, o pregador procura refletir, em sucessivas ocasiões, sobre a atuação de ministros e sobre o modo como estes se relacionam com a comunidade, pois aí reside um dos pontos fulcrais da paz e da estabilidade do reino: «os descontentamentos e queixas dos povos ordinariamente caem sobre os ministros, e talvez se levantem

²⁰ *Sermões*, vol. V, p. 1140.

²¹ Para Francisco Manuel de Melo, por mais ágeis que alguns religiosos se mostrassem no manejo de fontes clássicas e medievais, quantas vezes em atitude reverencial, se não compreendessem o mundo novo que se apresentava diante dos seus olhos – mundo de permanente milícia contra a malícia do homem, segundo propõe o aforismo XIII do *Oráculo manual y arte de prudencia* de Baltasar Gracián ou em que «a malícia é mais longa que a arte», pois se estende «quase incompreensivelmente», na versão do autor português –, de pouco adiantava a sua reflexão: «Muito autor regular vejo neste catálogo, eu vos confesso que não estou bem com a política inculcada dos religiosos, considerando que suas artes dela não podem ser notórias aos que vivem abstraídos do manejo de negócios profanos; e daqui vem que sempre tive azar com os pregadores quando, por inculcarem do púlpito quatro máximas que os principais já sabem e desprezam, se divertem do seu principal ofício e instituto que é aproveitar às almas e mostrar-lhes o caminho da emenda.» (*Hospital das Letras*, pp. 114-115). Pelo seu percurso vivencial atípico, Vieira conseguia perceber como poucos o valor da experiência no campo da governação, como fica bem patente neste passo: «o político faça-se versado em toda a lição das histórias, e aprenda mais na prática dos exemplos, que na especulação do discurso a resolução dos casos futuros e a experiência dos passados» (*Sermões*, vol. I, p. 302).

até o sagrado dos príncipes»²². Tendo em mente essa delicada missão em prol do bem comum, adverte no *Sermão da Primeira Domingo do Advento*, de 1650: «Não deixe o ministro de fazer o que tem de obrigação, e pode ser que se salve melhor em um conselho, que em um deserto. Tome por disciplina a diligência, tome por cilício o zelo, tome por contemplação o cuidado, e tome por abstinência o não tomar, e ele se salvará»²³.

Para muitos homens do século XVII, a corte constituiu, em algum momento da vida, um espaço de decepção, ou por não verem cumpridas as pretensões que acaalentavam, ou por considerarem que a ingratidão do poder régio não fazia jus ao empenho demonstrado, quando não por razões de maior gravidade. Não foge a essa regra Vieira, pelo que não causa estranheza que, num ou noutro ponto do seu discurso, deixe vir ao de cima um olhar desencantado, como quando considera, em tom sentencioso, que «o paço a ninguém fez melhor: a muitos que eram bons, fez que o não fossem»²⁴. É demorado, quando não penoso, esse processo de amadurecimento que conduz o varão justo e virtuoso a projetar sobre a realidade circundante um olhar desengano (ou mais lúcido), levando-o a encarar, com certa dose de precaução defensiva, a atuação dos vários agentes implicados na órbita do poder e a desmontar a densa trama de interesses e de paixões que subjaz à vivência social. Mas, se muitos concordavam nesta leitura de um mundo intrinsecamente hostil e posto sob o signo de Proteu, por sua essência mudável, nem todos convergiam no programa de ação mais conveniente a aplicar no complexo espaço do poder.

Assim, para o pregador que se dirige, na Quaresma de 1655, ao auditório da «Capela Real e Corte de Lisboa», a primeira e mais substancial lição seria

²² *Sermões*, vol. II, p. 673.

²³ *Sermões*, vol. I, p. 126. Tendo como pano de fundo os imperativos da consciência cristã e a busca da salvação eterna que também se aplicam aos que governam, não poderia o pregador adotar outro critério de julgamento moral que não o mais exigente, até pelas largas implicações que resultavam das suas decisões: «todo o homem que é causa gravemente culpável de algum dano grave, se o não restitui, quando pode, não se pode salvar: todos ou quase todos os que governam, são causas gravemente culpáveis de graves danos, e nenhum ou quase nenhum restitui o que pode: logo nenhum ou quase nenhum dos que governam se pode salvar» (p. 133).

²⁴ *Sermões*, vol. I, p. 1088. Por ocasião da sua derradeira partida para o Brasil, nos primeiros anos da década de 80, em função do alheamento da corte e de alguns incidentes que muito o magoaram, como a simulação de um auto-de-fé levada a cabo por estudantes e alguns populares de Coimbra que terminara com a destruição da sua figura em efígie, acusando-o de vendido aos judeus, há de confessar, em tom magoado, ao Marquês de Gouveia, em carta datada de maio de 1682: «Não merecia António Vieira aos portugueses, depois de ter padecido tanto por amor da sua pátria, e arriscado tantas vezes a vida por ela, que lhe antecipassem as cinzas e lhe fizessem tão honradas exéquias.» (*Cartas*, vol. 3, p. 453).

a do desengano, de tal forma que pudesse fazer com que muitos, «livres ainda daquelas cadeias que se não podem quebrar», trocassem «a vaidade pela verdade, a corte pelo deserto, o paço pela clausura, as galas pelo cilício, e o cativo do mundo pelo jugo suave de Cristo»²⁵. Sabendo de antemão, contudo, que alguns não podiam (e não queriam) retirar-se para sempre «do povoado e deixar o trato das gentes», propõe uma sábia alternância entre exercício do poder e retiro espiritual, no que acaba por constituir uma inquebrantável (e já esperada) profissão de fé no modelo da “política católica”, contra os defensores de correntes de inspiração maquiavelista e tacitista: «No estado secular e político parece que tem menos lugar este retiro, pela frequência e multidão dos negócios, e pela maior necessidade da assistência das pessoas públicas em matérias tantas e de tanto peso, como as que ordinariamente ocorrem no governo de uma monarquia. Assim o supõe a política humana, ou mais verdadeiramente gentílica, como se o acerto dos negócios, por muitos e grandes, necessitara menos da Providência de Deus, e a vista das cousas da Terra, ou no claro ou no escuro, não dependera toda das luzes do Céu!»²⁶. Sobre o príncipe pesa, pois, uma dupla determinação, política e religiosa, e só esta última pode impedir a emergência no espaço do poder da astúcia e da dissimulação danosa, exercidas sem qualquer constrangimento ético ou moral: «O trono dos reis tem o seu assento entre Deus e os homens; acima dos homens de quem são superiores, e abaixo de Deus, de quem são súbditos. Para servir e agradar a Deus, o que mais lhe importa, é a santidade: para reger e governar os homens, o que mais hão mister é a prudência»²⁷. Num quadro de vigoroso confronto simbólico como o que tem lugar por toda a Europa do séc. xvii, as teses de Vieira procuram contrapor ao paradigma do mudável, do que perpetuamente se oculta, do que engana e dissimula, a substância intemporal, inacessível e sempre igual a si mesma do divino, nas suas múltiplas reverberações.

²⁵ *Sermões*, vol. II, p. 49.

²⁶ *Sermões*, vol. II, p. 51. Não por acaso, Barbosa Homem, temendo ser mal interpretado, sente a necessidade de distinguir a “Razão de Estado régia”, que advoga, da “Razão de Estado tirânica”, que atribui a Maquiavel e a todos quantos, de forma mais ou menos direta, se inspiraram no seu pensamento: «A la Regia suelen varios Autores señalar por otros títulos, porque ya la llaman Cristiana, ya Católica, ya justa, ya humana, ya legítima, y otros semejantes nombres, que como se ve, unos sueñan en Religión, otros en racionalidad, y justicia. A la tiránica dan también otros diversos nombres, como son Gentílica, Pagana, Política, Despótica, Leonina, y otros tales, que a respecto contrario de la Regia, tocan a la irreligión o a la injusticia» (*apud* Torgal e Longobardi Ralha, 1992, p. XX).

²⁷ *Sermões*, vol. V, *Palavra de Deus empenhada no Sermão das Exéquias da Rainha D. Maria Francisca Isabel de Sabóia*, p. 1184.

BIBLIOGRAFIA

- MACEDO, A. de Sousa, (1651), *Harmonia política dos documentos divinos com as conveniências de Estado*, Na Haga do Conde, Oficina de Samuel Broun.
- MARQUES, J. F., (2009), «A crítica sócio-política de Vieira na parénese quaresmal dos sermões dos pretendentes», in *Entre a selva e a corte. Novos olhares sobre Vieira*, ed. José Eduardo Franco, Lisboa, Esfera do Caos Editores, pp. 61-77.
- MELO, F. M., (1970), *Le dialogue "Hospital das Letras" de D. Francisco Manuel de Melo*. Texte établi d'après l'édition princeps et les manuscrits, variantes et notes de Jean Colomès, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian – Centro Cultural Português.
- MENDES, M. V., (1989), *A oratória barroca de Vieira*, Lisboa, Editorial Caminho.
- TORGAL, L. R. e RALHA, R. Longobardi, (1992), João Botero. *Da Razão de Estado*, Instituto Nacional de Investigação Científica – Centro de História da Sociedade e da Cultura da Universidade de Coimbra, Coimbra.
- VALENTE, V. P., (1980), «A Sociedade, o Estado e a História na obra de António Vieira», in *Estudos sobre a crise nacional*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- VIEIRA, Padre António, (1971), *Cartas*, coordenadas e anotadas por J. L. de Azevedo, 3 vols., Imprensa Nacional, Lisboa.
- _____, (1959 [1993]), *Sermões*, prefaciados e revistos pelo Rev.^{mo} Padre Gonçalo Alves, Porto, 5 vols., Lello e Irmão Editores.
- _____, (2010), *Sermões*, direcção, fixação do texto e aparato crítico de A. do Espírito Santo, Lisboa, Centro de Estudos de Filosofia e Imprensa Nacional – Casa da Moeda, vol. I (2008), vol. II.

Rita Marnoto

Universidade de Coimbra

ENTRE *CLOUD GATE* E *IL CORTEGIANO*. PORTUGAL NO ESPELHO DE CASTIGLIONE

1. *Cloud gate* é o título da enorme escultura, que se ergue na AT&T Plaza do Millennium Park de Chicago, concebida pelo conceituado artista plástico Anish Kapoor¹. Está implantada entre uma zona edificada e uma tira de parque verde à beira do Lago Michigan. Domina toda a envolvente, e não só pela sua inserção urbana e pela sua dimensão, mas também pelo modo como as suas linhas curvas e a sua superfície espelhada jogam entre si. É como se fosse uma enorme bola esvaziada, um esferoide achatado cujos polos foram comprimidos um contra o outro. A modelação a que é sujeita essa forma esférica cria então dois espaços, o espaço exterior, que é convexo, e o espaço interior, que é côncavo. Parece suspensa no ar, e a sua superfície é inteiramente recoberta por aço espelhado. Colocada no limite entre o núcleo da cidade e o parque com o lago, faz a transição entre as duas zonas. A sua superfície exterior, convexa, reflete imagens de mundo que parecem infinitas. Por sua vez, a concavidade interior preserva, nas suas dimensões, uma escala humana, espelhando cada visitante como um filamento oblongo necessariamente agregado a todos os outros transeuntes acolhidos por *Cloud gate*. É assim que os efeitos de reflexão múltipla e nebulosa potenciam a desmaterialização de uma obra com mais de cem toneladas.

A associação de *Il libro del cortegiano* de Baldassar Castiglione a uma escultura concebida cerca de cinco séculos mais tarde tem na sua base um caráter

¹ Natural de Mumbai (1954) e residente em Londres. Representou o Reino Unido na Bienal de Veneza em 1990, onde obteve o Premio Duemila. Um ano depois, recebeu o Turner Prize.

especular de duas-obras primas, articulado entre superfície côncava e superfície convexa. *Cloud gate* foi montada entre 2004 e 2006. Por sua vez, o primeiro esboço do tratado de Castiglione foi elaborado na sequência da morte do duque Guidobaldo di Montefeltro, ocorrida em 1508. Depois de ter sido sujeito a uma trabalhosa composição redatorial, teve a sua primeira edição em Veneza, no mês de Abril de 1528, nas oficinas de Aldo e Andrea d'Asolo, continuadores do labor de Aldo Manuzio, à qual se seguiu nova edição, logo em Outubro do mesmo ano, em Florença, pelos herdeiros de Filippo Giunta². Ao longo do século XVI, foram publicadas mais de cem edições do tratado, de Espanha à Polónia, o qual, por entre os caminhos dessa fulgurante difusão, passou a correr sob o mais expedito título de *Il cortegiano*³. Na verdade, também ele é um espelho, na medida em que se insere naquela tipologia de textos, designada como *speculum*, que estabelece modelos de comportamento a serem seguidos e imitados⁴.

A escultura de Kapoor existe em função da superfície espelhada que a recobre interior e exteriormente. O tratado de Castiglione tem por cerne a sua capacidade de, partindo da corte de Urbino, refletir e projetar “una regola universalissima, la qual mi par valer circa questo in tutte le cose umane che si facciano o dicano più che alcuna altra”, como o afirma, logo nas primeiras páginas

² São duas das mais destacadas tipografias da época, cujo programa editorial segue vias paralelas, o que gerou, não raro, relações de concorrência. Mostra-o desde logo o uso diferenciado previsto por cada uma das edições de *Il cortegiano*. A de abril, com as suas grandes páginas *in folio*, visa um manuseamento em local preparado para a leitura, ao passo que a de outubro, em oitavo, é um volume maneirinho. Sobre a história do texto, são essenciais os estudos pioneiros de Vittorio Cian, com relevo para “Un episodio della censura in Italia nel secolo XVI: l'edizione spurgata del *Cortegiano*”, *Archivio Storico Lombardo*, 1887, pp. 661-727; *Nel mondo di Baldassarre Castiglione*, Venezia, Ferrari, 1892; “Nel mondo di Baldassarre Castiglione. Documenti illustrati”, *Archivio Storico Lombardo*, 1942, pp. 3-97; *La lingua di Baldassarre Castiglione*, Firenze, Sansoni, 1942; e a sua edição de *Il libro del cortegiano*, Firenze, Sansoni, 1947; bem como os trabalhos de Guido Ghinassi, “L'ultimo revisore del *Cortegiano*”, *Studi di Filologia Italiana*, 21, 1963, pp. 217-264; “Fasi dell'elaborazione del *Cortegiano*”, *Studi di Filologia Italiana*, 25, 1967, pp. 155-196; “Postille sull'elaborazione del *Cortegiano*”, *Studi e Problemi di Critica Testuale*, 3, 1971, pp. 171-178; e a sua edição de *La seconda redazione del “Cortegiano”*, Firenze, Sansoni, 1968.

³ Cerca de metade dessas edições saíram em italiano, e das restantes onze são em latim. Ver Peter Burke, *The Fortunes of the “Courtier”*, Cambridge, Polity Press, 1995.

⁴ Sobre os tratados de *specula*, escritos em latim ou em italiano, que em Itália precederam e deram sequência a *Il cortegiano*, formando um modelo de difusão europeia, ver Amedeo Quondam, *La conversazione. Un modello italiano*, Roma, Donzelli, 2007. Em Portugal, a tipologia do espelho de Príncipes foi estudada por Nair de Nazaré Castro Soares, *O Príncipe ideal no século XVI e a obra de D. Jerónimo Osório*, Coimbra, INIC, 1994. Ver também, na sua incidência ibérica, Davide Bigalli, *Immagini del Principe. Ricerche su politica e Umanesimo nel Portogallo e nella Spagna del Cinquecento*, Milano, F. Angeli, 1985.

de *Il libro del cortegiano*, o conde Ludovico da Canossa⁵. Essa regra espelha a prática quotidiana do cortesão e da mulher de corte, num quadro dotado de larguíssimo espectro.

Dos reflexos de Portugal em *Il cortegiano*, tratarei dois aspetos proeminentes⁶. O primeiro, é a sua dedicatória a D. Miguel da Silva, bispo de Viseu. O segundo, a famosa facécia do jogo de xadrez, contada no LVI capítulo do segundo livro, que se passa na corte portuguesa⁷.

Este ensaio homenageia uma Professora, a Doutora Ofélia Paiva Monteiro, que, de forma não muito habitual, sempre estimulou os seus discípulos a estudarem o passado dando atenção ao presente, e a interpretarem a obra literária no seio de um conjunto de manifestações artísticas de fronteiras amplas, fazendo dessa atitude uma via privilegiada de indagação heurística.

2. Quatro anos antes de *Il cortegiano* ter sido dado à estampa, já Vittoria Colonna manifestava a sua admiração pelo lustro de uma obra que lhe parecia escrita à frente de um espelho. No plano da língua, a Marquesa de Pescara não poupa louvores à modelação da matéria utilizada, o vulgar, levada a cabo com tanta mestria que, no seu dizer, faz o bronze luzir como ouro. Mas é na apresentação de facetas interiores e exteriores, entre a projeção num espelho da figura do próprio autor e de uma tipologia social em vias de formação, que identifica o sucesso do retrato do *perfetto cortegiano*⁸,

Ma non tacerò già quello che più ammirazione mi ha causato, che è che a me pare
che chi scrive latino habbi una differenza con li altri autori, simile ad uno artefice

⁵ Baldassar Castiglione, *Il libro del cortegiano*, ed. Amedeo Quondam, note Nicola Longo, Milano, Garzanti, 1990 [1981], p. 59.

⁶ O assunto tem por contraponto a receção de *Il cortegiano* na literatura portuguesa, à qual tive ocasião de me referir em “Crítica à corte e antinomia urbana”, *Filologia e Literatura*, coordenação Maurizio Perugi, Lisboa, Genève, Colibri, 2012 [no prelo].

⁷ Quanto ao conceito de imagem e à tão debatida questão da imagologia, toma-se por referência a perspetiva crítica de Hugo Dyerinck, quando coloca no cerne da análise o plano literário, pelo contributo que o seu estudo efetivamente pode fornecer para um melhor conhecimento de aspectos essenciais do texto. Valha por todas a remissão para o seu artigo, “Zum Problem der *images* und *mirages* und ihrer Untersuchung im Rahmen der Vergleichenden Literaturwissenschaft”, *Arcadia*, 1, 2, 1966, pp. 107-120.

⁸ A carta é datada de Marino, 20-9-1524. Foi integralmente transcrita no primeiro anexo de Amedeo Quondam, “*Questo povero Cortegiano*”. *Castiglione, il Libro, la Storia*, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 534-535.

che lavora di oro a quelli che lavorano di rame, ché per semplice opera che faccia, la excellenzia de la materia luce tanto che la dimostra bella; ma la opera di rame con grande ingegno et sottill modo non può farsi tale che in la comparazione non perda molto; ed il novo vostro vulgare porta una maestà con seco sì rara, che non deve cedere a niuna opera latina.

Che abbia ben formato un perfetto cortegiano non me ne maraviglio, ché con solo tenere uno specchio denanzi et considerare le interne et externe parti sue, posseva descriverlo qual lo ha descritto; ma essendo la maggior difficultà che habbiamo conoscer noi stessi, dico chè più difficile li è stato formar sé che un altro, sì che o per l'uno o per l'altro che sia, merita tanta laude che me ne rimetto al signor Datario, il qual solo giudico bastevole che per me la dia.

É nestes termos que a Marquesa de Pescara termina a carta enviada a Castiglione em 20 de setembro de 1524. Para além do interesse que apresenta, pela exploração da imagem do espelho, trata-se de um texto importante para a compreensão de dois tópicos essenciais ao desenvolvimento do presente estudo, que enunciarei sinteticamente.

O primeiro relaciona-se com um processo de elaboração textual extremamente laborioso. Ao longo de quase duas décadas, é com grande entusiasmo que Castiglione dedica os seus mais pressurosos cuidados à redação do tratado. Contudo, a partir de um certo momento essa gestação converter-se-á em fonte de grandes preocupações. Se a obra é escrita em diálogo, Castiglione vai acompanhando a sua feitura com a auscultação de opiniões e impressões acerca do seu teor. Envia, pois, o seu *Cortegiano* a algumas das mais destacadas personalidades da cena literária italiana do seu tempo, dinamizando uma rede de relações detalhadamente descrita por Amedeo Quondam⁹. Põe tanto empenho nesse intercâmbio de ideias, que é ele próprio a acompanhar a feitura dos manuscritos que vai distribuindo. Em setembro de 1518, de Mântua, onde se encontra, faz chegar o tratado a Roma, aos dois secretários do papa Leão X, Iacopo Sadoleto e Pietro Bembo. Também para Ferrara segue uma cópia, destinada ao cardeal Ippolito d'Este, segundo uma carta datada de junho de 1520, escrita de Mântua. Depois da morte do Cardeal, ocorrida em novembro desse mesmo ano, passará

⁹ *Ib.*, "Parte prima".

para as mãos de Alfonso Ariosto. Um outro manuscrito é posteriormente enviado a Vittoria Colonna. Entretanto, o apreço que uma obra tão inovadora vai merecendo leva a que os pedidos de leitura se multipliquem, e até Mario Equicola é envolvido nessa malha de relações.

As anotações apostas a alguns desses manuscritos são fontes preciosas para o conhecimento de uma dinâmica textual que volteia em torno dos comentários e das sugestões de Sadoletto, Bembo ou Alfonso Ariosto. A isso há a acrescentar, contudo, a angústia com que Castiglione se esforça por recuperar uma das cópias. O eventual uso que dela possa ser feito não lhe dá muito sossego. É o caso do manuscrito em posse de Vittoria Colonna, cuja devolução vai sendo protelada. Na verdade, o excerto transcrito faz parte de uma carta em que a Marquesa se justifica pela sua demora, dizendo que o deseja ler uma segunda vez, com mais vagar. Que a primeira leitura fora profunda, não há lugar para dúvidas. A análise que faz do tratado é aprimorada. Mas a agitação que essa demorada leitura causou no espírito de Castiglione não foi de pouca monta.

A partir de 1513, ano em que é nomeado Embaixador do Duque de Urbino em Roma, Castiglione passa longos períodos na cidade papal. À medida que os anos vão passando, essa ligação ao ambiente romano torna-se cada vez mais intrínseca. Entretanto, Clemente VII designa-o Núncio Pontifício em Espanha, para onde parte em inícios de 1525. A missão era delicada, num momento em que já se respirava aquele novo equilíbrio de forças que levaria ao saque de Roma. Contudo, para além desses cuidados, o Núncio de Clemente VII carregava consigo outras preocupações: o destino do manuscrito que não conseguia reaver. Deviam ser profundas se, apesar de se encontrar fora de Itália, toma a resolução de editar *Il libro del cortegiano*. Apoiar-se, para isso, numa rede de amigos e intermediários que o ajudam na empresa, com relevo para Ludovico da Canossa e Giovanni Battista Ramusio¹⁰.

Ainda assim, o mestre da *sprezzatura* não se consegue conter, se logo no início do prefácio com que se abre a edição de *Il cortegiano* desabafa¹¹,

¹⁰ Secretário da República e colaborador próximo dos Manuzio, Ramusio (Treviso, 1485-Pádua, 1557) interessou-se muito, como é sabido, por cartografia e pelas navegações portuguesas. Compilou dezenas de relatos hodepóricos nos três volumes de *Delle navigazioni et viaggi* (vol. 1, 1550; vol. 3, 1556; vol. 2, 1559, póstumo).

¹¹ *Il libro del cortegiano*, pp. 3-4.

Ritrovandomi adunque in Ispagna ed essendo di Italia avvisato che la signora Vittoria dalla Colonna, marchesa di Pescara, alla quale io già feci copia del libro, contra la promessa sua ne avea fatto trascrivere una gran parte, non potei non sentirne qualche fastidio, dubitandomi di molti inconvenienti, che in simili casi possono occorrere; nientedimeno mi confidai che l'ingegno et prudenzia di quella Signora, la virtù della quale io sempre ho tenuto in venerazione come cosa divina, bastasse a rimediare che pregiudicio alcuno non mi venisse dall'aver obedito a' suoi comandamenti. In ultimo seppi che quella parte del libro si ritrovava in Napoli in mano di molti; e, come sono gli omini sempre cupidi di novità, pareva che quelli tali tentassero di farla imprimere. Ond'io, spaventato da questo pericolo, diterminai di riveder sùbito nel libro quel poco che mi comportava il tempo, con intenzione di publicarlo; estimando men male lasciarlo veder poco castigato per mia mano che molto lacerato per man d'altri.

O tratado sobre a impassibilidade abre-se, pois, com uma manifestação do *fastidio* e do *spavento* que correm por conta de uma Senhora, cujo *ingegno*, cuja *prudenzia* e cuja *virtù* merecem divino louvor.

Quanto ao segundo tópico a considerar, diz respeito à incidência do modelo proposto, entre *formar sé* e *formar un altro*, como escreve Vittoria Colonna. O *perfetto cortigiano* consubstancia uma imagem onde convergem os dotes do autor do livro e da sociedade de corte italiana, para ganhar uma dimensão europeia. Bem nota Amedeo Quondam que as suas personagens fazem ou poderiam fazer parte de uma galeria de pintura da época. Aliás, Castiglione manteve relações de amizade intelectual com Raffaello. Os primeiros retratos de figuras de corte que pintou acompanharam a germinação do tratado, e não só em termos cronológicos, como também no que toca à convivência de ambos na corte de Urbino¹².

¹² A esse propósito, Amedeo Quondam, salvaguardando algumas atribuições problemáticas, recorda os retratos de várias personagens de *Il cortigiano*, a saber, “L’Elisabetta Gonzaga ora agli Uffizi (a tergo si legge questa scritta: «Isabetta mantovana moglie del duca Guido»), l’Emilia Pio ora nella Collezione Epstein di Baltimora, il Francesco Maria della Rovere degli Uffizi, i due *San Giorgio e il drago* per Enrico VII d’Inghilterra (ora al Louvre e alla National Gallery di Washington), il Guidubaldo degli Uffizi; per non dimenticare il perduto ritratto di Pietro Bembo (del 1506), nonché, sempre per diretta pertinenza com il *Cortegiano*, quello di Federico Gonzaga, anch’esso perduto, o quello di cardinale ora al Prado (ove è riconoscibile, secondo alcuni, il Bibbiena, e secondo altri Ippolito d’Este)”, ao que acrescenta a presença da figura de Castiglione nos frescos que Raffaello pintou para a Stanza della Segnatura, a *Scuola d’Atene* e o *Parnaso*, e para a Sala di Costantino (“*Questo povero Cortegiano*”. *Castiglione, il Libro, la Storia*, pp. 510-511).

Na verdade, cada uma dessas telas poderia representar muitas outras personalidades do tempo, e não são poucos os problemas tantas vezes suscitados pela identificação das personagens retratadas. Da mesma feita, a Urbino que Castiglione escolhe como cenário do seu diálogo é uma de entre as tantas refinadas cortes italianas da época, que por sinal está longe de ser uma das maiores. A escolha em muito se deve às suas ligações com Guidobaldo di Montefeltro, deixando porém largo espaço para uma leitura aberta. O modelo de corte e de cortesão que apresenta, por um lado, é bem enraizado na história, mas, por outro lado, é suscetível de ser posto em prática em qualquer corte italiana ou europeia, seja a sua dimensão mais restrita ou mais ampla. Com efeito, o tratado mantém claríssimos elos de ligação com o ambiente cortesanesco de Urbino, a começar pelos nomes dos intervenientes, embora o processo redatorial mostre que muitas dessas particularidades vão sendo atenuadas, e também as vivências pessoais do próprio Castiglione ganham discricção. Dessa forma, é conferida maleabilidade a um modelo que, para além de italiano, é europeu. Tanto se aplica a Urbino como a Roma, e tanto se adaptará a Madrid como a Versalhes. Urbino vale por um esplendor que é chamado à colação com uma elegância que dele faz espelho natural.

Paralelamente, toma forma, nesse processo de reelaboração, o reconhecimento dos usos de várias populações europeias, a ponto de o que era considerado próprio dos bárbaros passar a ser tido como uma marca de alteridade. “Castiglione sostituisce, infatti, il polemico, troppo polemico, «gli Italiani son vaghi d’abbigliarsi alla foggia de’ barbari» con il neutro «alle altrui foggie»”, observa Quondam a propósito das alterações que vão sendo introduzidas no texto¹³. O estrangeiro deixa de ser o bárbaro, para se inserir numa prática relacional entre nações, cada uma das quais preserva a sua identidade, num equilíbrio difícil, é certo, mas efetivo, entre local e geral. A tal *regula universalissima* corresponde ao novo modelo italiano, por ser o mais perfeito e o mais internacional, no sentido em que é adequado a todas as circunstâncias da história. Mas esse modelo de forma alguma anula características de temperamento e hábitos próprios de *Francesi, Spagnoli, Tedeschi, Portoghesi, Turchi, Moscoviti* e tantos outros.

¹³ *Ib.*, p. 385. Sobre a alteridade e a questão do estrangeiro, são essenciais as pp. 309-470 deste volume.

3. A dedicatória de *Il cortegiano* a D. Miguel da Silva, bispo de Viseu, insere-se numa complexa trama onde se adensam questões do plano histórico e pessoal, bem como de ordem textual e editorial.

D. Miguel da Silva era uma das mais distintas personalidades da Roma do tempo de Castiglione. Tiveram relações de grande proximidade, frequentaram os mesmos círculos intelectuais e até moraram juntos, entre 1520 e 1522, no Palácio de Belvedere, situado a norte da Basílica de S. Pedro. Sylvie Deswarte, na monografia que dedicou a D. Miguel da Silva, transcreve o poema latino de Guido Postumo Silvestre que coloca o destinatário e o autor de *Il cortegiano* lado a lado, por ocasião de uma caçada nos arredores de Roma organizada pelo papa Leão X¹⁴,

Quin lusitano orator quocque missus ab orbe
Sylvius Hispani terga onerarat equi.
Ibat suspensio similis quem magna putatis
Concipere, ac Regi mox referenda sua.
Aut si quod musis gratum acceptumque canebat
Cortigere aeternae posteritatis opus.
Is comitem Gibertum altis de rebus agentem
Iunxerat, et Phoebi Castiliona decus,
Armatam ferro cornum de more gerebat
Missile telum illi fulminis instar erat.

— O que poderá ser assim traduzido para português:

Que também o embaixador enviado das terras lusitanas,
Silva, montava na garupa de um cavalo espanhol.
Ia como quem está absorto na conceção de grandes ações,
a relatar em breve ao seu Rei.
Ou então ia a compor algo de caro e de agradável às Musas,

¹⁴ *Il "perfetto cortegiano" D. Miguel da Silva*, Roma, Bulzoni, 1989, pp. 27-29 e 185, que apresenta e transcreve o poema, e donde se cita. Foi originariamente editado no volume, Guidi Posthumi Silvestri Pisaurensis, *Elegiarum libri II*, Impressum Bononiae, per Hieronymum de Benedictis Bibliopolam Bononiensem, 1524 calen Iul., c XCII v. Ver também Amedeo Quondam, "Questo povero Cortegiano". *Castiglione, il Libro, la Storia*, p. 502, n.

obra digna de eterna posteridade na corte.
Tinha como companheiro Giberto que de altos assuntos se ocupava
e Castiglione, honra de Febo.
Como de costume levava o arco armado de ferro
e a flecha que lançava era semelhante ao relâmpago.

Nomeado Embaixador por D. Manuel, chega a Roma em finais de 1514 ou em inícios do ano seguinte, para regressar a Portugal por meados de 1525. Já anteriormente viajara por Itália, e lá se irá refugiar em 1540, quando o jogo político de D. João III lhe é adverso, acabando por falecer em Roma no ano de 1556. Em 1525, é elevado a Bispo de Viseu, e em 1541, a Cardeal. O esplendor dos papas Leão X, Adriano VI e Clemente VII coincidia com a grande época das navegações portuguesas. Roma, que recebeu faustosas embaixadas de Portugal, encontrava-se deslumbrada por tais façanhas, e com a Cidade Eterna toda a Europa.

As ligações de D. Miguel da Silva aos Medici proporcionaram-lhe uma rápida integração. Conviveu assiduamente com Giovanni Rucellai e Giangiorgio Trissino, acompanhou as incursões no campo da alquimia de Tommaso Masini, a quem chamavam “o Zoroastro”. Frequentou reuniões dos homens de letras ligados à cúria romana, os *orti letterari* muito em voga na época, e participou na *Accademia tragica* a que Rucellai presidia, no Castel Sant’Angelo. Esses eram os círculos de Angelo Colocci, Pietro Bembo, Iacopo Sadoletto, Egidio da Viterbo, Claudio Tolomei, Giani Lascaris, Ludovico Ariosto, Hans Goritz, Lattanzio Tolomei e de tantas outras figuras de proeminente relevo, de entre as quais o próprio Baldassar Castiglione. De resto, os interesses de D. Miguel eram muito vastos, estendendo-se, da literatura, às gravações epigráficas egípcias, à astronomia ou à filologia. No campo das artes e da arquitetura, acompanhou os trabalhos de Giuliano da Sangallo, Antonio da Sangallo e Raffaello em S. Pedro. A famosa carta-programa sobre a arquitetura renascentista que Castiglione e Raffaello elaboraram conjuntamente e dirigiram a Leão X foi maturada por esses anos, quando artistas e intelectuais que com eles conviviam, e de entre os quais se contava D. Miguel da Silva, visitavam conjuntamente monumentos de Roma¹⁵.

¹⁵ Para uma visão global das relações entre Portugal e Itália durante esse período, com direta incidência no domínio das artes plásticas, ver Sylvie Deswarte, *Ideias e imagens de Portugal na época dos descobrimentos. Francisco de Holanda e a teoria da arte*, trad. de Maria Alice Chicó, Lisboa, Difel, 1992.

Note-se que algumas das figuras citadas foram destinatários diretos dos manuscritos de *Il cortegiano* que Castiglione preparou para serem discutidos e comentados, sendo de admitir que a sua leitura fosse levada a cabo nesses selectos círculos intelectuais. Além disso, a inflexão no sentido de um neoplatonismo mais espiritualizado, conforme ilustrada pela redação de 1518, acompanha, afinal, as dominantes ideológicas do ambiente em que D. Miguel da Silva se integrava¹⁶.

Durante a permanência em Espanha de Castiglione, as conversações da casa reinante com Portugal e a troca de embaixadas foram frequentes, tendo em vista, particularmente, a preparação do casamento de Carlos V com D. Isabel, irmã de D. João III. Castiglione e D. Miguel da Silva não se teriam encontrado de novo, mas os seus rumos coincidiram, na estadia de um em Espanha e no regresso do outro a Portugal.

Segundo Deswarte, a dedicatória de *Il cortegiano* a D. Miguel da Silva é sinal do realismo político que levou o seu autor a situar-se, cautelosamente, em terreno neutro, sem pender para a fação papal ou para a fação imperial¹⁷. Aliás, a dedicatória a D. Miguel da Silva de uma obra-chave para a literatura italiana e para a literatura europeia do século XVI não é sem precedentes. A edição de *Il Petrarca* batida em Florença, no ano de 1522, pelos herdeiros de Filippo Giunta, fora igualmente dedicada ao Embaixador português em Roma¹⁸. Contudo, a dedicatória de *Il cortegiano* tem uma particularidade, a de ser dupla, pois cada um dos quatro livros em que a obra se divide é dedicado a Alfonso Ariosto.

Alfonso Ariosto (1475–1525), primo do poeta Ludovico Ariosto, era amigo íntimo de Castiglione. Sabe-se que esteve ao serviço da família d'Este em Ferrara, mas admite-se que Castiglione e Alfonso Ariosto se pudessem ter conhecido precedentemente, na corte de Milão. Se se percorrerem os vários manuscritos do tratado que Castiglione preparou e pôs a circular antes de o editar, verifica-se que, apesar das complexas metamorfoses redatoriais em curso, a dedicatória a

¹⁶ Ver Sylvie Deswarte, "O poeta e o pintor coroados de louros", in *Petrarca 700 anos*, coordenação de Rita Marnoto, Coimbra, Instituto de Estudos Italianos da FLUC, 2005, pp. 341-381.

¹⁷ *Il "perfetto cortegiano" D. Miguel da Silva*, pp. 74-78.

¹⁸ Trata-se, por sinal, da mesma tipografia que imprimiu a segunda edição de *Il cortegiano*, em outubro de 1528, quatro meses depois de ter saído a primeira, em Veneza, na tipografia de Aldo e d'Andrea d'Asolo.

Alfonso Ariosto se mantém¹⁹. Com certeza que devem ser salvaguardadas algumas especificidades. No esboço autógrafo mais antigo que se conhece (A, que continua a pertencer à família de Castiglione, de Mântua, Ms. II 3 b), o texto não se encontra dividido em livros, pelo que há uma única dedicatória inicial. O códice B (Vat. Lat. 8204) é mutilado, faltando o princípio. A versão manuscrita final de *Il libro del cortegiano* encontra-se hoje depositada na Biblioteca Laurenziana de Florença (Ms. Ashburnham 409). Castiglione enviou-a para Veneza em abril de 1527, com vista à edição. O primeiro livro tem por *incipit*, a garrafaís, “A Messer Alfonso Ariosto”, uma epígrafe que se repete, *ipsis verbis*, no início do segundo, do terceiro e do quarto livros. No final, é registado o *explicit*, “Finisse il libro del conte Baldesar Castiglione intitolato a m. Alphonso Ariosto”. Está, porém, riscado e não passou à edição, pelo que a rasura será possivelmente uma indicação tipográfica. Como tal, no manuscrito que contém a versão final da obra, o nome de D. Miguel da Silva não figura.

Neste nó de questões, um dado que tem o maior relevo são as circunstâncias em que Castiglione dava aos prelos o tratado. Uma obra cuja elaboração fora maturada lentamente, ao longo de quase duas décadas, era intempestivamente editada, e sob grande pressão, a avaliar pela forma como expõe sem rodeios a preocupação de que fosse impressa uma edição-pirata do seu *Cortegiano*, estando ele fora de Itália, como acima se explicou. No Ashburnham 409, os sucessivos *incipit* dos quatro livros e o *explicit* do tratado mantêm entre si perfeitas relações de coerência interna. Falta-lhes, porém, coerência externa, a patir do momento em que Alfonso Ariosto falecera inesperadamente em junho de 1525 e não é habitual dedicar-se um livro a um morto.

Contudo, a *princeps* editada em Veneza, no mês de abril de 1528, nas oficinas de Aldo e Andrea d'Asolo, abre-se com um texto que não figura no Ashburnham 409, intitulado, em garrafaís, “Al reverendo ed illustre Signor Don Michel de Silva vescovo di Viseo”. Foi acrescentado numa fase ulterior do trabalho tipográfico, como o mostra a paginação do volume. É composto por cadernos regulares, à exceção do último que é feito com três folhas, e do primeiro que apenas leva duas folhas. Castiglione enviou esse texto-dedicatória para Veneza quando o

¹⁹ Sobre o assunto, é essencial Amedeo Quondam, “*Questo povero Cortegiano*”. *Castiglione, il Libro, la Storia*, pp. 471-525.

trabalho se encontrava quase pronto, pelo que a única possibilidade foi antepor um pequeno maço ao volume já preparado. Tratou-se, pois, de uma decisão de última hora. Contudo, o nome de Alfonso Ariosto não foi retirado do início dos quatro livros, mas tão só do *explicit*. É logo o primeiro dos quatro livros a abrir-se em ameno colóquio com esse destinatário²⁰,

Fra me stesso lungamente ho dubitato, messer Alfonso carissimo, qual di due cose più difficil mi fusse; o il negarvi quel che con tanta instanzia più volte m'avete richiesto, o il farlo: perché da un canto mi pareo durissimo negar alcuna cosa, e massimamente laudevole, a persona ch'io amo sommamente e da cui sommamente mi sento esser amato; dall'altro ancor pigliar impresa, la quale io non conoscessi non poter condur a fine, pareami disconvenirsi a chi estimasse le giuste riprensioni quanto estimar si debbano. In ultimo, dopo molti pensieri, ho deliberato sperimentare in questo quanto aiuto porger possa alla diligenza mia quella affezione e desiderio intenso di compiacere, che nell'altre cose tanto sòle accrescere la industria degli omini.

Voi adunque mi richiedete ch'io scriva qual sia, al parer mio, la forma di cortegiana più conveniente a gentilomo che viva in corte de' principi, per la quale egli possa e sappia perfettamente loro servire in ogni cosa ragionevole, acquistandone da essi grazia e dagli altri laude; in somma, di che sorte debba esser colui, che meriti chiamarsi perfetto cortegiano, tanto che cosa alcuna non gli manchi. Onde io, considerando tal richiesta, dico che, se a me stesso non paresse maggior biasimo l'esser da voi reputato poco amorevole che da tutti gli altri poco prudente, arei fuggito questa fatica, per dubbio di non esser tenuto temerario da tutti quelli che conoscono come difficil cosa sia, tra tante varietà di costumi che s'usano nelle corti di Cristianità, eleggere la più perfetta forma e quasi il fior di questa cortegiana, perché la consuetudine fa a noi spesso le medesime cose piacere e dispiacere; [...]

²⁰ *Il libro del cortegiano*, pp. 15-16.

Foi assim que *Il cortegiano* passou a ter dois destinatários, D. Miguel da Silva e Alfonso Ariosto²¹.

Por entre todas as atribuições editoriais, a nova introdução enviada de Espanha oferece oportunidade, a Castiglione, de fazer um ponto de situação acerca de um tratado prestes a correr mundo. A estrutura do seu texto é muito clara. A primeira parte é escrita sob o signo da morte; a segunda é dedicada à questão da língua; e, na terceira, fica contida uma dissertação sobre os objetivos do livro e o retrato do *perfetto cortegiano*. A dedicatória a D. Miguel da Silva abre-se com a evocação Guidobaldo di Montefeltro, desaparecido em 1508, do qual Castiglione diz ter recebido os primeiros estímulos à elaboração do tratado. Segue-se imediatamente a já citada explicação acerca da intempestiva decisão de dar o livro aos prelos, que tem a ver com o referido episódio de Vittoria Colonna. Fica encaixada entre a referência necrológica inicial a Guidobaldo, mais destacada, e a enumeração e evocação de outras personalidades ligadas à história do livro, também elas já falecidas. Começa com Alfonso Ariosto e o seu encómio. Por paradoxal que pareça, no corpo do prólogo “Al reverendo ed illustre Signor Don Michel de Silva vescovo di Viseo”, Castiglione continua a suster que a obra é dedicada a esse seu amigo²²,

[...] Morto è il medesimo messer Alfonso Ariosto, a cui il libro è indirizzato, giovane affabile, discreto, pieno di suavissimi costumi ed atto ad ogni cosa conveniente ad omo di corte.

²¹ A isto se acrescenta a exortação à cruzada, que numa primeira fase redatorial se alongava pela exortação do *Re Cristianissimo* (fórmula através da qual era tradicionalmente designado o Rei de França, ao caso Francisco I) a que organizasse uma campanha militar contra o maometano. Apesar de ter sido associada a um terceiro plano da dedicatória, trata-se tão só de uma invocação laudatória ao gosto da época. Pode ser confrontada com o apelo aos Reis cristãos contido no XVII canto do *Orlando Furioso*, cujo teor ressoa nas estrofes iniciais do VII canto de *Os Lusíadas*. Mesmo assim, Castiglione fez cortes drásticos nesse passo, numa atitude que terá na sua base quer motivos históricos, quer motivos literários. Ao imperador Maximiliano, sucede, em 1519, Carlos V, gorando as esperanças alimentadas por Francisco I de França de vir ainda a cingir a coroa imperial. Por sua vez, Fernando o Católico, de Aragão, que enfrentara o turco, falecera em 1516. O próprio Castiglione era Núncio Apostólico na pátria de Carlos V desde inícios de 1525. Como tal, o ideal de cruzada perdera impacto, e só mais de uma década volvida viria a ganhar nova consistência, com as incursões de Carlos V contra o turco. De resto, pela sua extensão, o passo suprimido criaria um desequilíbrio na economia do texto.

²² *Il libro del cortegiano*, pp. 4-5.

Acrescenta-se a recordação dos falecidos Giuliano dei Medici (1479–1516), do cardeal Bernardo Divizi da Bibbiena (1470–1520), de Ottaviano Fregoso (1470–1524) e da própria duquesa Elisabetta Gonzaga (1471–1526). É nessa sequência que Castiglione, através de um hábil lance de retórica, enquadra o novo destinatário de *Il libro del cortegiano*, apostrofando-o²³,

E perché voi né della signora Duchessa né degli altri che son morti, fuor che del duca Iuliano e del Cardinale di Santa Maria in Portico, aveste noticia in vita loro, acciò che, per quanto io posso, l'abbiate dopo la morte, mandovi questo libro come un ritratto di pittura della corte d'Urbino, non di mano di Raffaello o Michel Angelo, ma di pittor ignobile e che solamente sappia tirare le linee principali, senza adornar la verità de vaghi colori o far parer per arte di prospettiva ciò che non è.

“Miguel da Silva è, in realtà, una funzione del destinatario che il *Libro del Cortegiano* ha progettato per sé”, comenta Amedeo Quondam²⁴. Com efeito, o passo transcrito consubstancia a única referência que lhe é feita e o encómio não é direto. *Il cortigiano* é-lhe dedicado, para que possa conhecer uma roda de personalidades distintas, o que pressupõe, com efeito, uma relação de homogeneidade, mas já desaparecidas. A partir desse ponto de articulação, as atenções logo se deslocam, do destinatário, para a obra propriamente dita, “un ritratto di pittura”.

4. Quanto ao segundo aspeto a tratar, a facécia que se passa na corte portuguesa enquadra-se naquela arte de contar episódios interessantes e adequados a um convívio prazenteiro. O cortesão deve saber contar a história apropriada ao ambiente em que se encontra, com aquela desenvoltura e aqueles dotes discursivos que induzem à festa e ao riso de modo discreto. Mas essas ocasiões convertem-se também em oportunidade para mostrar a agudeza, o engenho e a presença de espírito de quem conta ou comenta o entrecho. Enfim, traz para a ribalta a arte da conversação como grande fundamento da sociabilidade.

²³ *Ib.*, p. 6.

²⁴ “*Questo povero Cortegiano*”. *Castiglione, il Libro, la Storia*, p. 504.

A facécia do capítulo 56 do segundo livro, contada por Bernardo da Bibbiena, é desde logo apresentada como *non tanto sottile, pur bella*²⁵,

“Parlandosi pochi dì sono del paese o mondo novamente trovato dai marinari portoghesi, e dei varii animali e d’altre cose che essi di colà in Portogallo riportano, quello amico del qual v’ho detto affermò aver veduto una simia di forma diversissima da quelle che noi siamo usati di vedere, la quale giocava a scacchi eccellentissimamente; e, tra l’altre volte, un dì essendo innanzi al re di Portogallo il gentilom che portata l’avea e giocando con lei a scacchi, la simia fece alcuni tratti sottilissimi, di sorte che lo strinse molto; in ultimo gli diede scaccomatto; per che il gentilomo turbato, come soglion esser tutti quelli che perdono a quel gioco, prese in mano il re, che era assai grande, come usano i Portoghesi, e diede in su la testa alla simia una gran scaccata; la qual sùbito saltò la banda, lamentandosi forte, e pareo che domandasse ragione al Re del torto che le era fatto. Il gentilomo poi la reinvitò a giocare; essa avendo alquanto ricusato con cenni, pur si pose a giocar di novo e, come l’altra volta avea fatto, così questa ancora lo ridusse a mal termine; in ultimo, vedendo la simia poter dar scaccomatto al gentilom, con una nova malizia volse assicurarsi di non esser più battuta; e chettamente, senza mostrar che fosse suo fatto, pose la man destra sotto ’l cubito sinistro del gentilomo, il quale esso per delicatezza riposava sopra un guancialetto di taffetà, e prestamente levatoglielo, in un medesimo tempo con la man sinistra gliel diede matto di pedina e con la destra si pose il guancialetto in capo, per farsi scudo alle percosse; poi fece un salto inanti al Re allegramente, quasi per testimonio della vittoria sua. Or vedete se questa simia era savia, avveduta e prudente.” Allora messer Cesare Gonzaga, “Questa è forza,” disse, “che tra l’altre simie fosse dottore, e di molta autorità; e penso che la Republica delle simie indiane la mandasse in Portogallo per acquistar riputazione in paese incognito.” Allora ognun rise e della bugia e della aggiunta fattagli per messer Cesare.

Logo de início, fica patente a imagem-padrão que a Itália e a Europa se fazem do cortesão português, homem de mar e introdutor de novos animais e de outras exóticas realidades no velho continente. Aliás, a formulação “paese o

²⁵ *Il libro del cortegiano*, pp. 201-203.

mondo novamente trovato” remete para um código de comunicação dotado de extrema atualidade epocal, o *novo mondo* de Vespucci²⁶. Quanto aos animais nunca vistos que os portugueses trazem para a Europa, o facto era patente na cúria, com o elefante indiano e o rinoceronte, que acabou por ser embalsamado, enviados por D. Manuel a Leão X²⁷. No que toca ao xadrez, trata-se um jogo muito comum nas cortes da época. Contudo, a ideia de que se tivesse difundido, pela Europa, na sequência dos contactos entre árabes e portugueses, sublinhava o seu enraizamento nos hábitos da corte lusa. De resto, uma das autoridades do enxadrismo quinhentista era um português que se apresentava como Damiano de Odemira, autor do tratado *Questo libro è da imparare giocare a scachi et de le partite*, editado em Roma por Stephanum Guilliretti et Herculem Nani em 1512²⁸.

Vários são os elementos da história que divertem pelo exagero, como é típico deste género de narrativa breve: um macaco como nunca se vira, tão especial que sabe jogar xadrez, tão dotado que é capaz de impor cheque-mate, reiteradamente, ao cortesão que o trouxe para a Europa e o levou até aos reais aposentos, tão esperto que põe uma almofada na cabeça para minorar os danos da agressão que pressente. Para além disso, fica uma outra zona de não dito, cuja ironia é mais ousada e inquietante. O tamanho desusado da peça do rei, nos tabuleiros de xadrez usados em Portugal, parece mimar a organização de um reino cujo poder é centralizado na figura do monarca. A palavra *re* / *Re* ora é grafada com minúscula, ora com maiúscula, expondo o paralelismo icónico e irónico entre a peça do tabuleiro e o governante do Estado. Além disso, a severidade com que a figura do tabuleiro é usada para agredir o macaco parece desdobrar a que será característica do próprio Rei. A sua presença é muda e estática, como uma sombra imóvel que não precisa de se manifestar para dominar a cena.

²⁶ Ver os comentários de Cristiano Spilla a Amerigo Vespucci, *Mundus novus*, ed. Cristiano Spilla, texto latino a frente, Troina, Città Aperta, 2007.

²⁷ Colige detalhada informação sobre as embaixadas portuguesas enviadas ao Papa, nessa época, e sobre as suas repercussões europeias, no campo da arte e das relações entre Estados, Matthias Winner, “Raffael malt einen Elefanten”, *Mitteilungen des Kunstbistorischen Institutes in Florenz*, 11, 1963-1966, pp. 17-109. Ver também, em âmbito específico, Ugo Serani, “La realtà virtuale del Cinquecento: il rinoceronte di Dürer”, in “*E vós, Tágides minbas*”. *Miscellanea in onore di Luciana Stegagno Picchio*, ed. Maria José Lancastre / Silvano Peloso / Ugo Serani, Viareggio, Lucca, Mauro Baroni, 1999, pp. 649-665.

²⁸ O livro teve uma imensa difusão ao longo do século XVI, com oito edições em Itália e várias traduções, mas pouco se sabe acerca do seu autor, que tudo leva a crer fosse um judeu de origem portuguesa exilado em Itália.

Mas é nas observações finais de Cesare Gonzaga que fica contida a suprema agudeza da *pointe*. O macaco é tão sábio que é *dottore*, o que, cruzado com outras informações epocais que atestam o apego que os portugueses tinham aos títulos, reverte em paródia. O jogo do reverso atinge o seu ápice quando Portugal, país de marinheiros, animais exóticos e viagens até ao novo mundo, tal como fora apresentado no início do capítulo, passa a *paese incognito*, sendo visto da República dos macacos. É que a grandeza das navegações não parece impressionar a *Republica delle simie indiane*. Desta feita, a monarquia mais ocidental da Europa, famosa por enviar animais exóticos, em fantásticas embaixadas, a outras nações europeias, faz-se destino de um membro de uma república de macacos indianos. Assim poderá, também ela, ganhar nome e reputação.

Neste episódio, reveem-se, pois, quer particularidades da história do Portugal quinhentista, quer modalidades de relacionamento internacional entre Estados próprias da época. A visão reflete um certo realismo histórico, ao que se acrescenta o “parlar piacevole per indurre riso e festa con gentil modo” que é parte integrante dos códigos de comportamento do *perfetto cortegiano*²⁹. É no espaço de fronteira entre essas duas instâncias que se aloja aquela modelação caricatural e divertida da imagem de Portugal.

5. Portugal reflete-se, nas páginas de *Il libro del cortegiano*, através de imagens que, apesar do seu discreto número, implicam modalidades de espelhamento diversificadas. A dedicatória a D. Miguel da Silva, com o seu esplendor, oferece-se ao olhar logo no início do livro, como reflexo de conjunto que se projeta num infinito, para depois ir revelando, através do movimento de aproximação resultante da prossecução da leitura, questões essenciais do plano textual, editorial, político-social e diplomático. Por sua vez, o episódio do jogo de xadrez modela uma série de pormenores de escala reduzida, a começar pelo espaço restrito em que a cena se passa, mas os gestos, as palavras e os símbolos que o animam ganham sentido em função de referências antropológicas muito amplas. Superfície côncava e superfície convexa articulam-se e desdobram-se em sucessão, e é também através desse contraponto que, *dalle altrui foggie*, se passa à *regula universallissima*.

²⁹ *Il libro del cortegiano*, p. 182.

(Página deixada propositadamente em branco)

RUBEN A.: CONFIGURAÇÕES DE UM MAPA LITERÁRIO

Muitas são as possibilidades de resposta quando nos interrogamos sobre as motivações, as finalidades e as configurações dos géneros autobiográficos, géneros que nas últimas décadas têm sido alvo de uma cuidadosa atenção dos estudiosos. E essa multiplicidade de respostas possíveis também se situa em dois planos distintos: no do autor que escreve e no do leitor que lê. Tratando-se de um género literário já conhecedor de uma razoável codificação e alvo de substancial bibliografia crítica, não nos deteremos em aspectos teóricos consabidos, embora não consensuais. A atestá-lo, estão as questões respeitantes à relação entre real e ficção; à co-referencialidade autor/narrador/personagem ou à alteridade daquele que se escreve; à literariedade ou à ausência dela; à suposta autenticidade do «eu» que se narra ou à sua inarredável inautenticidade; à interrogação sobre se o «eu profundo» do escritor se dá melhor a ver na ficção ou na autobiografia; etc.

Se Montaigne, nos seus ensaios de pendor autobiográfico, declarava que era a si próprio que pintava («c'est moi que je peins»), não faltam, por outro lado, autores de «escritas do eu» a sublinhar a curta (ou nula) distância entre ficção e autobiografia. Não se trata exatamente, ou apenas, da constatação de que o «eu é um outro» (Rimbaud), mas ainda do facto de os filtros da memória, geralmente reconhecidos como factor decisivo na escrita da autobiografia, não constituírem garantia de uma estrita fidelidade ao real vivido.

O escritor José Manuel Caballero Bonald, com base na sua obra ficcional, analisa a relação entre autobiografia e ficção, reconhecendo que a fronteira entre elas é muito ténue e muito incerta. A razão é que, para ele, a ficção mais não é do que a realidade que o novelista reconstrói à sua maneira com «os escombros da memória», mas aquilo que a memória transporta não traz necessariamente o

selo do real, pois a marca do irreal pode muito naturalmente incorporar-se ao próprio real vivido. A sua realidade é fruto da sua experiência, mas, alega, essa experiência pode tornar-se às vezes muito irreal: «A medida que envejezco, las cosas se me vuelven más irreales; las ideas tienden a irse desfigurando, disgregando el algún distrito de la memoria. Hasta las mentiras, las infracciones de la lógica, los irracionalismos de fondo, son variantes operativas de esa voluble y múltiple idea sobre la realidad. O sea, que la frontera entre la autobiografía y la ficción resulta siempre, a efectos literarios, ineludiblemente incierta»¹.

À pergunta sobre que lugar ocupa Ruben A., autor tão atraído pelo registo autobiográfico, no meio de tais questões, ocorre logo como resposta a epígrafe de Henry Miller colocada em *O mundo à minha procura*, que será tomado como objeto desta leitura («*Autobiography is the purest romance. Fiction is always closer to reality than fact*»), complementada com as outras considerações que o autor vai fazendo no prefácio dirigido ao leitor.

Pese embora o, não raro confessado, intuito de autognose que normalmente o autobiógrafo se propõe, não será ilegítimo pensar que a vontade de relatar a vida pessoal transporta, da parte quem o faz, um desejo de se mostrar com algum interesse – quem sabe se mesmo exemplaridade – para os outros. Na hipótese contrária, será a de uma necessidade absoluta de «falar em voz alta», de si para si, mas necessitada, ainda assim, de uma exteriorização. Quanto a Ruben A., ele deixa claro, como muitos outros, que o seu objetivo é perscrutar o seu «eu» profundo (o «eu à procura de mim no grande teatro do mundo», como escreve no terceiro volume da autobiografia²), na obsessão de descobrir a sua condição de Homem com maiúscula; porém, mais adiante conceberá o seu labor literário, onde aquela obra se inclui, como um gesto altruísta em direção ao seu virtual leitor.

As convenções tacitamente aceites por quem se impõe a tarefa de contar a própria vida reclamam um pacto de leitura segundo o qual o leitor, por sua vez, as acolha e tente compreender, mediante o reconhecimento da codificação genológica que enforma o texto a ler. O mais interessante, porém, reside, a montante, no modo como o autobiógrafo se dá a ver, construindo em originalidade, com

¹ José Manuel Caballero Bonald, «Autobiografía y ficción», in Manuela Ledesma Pedraz (ed.), *Escritura autobiográfica y géneros literarios*, Jaén, Universidad de Jaén, 1999, p. 127.

² Ruben A., *O mundo à minha procura*, vol. III, Lisboa, Assírio & Alvim, 1994, p. 126 [1ª ed.: Parceria A. M. Pereira, 1968].

um património comum, o da língua materna e da tradição literária e cultural, a imagem artística de si mesmo.

Em Ruben A. a encenação retórica levada a cabo por este «narciso de tinta» (expressão metafórica já consagrada para dizer esta imagem do «eu» que contempla, enamorado de si, a própria imagem nas águas em que se mira) na perspetivação do seu mundo interior e no traçado da respetiva cartografia é para nós um dos aspetos verdadeiramente interessantes da autobiografia em questão. E a grande novidade: em vez de se colocar num centro irradiante, em movimento centrífugo do sujeito para o mundo, o autor como que se imobiliza existencialmente à espera de que o mundo venha ao seu encontro. Não significa isto passividade, mas uma espécie de aceitação consentida daquilo que, vindo do exterior, sobredetermina a personalidade de quem o recebe e, talvez ainda, a ideia de que seria preciso que o mundo entrasse nele – e, por inclusão, que o escritor se encontrasse a si mesmo – para só então partir à descoberta do mundo e dos outros: «Antes de me atirar a ver e analisar o que se passava, ali no átrio, fora, na rua, mais longe na cidade, eu teria de me ver em ação, movimentar-me, crescer em entusiasmo, não quebrar na primeira esquina. O mundo procurava-me. Era um mundo que me vivia dentro, imenso e fechado, impenetrável aos colóquios, um só diálogo de mim para mim»³.

Ruben A. continua precisando as razões do seu egocentrismo até chegar à denúncia de uma obsessão pessoal que será reiteradamente exposta ao longo do último volume, a da condição humana, muitas vezes repetida sob a forma de interrogação sobre o que é ser Homem, uma pesquisa que marcha em sentido contrário ao do gregarismo e da massificação, pelos quais manifesta particular aversão. Na sociedade do «homem-massa», sobre a qual impende ameaça de «naufrágio calamitoso», «apenas se hão de salvar», prediz, «os que pela porta do cavalo fugirem ao triturar das grandes coletividades humanas, ou os que por força invencível e instintiva se libertarem para uma nova categoria de homem, ou antes, para a sua verdadeira categoria de homem, de homem-pensamento, na linha direta de um Platão, de um Homero, de um Aristófanes, de um Plutarco»⁴.

³ Ruben A., *O mundo à minha procura*, vol. I, 2ª ed., Lisboa, Assírio e Alvim, 1992, p. 113 [1ª ed.: Livraria Portugal, Lisboa, 1966].

⁴ Idem, *ibidem*, p. 116.

É ainda «o mundo à [sua] procura» naquele decisivo encontro com o Minho e que o autor regista no terceiro volume da autobiografia⁵. Esta mudança de espaço, responsável pelo «nascimento» do escritor e pela génese da escrita, representa um alargamento de horizontes (conquanto de um horizonte ainda limitado se trate) e bem assim das fronteiras do seu mundo interior: «O mundo rodava. No regresso a Viana, depois desta noite fora, no primeiro dia de uma excursão meramente académica, eu nascia escritor, a explosão fora tão forte que pedira a um dos meus colegas uma folha de papel para escrevinhar nem sei o quê, pintor à base de pincel, escultor no agarra de escopro e martelo»⁶.

Desta geografia sentimental ressalta um fenómeno curioso e desconcertante. O alvoroço *lírico* (mas lirismo aqui é mero equívoco), que refere repetidamente ao longo do primeiro volume, nasce em (e decorre de) situações de exacerbação sentimental que não passam disso mesmo. Trata-se de um aspeto que não nos passa despercebido, porquanto se trata sempre de denunciar sentimentos exaltados que só ganham sentido pela idade de quem os experimenta e que são apenas «lirismo de juventude»⁷. E é quando ele se desprende deste lirismo juvenil e olha o mundo como adulto, ou seja, quando se sente escritor, que o autor passa a descrever liricamente, agora sem os nomear, fragmentos desse todo que constitui a matéria da sua autobiografia.

É também numa outra fase, de amadurecimento, e após a desilusão amorosa que acabava de sofrer, que a linguagem do Amor, sempre latente, se alarga a

⁵ Cf. *O mundo à minha procura*, vol. III, pp. 81-82: «Agora aparecia-me o Alto Minho, eldorado onde ancorava todo o bojo que não soçobrava na *débaçle* sentimental. A terra, o mar, o rio, a montanha, as aldeias, o povo, a arte, um todo que me agarrou no imediato, no transe da paixão, debaixo ainda do estado de choque. Abria-se um mundo novo, cosmo-físico para onde eu podia olhar, onde podia mergulhar, penetrando na Natureza sem pedir licença. Às vezes, nos imprevistos da vida, nas esquinas da sorte, nós esbarramos com um *habitat* que está desde a criação do mundo à nossa espera. Ali, intacto, permanente, rico, silencioso. [...] E, na inconsciência do consciente, às vezes reparava no segundo de tempo em que teria de, um dia, comunicar a outros o choque brutal que estava recebendo. Eu seria o médio que coa, filtra, decanta, o que paira sem rumo na Natureza, fosse o reino do Amor, quer o próprio caudal do telúrico.»

⁶ *Ibidem*, p. 87.

⁷ De certo modo, o autor admiti-lo-ia, ao reconhecer a filiação camiliana da sua exaltação amorosa: «Só anos depois, quando o amor começou a desinteressar-se das paisagens, pude considerar indiferente a maravilha que se deparava a meus olhos. Então comecei a notar que o outro nervosismo rompia de dentro para fora, era lírico em si mesmo, romântico nos primeiros tempos de inconsciência, apaixonado às mais graves consequências, camiliano sem restrições, não fosse o cenário do meu sofrimento viver-se ali perto do *Amor de Perdição*, com as barcas fundeadas no Douro, os recados, o medo de emboscada e o sofrimento estreme de quem se entrega a um amor perdido desde a primeira hora.»

outras dimensões, ao amor pela Natureza, ao amor por Inglaterra como terra de liberdade e de cultura que lhe devolve o verdadeiro eu, liberto das peias de uma sociedade a seus olhos tacanha, invejosa e mesquinha. O mundo alarga-se, portanto, na direta proporção das experiências da personagem que nele vive e com ele mede forças. O Campo Alegre da infância, como força centrípeta que reúne o clã familiar, como que se basta a si próprio até à altura em que começa a desintegrar-se e a reclamar uma inevitável *expropriação*. Até determinada altura tinha para ele o tamanho do mundo, em que os limites de cada qual acabavam ali mesmo («A casa do Campo Alegre era [...] um mundo em tamanho grande» – vol. I, p. 80). Porém, a sede de vivência, de conhecimento, de apropriação de novas terras vai aumentando constantemente o seu raio de ação. Para este *Rei das descobertas*, conhecer mundos e viver novas experiências é descobrir o seu caminho marítimo para a Índia e «dilatar a [sua] fê e o [seu] império» – é deste modo figurado que se refere aos preparativos para a primeira viagem à Alemanha⁸.

Se o mundo exterior procura o sujeito que vive e escreve, também este se define pelos espaços que constrói para habitar bem como pelos sentidos que lhes estão associados neste extraordinário percurso de vida. Parece-nos mesmo que todos os espaços que nesta autobiografia vão sendo referidos, descritos e analisados, se erigem como «espaços para habitar». No princípio, era a infância e o Campo Alegre⁹; depois a adolescência, a juventude e o treino para adulto; Cascais, o Minho, Coimbra, Lisboa, a Inglaterra. E, pelo meio, recantos de um Portugal em beleza natural, como atestam magníficas descrições (aos já mencionados é de acrescentar a serra da Arrábida, onde se faz a experiência única da «beleza de cara voltada para nós»¹⁰), nascidas de uma percepção alheia à visão negativista donde o escritor observa o País na sua dimensão política e social.

⁸ *O mundo à minha procura*, vol. II, 2ª ed., Lisboa, Assírio e Alvim, 1993, p. 36 [1ª ed.: Parceria A. M. Pereira, Lisboa, 1966].

⁹ Sobre as memórias de infância, relatadas no primeiro volume da autobiografia, escreveu Paula Morão, reconhecida especialista, entre nós, dos estudos sobre autobiografia. Cf. «Souvenirs d'Enfance. Quelques Exemples Portugais», in Paula Morão (org.), in *ACT 8 - Autobiografia e Auto-Representação*, Lisboa, Edições Colibri, 2003, pp. 55-74.

¹⁰ Cf. vol. II, pp. 155-156: «Quem nunca viu os contrafortes da serra da Arrábida pelas sete da manhã numa calmaria de Verão, não sabe o que é a beleza de cara voltada para nós. [...] A majestade iguala-se à paisagem, o mar inunda-se de rio, Tróia surge, mapa antigo de cartografia mal marcada para a nossa orientação. É um naco de terra que cresce, faz entrar o ar pelas narinas de todos os mansos pretos da existência.»

E daquilo que poderia, a um olhar estranho, surgir como normal ou rotineiro, como foi essa visita à serra da Arrábida, faz Ruben A. um momento decisivo no traçado da sua geografia existencial e afetiva, a subida de «um degrau no palanque da vida»¹¹.

Se o mundo procura um sujeito expresso na sua singularidade, como o autor faz questão de ir sublinhando, num confronto eu/outros que não raro soa a narcisismo ou imodéstia antes que o tenhamos verdadeiramente percebido, ele procura igualmente um escritor, na medida em que este irrompe como que por determinação dos *habitats* que lhe vão sendo oferecidos. Mas, a fazer-nos lembrar a sua prima Sophia, estas dádivas da arte são também conquistadas, havendo que estar atento para as não deixar escapar quando vêm ao encontro do escritor. Foi assim com Sophia; terá sido assim com Ruben A., que se sente depois na obrigação de retribuir com a sua prestação no mundo os dons recebidos. Parece-nos ver aqui uma evolução na posição do escritor que dantes havia confessado apenas se preocupar consigo próprio, como se lê no texto introdutório ao primeiro volume, e que parece não ser compaginável com esta disponibilidade agora manifestada no último de «servir aos outros aquilo que em abundância [lhe] fora oferecido (vol. III, p. 82).

Bastou-lhe a revelação do Alto Minho, que corresponde, como o escritor anota, a «um período fundamental do [seu] caminho», a suscitar-lhe tal projeto de vida, paralelo de uma nova vida a emergir em imaginação e a transformar-se em escrita. Neste aspeto, aquele novo espaço que vem ter com ele representa um marco miliário no desenho da sua cartografia de homem e de escritor. Não será, certamente, desadequada aquela metáfora de índole geográfica, de tal modo ela se adequa a este artista da palavra que, ainda longe de pensar que se renderia à arte que a tem como matéria-prima, elegia, de entre as disciplinas escolares, a relação geografia/ciências naturais na construção do seu reino (vol. I, pp. 74-75).

Não obstante o pacto de leitura normalmente aceite neste tipo de escrito, o sonho e a imaginação, como já sugeria José Manuel Caballero Bonald no texto acima referido, apresentam-se tão reais para o autor quanto o real externamente

¹¹ «Nunca vira espectáculo assim. Mergulhava, atirava-me como botânico, catalogava as braçadas, envolvia as folhas [...]. Íamos por Tróia dentro rastejando pelas giestas marinhas e perdendo a vista lá para o sul, onde Sines marca ponto final numa meia laranja da costa. Subira um degrau no palanque da vida.» (vol. II, p. 154).

comprovado e comprovável, e entram com igual peso e legitimidade na configuração do seu microcosmo. Revertido fisicamente aos limites de si próprio quando a doença o impediu de andar, compensou a disforia do seu estado com a jubilosa entrada no campo dos sonhos e da imaginação, a única forma de ganhar os poderes que a sua condição física lhe negava. Restava-lhe então, alega, misturar aquilo de que gostava com o sonho, empreender uma viagem interior, criar um mundo só para si, o que lhe dava uma extraordinária ideia de independência e o desejo de se «aumentar no palco imenso da imaginação», onde «tudo se visualizava como sendo [ele] o único ser da Criação» (vol. I, p. 182).

Segundo José Palla e Carmo, com o qual é fácil concordar, o real vem ao encontro do Ruben A. já feito literatura; portanto, artisticamente configurado, porque, escreve o crítico, o escritor já está possuído pelo «dom da *literariedade*, a qualidade de ver, viver e descrever a realidade *literariamente*, sem ter que depois a traduzir em termos literários, porque a colhia já nesses termos.»¹² Não será esta uma prerrogativa exclusiva deste autor, antes uma atitude partilhável com tantos outros companheiros de ofício, mas não é isso que agora importa. Importa, sim, notar a peculiaridade deste caso nessa feliz, e tão original, aliança entre um especial modo de ver e uma originalíssima maneira de escrever.

É nessa linha que os espaços a que chamaríamos amigáveis são já por si decisivos na demarcação de um território afetivo e intelectual, às vezes desvendados por um olhar que os soletra vagarosamente ou os recebe como revelação; é o mundo a oferecer-se-lhe em novas perspetivas («Mas o que me importa notar neste período fundamental do meu caminho, creio ser uma certeza das coisas, uma resposta das árvores, das fragas, dos Cristos, das panorâmicas». – vol. III, p. 82), um excesso a passar em testemunho aos outros. Trata-se, aliás, nesta passagem, de uma performatividade do dizer, que é já um fazer, porquanto a afirmação dessa intenção dadivosa constitui um ato de escrita que oferece de imediato o que promete, através da expressão artística dos lugares que o emocionaram e lhe deram uma sabedoria que não passara nas lições recebidas na escola.

Na sua viagem pelo mundo e simultaneamente de autodescoberta como escritor, coloca-se-lhe o problema que normalmente atinge os artistas do verbo,

¹² José Palla e Carmo, «Posfácio» de *Kaos*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981, p. 259. Sublinhado do autor.

nomeadamente os mais exigentes e insatisfeitos: o da representação do real. No caso da autobiografia, como inclinar-se para um pacto referencial extraliterário, pretendendo um acordo tácito com o leitor que o leve a aceitar como verdadeiro o relato de uma vida e ao mesmo tempo defender que toda a autobiografia é a mais pura ficção e que o real não se deixa aprisionar nas palavras que pretendem dizê-lo? Esta não é também, sabe-se, uma originalidade de Ruben A. Originalidade é, sim, o seu modo de o dizer, nessa linguagem difícil de expressar o complexo, o profundo e o contraditório da literatura. Neste aspeto, o autor desconstruiu a língua materna para a refazer, para lhe incorporar novas conotações, seja, como já foi salientado por outros estudiosos da sua obra, pela reinvenção da língua e criação de neologismos, seja pela figuralidade do estilo, onde metáforas, antíteses, metonímias ou sinédoques são indicativas de novos modos de encarar o real que supostamente todos conhecemos.

Porque descrever é também, e antes de tudo, perceber é que tão diferentes nos surgem as descrições segundo são percebidas por Ruben A. adulto, que figura certos espaços já se reconhecendo escritor, ou por Ruben Andresen Leitão criança, que vê com os olhos da infância e da adolescência, ora inebriado por certas realidades ora ávido de um mundo por conhecer. Porém, em qualquer das circunstâncias, é sempre a mão transfiguradora da escrita a responsabilizar-se pelo resultado final e, como sempre acontece em tais circunstâncias, a desfigurar ou a refigurar aquilo que, sendo passado, já foi e jamais voltará a ser como dantes.

A descrição do Natal no Campo Alegre, com o respetivo tempo de preparação e o seu ritual próprio, familiar, social, aliança de divino e profano, de mistura da tradição nacional com a nórdica, por via da ascendência dinamarquesa, constitui, a meu ver, um dos momentos altos na construção dessa representação cartográfica que tem vindo a ser referida. Trata-se de espaços que convocam tempos e recordações ou de tempos que convocam espaços e recordações. Tempos como aqueles que se reportam à celebração festiva do sagrado, rituais da vida ordenada em função de uma data memorável e em que tudo tem hora e lugar certo. Poucos episódios narrativos têm, a meu ver, nesta autobiografia a força e a autonomia que este representa. Essa experiência da criança – primeiro impaciente e expectante e depois deslumbrada – dita das mais belas páginas desta autobiografia, e fica a contrastar com a visão trágica de uma outra experiência deveras marcante na infância, a do naufrágio que terá presenciado no Porto.

Paralelo, e por contraste, fica, assim, o naufrágio a que assistiu e que é igualmente narrado em pormenor e com a força presentificante de um verdadeiro testemunho e de uma inapagável e dolorosa experiência. Este, ao invés daquele, é evento singular, choque inesperado e uma vez acontecido, pelo que a respetiva descrição contrasta, em todos os aspetos, com a tão esperada, e ciclicamente realizada segundo idêntico ritual, festa do Natal.

Coimbra, onde chega a contragosto para estudar na Universidade, é, também por si, e contra o por ele esperado, um lugar onde se processa mais uma etapa no seu conhecimento do mundo. É lugar de cultura, embora o espaço para esta haja sido disponibilizado não pela Academia, mas por amigos cultos, como Agostinho da Silva, Vieira de Almeida, Cinatti, António Seabra, («que sabia o Eça de cor e salteado» – vol. II, p. 171), ávidos de leitura e de partilha de livros, que lhe aplanaram o caminho. Coimbra fizera o resto: fora escola de vida, lugar de afirmação de uma maturidade conquistada e de uma personalidade independente¹³.

Desnecessário se torna, por demais evidente, insistir na reviravolta operada na mudança para Inglaterra, sempre alvo de confronto, no seu cosmopolitismo, nos seus valores de cidadania e na sua cultura, com a pequenez e o pouco civismo da terra de origem. Olhando esta a partir daquela, Ruben A. coloca-se também em lugar de apelo ao empreendimento de uma viagem cultural que lhe proporciona um diálogo com os maiores, nomes cimeiros da literatura e da cultura além-fronteiras. Deste modo, os espaços geográficos se tornam cada vez mais espaços de discussão cultural, onde o escritor, o professor, o cidadão se vai definindo – agora, sim – em movimento centrífugo, onde a vida, a literatura, a cultura, os valores de cidadania, as preocupações de índole política se conjugam para dar a dimensão de um universo que, mesmo com o regresso a Portugal, jamais se reduzirá à exiguidade do espaço de onde partiu, reclamando, assim, uma nova cartografia.

Essa etapa final, em cultura e maturidade assumida, chama, como não poderia fazê-lo anteriormente, em fecundo diálogo intercultural e interartístico, figuras notáveis, escritores como ele ou cultores de outras artes, da escultura

¹³ Cf. vol. II, p. 195: «Quem não esteve em Coimbra não percebe o que Coimbra representa na formação do indivíduo que passa a adulto. Carta de alforria, sebenta suja, mas livre leitura e livre discussão. Ali tem de se aguentar firme. Não há as saias da titi, nem a bolsa do paizinho a cobrir dívidas.»

(António Duarte, depois em Inglaterra Henry Moore, Barbara Hepworth e L. Underwood) ou da pintura (Vieira da Silva), as quais ficam, assim, a constituir também marcos miliários do seu roteiro de homem e de artista. Em Portugal deixam-lhe marca indelével a força da poesia de Miguel Torga, «artista que nobilitava a palavra [...], genuíno na sua panorâmica telúrica e vegetal» (vol. III, p. 241), o «poeta Pedro» (Pedro Homem de Mello) com quem fez amizade no Porto, e vários outros.

Os «poetas da [sua] terra, os únicos proprietários de uma parte segura do mundo» (vol. III, p. 251), esses que ele ensinava em terra alheia, conferem nova dimensão aos espaços que, segundo cada etapa de vida, redimensiona para neles melhor habitar, agora que no estrangeiro ele «defendia a grandeza dos que eram grandes.» (vol. III, p. 256) e que muitas vezes a Pátria não reconhecia. Assim, o espaço de “emigração”, que representava um bem colocado posto de vigia para observar as misérias nacionais, servia do mesmo modo para, à distância, valorizar e enaltecer a grandeza dos que nela ficaram ou que, já partidos deste mundo, merecem ser lembrados, estudados, dados a ler.

Em Inglaterra faz conviver escultura e teatro, revifica Gil Vicente no palco, encena «Mar», de Miguel Torga, reconhece-se, «homem do palco», onde, por sua intervenção, os textos ganham vida e as personagens um corpo. É ainda a escultura, arte onde as formas ganham relevo, que se habituou a admirar com António Duarte, Henry Moore, Barbara Hepworth e L. Underwood já referidos, a fornecer-lhe a motivação para a conversão metafórica em linguagem teatral: «Eu lia nas esculturas um espaço aberto que pertence à prosa, um palco, um drama a ser representado, e ouvia um silêncio majestático, imperturbável, vozes que se cruzavam, discerniam à medida que o confuso do barro se ia esclarecendo na imagem definida.» (vol. II, p. 168).

«Livre-pensador de estilo», assim ele gostava de ser, o que já foi sublinhado por vários críticos, entre eles José Carlos Seabra Pereira, que acrescenta ser a perseguida «emancipação *da* forma, *do* estilo e *da* linguagem» «emancipação *pela* forma, *pelo* estilo e *pela* linguagem»¹⁴. «Livre-pensador de estilo», mas também, poder-se-á acrescentar, «livre-pensador» do mundo, de Portugal, de si próprio.

¹⁴ José Carlos Seabra Pereira, «Ruben A.: para animar o real», in AA. VV., *O mundo à minba procura: Ruben A. trinta anos depois*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2006, p. 19.

Se, para este «narrador do seu País e narrador da sua Alma» (nas palavras certas de Marcelo Rebelo de Sousa¹⁵), a literatura é a sua «forma de viver todos os dias», a escrita autobiográfica é, por sua vez, mais do que mera escrita da vida, é vida da escrita e teatralização, palco onde o autor, na sequência da sua paixão pelo teatro, vendo-se e construindo-se personagem em representação (que é lugar propício à pública exibição dos seus vários «eus»), encena a própria existência. Diz-nos isso mesmo a recorrência de vocábulos pertencentes ao campo semântico da dramaturgia («cenário», «palco», «cena», «papel», «personagem»).

Esta escrita autobiográfica é, enfim, o lugar onde a palavra inquieta do autobiógrafo interroga o mundo e a existência, cruzamento desse «triálogo» entre Deus, a Morte e o Amor, poderosas entidades abstratas de essência indefinível («Deus é, a Morte é, o Amor é» – (vol. III, p. 247) que, segundo ele, dominam o universo e, por inclusão, diremos nós, o próprio microcosmo do escritor Ruben A. Por tudo isto, nos é a leitura da sua obra tão apelativa e tão sedutora.

¹⁵ Cf. «O nosso Ruben A.» (Prefácio de *Páginas (VI)*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2001 [1ªed.: 1970]).

BIBLIOGRAFIA

- RUBEN A. (1992-1994), *O Mundo à minba Procura*, 3 vols., Lisboa, 2ª ed., Lisboa, Assírio & Alvim, [1ª ed.: Parceria A. M. Pereira, Lisboa, 1966-1968].
- CABALLERO BONALD (1999), José Manuel, «Autobiografía y ficción», in Manuela Ledesma Pedraz (ed.), *Escritura autobiográfica y géneros literários*, Jaén, Uiversidade de Jaén, p. 127.
- MATHIAS, Marcello Duarte (2001), «*O mundo à minba procura*, ou Ruben A. à procura do seu mundo»; «Autobiografias e diários», in *A Memória dos Outros*, Lisboa, Gótica, pp. 66-72 e 163-193, respectivamente.
- OLIVEIRA, Fernando Matos (2006), «Uma “sensação estranha de realidade: estética e diarística em Ruben A.”», in AA. VV., *O mundo à minba procura: Ruben A. trinta anos depois*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 55-62.
- PEREIRA, José Carlos Seabra (2006), «Ruben A.: para animar o real», in AA. VV., *O mundo à minba procura: Ruben A. trinta anos depois*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 17-29.
- ROCHA, Clara Crabbé (1992), *Máscaras de Narciso. Estudos sobre a Literatura Autobiográfica em Portugal*, Coimbra, Almedina.
- SOUSA, Marcelo Rebelo (2001), «O nosso Ruben A.», prefácio de *Páginas (VI)*, Lisboa, Assírio & Alvim [1ªed.: 1970], pp. 9-13.

A CORRESPONDÊNCIA ENTRE ALEXANDRE JOSÉ (1797–1867) E JOÃO BAPTISTA (1799–1854) DE ALMEIDA GARRETT

Alexandre José era o irmão mais velho de Garrett. Nasceu no Porto em 7 de agosto de 1797. Herdou do pai o cargo de selador-mor da Alfândega do Porto, em 1814, por intervenção do tio D. Frei Alexandre da Sagrada Família (1737–1818). Casou-se com Angélica Isabel Cardoso Guimarães, em 16 de junho de 1822, e viveu a partir de então na rua da Boavista, nº 45, no Porto.

Alexandre e João Baptista conviveram pouco: de 1799 até 1809, no Porto; depois, de 1809 a 1814, em Angra. Em 1814, Alexandre já está novamente no Porto. Em 1816, João Baptista segue de Angra para estudar Direito em Coimbra.¹

No período de Garrett estudante de Leis na Universidade de Coimbra (1816–1821)², por certo se encontraram algumas vezes. Entrevemos isto na correspondência – pelas amizades que Garrett tinha no Porto, sobretudo com membros do Sinédrio – e o comprovamos em *O Arco de Sant’Ana*, quando, no capítulo VII, Vasco cruza o Douro de barco e galopa depois para o Sul: “caminho que eu”, arremata o Garrett-narrador, “fiz tantas vezes, em muito menos generosas cavalgaduras e em mais moderada andadura, quando, morto de saudades pelo meu pátrio Douro, ia choitanto no proverbial macho de arrieiro para as doces margens do Mondego”³.

¹ Ver António de Almeida Garrett, “Garrett em Angra do Heroísmo”, Separata da *Revista Ocidente*, Lisboa, Editorial Império, s./d., pp. 205-211.

² Ver Henrique de Campos Ferreira Lima, *Garrett Estudante em Coimbra*, Figueira da Foz, Tipografia Popular, 1935; e José Beleza dos Santos, *Almeida Garrett e a Faculdade de Leis de Coimbra*, Coimbra, Coimbra Editora, 1957.

³ Almeida Garrett, *O Arco de Sant’Ana*, Edição de Maria Helena Santana, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2004, pp. 106-107.

Em agosto de 1820, Garrett está no Porto, certamente em ampla colaboração com os membros do Sinédrio, como bem o comprova Ofélia Paiva Monteiro⁴. Só mesmo quase ao final do ano voltará para Coimbra. Retiveram-no problemas de saúde. As desavenças com o irmão determinam, segundo Amorim, a decisão de não retornar ao Norte: “O dia 24 de agosto desuniu politicamente os dois irmãos, estremando claramente os partidos em que cada um devia militar d’ali por diante. João adorava a revolução, e fizera-se cantor entusiasta d’ella. Alexandre tornou-se francamente apostolico, absolutista e inimigo de todos os pedreiros livres”⁵.

Garrett matricula-se tardiamente (em 15/11/1820) no 5º ano de Leis, em Coimbra, e pouco depois, já em abril de 1821, parte para a ilha Terceira, quase ao fim do curso universitário, lá chegando em junho. A viagem teve motivações políticas ligadas à Maçonaria: intervir em favor dos que contestavam a nomeação, por D. João VI, para o governo dos Açores, de Francisco de Borja Garção Stockler, que não reconhecia a legitimidade das instituições de Lisboa e da Constituição que se preparava.⁶ Regressou ao continente em Agosto.⁷

Já formado em Leis, Garrett vai viver em Lisboa, em 1821. As discórdias com o irmão Alexandre prosseguem, agora por cartas. “Tanto a família, nos Açores, como os parentes do Porto deploravam estas desavenças”, assinala Amorim, “mas, reconhecendo a impossibilidade de as terminar, pediram que ao menos, embora separados pela política, os dois se não tornassem pessoalmente inimigos”⁸.

Já aqui, em carta de 1821, temos um dos temas fundamentais da obra garrettiana, a ligação com o século das Luzes, que se manifesta no apelo ao irmão para que buscasse ilustrar-se: “Tu... tu ainda não entraste nas verdadeiras ideias, nem no mecanismo das atuais cousas. Toma o meu conselho: trata de te *iluminar*, de te fazer gente, e não terás receios sobre a tua futura sorte”⁹.

⁴ Ofélia Paiva Monteiro, *A Formação de Almeida Garrett*, Vol. I, 1971, pp. 182-187. Com base na datação de manuscritos garrettianos, Ofélia Paiva Monteiro desfaz a tese de Amorim de que Garrett estava em Coimbra no 24 de Agosto e que teria seguido para o Porto imediatamente.

⁵ Amorim, M. B., Vol. I, pp. 173-174.

⁶ Amorim, M. B., Vol. I, p. 210-7; e Ofélia Paiva Monteiro, “Garrett e o Liberalismo nos Açores”, in *O Liberalismo nos Açores. O Tempo de Teotónio de Ornelas Bruges (1807-1870)*. Instituto Açoriano de Cultura, Angra do Heroísmo, 2008, pp. 179-189.

⁷ João Afonso, *Garrett e a Ilha Terceira*, Angra do Heroísmo, Câmara Municipal, 1954, p. 54.

⁸ Amorim, M. B., Vol. I, p. 174.

⁹ Espólio Garrett, BNP, carta de 11/10/1821.

Em 1822, Garrett tem notícia de que o irmão “está meio acorcundado”:

*Uma cousa em que te falei [h]á tempos eis aí o teu grande crime – Que cousa é essa? Será dizer-te eu que devias iluminar-te, falou-te mais alguém nisso? Como te falou? que respondeste tu? (...) Quando te eu disse que devias iluminar-te, disse-to porque sou teu amigo; respondeste-me tanta parvoíce, e desconserto, que assentei não te falar mais nisso. Eu queria dizer-te que entrasses na Maçonaria, ordem augusta, e santa que conta no seu seio as primeiras pessoas do mundo por suas luzes[,] dignidades e virtudes, Papas[,] Bispos[,] reis etc.[,] que contou em seu seio *nosso virtuoso *tio Alexandre e mil outros varões distintos, e bem conhecidos dum cabo do mundo ao outro, e que eu te enumeraria se o sagrado vínculo de um terrível juramento mo não vedasse. Mas nada me veda que eu te diga que tanto tem a Maçonaria com a Religião como um ovo com um espeto. Assim católicos, protestantes, muçulmanos, judeus, de todas essas religiões há maçons, porque não é outro o fim da maçonaria senão unir os homens todos, fazer que onde quer que chegue um homem ache irmãos seus, que o reconheçam por tal, que o amparem[,] que o socorram, que o agasalhem. Este é o fim primário; e a grande virtude da caridade é a base sagrada da augusta ordem Maçónica. Além disso ela se tem empregado na santa causa da liberdade e dum canto do mundo ao outro, desde os confins da península até às extremidades da Ásia vai fazendo redobrados esforços por libertar os homens, e fazê-los felizes. – Que tem isto de comum com a Religião? – Nada, nada, palavra de honra que é cousa mais sagrada que há para mim, e para todo o bom maçom. – Mas deixemos isso; não queres ser verdadeiramente homem, não o sejas, tua perda.¹⁰*

O apelo ao esclarecimento, que Garrett – escrevendo ao irmão – aproxima das ideias maçónicas, está em suas obras de invenção, sobretudo naquelas sobre as quais se debruçou Ofélia Paiva Monteiro, em *A Formação de Almeida Garrett* (publicadas até 1836). Vemo-lo também, embora já num equacionamento mais complexo – modulado pela ironia ou por uma visão do mundo e da existência eivada de tragicidade –, nas composições da maturidade, em personagens como Manuel de Sousa Coutinho (de *Frei Luís de Sousa*), Frei Dinis (de *Viagens na*

¹⁰ Espólio Garrett, BNP, carta de 20/6/1822.

Minha Terra) e Paio Guterres (*O Arco de Sant'Ana*), cujos perfis, singularíssimos, não aderem completamente ao mundo novo (de luta contra a tirania) nem se deixam conduzir pelos velhos arranjos do Antigo Regime, que, com marchas e contramarchas, foi tendo seus pilares fundamentais abalados.

Garrett aponta ao irmão o engano de se julgar a Maçonaria uma ordem avessa à religião. O miguelismo colaborou bastante para que, sob o rótulo de “pedreiros livres”, ficassem todos aqueles que pugnavam por uma sociedade mais democrática. Ao instar o irmão a que se ilustrasse, Garrett mostra-nos até onde ia a sua crença nas Luzes, e que se lutava também dentro das fileiras liberais por tolerância religiosa. No apelo de Garrett, vemos um catolicismo dividido. Vemos também um liberalismo dividido. Mas sobretudo já uma preparação do Garrett maduro que buscaria o caminho da “ordem”, ao lado de uma parte da Igreja mais aberta ao diálogo, advogando pela monarquia constitucional.

A proximidade com membros do Sinédrio aparece na carta de 22/9/1822: “o meu estimável amigo [Duarte] Leça” e “o meu amigo [Silva] Carvalho” estão ali nomeados.¹¹

Em 1823, enquanto João Baptista ia para o exílio – regista Amorim – Alexandre era “cumulado de mercês”¹² em Portugal. Em 1825, este requereu brasão de armas.¹³ Em 1828, esteve em Lisboa para saudar D. Miguel, “conseguindo que elle fosse padrinho de sua filha, Carlota Joaquina Miguel, nascida em 1/9/1828”¹⁴. Foi capitão do Batalhão de Voluntários Realistas do Porto¹⁵.

Provavelmente, não se escreveram no período dos exílios de Garrett. Não há cartas nem referências a cartas de 1823 a 1826, nem de 1828 (depois da partida de Garrett de Lisboa) a 1832 (antes do desembarque no Porto). A carta de 1828, escrita de Lisboa, refere a vinda de Alexandre para saudar D. Miguel. Foi respondida por Alexandre. A de 1832, escrita do Porto, é posterior ao desembarque no Mindelo, com as tropas liberais, em 8/7/1832.

¹¹ Espólio Garrett, BNP, carta de 22/9/1822.

¹² Henrique de Campos Ferreira Lima, “Um irmão de Garrett, Alexandre José da Silva de Almeida Garrett, Notas biographicas”, in *Jornal do Commercio e das Colonias*, 16/6/1929.

¹³ Amorim, M. B., Vol. I, pp. 380-382.

¹⁴ Henrique de Campos Ferreira Lima, “Um irmão de Garrett, Alexandre José da Silva de Almeida Garrett, Notas biographicas”, in *Jornal do Commercio e das Colonias*, 16/6/1929.

¹⁵ Henrique de Campos Ferreira Lima, “Um irmão de Garrett, Alexandre José da Silva de Almeida Garrett, Notas biographicas”, in *Jornal do Commercio e das Colonias*, 23/6/1929.

A reaproximação, por iniciativa de Garrett, virá de facto só em maio de 1834: “nunca te quis mal, não sou o teu encarniçado inimigo, como tu dizes, nem me desprezo de ser teu irmão como tu de mim dizias. Nunca me esqueci de que éramos irmãos (...)”¹⁶.

Garrett estende a mão a Alexandre, após a vitória liberal. Também faz por proteger-lhe os bens, mas não deixa de lembrar o que se teria passado – assim o supõe – na hipótese de ter vencido a causa do Infante D. Miguel: “não eras tu, Alexandre, que me abrisses os braços, como eu te faço de todo o coração”¹⁷. É do texto da longa carta de João Baptista de 24/5/1834:

 Não haja entre nós mais uma só palavra do passado. Estás por este contrato? – Não se fale mais em política, seja Rei quem for, reja o sistema que reger? Olha que esta proposição, faço-te eu hoje 26 de Maio em que vou continuando esta carta, depois de triunfantes por toda a parte as armas da Rainha. – Mas não basta este tratado de amnistia política recíproca, é preciso também o de amnistia *privada e familiar*. Nem mais uma palavra, nem mais um ressaído de discussões nossas. – Responde categoricamente.¹⁸

A resposta de Alexandre é categórica: “Começarei por te fazer notar, como eu agora tenho notado uma pasmosa singularidade. Acho que consiste em tu me julgares há alguns anos um teu inimigo, e eu julgar-te outro meu; enganares-te tu, e enganar-me eu.” Explica, por sua parte, as circunstâncias decorridas na década anterior, que os tinham afastado. Justifica o facto de não o ter buscado em 1828, quando fora a Lisboa: chegaram aos seus ouvidos “certas expressões” que João Baptista teria usado a seu respeito. Não tem inimizade nem ódio do irmão, mas sim “desconfiança”, “receio”, “uma espécie de medo”... E conclui: “Uma vez convencido eu de que me tratas com verdadeira franqueza, que não és meu inimigo (como certamente o devo com esta tua carta) está removida a causa de separações, nem tem lugar amnistias onde não há que perdoar”¹⁹.

¹⁶ Espólio Garrett, BNP, carta de 24/5/1834.

¹⁷ Espólio Garrett, BNP, carta de 24/5/1834.

¹⁸ Espólio Garrett, BNP, carta de 24/5/1834.

¹⁹ Espólio Garrett, BGUC, carta de Alexandre José a João Baptista Almeida Garrett, 8/6/1834.

Em 1834, Garrett está em Bruxelas²⁰, e já tem reservas com relação a alguns liberais chamados então “devoristas”. No ano seguinte, queixa-se de que o irmão escreve pouco: “não sabes avaliar o gosto e consolação que me dão as tuas cartas desde que me lisonjeio que livre das tonterias que se te meteram na cabeça a meu respeito, já és meu amigo como eu sou teu”²¹.

Em 1836, ainda Alexandre se penitencia:

Eu tenho faltado à caridade que devia exercitar para contigo como próximo e como Irmão; em vez de encobrir os teus defeitos publiquei-os, em vez de sofrer com paciência quaisquer agravos de ti recebidos, ou que eu julgasse tais, queixei-me deles amargamente (...) Perdoa-me pois tudo por amor de Deus (...)²²

Em 1837, já de volta a Lisboa, será a vez de Garrett refazer uma vez mais sua história pessoal, que foi de algum modo a história de tantos portugueses:

(...) de todas estas coisas é culpa única a maldita política que dividiu as famílias, os amigos e tudo. E a isso é que devemos acusar e *perdoar-lhe* também, porque chegou Portugal depois de séculos de loucuras e maldades, a um estado tal que todas as desgraças que têm acontecido eram inevitáveis, e não são os desvarios dos homens; mas a desorganização das coisas que as motivaram. Disto há muito se convenceram alguns, muito breve o conhecerão todos.²³

Em 1838, João Baptista e Alexandre voltam a tratar de política, agora sobre novas bases. Garrett trabalha na Comissão Eclesiástica para reatar as relações com Roma, reconhece os excessos dos liberais – que vinham prejudicando, sob

²⁰ Garrett chegou a Bruxelas em julho de 1834, como Encarregado de Negócios Estrangeiros e Cônsul Geral de Portugal. A nomeação é de 4 de fevereiro de 1834. Segundo Amorim, com isto “lhe tapavam a boca”, “[lisonjeavam-lhe] o amor próprio”. E completa: “Quando todos estavam aborrecidos de viver fora do paiz natal, cansados de viagens, suspirando pelo sucego placido do lar, por ver e ouvir os seus, porque rasão iria esse homem de tanto coração, tão grande poeta e tão apegado á língua e ás coisas nacionaes, peregrinar de novo em terra estranha?! Não lh’o perguntei nunca. Enfastiado, provavelmente de ver como as coisas corriam, logo no comêço da restauração, voluntariamente quiz arredar-se do caminho das nullidades, que aspiravam a tudo quanto havia de mais rendoso, e tudo conseguiam”. Ver Amorim, M. B. Vol. II, p. 31-32.

²¹ Espólio Garrett, BNP, carta de 5/10/1835.

²² Espólio Garrett, BGUC, carta de Alexandre José a João Baptista Almeida Garrett, 5/9/1836.

²³ Espólio Garrett, BNP, carta de 26/9/1837.

o seu ponto de vista, tanto a boa causa democrática quanto a religiosa – e lamenta que alguns “indiferentistas” obrem contra o trono e o altar. Garrett defende a monarquia e o catolicismo (“o Catolicismo é a única e verdadeira Religião de Deus porque é a mais própria do homem e do homem social”) e quer logo tomar assento nas Cortes:

Muitos poderiam dizer mais e melhor que eu: mas *ditas por mim* certas coisas, ditas por um homem que é liberal deveras[,] que abriu os olhos, que tem passado sua vida nos cárceres, nos degredos, nas privações, para sustentar sua *crença de homem livre*, ditas por mim, que militei soldado raso, na causa da Rainha, que escrevi contra a prepotência sacerdotal, que por todos os modos tenho sido defensor, confessor e mártir da liberdade – hão-de ter outra força e peso. Não sei mas persuado-me que é chegado o tempo de salvar Portugal: e que alguma coisa mais que humana me brada – *vai, pejeja que há-de vencer*. – Mas os liberais duvidam de mim – os exagerados fazem-me guerra, e os católicos e realistas têm-me por um bicho do apocalipse.²⁴

Em 20/9/1838, já Garrett advoga por “ordem” e “moderação”:

E porque não hão-de os Realistas – os que têm juízo (...), servir-se dos meios (...) para nos ajudarem a nós moderados a fixar (...) *pontos comuns*? Medo, dizes tu. É verdade que tens razão, que a autoridade pública, neste caos em que ficou o país com a guerra civil e as reformas intempestivas umas, absurdas outras, não tem força contra a anarquia. Mas, repito; isto não pode estar assim: ou havemos de entrar na ordem, ou se há-de acabar Portugal. Ou há-de haver Rei que *reine*, lei que se cumpra – querendo eleições, hão-de ser eleições, e não bacanais horrorosos e ridículos, – ou adeus Portugal.²⁵

Vendo a sociedade dividida, Garrett busca o “justo meio”. Longe de ser uma posição oportunista, está aqui o homem que passou por dois exílios, sabe o que é um país em conflito permanente, e quer sua terra livre das turbulências das

²⁴ Espólio Garrett, BNP, carta de 1/8/1838.

²⁵ Espólio Garrett, BNP, carta de 20/9/1838.

revoluções, sem que com isto se tenha de abrir mão da Liberdade e do Cristianismo (este também bafejado pelos novos ares da democracia do século)²⁶. Em *Viagens na Minha Terra*, Garrett apontará que “o progresso humano”, incluído aqui o social, decorre sempre dentro do “que é possível”²⁷.

Seguem-se as notícias das perseguições aos católicos do Porto, na Semana Santa de 1839. Casas são invadidas, bens dos chamados cismáticos²⁸ são apreendidos. Garrett trata do assunto com o irmão: quer que venha do Porto um padre culto, que o pudesse instruir na defesa dos católicos das províncias do Norte, perante as Cortes Constitucionais, onde já está eleito deputado e pretende discursar sobre o assunto, como de facto, em 12/7/1839, fez²⁹. É do texto da carta de Garrett de 9/9/1839: “nem uma hora tive de deixar de crer e ser católico”. E completa: “o Liberalismo falso (...) receia o Catolicismo”; e “os falsos católicos (...) recusam a liberdade”³⁰.

No final da década de 30, Garrett tem postos de importância no governo setembrista. Há aqui uma proximidade muito grande com o grupo de Passos Manuel, curiosamente muito semelhante à que tivera nos anos 20 com vários membros do Sinédrio portuense.

Em 1840, quando luta por reeleger-se, teme ser rejeitado pelos liberais e pede ao irmão que fale de seu nome aos católicos mais esclarecidos do Porto:

Eu a falar-te a verdade tenho ambição de ser deputado pelo Porto. Não quererão diligenciar a minha eleição os católicos? – Uma das guerras que os nossos *exaltados*

²⁶ Ver Maria de Lourdes Lima dos Santos, *Para uma Sociologia da Cultura Burguesa em Portugal no século XIX*, Porto, Editorial Presença, 1983. Do capítulo “Sobre os intelectuais portugueses no século XIX (do Vintismo à Regeneração)”, destacamos: “Já em 1837, umas das figuras de maior destaque da *intelligentsia* de então, Garrett, um moderado, fora dos primeiros a exprimir aquela tendência do Parlamento; curiosamente, fizera-o invocando a sua qualidade de homem de letras independente e apelando para as virtudes do diálogo enquanto confronto de pontos de vista capaz de conduzir ao esclarecimento e daqui à conciliação.” (p. 99)

²⁷ Almeida Garrett, *Viagens na Minha Terra*, Edição de Ofélia Paiva Monteiro, Lisboa, Imprensa Nacional, 2010 (p. 100).

²⁸ O cisma da Igreja em Portugal vem na sequência da vitória liberal e da extinção das ordens religiosas em 30 de maio de 1834. Os liberais, já no poder, não reconhecem os bispos nomeados durante o miguelismo. Nomeiam-se novos vigários, o que termina por gerar “uma fractura de legitimidade religiosa na organização interna da Igreja Católica”. Ver Manuel Clemente & António Matos Ferreira. “Introdução geral”, in Carlos Moreira Azevedo (dir.) *História Religiosa de Portugal*, Lisboa, Círculo de Leitores, V. 3, 2002, p. 30.

²⁹ Amorim, M. B., Vol. II, pp. 510-12.

³⁰ Espólio Garrett, BNP, carta de 9/9/1839.

me faze[m] (...) é dar-me por *traidor*; dizem eles, e defensor do que eles chamam cismáticos. Far-me-ão estes o mesmo? – Espero que não, e sei que se a mesma eleição que é apoiada pelos constitucionais moderados, se também o for pelos católicos[,] é infalível.³¹

Em 1842, vemo-lo afastado do cabralismo, já na oposição:

Eu deixei de apoiar o Ministério desde que ele absolutamente declarou, por seus actos, que queria governar no *interesse exclusivo* de um partido. É contra a minha religião política; tenho professado toda a vida opiniões contrárias, sou confessor e mártir desta crença; declarei-me em oposição e continuo. Sou mais alguma coisa que coerente, sou teimoso enquanto me movo de justiça. Posso enganar-me; errar de propósito, nunca.³²

A mudança deu-se mais precisamente quando o ministério chefiado por Joaquim António de Aguiar, que tinha António José d'Ávila na pasta da Fazenda, quis extinguir o Conservatório Dramático.

É neste momento da sua vida de homem público que Garrett começa a escrever e conclui as *Viagens na Minha Terra* e o *Frei Luís de Sousa*. Aqui, é preciso cuidado, porque não há em Garrett nunca uma desilusão em abstracto com o liberalismo. Garrett sabe, sobretudo agora, com mais experiência de vida, que tem sob os pés um mundo em transformação, que labora, no âmbito dos assuntos públicos, por algo ainda em curso: “A revolução que já tem vinte e tantos anos entre nós”, escreve ao irmão, “ainda não assentou (...) o nosso mal foi nascermos no meio dela”³³.

Na Regeneração, Garrett adquire novamente posição de algum destaque na cena política. Recebe o título de Visconde, em 25 de junho de 1851³⁴, em duas vidas, supondo que a segunda vida se verificaria em sua filha (o que afinal não se deu); assume a pasta dos Negócios Estrangeiros, de 4 de março a 17 de agosto de 1852; luta pelas nomeações de dois sobrinhos, Tomás e Rodrigo, para a Marinha e a Magistratura. Vemos, neste passo, o quanto é frágil a sua proximidade com

³¹ Espólio Garrett, BNP, carta de 8/3/1840.

³² Espólio Garrett, BNP, carta de 3/4/1842.

³³ Espólio Garrett, BNP, carta de 27/6/1844.

³⁴ Ver Amorim, M. B., Vol. III, p. 296.

os regeneradores, mais precisamente com Rodrigo da Fonseca Magalhães, amigo de vida inteira, com quem por fim romperá em 1852³⁵.

A. P. Lopes de Mendonça, num folhetim de 7 de agosto de 1852, faz os leitores d'A *Revolução de Setembro* lembrarem-se do que escrevera Garrett em *Viagens na Minha Terra*: “Há muitos que não sabem que o sr. Visconde d' Almeida Garrett escreveu o capítulo contra os barões nas *Viagens [na] Minha Terra*, e que aceitou o título de visconde, isto é, barão e meio, como se nunca tivesse pegado em pena na sua vida.³⁶

Gomes de Amorim afirma que teria sido por causa da filha que João Baptista aceitou o título³⁷. Amorim foi escolhido pelo próprio Garrett para escrever-lhe a biografia. Amigo, secretário particular, prepara ao longo de décadas os três volumes monumentais que termina por publicar (o primeiro em 1881, os dois últimos em 1884). Seu testemunho, suas análises trazem sempre muita verdade, não deixando de gerar também certa dose de suspeita. Ficou, portanto, a dúvida.

Mas de que serve interrogarmo-nos relativamente a esta dúvida? Porque disto decorrem ilações e argumentos que servem as teses que vimos combatendo. Uma delas é a do Garrett “dândi”, alheio ao que se passava na esfera social, já ao fim da vida cético. Outra compõe um perfil “conservador” de Garrett, que teria voltado as costas aos setembristas. Para ambas, serve muito bem a carapuça – enganosa e enganada – do homem que se teria deixado vencer, capitulando, como o Carlos de *Viagens na Minha Terra*, ao abrigo do baronato. O título de Visconde seria uma espécie de suicídio moral.

A correspondência desabona estas teses e mostra-nos que a razão aqui está do lado de Amorim. Garrett tinha uma saúde frágil, não era rico e tinha uma filha natural. Pela Carta Régia (que confirmaria a legitimação), que se seguiu ao título de Visconde, também de 1851, o estatuto de Maria Adelaide passaria de “filha natural” para “filha legitimada”³⁸. Convenhamos: é uma mudança importante,

³⁵ Sobre as circunstâncias do rompimento com Rodrigo da Fonseca Magalhães, ver Amorim, M. B., Vol. III, pp. 358-391.

³⁶ A. P. Lopes de Mendonça, *A Revolução de Setembro*, 7 de agosto de 1852.

³⁷ Amorim, M. B., Vol. III, p. 301-303.

³⁸ Em 2/1/1862, Maria Adelaide casou-se com o médico Carlos Guimarães. No contrato nupcial, consta “filha legitimada do falecido Excellentíssimo Visconde d'Almeida Garrett”. Ver Henrique de Campos Ferreira Lima, *A Filha de Garrett (Subsídios para a sua Biografia)*, Separata de *Biblos*, Vol. XXII, Coimbra, Coimbra Editora, 1947, p. 38.

mas não o mesmo que “filha legítima”. Que grandes apuros poderiam sobrevir a uma menina, já órfã de mãe, se lhe viesse a faltar também o pai, mesmo sendo filha de quem era...

Garrett aceita o título, com a condição de que lhe fosse agraciado em duas vidas, para que assim (como Viscondessa) ficasse a filha Maria Adelaide em condições mais favoráveis para ter um casamento vantajoso. Dirão que foi calculista este João Baptista. Tudo indica que sim. Mas também parece saber sobre que bases se alicerça o mundo em que vive. Seja como for, lembremo-nos, em abono da verdade, que Garrett também deu provas sobejas de prezar tais distinções. Sua personalidade comporta tais paradoxos.

Em 25 de julho de 1851, quando já usa o título, pondera ao irmão:

(...) não aceito por ora parabéns do título de Visconde com que Sua Majestade se dignou agraciá-me em 2 vidas (sem os quais o não teria aceito) enquanto não ultimar as diligências necessárias para se verificar desde já em minha filha a segunda com a cláusula de ser comunicado ao marido com que se casar.³⁹

Logo dois meses depois do nascimento de Maria Adelaide (em 12/1/1841), virá o registo de baptismo, em 15/3/1841, como “filha natural do Conselheiro João Baptista de Almeida Garrett”⁴⁰. O registo como “filha natural” não se podia evitar. Sua habilidade – que também pode ser interpretada como uma crueldade – foi apagar o nome da mãe. Não era tão incomum naquele tempo – o pai de Eça, Dr. Teixeira de Queirós, faria o mesmo poucos anos mais tarde, em 1845 –, mas era raro registar-se desta maneira um filho. Neste caso, o mais habitual era que não constasse o nome do pai (“pai incógnito”), só o da mãe; ou que figurassem pai e mãe (evidentemente, conclui-se, sem serem casados); ou ainda – aos mais desgraçados – que não aparecesse no registo nem o nome do pai nem o da mãe (“pais incógnitos”).

³⁹ Espólio Garrett, BNP, carta de 25/7/1851.

⁴⁰ DGARQ / TT, Registos Paroquiais, *Baptismos*, Lisboa, Freguesia da Encarnação, Livro 24, 1841, fl. 133 v.

Garrett zelou muito pela educação de Maria Adelaide. Com oito anos, ela já estava no colégio⁴¹. Nas cartas de 1854, endereçadas ao Convento das Salésias, insistiu para que ela aprendesse inglês e francês. Não a queria para doutora, nem para religiosa. O título seria mais uma estratégia, entre outras que adotou, para que a sua “Viscondessita”⁴² adquirisse o perfil de “Senhora”. Tudo, rigorosamente tudo fez para lhe apagar a nódoa de “filha natural”. Não é demais lembrar que, além de tudo, se trata de uma menina, que, mais tarde, sem um homem que a protegesse, talvez estivesse fadada à condição de pária da sociedade.

Sendo um escrito íntimo, a carta tem muita verdade. Não foi redigida para ser publicada. Tem, portanto, poucas máscaras, embora também comporte a mentira e a dissimulação. Mas muito dificilmente João Baptista estaria aqui – convenhamos – mentindo a Alexandre.

Maria Adelaide afinal não teve o título de Viscondessa, afirma Gomes de Amorim. Mas as diligências de Garrett foram mesmo neste sentido, muito embora sem sucesso.

Há nas cartas referências a planos que Garrett fez de visitar o irmão, e assim conhecer pessoalmente a cunhada e os sobrinhos – já quando os conflitos de posições políticas entre ambos se tinham amainado –, que afinal não se cumpriram. A distância, as atribulações da vida em Lisboa e o seu estado de saúde, quase sempre a exigir cuidados de natureza vária, devem ter influído negativamente no ânimo do Escritor.

Após a passagem pelo Porto, no desembarque liberal, em 1832 – quando não chega a estar com Alexandre –, Garrett termina mesmo por não voltar ao Norte (onde também viviam a cunhada Angélica, os sobrinhos, as tias maternas, alguns primos pelo lado materno e a saudosa criada brasileira Rosa de Lima) nem a Angra (onde tinham ficado a mãe, o pai, a irmã Maria Amália, o cunhado Francisco de Menezes, as sobrinhas e um dos irmãos solteiros gémeos).

Também Alexandre – após a viagem para saudar D. Miguel em 1828, quando não chega a estar com João Baptista⁴³ – não vem mais a Lisboa e muito provavelmente também não viaja para Angra. Separaram-se, portanto, os dois irmãos,

⁴¹ Há uma carta de Alexandre deste ano, felicitando João Baptista por já ter a menina no colégio. Ver Espólio Garrett, BGUC, carta de Alexandre José a João Baptista Almeida Garrett, 25/1/1849.

⁴² A expressão é de uma carta ao irmão. Espólio Garrett, BNP, carta de 21/7/1854.

⁴³ Ver carta de Garrett ao irmão: Espólio Garrett, BNP, 4/2/1828.

em 1820, “para nunca mais se juntarem”⁴⁴. A correspondência que mantiveram por largo período foi o meio possível de se reaproximarem fosse como fosse.

Nas missivas ao irmão que nos chegaram, Alexandre se ocupa bastante de assuntos mais estritamente do dia a dia, de suas práticas católicas, mas não deixou de – assim como o irmão – enveredar por vezes pela seara política, o que demonstra que afinal foi ganhando alguma confiança em João Baptista, então não mais aos seus olhos um “malhado ateu”⁴⁵.

Talvez em 1836 já estivesse mesmo afastado da política, quando, em apuros, desabafa:

Quem me dera poder dizer com uma trombeta que se ouvisse em todas as quatro partes do mundo – Senhores Liberais, e Senhores Realistas[,] protesto não me meter em coisas políticas ande, ou disande a roda; deixai-me pois em paz no meu buraco com minha mulher e meus nove filhos!!!! Meu Amigo, muito mau é tirar a vida, ou oprimir qualquer pessoa por vingança do mal que nos fez, mas fazê-lo a quem nem fez mal no pretérito, nem o quer fazer no futuro é na verdade um gosto bárbaro, uma iniquidade inútil. Mas onde ia eu? Tem paciência; isto são desabafos, cuja causa tu não podes remediar, nem mesmo o Governo. Isto veio a propósito de poder acontecer, que viesses e me não encontrasses; sim, estarei escondido, ou fugido, mas como não é de ti, ainda que seja às furtadelas, sempre, se vieres [ao Porto], nos veremos.⁴⁶

Ao longo do diálogo epistolar que travam, cessam as disputas, não assim os assuntos políticos. Outros temas vão ganhando força e espaço: o estado de saúde da mãe, D. Ana Augusta, e dos filhos de Alexandre; os inventários que correram com o falecimento do pai, da mãe e dos dois irmãos gémeos, ambos solteiros (António Bernardo e Joaquim António); as inquietudes de ambos com os filhos, que nascem, crescem, estudam, se aproximam da idade de casar, adoecem ou morrem.

⁴⁴ Amorim, M. B., Vol. I, p. 183.

⁴⁵ Espólio Garrett, BNP, carta de Garrett ao irmão, de 24/5/1834.

⁴⁶ Espólio Garrett, BGUC, carta de Alexandre José a João Baptista Almeida Garrett, carta de 10/12/1836.

A fragilidade da vida naquele tempo – com os avanços ainda muito tíbios da medicina – é sempre comovente. As mulheres viviam, na Europa do início do século XIX, em média, 36 anos, e no final do século, 46 anos⁴⁷. Quando morre o filho Nuno, em 1839, o registo de Garrett é pungente, embora revestido da contenção que as regras sociais e epistolares exigiam:

(...) uma tremenda visitação com que Deus foi servido experimentar-me privando-me da minha única consolação neste seu mundo, um filho querido e amado com aquele amor intenso e inefável com que, na minha idade, na minha situação, no meu desgano e enjoo das coisas e dos homens se adora um filho único, um filho de 2 anos que já me pagava tudo porque já me tinha amor de filho – e que sendo o meu retrato exteriormente tinha todos os sinais, em dotes de inteligência e físicos mesmos – de uma alma eleita – de ser o anjo que Deus chama tão cedo e que me deixou só, só, mais só do que nunca estive, porque nunca sube o que era estar só assim. Ainda me não resignei, ainda não pude. (...) Deus sabe o que faz. Mas nada me chamou tanto a *Ele* como o pobre anjo de meu querido filho. – E levou-mo. Eu é que não sei o que cá faço. – Vês que me fino por nada, e que feito *vaso cheio de aflição* não me cabe mais nada.⁴⁸

Em 1850, Alexandre tem a filha Helena, de 11 anos, gravemente enferma. Garrett procura reanimar o irmão, mas também o prepara para o pior. Novamente, o recurso a Deus predomina, embora já então sem a dúvida que por vezes o toma nos assuntos da fé: “Deus tem a vida em sua mão. Os moribundos vivem quando Ele quer e os cheios de saúde vão-se de repente e sem aviso”⁴⁹.

Vêm também, com a confiança mútua que aparentemente vai se amalgamando, os pedidos de parte a parte. Alexandre solicita ao irmão que interceda, já em 1841, pela libertação de um criado particular de D. Miguel, “um misérrimo e desvalido preso, único político, que se acha há muito nestas cadeas”. Este homem não pudera acompanhar D. Miguel “por moléstia que o tinha à morte”. Depois foi preso “por acusações de inimigos de partido”, que, ao perceberem que se ia salvar pela amnistia, “foram aos autos do processo e emendaram a palavra *guerrilha*

⁴⁷ Ver Peter Gay, *O Século de Schnitzler*, São Paulo, Companhia da Letras, 2002, p. 171.

⁴⁸ Espólio Garrett, BNP, carta de 26/3/1839.

⁴⁹ Espólio Garrett, BNP, carta de 22/5/1850.

para *quadrilha*: (...) de sorte que o passaram de Miguelista, para ladrão”. Alexandre evoca a “capacidade”, a “influência” de João Baptista, e pede-lhe que tenha “misericórdia”. “Fui pessoalmente à cadea”, regista,

e à vista do qual fiquei tão admirado, quanto penetrado de compaixão e de dor, por que a sua nobreza, civilidade, moderação brilham entre os farrapos que cobrem sua desnudez, e a palidez e profunda melancolia que aparece em seu rosto, contrasta fortemente com o rosado e nédio dos muitos que com ele estão, e bem mostram que não estão por ouvir Missa aos dias de semana.⁵⁰

Alexandre zomba de si mesmo, numa carta de 13/4/1841, ao considerar os pedidos já feitos a João Baptista, que já o devia tomar por pedinchão:

Sobre objectos eclesiásticos, Alexandre a pedir... Sobre demandas de amigos, Alexandre a rogar... Sobre aprovação de composições dramáticas, Alexandre a interceder... Sobre a entrega de livros, Alexandre a exigir... E ainda em cima, vir agora ingerir-se também na grande política teatral, em projectos que interessam as duas grandes capitais do Reino... isso é muito, isso é demais.⁵¹

Garrett quer mudas de plantas para um jardinzito em Lisboa, colchões de palha de milho⁵² e pastéis de picado de carne⁵³, e que Alexandre seja “procurador diligente” junto ao Governo Civil do Porto nos negócios da legitimação de Maria Adelaide⁵⁴ (que correram também em Lisboa e em Angra).

Já quando Rodrigo, filho de Alexandre, tem problemas disciplinares na Universidade de Coimbra, este expõe a João Baptista a sua aflição, e roga que intervenha, se possível, para que o rapaz não fosse reprovado ou mesmo aprovado com um “R” (“a nódoa que ficaria”). Alexandre não entende por que, com tantos exemplos de “civilidade” e “moderação” que o rapaz tivera em casa, fora

⁵⁰ Espólio Garrett, BGUC, carta de Alexandre José a João Baptista Almeida Garrett, carta de 3/4/1841.

⁵¹ Espólio Garrett, BGUC, carta de Alexandre José a João Baptista Almeida Garrett, carta de 13/3/1841.

⁵² Espólio Garrett, BNP, carta de 9/9/1839.

⁵³ Espólio Garrett, BNP, carta de 2/12/1839.

⁵⁴ Ver carta de Garrett de 13/7/1851 e a de Alexandre, de muito interesse, de 1/8/1851.

atrever-se a tomar parte nos insultos que os “doudos do 2º ano” perpetraram contra o lente José Alexandre de Campos. E conclui: “coveiros de seus Pais são na verdade os filhos desta fatal época!”⁵⁵

Certamente, Alexandre pediu ao irmão que escrevesse ao sobrinho, e João Baptista o fez. Mas, em carta de 25/1/1849, o próprio Alexandre intervém novamente, já agora em sentido contrário: “(..) agora sou eu o que muito rogo que não lhe escrevas mais, enquanto não mudar de sistemas e de doutrinas.” A conclusão de Alexandre permite-nos entrever o que teria escrito Garrett ao irmão e o que pensava das atitudes do sobrinho: “Dizes bem: a severa lição da adversidade e do tempo unicamente poderão mudar este indómito cavalinho; e eu tenho a quase certeza de que, ou ele se arrepende em breve, e muda em tudo (porque em tudo tem sido mau), ou a tal lição não tarda sobre ele.”⁵⁶

Mais tarde o mesmo rapaz se envolve com a filha de um meirinho do Porto, numa relação que ambos consideraram inadequada e inconsequente. Alexandre roga ao irmão que escreva ao rapaz dissuadindo-o do romance com a “Dulcinea”⁵⁷. Garrett, mais uma vez, o atende.

Alexandre ameaça deserdar Rodrigo, e trabalha para que o rapaz seja nomeado delegado fora do Porto. Uma noite, nega-lhe a sua bênção. Eis o que se segue, na carta a João Baptista:

[Rodrigo] saiu protestando que, pois o tratava assim, ia ele imediatamente cuidar no tal casamento fúnebre, lacrimoso, amaldiçoado. Mas a Virgem Santíssima, esta compassiva Mãe, de quem sou o mais indigno e inútil escravo, acudiu nesta extremidade, porque lhe tocou o coração, e o moveu a ir desmanchar tudo o que até esse dia tinha feito, e quando nós cuidávamos que o ia consumir. Houve restituição de diamantes, e ricas prendas (*id est*, cartas bem miseráveis, algumas das quais provocariam o riso até a essa estátua do Terreiro do Paço), e deu-se o projecto por gorado. No dia seguinte, grandes desabafos com José Vaz, e com meu cunhado Guimarães, e no seguinte também connosco, na presença do mesmo Guimarães.

⁵⁵ Espólio Garrett, BGUC, carta de Alexandre José a João Baptista Almeida Garrett, 17/1/1845.

⁵⁶ Espólio Garrett, BGUC, carta de Alexandre José a João Baptista Almeida Garrett, 25/1/1849.

⁵⁷ Espólio Garrett, BGUC, carta de Alexandre José a João Baptista Almeida Garrett, 1/8/ 1851.

Um sacrifício maior que o da vida, feito a seus Pais, lágrimas, recolhimento em todas as palavras e ações, clausura no quarto, e outros excessos semelhantes, são as expressões que profere e actos de demência que por ora se lhe ouvem, e nele se observam, e agora se lhe desenvolve uma formal disenteria, que parece sinal da crise, e que decerto é a única cousa que não é mania, loucura, e asneira em todo esse trabalhoso negócio.⁵⁸

Findo o romance, Garrett congratulou o sobrinho Rodrigo e também o irmão: “Dou-te os parabéns – e já lhos dei a ele *na sua língua sentimental* – de se ter desfeito o Rodrigo desse trambolho autêntico que ameaçava peá-lo desde o princípio da vida. Estes filhos são a bênção mas também são o castigo de Deus.” Se com o sobrinho – que era um rapaz e filho legítimo – eram necessários cuidados, o que dizer da filha Maria Adelaide... Na mesma carta: “A minha Adelaide já fez dez anos – como passa o tempo! – e em breve começam os trabalhos e cuidados que para mim serão e são duplicados porque sou pai e sou mãe. – Demais que, não tendo dote que lhe dar, preciso recorrer nos meios artificiais de lho suprir.”⁵⁹

Quando Garrett vai aos postos de maior relevância na arena pública, Alexandre pede-lhe que interceda por uma boa colocação para os seus filhos Tomás e Rodrigo (para afastá-lo do Porto sobretudo, como demonstramos).

Retenhamos este passo que nos desenha dois irmãos, muito dentro das convenções da época, que aconselhavam prudência nas escolhas amorosas e sobretudo que davam aos pais poderes ainda muito fortes, quase proibitivos na esfera dos assuntos do coração.

Do modo similar, prosseguiam os “favores” – muito bem expressos no verbo corrente “obsequiar” – intermediados pelos pais. Alexandre pede ao irmão, este aos Ministros (Barão da Luz, Rodrigo da Fonseca Magalhães e outros), e assim urdia-se a teia de interesses privados na esfera pública. Por carta pedia-se muito, quase tudo. Nada que não pudesse ser afiançado por fórmulas de cortesia: dos exórdios às despedidas.

⁵⁸ Espólio Garrett, BGUC, carta de Alexandre José a João Baptista Almeida Garrett, sem data e sem sobrescrito, provavelmente anterior a 9/7/1851.

⁵⁹ Espólio Garrett, BNP, 9/7/1851.

Atendendo ao apelo do irmão Alexandre para que escrevesse ao sobrinho Rodrigo (“este indómito cavalinho”⁶⁰), João Baptista oferece-nos uma face muito diversa daquele amante apaixonado e ofendido, quando a Viscondessa da Luz lhe roga, numa das cartas, que agisse com “cuidado”. Garrett mostra-se indignado com a amante, tão temerosa do que podia correr do romance extraconjugal que já se arrastava por quase dez anos.⁶¹ Garrett, amante apaixonado, inimigo das opiniões do senso comum (“o Mundo”), pouco se parece com o homem que aceita intervir junto a um sobrinho, instando-o a não prosseguir num relacionamento que a sociedade desabona, e chega mesmo a procurar-lhe “esposa digna”⁶² em Lisboa e louvar-lhe a atitude de se livrar do “trambolho”.

Quanto às colocações para os sobrinhos, as diligências de Garrett junto a Rodrigo da Fonseca Magalhães são inúmeras, o que certamente também contribuiu para o afastamento de ambos, após a saída de Garrett do Ministério dos Negócios Estrangeiros. Que era considerado absolutamente normal mover-se a sociedade assim, pelo “favor”, já bem o sabemos. Espanta-nos, porém, que os jovens burgueses estivessem tão submetidos ao que por eles podiam fazer ou não os adultos. Em muitos aspectos, era, sem qualquer sombra de dúvida, um mundo cruel o que está nos romances, e que aos olhos de hoje tantas vezes parece “literatura”. De facto, era a vida de muita “gente que [era] gente”⁶³.

Fora alguns breves deslocamentos, a família esteve mesmo separada entre Angra, Porto e Lisboa. Os irmãos gémeos, António Bernardo e Joaquim António, são os únicos que circulam pelas três cidades. António morre na casa de Garrett em Lisboa em 1838; o outro morre em Angra em 1845. Apenas dois sobrinhos de Garrett, filhos de Alexandre (Tomás e Rodrigo), vêm a Lisboa e conhecem o tio.

Era, portanto, através das cartas que se aproximavam, com as notícias dos nascimentos, casamentos, doenças e mortes. Por cartas eram tratados os inventários,

⁶⁰ Espólio Garrett, BGUC, carta de Alexandre José a João Baptista Almeida Garrett, 25/1/1849.

⁶¹ Ver Almeida Garrett, *Cartas de Amor à Viscondessa da Luz*, Introdução, organização, fixação do texto e notas de Sérgio Nazar David, Famalicão, Edições Quasi, 2007, Carta XVIII, pp. 181-186.

⁶² Espólio Garrett, BGUC, carta de Alexandre José a João Baptista Almeida Garrett, não datada, provavelmente de 1851.

⁶³ Em *Viagens na Minba Terra*, capítulo XVIII, o Autor comenta as circunstâncias terríveis sob as quais vivem Frei Dinis, D. Francisca Joana, Carlos (então soldado de liberal) e Joaninha: “Oh! Que existências que eram aquelas quatro! Esse frade, essa velha e essas duas crianças! E a maior parte da gente que é gente, vive assim... E querem, querem-na assim mesmo, a vida, têm-lhe apego! Oh que enigma é o homem!” (Almeida Garrett, *Viagens na Minba Terra*, Edição de Ofélia Paiva Monteiro, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2010, pp. 226-227.

as heranças, o encaminhamento afetivo e profissional dos mais jovens. Mas não era apenas a aspetos mais objetivos da vida – informar e resolver problemas – que as cartas vinham dar resposta. Escrevendo-as, também cada um pensava o seu tempo e repensava a si próprio. A carta trazia um desabafo de momento; e por vezes abria maior espaço à reflexão sobre dramas pungentes que não só cada missivista, mas sobretudo os burgueses, de forma geral, queriam entender, controlar, reprimir ou ultrapassar. Era o meio mais propício à consolação das grandes dores de um mundo construído sobre a renúncia. Ainda assim, muitas coisas não podiam ser escritas, embora – não nos enganemos – nem sempre fossem absolutamente proibidas. Cartas, sobretudo do século XIX, mostram-nos muitas vezes – mas nem sempre – facetas que a vida e a literatura envernizaram.

Após a morte de Garrett, em 9/12/1854, seguem as cartas, já então entre Alexandre e a sobrinha Maria Adelaide de Almeida Garrett (1841-1896). Ferreira Lima transcreve 11 cartas (de 1855 a 1862) que tratam: da morte de Joana do Carmo de Almeida Garrett (1836-1855), filha de Alexandre; da doença de Tomás (“perdeu de todo o uso da razão”, regista), que termina por falecer também em 1855; dos trabalhos que Alexandre realizava no Secretariado da Arquiconfraria da Irmandade do Coração de Maria; e da insatisfação do tio por ter Maria Adelaide deixado, depois da morte do pai, o Convento das Salésias, e seguido para um colégio leigo (inglês). O facto gera indignação de Alexandre contra os “senhores que dirigiam a educação [da menina]”⁶⁴, Joaquim Larcher e D. Pedro Pimentel Brito do Rio (tutor e subtutor de Maria Adelaide)⁶⁵.

Gomes de Amorim chegou a visitar Alexandre José, no Porto, em 1855, após a morte de Garrett. “As feições dos dois irmãos”, ironiza, “sem deixarem de ter ar de família, pareciam-se tanto como as suas opiniões políticas”⁶⁶.

Alexandre publicou escritos de carácter religioso, sobretudo traduções que fez de obras piás, e também o poema *As Viagens a Leixões*, de 1855, que gerou na imprensa alguns juízos negativos, como o de Camilo Castelo Branco.

⁶⁴ As 11 cartas estão transcritas em Ferreira Lima. Ver Lima, F. G., pp. 88-102.

⁶⁵ Joaquim Larcher foi padrinho de casamento de Garrett com Luísa (1822), depois padrinho de batismo de Maria Adelaide (1841) e por fim também tutor da menina (1854 em diante). D. Pedro era marido de D. Maria Krus. O testamento de Garrett está transcrito em Amorim, Vol. III, pp. 666-669; e em anexo de Almeida Garrett, *Cartas Íntimas*, Edição revista, coordenada e dirigida por Teófilo Braga, Lisboa, Empresa da História de Portugal, 1904, pp. 167-170.

⁶⁶ Amorim, M. B., Vol. III, p. 527.

Em 24 de outubro de 1867, com 70 anos, Alexandre faleceu. Sobreviveram-lhe a esposa (Angélica) e sete dos 13 filhos que tiveram⁶⁷.

Das sete filhas, seis morreram solteiras ou fizeram-se irmãs de caridade. Apenas uma (Maria Victória) se casou e teve descendentes. Algumas são citadas por Garrett na correspondência.

Dos seis filhos de Alexandre: o mais velho, Francisco (nascido em 1823), foi viver em São Paulo (Brasil), facto também referido na correspondência; um morreu com menos de um mês; Rodrigo (formado em Leis em Coimbra) e Tomás são os dois sobrinhos que conheceram o tio João Baptista e são diversas vezes nomeados na correspondência; Gonçalo, o décimo segundo (nascido em 1842 e o último dos filhos a morrer, em 1925), formou-se em Matemática e em Filosofia em Coimbra, onde passou em seguida a lecionar; o mais novo, José Maria Xavier de Almeida Garrett (nascido em 1844), envolveu-se afetivamente, na juventude, com Claudina, esposa do político e jornalista José Cardoso Vieira de Castro. Este terminou por assassiná-la em 9 de maio de 1870, depois de se apoderar de uma carta de Claudina ao amante⁶⁸. José Maria morreu solteiro em 1899, após se dedicar largamente à divulgação da fé católica e a atos de caridade⁶⁹. Rodrigo (1827-1879), o sobrinho rebelde, também morreu solteiro.

A descendência da família Almeida Garrett fez-se maioritariamente através de Tomás (1830 -1855) – que, já casado, teria, segundo relato de Alexandre a Maria Adelaide, “[perdido] de todo o uso da razão”⁷⁰ – e de Gonçalo (1842–1925)⁷¹. Só mesmo com muito boa fé para não suspeitar da devastação que os hábitos católicos e burgueses devem ter produzido nesta vasta geração.

Alexandre José da Silva de Almeida Garrett, de quem João Baptista fora nos anos 20 quase inimigo, está longe de ser um miguelista estúpido. Pelo contrário,

⁶⁷ António de Faria, *Apontamentos Genealógicos sobre as Famílias do Visconde e da Viscondessa de Almeida Garrett*, Milão, Typographia Nacional de V. Ramperti, 1904, pp. 2-5.

⁶⁸ Ver Vasco Pulido Valente, *Glória. A Vida do Político, Jornalista e Criminoso José Cardoso Vieira de Castro*, Lisboa, Gótica, 2009.

⁶⁹ Henrique de Campos Ferreira Lima, “Um irmão de Garrett, Alexandre José da Silva de Almeida Garrett, Notas Biographicas”, in *Jornal do Commercio e das Colonias*, 14/7/1929.

⁷⁰ As 11 cartas, de 1855 a 1862, de Alexandre à sobrinha Maria Adelaide estão em Henrique de Campos Ferreira Lima, F. G., pp. 88-102.

⁷¹ Ver António de Faria, *Apontamentos Genealógicos sobre as Famílias do Visconde e da Viscondessa de Almeida Garrett*, Milão, Typographia Nacional, 1904, pp. 2-5; Henrique de Campos Ferreira Lima, “Um irmão de Garrett, Alexandre José da Silva de Almeida Garrett, Notas biographicas”, in *Jornal do Commercio e das Colonias*, 7/7/1929.

a sua correspondência para João Baptista mostra-nos um homem de razoável cultura, defensor de uma religião severa – nem sempre apartada dos assuntos políticos – e até com algum senso de humor. Bate-se contra as perseguições aos católicos e não poupa, dentre os liberais, aqueles (os “devoristas”) que agem sem moderação: “prometeram ser Titos”, regista, “têm sido Neros” completa; são “algozes” a “devorar o apoucado alimento, que trabalhos de um ano inteiro arrancaram à terra para um ano inteiro nos alimentar e a nossos filhos (...)”; “são tiranos, que, pregando a liberdade, fazem cruenta guerra a nossos corpos para escravizar até as nossos almas”⁷².

O conjunto de cartas trocadas ao longo de mais de três décadas entre João Baptista e Alexandre José da Silva de Almeida Garrett traz novos documentos (cartas inéditas) para uma avaliação mais precisa da vida e da obra do autor de *Viagens na Minha Terra*, e também para uma maior compreensão da história social e das ideias de Oitocentos.

Desenham-se nesta epistolografia novos rumos para a pesquisa garrettiana e para o universo social em que viveram, lutaram e morreram estes dois irmãos. Ressalte-se, porém, que o que há de mais novo nestes escritos é o homem Garrett que deles emerge, inquieto com o seu país e desvelado para com os seus. Se por vezes nos parece frágil diante dos infortúnios, mais à frente está de novo, a despeito de tudo, firme com o leme da vida nas mãos.

Sob alguns aspetos, a correspondência dos irmãos não chega a mudar radicalmente o que já sabíamos sobre Garrett, antes se comprovam e reforçam as teses fundamentais de suas obras: suas ligações com o século das Luzes; seu romantismo bafejado de classicismo; seu empenho por uma literatura que não descurasse do aspeto formativo e civilizacional com que pretendia forjar novos leitores e um novo país, sem rupturas violentas, que talvez pusessem a perder o trabalho de uma geração.

Gomes de Amorim não leu as cartas de Garrett. Leu apenas algumas de Alexandre José. Mas a convivência de quase dez anos com João Baptista⁷³ deu-lhe certamente fortes elementos para julgar os laços afetivos que uniram, desuniram e voltaram a juntar os dois irmãos: “A correspondencia parecia e tentava ser

⁷² Ver Almeida Garrett & A. J. Almeida Garrett, C. A. H., carta de Alexandre, de 2/2/1839.

⁷³ Amorim chegou a Portugal em 1846, quando foi recebido por Garrett na casa 13-F do Pátio do Pimenta, a mesma em que mais tarde foi viver a Viscondessa da Luz.

affectuosa; mas era-o sómente na fôrma. O fundo ficava sêcco, como a politica que os separára, matando-lhes a ternura fraterna”⁷⁴.

A leitura dos dois conjuntos de cartas, de João Baptista e de Alexandre José, pode levar-nos a conclusões semelhantes às do biógrafo de Garrett. Talvez os interesses mútuos – públicos e privados – tenham amalgamado, consciente ou inconscientemente, as fórmulas de cortesia e urbanidade.

Por outro lado, pode ser também que as lições do tempo e as recordações de meninice tenham sido suficientemente fortes para reaproximá-los. De facto, as primeiras cartas de Garrett são duras (não temos as de Alexandre desse tempo), porque estão mesmo os dois irmãos em campos inimigos. Depois, vamos vendo surgir, pelo menos nas epístolas de João Baptista, o Escritor moderado, retemperado pelos dissabores do exílio e das desilusões políticas, que reconsidera e relativiza o alcance das “guerras fratricidas”, tristes, como são todas as guerras civis⁷⁵. Portanto, parece justa consigo mesmo e válida a iniciativa de pegar da pena e reescrever a sua história, num sempre renovado presente, em cartas de facto mais fraternas ao irmão do Norte.

⁷⁴ Amorim, M. B., Vol. I, p. 283.

⁷⁵ Almeida Garrett, *Viagens na Minha Terra*. Edição de Ofélia Paiva Monteiro. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2010, cap. VIII, p. 146.

Vanda Anastácio

Universidade de Lisboa / Centro de Estudos Clássicos

**ESCREVER PARA O FUTURO:
TEMPO E DURAÇÃO NAS ESTRATÉGIAS AUTORAIS
DA MARQUESA DE ALORNA (1750–1839)**

Numa carta enviada secretamente a seu Pai em 1772, D. Leonor de Almeida Portugal, a futura Marquesa de Alorna, conta o seguinte episódio:

A maior novidade que há por cá, são dois cometas que aparecem um formidável para o Oriente, e outro mais piqueno para ocidente. Tem ido um grande motim de pronósticos e de parvoíces, porque uns vem espadas no cometa, outros mãos, outros círculos na cauda e para corar houve quem sigurasse tinha lido um letreiro e outros são tão estontiadados que sendo grandessíssimo absolutamente o não vem. Não tenho ouvido falar nele senão a frades e ao mano. Os frades, que o observam com o seu moral e teologias muito desinteressam e há poucos dias veio o mundo abaxo sobre mim, porque me disseram que um muito Douto fora buscar as obras de Santo Agostinho para poder falar ao cometa. Respondi eu a isto que me parecia se ele não tinha outras luzes, que estava totalmente inabilitado porque me parecia que Santo Agostinho não era tido pelo melhor astrónomo, que do seu tempo para cá havia coisas muito interessantes para quem queria alguma instrução nessa matéria, e que me persuadia que o Santo nela saberia pouco mais de nada, que eu não conhecia nem podia conhecer todas as suas obras porém pelas suas *Confissões*, e pela *Cidade de Deus* conhecia que ele naquela matéria padecia a obscuridade comua daqueles tempos. Foi um aque d'elRei e quase me chamaram Herege. Proguntaram-me se queria eu afectar ou me persuadia que sabia mais que Santo Agostinho, respondi que não; mas que tinha a certeza que sabia algumas coisas modernas que o Santo nesse tempo só com Espírito Profético podia saber

que se haviam estabelecido, é pasmar que até pessoas de algum juízo chegassem a tanta preocupação que confundam a piedade com a parvoíce¹.

Este raciocínio de D. Leonor retoma algumas das ideias-chave do seu tempo. É o caso, por exemplo, da distinção entre os conhecimentos que são do domínio da Teologia e da Fé – ou seja, os princípios da Religião revelada tal como podem ler-se nos escritos de alguém como Santo Agostinho –, e os que são do domínio da razão e do intelecto, como a Astronomia ou as Ciências experimentais. Trata-se de uma reflexão muito presente na correspondência da juventude, que a futura Marquesa formulará de forma lapidar, numa outra carta da mesma época, dizendo: «Em matérias científicas, vale mais o dito de um sábio herege que o de um santo ignorante»².

A distinção entre estes dois tipos de conhecimento permitia a esta jovem, aristocrata e católica, conservar as suas convicções religiosas e, ao mesmo tempo, interessar-se apaixonadamente pelos mais recentes desenvolvimentos da Ciência e da Técnica. Pressupunha, sobretudo, uma percepção particular do tempo e da História: a partir deste relato fica claro que, na opinião da jovem, os conhecimentos progridem com a passagem do tempo, e que o saber do presente é o resultado da acumulação de conhecimentos adquiridos no passado e transmitidos de geração em geração. Neste sentido, a consciência da temporalidade evidenciada nesta carta de D. Leonor está de acordo com a sua contemporaneidade.

Que quer isto dizer?

Quando nos debruçamos sobre a percepção do tempo no século XVIII, damos conta de que ocorreu, nesse período, uma mudança profunda em relação ao que se verificava até então. A visão cíclica do tempo, segundo a qual o mundo visível e as criaturas eram vistos como fazendo parte integrante de um ciclo imutável e perpétuo, reforçada durante séculos pelo Cristianismo, foi abalada pela emergência de conceitos novos. Foi o caso da ideia de «progresso», disseminada pela nova crença no impacto positivo das ciências experimentais que se sucederam ao longo do século. Foi também o caso da ideia de «bem-estar dos povos», nascida da melhoria das condições de vida na Europa, que permitiram encarar

¹ Carta preservada no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Casa Fronteira nº 118.

² Carta preservada no Arquivo Particular do Palácio Fronteira [ref.ª: ALCPAI CH-7].

a possibilidade de atingir a felicidade na terra (em vez de a situar na vida eterna *post mortem*). Lado a lado com a visão cíclica do tempo imutável e contínuo, vemos surgir uma visão a que poderíamos chamar progressiva, segundo a qual o tempo era percebido como uma sucessão linear, na qual o presente aparecia como uma versão melhorada do passado, que viria a ser melhorada, por sua vez, no futuro.

A conceção do tempo linear, que encara o tempo como uma dimensão em que as coisas acontecem sequencialmente, foi proposta e explicada por Newton na obra *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica*, de 1687, que foi muito lida no século XVIII e reeditada em 1713 e 1726. Mas a reflexão sobre a temporalidade é central no pensamento europeu dos finais do século XVII e do século XVIII e foi tratada, entre outros, por Leibniz, por Locke e por Kant. A conceção do tempo expressa por este último, na *Crítica da Razão Pura*, contrapõe à perceção linear, exterior do tempo, a ideia de que o tempo, como toda a perceção humana do mundo exterior, tem uma dimensão subjetiva, que lhe é conferida por quem o vivencia³.

É preciso que se diga, contudo, que apesar de a crença no progresso e no carácter linear e sucessivo do tempo ter ocupado um lugar central nos grandes debates filosóficos do século, não se impôs de um dia para o outro, nem de modo universal. Repensar o tempo implicava, também, repensar o que está para a além do tempo, ou seja, a Eternidade, Deus, a fé, e o lugar do homem no universo. Ora, o modo de organização das sociedades europeias no Século das Luzes implicava uma perceção particular da temporalidade e da História. Tratava-se de monarquias hereditárias, que se proclamavam de direito divino, cuja antiguidade era vista como um anúncio da sua sobrevivência no futuro. O sistema baseava-se na ideia de uma continuidade *imutável e perpétua* dos detentores do poder, que seria assegurada pela sua posteridade. A ordem social reproduzia esse modelo, segundo uma hierarquia que era encarada como *natural*, fundada no sangue, na genealogia e nos privilégios herdados.

Quer dizer que, para poder ser aceite pela maior parte dos pensadores inseridos neste contexto, era preciso que a noção do tempo histórico, encarado como uma

³ Lynn Hunt, «Is Time Historical?», *Measuring Time, making History*, Budapest-New York, Central European University Press, 2008, pp. 3-46.

sucessão linear que traria consigo mudanças sucessivas e progrediria em direção ao futuro, fosse conjugada e conciliada com os outros dois grandes sistemas de percepção do real que representavam, para os homens do século XVIII, a Religião e o Estado. E, com efeito, são numerosos os documentos que propõem soluções de compromisso capazes de combinar a percepção teológica de um tempo cíclico e eterno com um tempo mais linear, sucessivo e progressivo.

Em Portugal, por exemplo, em 1721, o erudito Rafael Bluteau definia o conceito de tempo dizendo que «O Tempo he a duração do movimento, & do repouso, ou hua continuada emanação, & successiva progressão de muytos instantes»⁴ e, em 1751, a entrada «Tems» da *Encyclopédie des arts et des métiers* de Diderot e D'Alembert dá conta de uma vontade de conciliação semelhante entre dois modos de percepção do tempo, quando apresenta «le tems actuel» [o tempo actual] como «un ordre succéssif dans une suite continue» [uma ordem sucessiva numa sequência contínua]⁵.

Mas regressemos a D. Leonor de Almeida Portugal e à sua consciência de viver num tempo melhor e mais sábio do que aquele em que tinha vivido Santo Agostinho. Recordemos que se trata de uma neta dos Marqueses de Távora, executados publicamente em 1759 depois de terem sido acusados de um crime de Lesa-Majestade (a participação no atentado ao rei D. José, a 3 de setembro de 1758). Lembremos que, na sequência desses acontecimentos, D. Leonor foi encerrada com a mãe e a irmã no convento de Chelas durante dezoito anos e que, durante esse tempo, seu pai, D. João de Almeida Portugal, foi encarcerado. Não esqueçamos que, apesar da reabilitação da família em 1777, quando D. Maria I subiu ao trono, D. Leonor teve que lutar, durante toda a sua vida, contra os efeitos da desconfiança e do preconceito nascidos do facto de pertencer a uma família caída em desgraça durante a geração anterior. Que ela tinha consciência de ser um elo numa cadeia temporal de longa duração, entre um passado que continuava a fazer sombra sobre o presente e um futuro no qual projetava as suas esperanças.

⁴ Rafael Bluteau, «Tempo» *Vocabulario portuguez latino, áulico, anatômico, architectonico, Bellico, Botanico, Brasilico, Comico, Critico, Dogmatico, etc. autorizado com exemplos dos melhores escriptores portuguezes e latinos, e oferecido a el-rey de Portugal D. João V*, Coimbra, no Colégio das Artes da Companhia de Jesus, 1712-1728, p. 81.

⁵ «Tems» in *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers par une société de gens de lettres*, Paris, Briasson, David, Le Breton, Durand, 1751 (texto digitalizado pesquisável acessível em: <http://portail.atilf.fr/encyclopedie/>)

Finalmente, que foi obrigada a conjugar a sua maneira «moderna» de viver o tempo da sua contemporaneidade, com o ritmo circular e repetitivo da temporalidade imposta pela genealogia, e com a sua vontade de projetar a sua herança familiar e cultural no futuro. Isto é muito evidente quando vemos que se preocupou não só em transmitir os seus títulos de nobreza e os seus bens, mas, também, os seus papéis, que guardou cuidadosamente, a fim de os legar aos seus herdeiros: foi assim que se conservaram, até ao presente, mais de 20 000 documentos.

O caso de D. Leonor de Almeida pode ajudar-nos a compreender que não havia no século XVIII, (como também não há hoje, aliás) uma consciência coletiva ou individual, única e uniforme, da temporalidade. Já em 1751, o autor da entrada «tems» da *Encyclopédie* já referida, assinalava que o tempo pode ter sentidos diferentes segundo as disciplinas que dele se ocupam e terminava considerando-o como uma entidade variável, individual e subjetiva, quando propunha:

Il n'y a point de mesure du tems exactement juste. Chacun a sa mesure propre du tems dans la promptitude ou la lenteur avec laquelle ses idées se succedent, & c'est de ces différentes vîtesses en diverses personnes, ou dans la même en divers tems, que naissent ces façons de parler, j'ai trouvé le tems bien long ou bien court; car le tems nous paroît long, lorsque les idées se succedent lentement dans notre esprit, & au contraire. Les mesures du tems sont arbitraires, & peuvent varier chez les différens peuples; la seule qui soit universelle, c'est l'instant.

[Não há medida do tempo que seja completamente exata. Cada um tem a sua própria medida do tempo na prontidão ou na lentidão com que as suas ideias se sucedem, & é dessas diferentes velocidades em diversas pessoas, ou na mesma em tempos diversos, que nascem estes modos de falar, achei o tempo bem longo ou bem curto; porque o tempo nos parece longo, quando as ideias se sucedem lentamente no nosso espírito, & o contrário. As medidas do tempo são arbitrarias, & podem variar entre diferentes povos; a única que é universal, é o instante.]

Em que medida poderão esses dados ajudar-nos à compreensão das obras da Marquesa de Alorna?

Quando lemos os testemunhos dispersos em que D. Leonor de Almeida se refere aos seus escritos, compreendemos que ela atribuía um carácter íntimo e

autobiográfico *a todas as suas produções*. Explica repetidamente, por exemplo, que começou a escrever para consolar a mãe e distrair seu pai no tempo da prisão, e que continuou a fazê-lo para se consolar das tristezas que a vida lhe foi causando. A associação entre escrita e biografia está no coração da epígrafe que escolheu para as suas obras: um verso tirado dos *Tristia* de Ovídio (V, 7, 67), que também figura na edição póstuma da sua poesia: «*Carminibus quaero miserarum obliuia rerum*» ou seja: «Procuro nos meus poemas esquecer os meus sofrimentos»⁶.

Diga-se que a mole de papéis manuscritos legada pela Marquesa de Alorna à posteridade não se compõe apenas de poemas e que, se todos os seus escritos estão ancorados de algum modo na sua biografia, não o estão todos da mesma maneira, nem supõem todos a mesma consciência da temporalidade. São o reflexo do *tempo emocional*, ou do *tempo psicológico do vivido*, percebido segundo uma lógica diferente da do tempo do saber e do da História. Deste ponto de vista, poder-se-ia organizar a produção escrita de D. Leonor a partir da relação que nela se estabelece entre o tempo da narração e o tempo do vivido, e tentar observar de que maneira trabalha ela essa relação através da escrita.

Poderíamos colocar em primeiro lugar a correspondência, escrita no presente sobre um vivido recente. O próprio facto de um mesmo acontecimento ser contado a destinatários diferentes de maneiras distintas, e de a Marquesa se apresentar (e se auto representar) de maneira diferente quando escreve ao pai, à amiga Teresa de Mello Breyner, ou ao irmão, por exemplo, deve alertar-nos para o facto de uma curta distância temporal entre a escrita e o vivido não ser sinónimo de ausência de manipulação da matéria biográfica⁷.

Agruparíamos, depois, os textos autobiográficos em prosa, nos quais D. Leonor narra, na primeira pessoa, episódios particulares ou períodos da sua vida, escrevendo *a posteriori* acerca do que viveu num passado mais remoto. É o caso, por

⁶ Marquesa de Alorna, *Obras Poeticas de D. Leonor d'Almeida Portugal Lorena e Lencastre, Marquieza d'Alorna, Condessa d'Assumar e d'Oeynhausien, conhecida entre os poetas portuguezes pello nome de Alcipe*, 6 vols., Lisboa, Na Imprensa Nacional, 1844.

⁷ Vanda Anastácio «D. Leonor de Almeida: As cartas de Chelas» *Correspondências (usos da carta no século xviii)*, Lisboa, Colibri – Fundação das Casas de Fronteira e Alorna, 2005, pp. 45-53; Teresa Sousa de Almeida, «Tratados Epistolares do século xviii. Teoria e prática na Correspondência de Chelas» in Vanda Anastácio (coord.), *Correspondências (usos da carta no século xviii)*, Lisboa, Colibri – Fundação das Casas de Fronteira e Alorna, 2005, pp. 25-32.

exemplo, do relato dos dezoito anos passados no convento de Chelas⁸; do relato do modo como obteve da rainha o cargo de Ministro Plenipotenciário em Viena para o marido⁹, etc. Nesses textos, que podem ser considerados mais propriamente autobiográficos, ao mesmo tempo que D. Leonor fixa por escrito o que se passou, reinterpreta os acontecimentos que viveu à luz do presente. Refaz assim o trabalho da memória, e tenta, não só fazer o balanço do seu passado pessoal a partir do presente da sua emotividade, mas também deixar um testemunho e fixar uma interpretação pessoal desse passado, destinada ao futuro.

Finalmente, teríamos em consideração os textos que se apresentam abertamente como manipulações do vivido, que o transformam e lhe conferem um carácter ficcional e de alcance generalizável. É o caso da sua poesia, marcada por um tom confessional e subjetivo por detrás do qual se distinguem, como em filigrana, as situações dolorosas da sua vida, mas também de outras obras, como, por exemplo, um poema heroi-cómico inacabado no qual, à maneira do *Lutrin* de Boileau (autor que é citado no corpo do texto) põe em cena as disputas entre duas jovens encerradas num convento, vítimas da Estupidez, do Fanatismo e de Harpias com os traços das freiras de Chelas¹⁰; de um Conto Moral intitulado *La confiance épuisée* que conta a história de Eléonore, mulher virtuosa e fiel que sofre em silêncio quando se apercebe de que seu marido, Charles, tem uma amante; de um diálogo entre um Príncipe D. João e uma Princesa de nome Carlota, no qual uma dama da corte, com o nome de Leonor desempenha o papel de pacificadora, etc.

Nos textos deste último grupo, a adoção de modelos literários do passado (e mesmo de um passado muito antigo, uma vez que recorre ao aparato mitológico e aos géneros da Antiguidade, de acordo com a estética neoclássica) e de estruturas formais e estilísticas da ficção e do drama, permitem a D. Leonor não apenas interpretar, no presente, o que viveu no passado mas, também, distanciar-se emocionalmente de momentos demasiado pesados e/ou de experiências

⁸ Arquivo Particular Palácio Fronteira [ref.^a ALC 1]

⁹ Hernâni Cidade, «Como a Condessa de Oeynhausen obtém a nomeação do marido para enviado à Corte austríaca» in Marquesa de Alorna, *Inéditos, Cartas e outros Escritos*, Lisboa, Sá da Costa, 1941, pp. 59-71.

¹⁰ Vanda Anastácio, «A virtude é uma fantasma nestes sítios» in: Ana Cristina da Costa Gomes e José Eduardo Franco (coord.), *Dominicanos em Portugal. História Cultural e Arte*, Lisboa, Aletheia Editores, 2010, pp. 124-141.

demasiado penosas ou demasiados dolorosas. Essa transformação dos dados da sua história pessoal, e a sua inscrição no universo da ficção permitem à autora alargar o seu alcance simbólico. Podem assim tornar-se experiências didáticas, e até ser úteis a leitores que podem retirar delas lições morais aplicáveis à sua própria vida.

Apesar de ter construído uma reputação de mulher de letras durante a juventude passada no convento, a Marquesa de Alorna publicou em vida apenas algumas traduções e, assim mesmo, só depois dos sessenta anos. A fama de que gozou desde a juventude deveu-se ao facto de ter acesso aos círculos aristocráticos e às redes de eruditos nas quais a poesia circulava manuscrita, entre pares, ao abrigo do olhar vigilante da censura. D. Leonor deu à estampa traduções de textos *didácticos, politicamente úteis e edificantes*¹¹, mas nunca quis imprimir nem a sua poesia, nem os seus escritos pessoais, dizendo que «poucas pessoas entendem os meus escritos, e ainda menos sabem lê-los».

Foi no intervalo entre o vivido e a sua reelaboração simbólica, entre o tempo íntimo e o tempo da sua modernidade, entre o presente da escrita e a sua leitura no futuro, que D. Leonor de Almeida se construiu como autora. É o que exprime num soneto que fez circular entre os *habitués* do seu círculo de relações quando tinha já cerca de oitenta anos. A Marquesa mostra-se aí, de facto, pronta a reunir as suas obras, na condição de que estas sejam preservadas do julgamento dos seus contemporâneos, e reserva, à posteridade, a tarefa de os publicar:

¹¹ *Poética de Horácio e Ensaio sobre a Crítica de Alexandre Pope por uma portuguesa*, Londres, T. Harper, 1812; *De Bonaparte e dos Bourbons*, Lisboa, Imprensa Régia, 1814; *Paraphrase a vários psalmos*, Lisboa, Imprensa Régia, 1817; *Ensaio sobre a indiferença em matéria de religião*, Lisboa, Imprensa Régia, 1820; *Paraphrase dos Psalmos*, tomo I, Lisboa, Imprensa Régia, 1833.

A Jónio que quer que imprima as minhas Obras

Folhas de louro, e algumas bagas pecas
Basculhei nas aléias do Parnaso;
Este lixo está junto, e por acaso
Entre ele algumas flores menos secas.

Cuidei ter Rouxinóis, achei Marrecas:
Tentada estou de pôr tudo isto raso
Porém, discreto Jónio faço caso
De quanto neste assunto me deprecas.

Arranjarei meus versos, sem que exponha
Sua inocência a Zoilos sem piedade,
Que os leiam mal, e os cubram de vergonha:

E se o que dizes valem na verdade
Livremo-los por ora de Peçonha,
E vão salvos à sã Posteridade¹².

¹² *Obras Poeticas de D. Leonor d'Almeida Portugal Lorena e Lencastre, Op. cit. vol. II, p. 177.*

BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, Teresa Sousa de, (2005), «Tratados Epistolares do século XVIII. Teoria e prática na Correspondência de Chelas» in Vanda Anastácio (coord.), *Correspondências (usos da carta no século XVIII)*, Lisboa, Colibri – Fundação das Casas de Fronteira e Alorna, pp. 25-32.
- ALORNA, Marquesa de, (1844), *Obras Poéticas de D. Leonor d'Almeida Portugal Lorena e Lencastre, Marquessa d'Alorna, Condessa d'Assumar e d'Oeynhausen, conhecida entre os poetas portugueses pello nome de Alcipe*, 6 vols., Lisboa, Na Imprensa Nacional.
- _____, (1812), *Poética de Horácio e Ensaio sobre a Crítica de Alexandre Pope por uma portuguesa*, Londres, T. Harper.
- _____, (1814), *De Bonaparte e dos Bourbons*, Lisboa, Imprensa Régia.
- _____, (1817), *Paraphrase a vários psalmos*, Lisboa, Imprensa Régia.
- _____, (1820), *Ensaio sobre a indiferença em matéria de religião*, Lisboa, Imprensa Régia
- _____, (1833), *Paraphrase dos Psalmos*, tomo I, Lisboa, Imprensa Régia.
- ANASTÁCIO, Vanda, (2010), «A virtude é uma fantasma nestes sítios» in: Ana Cristina da Costa Gomes e José Eduardo Franco (coord.), *Dominicanos em Portugal. História Cultura e Arte*, Lisboa, Aletheia Editores, pp. 124-141.
- _____, (2005), «D. Leonor de Almeida: As cartas de Chelas» *Correspondências (usos da carta no século XVIII)*, Lisboa, Colibri – Fundação das Casas de Fronteira e Alorna, pp. 45-53.
- BLUTEAU, Rafael, «Tempo» *Vocabulario portuguez latino, áulico, anatômico, architectonico, Bellico, Botanico, Brasilico, Comico, Critico, Dogmatico, etc. autorizado com exemplos dos melhores escriptores portuguezes e latinos, e oferecido a el-rey de Portugal D. João V*, Coimbra, no Colégio das Artes da Companhia de Jesus, 1712–1728, p. 80-83.
- CIDADE, Hernâni, (1941), «Como a Condessa de Oeynhausen obtém a nomeação do marido para enviado à Corte austríaca» in Marquesa de Alorna, *Inéditos, Cartas e outros Escritos*, Lisboa, Sá da Costa, pp. 59-71.
- HUNT, Lynn, (2008), *Measuring Time, making History*, Budapest-New York, Central European University Press.
- «Tems» in *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers par une société de gens de lettres*, Paris, Briasson, David, Le Breton, Durand, 1751 (texto digitalizado pesquisável acessível em: <http://portail.atilf.fr/encyclopedie/>)

MNEMÓSINE E AS ARANHAS DE SWIFT

Mnemósine, filha de Urano e de Geia, é uma das divindades primordiais do Universo. Segundo o relato de Hesíodo, na *Teogonia* (vv. 52 ss), da relação amorosa, durante nove noites consecutivas, de Mnemósine com Zeus, nasceram as nove Musas, «às quais apenas o canto / preocupava, nos peitos, o coração isento de cuidados». Mnemósine representa a memória primigénia e Zeus representa o princípio criador cósmico. As Musas são as doadoras do canto, da harmonia, da *música* e do conhecimento do mundo que deflui da fonte perene da sabedoria de Mnemósine; são elas que inspiram e ensinam os poetas, instaurando a comunicação entre os deuses imortais e os homens efémeros e fundando assim o verdadeiro, o que perdura, o que não se esquece, o *a-lēthēs*. No fragmentário péan VII b), Píndaro roga a Mnemósine e às suas filhas que lhe concedam a feliz inventiva: «Cega está a razão do homem,/ se sem a ajuda das Helicónias/ rastreia a profunda via da poesia». O conhecimento da poesia, da eloquência, da música, da história, da matemática, da astronomia, firmado na memória, adquire na língua, no canto e na música dos poetas, graças à dádiva das Musas, o fulgor, a beleza e a sedução que encantam e educam os homens. Os textos fundacionais da cultura helénica, da cultura romana, da cultura medieval e da cultura renascentista, tanto de natureza poética e poético-religiosa como de natureza filosófica e doutrinária, de natureza histórica ou histórico-narrativa, de natureza jurídica e de natureza polimática, são textos que corporizam e exprimem uma *tradição*, isto é, um saber e uma sabedoria que se enraízam, mergulham e adensam na memória dos deuses, dos homens e dos povos e que se transmitem de geração em geração.

Mnemósine e as suas filhas, as Musas, cujo coro é precedido pelo deus da poesia, da música e das artes em geral, Apolo – cognominado exatamente por

isso Muságeta –, foram as entidades tutelares, legitimadoras e fiadoras do saber, das artes e da cultura até cerca de meados do século XVIII. Daí a relevância central da memória, ao longo de muitos séculos, como *thesaurus* ou *scrinium* nos quais se guardam e perduram as *rerum imagines*, as representações do mundo, as informações e as citações proporcionadas por textos de poetas, de historiadores, de filósofos, etc.¹ Daí, também, a importância das artes da memória que ensinavam a conservar e a enriquecer esse *thesaurus*, em estreita articulação com a retórica, com a poética e com a gramática, ou seja, com saberes fundamentais das Humanidades. Mnemósine velava sobre um património textual, poético, retórico, sapiencial, doutrinário, com o conhecimento do qual, por meio da imitação e da emulação, os autores *modernos* podiam ver mais longe do que tinham logrado alcançar os autores *antigos*, seus modelos. A alegoria dos anões que, subindo aos ombros dos gigantes, conseguem ver mais longe do que estes, formulada no século XII por Bernard de Chartres, é um louvor ao mesmo tempo da tradição – os gigantes são os antigos que possibilitam ver mais longe – e dos tempos modernos, representados pelos anões que sabem aproveitar as potencialidades da tradição.²

Progressivamente, porém, desde o século XVI, configuraram-se novos veios, novas orientações na cultura europeia que foram alterando o grandioso edifício cultural e literário denominado Classicismo – um termo e um conceito criados e difundidos, anote-se, no início do século XIX, mas que correspondem a um corpo doutrinário largamente aceite na *respublica litteraria* desde o século XV – e que

¹ *Thesaurus* e *scrinium* inscrevem-se no campo metafórico da «memória-armazém», cuja genealogia remonta a Platão, a Cícero e a Quintiliano. Outro campo metafórico para referir e caracterizar a memória é o da tábua de cera, na qual se gravam e imprimem as imagens e as recordações, como Sócrates propõe no *Teeteto* de Platão. Sobre as metáforas atinentes à memória, vide: Harald Weinrich, *Lenguaje en textos*, Madrid, Gredos, 1981, cap. XIX («Metaphora memoriae»); Mary Carruthers, *The book of memory. A study of memory in medieval culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, cap. 1 («Models for the memory»).

² É possível interpretar a alegoria como lesiva ou desqualificadora dos autores modernos, representados como «anões». Tal foi a leitura que da alegoria levou a cabo o humanista espanhol Juan Luis Vives (1492-1540), que afirmou que nem os antigos foram «gigantes», nem os modernos deviam ser considerados comparativamente como «anões» (cf. José Antonio Maravall, *Antiguos y modernos*, Madrid, Alianza Editorial, 1986, pp.590-591; Jean-Robert Armogathe, «Une ancienne querelle», posfácio ao volume *La querelle des Anciens et des Modernes*, Paris, Gallimard, 2001, pp. 830-831). Por isso, parecerá menos controversa a metáfora fluvial do processo de desenvolvimento da cultura e das artes: um rio, mantendo o seu manancial de origem, aumenta e enriquece o seu caudal com as águas que vai recebendo dos seus afluentes (cf. J.A. Maravall, *op. cit.*, p. 383 ss.). No *Novum Organum* (1620), Francis Bacon argumenta, de modo similar, que os tempos modernos, na perspectiva do progresso científico, é que são verdadeiramente a antiguidade, devendo considerar-se a denominada antiguidade como uma idade do mundo mais jovem e por conseguinte menos rica e menos autorizada em termos de conhecimento científico.

transformaram o valor simbólico e o magistério de Mnemósine nas artes e na cultura em geral. Aqueles novos veios ou vetores, de ordem poética, filosófica, científica, técnica, política, jurídica e económica, confluíram na constituição de dois conceitos difusos, imprecisos, mas fascinantemente auráticos desde meados do século XIX: os conceitos de *moderno* e *modernidade*. Após um tempo ainda longo, nos séculos XVIII e XIX, em que o valor semântico de vocábulos como *moderno*, *modernista*, *modernismo* e *modernidade* se manifestou em diversas línguas marcado negativamente³, os termos *moderno* e *modernidade* adquiriram um prestígio irrestrito em praticamente todas as áreas da cultura, desde a ciência e a tecnologia à poesia e à pintura, como se houvesse necessariamente um movimento projetivo e intrinsecamente positivo em direção ao novo e ao inédito, desqualificando ou mesmo rasurando a memória e a tradição. O mito do progresso aureolou aquelas palavras de um fulgor ofuscante. Correlativamente, os termos *antimoderno* e *antimodernidade* permaneceram durante parte dos séculos XIX e XX afetados por uma espécie de lepra semântica e insidiosamente colados à significação pejorativa de vocábulos como conservadorismo, reacionarismo, tradicionalismo, etc. Só o reconhecimento da face sombria da modernidade, a desocultação das violências e dos crimes perpetrados em nome do progresso, a evidenciação das misérias sociais e morais geradas pelas crises do capitalismo, permitiram que as palavras *antimoderno* e *antimodernidade* fossem reabilitadas semanticamente como termos portadores de ideias e valores fundamentais para a compreensão das sucessivas *modernidades*.⁴

³ Quando o vocábulo *modernus* apareceu pela primeira vez, em 494-495, nas *Epistolae pontificium* do papa Gelásio, demarcando os tempos cristãos do passado pagão (*antiquitas*), o seu significado era apenas cronológico. Cassiodoro (c. 480-c.575), que foi o primeiro autor a formular a distinção entre *antiqui* e *moderni*, já estabeleceu entre estes termos uma relação conflitual. Todavia, na contínua querela entre *Antigos* e *Modernos* que percorre a cultura europeia ao longo dos séculos, o termo moderno aparece bastantes vezes com significado pejorativo. Um dos méritos da obra, tão inteligentemente provocadora, de Henri Meschonnic intitulada *Modernité Modernité* (Lagrasse, Verdier, 1988), consiste em ter posto em relevo o significado negativo que a palavra *moderne* possui nalguns textos de Baudelaire e sobretudo em ter demonstrado que a célebre asserção de Rimbaud «Il faut être absolument moderne», é irónica e amargamente disfórica (cf. «Il faut être absolument moderne, un slogan en moins pour la Modernité», pp.123-127).

⁴ Sobre as motivações, os caminhos e os horizontes da *antimodernidade*, desde Edmund Burke, Herder, Joseph de Maistre e Carlyle até Maurice Barrès, Charles Péguy, Oswald Spengler, Isaiah Berlin e Leo Strauss, vide: Ted V. McAllister, *Revolt against modernity*, Lawrence, University Press of Kansas, 1996; Michel Raymond, *Éloge et critique de la modernité*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000; Antoine Compagnon, *Les antimodernes*, Paris, Gallimard, 2005; Zeev Sternhell, *Les anti-Lumières*, Paris, Fayard, 2006.

Tendo em consideração o significado etimológico e a evolução semântica dos vocábulos *moderno* e *modernidade*, que se conhecem com suficiente documentação e rigor, a *modernidade* é um fenómeno, de ritmo temporal variável, de mudança cultural, social, estética e política que está a acontecer, mesmo se os veios ou os vetores dessa mudança têm uma genealogia relativamente longa. A *modernidade* é por isso mesmo intrinsecamente transiente: cada *modernidade* está condenada a ser substituída por outra *modernidade* e a tornar-se, por sua vez, em antiguidade relativamente às posteriores modernidades.

Não é, porém, um veio ou um vetor, isoladamente, que configura uma *modernidade*. Só quando sistemicamente múltiplos veios ou vetores confluem e interagem é que verdadeiramente se configura uma *modernidade*. Nesta perspectiva, afigura-se como evidente que se instaura uma *modernidade* – diríamos, a primeira e matricial *modernidade* – ao longo da segunda metade do século XVIII, com as ideias filosóficas, científicas, jurídicas e políticas da Ilustração, com a emergência da estética como um domínio autónomo, com a difusão da poética do génio, com a valorização da sensibilidade e da imaginação, com o liberalismo político e económico, com a revolução industrial, com a progressiva laicização ou desmiraculização da vida e do mundo. Entre os vetores que configuram esta *modernidade* existem tensões e conflitos que hão de originar, como tem sido proposto e demonstrado por diversos estudiosos, o dissídio entre as «duas modernidades» – a *modernidade* cultural e mais especificamente a *modernidade* estética e a *modernidade* política, social, económica e técnica. Um dissídio que se iniciou com o Romantismo e que se aprofundou ao longo dos séculos XIX e XX.

Hegel foi uma testemunha, um observador e um analista autorizado deste multiforme processo da génese do que denominamos a *modernidade* por antonomásia. No «Prólogo» da *Fenomenologia do espírito*, obra publicada em 1807, escreveu Hegel: «Não é difícil dar-mo-nos conta, aliás, de que vivemos em tempos de gestação e de transição para uma nova época. O espírito rompeu com o mundo anterior do seu “ser ali” e da sua representação e dispõe-se a afundá-lo no passado, entregando-se à tarefa da sua própria transformação. O espírito, certamente, não permanece nunca quieto, mas encontra-se sempre em movimento incessantemente progressivo. Todavia, assim como na criança, após um longo período de silenciosa nutrição, o primeiro alento rompe bruscamente a gradualidade do processo puramente acumulativo num salto qualitativo e a

criança nasce, assim também o espírito que se forma vai amadurecendo lenta e silenciosamente em direção à nova figura, vai desprendendo-se, partícula após partícula, da estrutura do seu mundo anterior [...]. Estes paulatinos desprendimentos, que não alteram a fisionomia do todo, veem-se bruscamente interrompidos pela aurora que de súbito ilumina como um raio a imagem do mundo novo».⁵

Esta «aurora» hegeliana é a evidenciação da mudança sistémica e global que foi a *modernidade*, preparada desde o século XVI pelos múltiplos, acumulativos e «paulatinos desprendimentos» do *espírito* em relação ao mundo anterior. O «mundo novo» de que fala Hegel recolhe, integra e transcende o novo que reiterada e emblematicamente assinala os percursos da história e da cultura europeias desde o Renascimento e os descobrimentos geográficos até à Revolução Francesa, projetando-se para um horizonte futurante em que a memória e a tradição têm relevância gradualmente menor e até exígua, porque um dos veios centrais desse «mundo novo», a racionalidade científica, em particular a racionalidade matemática, é fortemente autónomo em relação à memória representada pela lição e pela autoridade dos Antigos.

Na chamada «Querela dos Antigos e dos Modernos», que foi um dos episódios fundamentais do multissecular processo de formação da *modernidade*,⁶ Jonathan Swift (1667-1745), defensor dos Antigos, interveio com uma obra de ironia brilhante e corrosiva, na qual, de modo alegórico, denuncia e lastima a obliteração da memória levada a cabo pelos Modernos. Com efeito, em *The battle of the books* (1704), Swift representa os Antigos mediante a alegoria das abelhas e os Modernos através da alegoria das aranhas.⁷ Ora desde Lucrécio e Horácio as abelhas representam alegoricamente o labor do poeta que recolhe da leitura de outros autores o saber memorial que alimenta novos poemas. A metáfora

⁵ Traduzimos de G. W. F. Hegel, *Fenomenología del espíritu*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 12.

⁶ Hans Robert Jauss afirma com razão que toda a cultura europeia, mesmo antes de no século XVIII ter sido cunhado o termo *modernus* em oposição a *antiquus*, se apresenta como uma contínua e interminável *Querelle des Anciens et des Modernes* (cf. Hans Robert Jauss, *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, Madrid, Visor, 1995, p. 65).

⁷ Utilizamos a tradução francesa do texto de Swift publicada em Haia em 1721, reproduzida parcialmente na já citada obra *La Querelle des Anciens et des Modernes*, edição estabelecida e anotada por Anne-Marie Lecoq e precedida de um extenso e notável ensaio de Marc Fumaroli intitulado exatamente «Les abeilles et les araignées».

da abelha que extrai e recolhe das flores os diversos sucos que depois há de transformar em mel, «juntando-lhe, por assim dizer, um certo fermento capaz de aglutinar sob a forma de um produto único esses materiais díspares», encontra-se formulada e desenvolvida na carta 84 das *Cartas a Lucílio* de Sêneca, na qual o escritor de Córdova analisa, com admirável inteligência, a teoria e a prática da leitura, da escrita e da imitação transformadora e criativa: «Voltemos à questão essencial: nós devemos imitar as abelhas, discriminar os elementos colhidos nas diversas leituras (pois a memória conserva-os melhor assim discriminados), e depois, aplicando-lhes toda a atenção, todas as faculdades da nossa inteligência, transformar num produto de sabor individual todos os vários sucos coligidos de modo a que, mesmo quando é visível a fonte donde cada elemento provém, ainda assim resulte um produto diferente daquele onde se inspirou».⁸ As abelhas de Sêneca são simultaneamente a alegoria do leitor que recolhe de múltiplas obras o seu alimento espiritual e a alegoria do autor que transforma, graças ao seu engenho, esse alimento num produto diferente e novo. A metáfora da abelha recoletora e criadora foi retomada por autores como Petrarca, Ronsard, Montaigne e Francis Bacon.

As aranhas, em contrapartida, reclusas em si mesmas, sem memória nem assimilação dos outros, segregam das suas próprias entranhas, venenosas e nauseabundas, o fio com que constroem a sua astuciosa e letal teia. Por duas vezes, Swift realça os progressos dos Modernos nas matemáticas e na arquitetura, uma arte largamente devedora da racionalidade científica e técnica. Já Francis Bacon, numa espécie de fábula epistemológica, como escreve Marc Fumaroli, que figura no *Novum Organum*, representa a aranha como emblema dos racionalistas dogmáticos, ao lado da formiga, alegoria dos empiristas que acumulam e utilizam os materiais, e da abelha, metáfora do verdadeiro trabalho filosófico e do método científico, pois articula a faculdade experimental, cujos dados se depositam na memória, e a faculdade racional, que transforma e reelabora criadoramente esses dados da experiência e da memória.⁹ Na sua figuração alegorética, as abelhas e

⁸ Lúcio Aneu Sêneca, *Cartas a Lucílio*. Tradução, prefácio e notas de J. A. Segurado e Campos. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2004, p.381. Sobre os significados poetológicos da metáfora apícola, veja-se Thomas M. Greene, *The light in Troy. Imitation and discovery in Renaissance poetry*, New Haven – London, Yale University Press, 1982, cap.4.

⁹ Vide Marc Fumaroli, *op. cit.*, pp. 216-217; Wesley Trimpi, «The ancient hypothesis of fiction: An essay on the origins of literary theory», *Traditio*, 27 (1971), p.1.

as aranhas de Swift são a primeira representação do dissídio ou do conflito entre dois paradigmas do conhecimento, entre duas culturas, a cultura humanística e a cultura científica, como dirá C.P. Snow na sua célebre conferência *The two Cultures and the scientific Revolution* (1959).

A racionalidade científica e técnica, que é o fator hegemónico que modela as organizações sociais, a economia, as estruturas político-administrativas e os estilos de vida da *modernidade*, esquece ou dispensa Mnemósine. A memória e a fidelidade aos valores memoriais são inexoravelmente dissolvidos pela dinâmica da economia capitalista, pelo processo de secularização do mundo, pela relativização dos valores morais, pela globalização do comércio, pela concentração em vastas cidades de massas trabalhadoras desenraizadas das suas comunidades de origem, pela vertigem da moda, típica expressão burguesa do novo, do efémero e do contingente. As famosas páginas iniciais do *Manifesto do Partido Comunista* (1848) de Marx e Engels denunciam a amnésia perversa, a alienação, a instabilidade e a insegurança que a revolução permanente dos mecanismos de produção capitalista gera nos homens, nas instituições e nas comunidades sociais. Esta denúncia será o prólogo das críticas severas, das acusações violentas e das interrogações perplexas e muitas vezes angustiadas que, ao longo da segunda metade do século XIX e sobretudo ao longo da primeira metade do século XX, recairão sobre a *modernidade* de matriz iluminista, sobre a *modernidade* capitalista e burguesa e sobre as suas perversões totalitárias, por parte tanto de pensadores marxistas (G. Lukács, T. Adorno, M. Horkheimer) como de pensadores não marxistas (Max Weber, G. Simmel, Ortega y Gasset, Leo Strauss).

É hoje comumente aceite a ideia de que a *modernidade* é poligenética, bem como a ideia de que não existe uma única *modernidade*, mas *modernidades* múltiplas, em tensão e até em conflito umas com as outras.¹⁰ Desde há algumas décadas, ganhou sobretudo aceitação a ideia de que a *modernidade* estética, literária e artística, iniciada e configurada pelo Romantismo, embora deva alguns elementos relevantes à *modernidade* iluminista – por exemplo, o princípio da autonomia da esfera estética e o princípio da liberdade criadora –, se constituiu em grande medida como denegação e transcensão dessa mesma *modernidade*

¹⁰ Veja-se, e. g., Jostxo Beriain, *Modernidades en disputa*, Barcelona, Anthropos, 2005.

iluminista.¹¹ Com efeito, a *modernidade* estética recusa a hegemonia da racionalidade científica e técnica, opondo-lhe os valores e os horizontes da imaginação, da vidência e do sonho; recusa o utilitarismo e o pragmatismo burgueses e capitalistas, opondo-lhes a gratuidade, a idealidade e a autonomia da arte; recusa o desencantamento do mundo, construindo em contraposição mundos alternativos fantásticos e concebendo a poesia como revelação, como logofania do sagrado.

O Romantismo, como é consensual entre os seus mais autorizados estudiosos, constituiu uma revolução e não uma evolução,¹² se bem que na revolução romântica, como em qualquer revolução, atuem fatores cuja origem e cujo desenvolvimento são identificáveis num tempo histórico anterior (a categoria histórico-literária de Pré-Romantismo foi construída para explicar os veios evolutivos daquela revolução). Com efeito, a *modernidade* romântica provocou a erosão e o subsequente colapso de um megaperíodo literário que podemos denominar sem impropriedade *Classicismo* e que se estende desde o século xv, com o Renascimento italiano, até finais do século xviii, com o Neoclassicismo de matriz francesa e a *Klassik* germânica. Durante este megaperíodo que compreende modulações e sequências estilístico-periodológicas diversas, desde o Maneirismo e o Barroco até ao Neoclassicismo, Mnemósine, a deusa da memória, foi uma presença primordial e constante, fecundando a imitação dos autores modelares, os preceitos da poética e da retórica, a prática dos géneros e subgéneros, os fenómenos da intertextualidade, as referências e as alusões mitológicas, etc.

Em rigor, porém, o Romantismo não provocou o colapso da tradição greco-romana, como afirmou Octavio Paz.¹³ O Romantismo, como o grande poeta e crítico mexicano aliás reconhece, pôs em causa e arruinou a tradição greco-romana como modelada, regulada e cristalizada pelas poéticas do Classicismo francês e, em particular, do Neoclassicismo setecentista. A prova de que assim foi

¹¹ A tese das «duas modernidades» foi consistentemente advogada por Matei Calinescu, na sua obra *Five faces of Modernity. Modernism Avant- Garde Decadence Kitsch Postmodernism*, Durham, Duke University Press, 1987 (trata-se da edição revista e acrescentada da obra intitulada *Faces of Modernity*, publicada em 1977).

¹² Dentre a copiosa bibliografia existente sobre a matéria, citaremos apenas os seguintes estudos: Ernst Behler, «The german romantic revolution», James Pipkin (ed.), *English and german Romanticism: Cross-currents and controversies*, Heidelberg, Carl Winter, 1985, pp.61-77; Lilian R. Furst, «Romanticism: Revolution and evolution», *id.*, *ibid.*, pp.79-87; Alfredo De Paz, *La rivoluzione romantica. Poetiche, estetiche, ideologie*, Napoli, Liguori Editore, 1984.

¹³ Cf. Octavio Paz, *Pasión crítica*, Barcelona, Seix Barral, 1985, pp. 28-29.

encontra-se na relevância do *helenismo* no Romantismo alemão, no Romantismo inglês e, em menor medida, no Romantismo francês.¹⁴

Nos poetas gregos, nos mitos e nos deuses gregos, no povo grego, os românticos alemães, ingleses e franceses leram a sua própria condição de escritores românticos, resgatados pela liberdade pós-classicista e impelidos para o futuro pela inexaurível força criadora do *eu*. Friedrich Schlegel, o mais importante e influente crítico e teorizador do Romantismo alemão, que se propôs ser o «Winckelmann da poesia grega», escreveu no seu *Diálogo sobre a poesia* (1800) que é próprio, por essência, de qualquer arte religar-se ao que já recebeu forma e que, por conseguinte, a história remonta, de geração em geração, até à primeira fonte originária, num percurso memorial: «Para nós outros, Modernos, para a Europa, essa fonte situa-se na Grécia; e para os Gregos e a sua poesia, foi Homero e a antiga escola dos Homéridas. Havia ali uma fonte inesgotável de poesia, infinitamente moldável; um poderoso rio da representação em que cada vaga da vida vinha rugir após a outra, um mar calmo no qual a plenitude da terra e o esplendor do céu se refletiam fraternalmente. Tal como os sábios procuram na água o começo da natureza, assim também o fluido é a figura da mais antiga poesia»¹⁵. O ideal *moderno* de Friedrich Schlegel não é a restituição dogmática de uma tradição, mas a apropriação criadora, dinâmica, infinitamente progressiva, dessa tradição, emblematicamente representada pela fonte originária da poesia homérica. A conceção da poesia romântica como uma poesia universal progressiva, formulada no fragmento n.º 116 do *Athenaeum*, postula a união do antigo e do moderno, a harmonia, advogada e levada à prática por Goethe, do clássico e do romântico. Os Modernos estabelecem o devir da poesia; os Antigos estabelecem o que a poesia deve ser. Nesta perspetiva, a poetologia romântica harmoniza Mnemósine e a poesia entendida como «discurso republicano», superando o conflito central da «Querela dos Antigos e dos Modernos». Friedrich

¹⁴ O *helenismo*, como manifestação autêntica do *Classicismo*, como paradigma estético e como ideal educativo, tem a sua matriz primordial na *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764) de Johann J. Winckelmann. Sobre o helenismo romântico existe numerosa bibliografia, cujas obras fundamentais se encontram citadas no excelente livro de David Ferris, *Silent urns. Romanticism, hellenism, modernity*, Stanford, Stanford University Press, 2000, pp. 205-206. Acrescente-se a essa bibliografia um estudo com informação muito rica: Peter Szondi, *Poética y filosofía de la historia I. Antigüedad clásica y Modernidad en la estética de la época de Goethe. La teoría hegeliana da la poesía*, Madrid, Visor, 1992.

¹⁵ Traduzimos de Ph. Lacoue-Labarthe e J.-L. Nancy, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du Romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978, p. 295.

Schlegel recupera assim as categorias estéticas do «génio», da «originalidade», da liberdade criadora e da infinita perfectibilidade da poesia, sem a rejeição ou o esquecimento de uma herança imperecível, anunciando a nova Idade de Ouro que nascerá da simbiose da Antiguidade e da Modernidade.¹⁶

Por outro lado, a *modernidade* romântica integrou no seu pensamento poetológico, no seu imaginário e no seu ideário, a memória cultural identitária de cada nação e de cada povo. Os mitos, as lendas, o folclore, os velhos cancioneiros, as narrativas hagiográficas, as crónicas guerreiras, etc., foram objeto de culto, de estudo e de recriação, como a herança mais lídima e original de cada nação, contrapondo-se aos temas e aos *topoi* da tradição neoclássica. O património bibliográfico e documental foi recolhido em bibliotecas e arquivos; o património arqueológico e artístico foi conservado em museus. A filologia, a história literária, a história das religiões, a história política e a história do direito foram erigidas em ciências da memória coletiva de cada povo. Os acontecimentos, os heróis, os lugares e as datas memorialmente relevantes foram inscritos e celebrados na hagiografia e na liturgia nacionais. A memória nacionalista foi com frequência hiperbolizada e instrumentalizada por ideologias e movimentos políticos que colocaram ao serviço dos seus interesses a criação cultural e que converteram disciplinas que deviam ser científicas em instrumentos de propaganda.

O pensamento poetológico de Charles Baudelaire tem uma relevância central para se compreender a categoria estética da *modernidade* nas suas relações com a memória e para se entenderem os desenvolvimentos e as transformações que esta categoria apresenta no Modernismo e na Vanguarda.

Ao estabelecer o que denomina «uma teoria racional e histórica do belo», em contraposição a uma «teoria do belo único e absoluto», Baudelaire concebe a beleza estética como sendo constituída por um elemento eterno e invariável e por um elemento relativo, circunstancial e mutável. Esta dualidade da categoria estética é uma consequência da dualidade ontológica do homem, cuja natureza participa da imutabilidade do eterno e da contingência e da relatividade do tempo histórico. Esta conceção dualista do belo fundamenta

¹⁶ Cf. Ernst Behler, *German romantic literary theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 295.

e legítima a célebre definição da *modernidade* formulada por Baudelaire: «[l]a modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable».¹⁷ Cada artista tem a sua própria *modernidade*, se souber representar o tempo histórico em que lhe cabe viver e criar («[il] y a eu une modernité pour chaque peintre ancien»). A(s) *modernidade(s)* de Baudelaire postulam portanto uma temporalidade serial em que cada *modernidade* está destinada a converter-se em *antiguidade* de uma *modernidade* ulterior. O tempo de cada *modernidade* assim concebida é de mensuração difícil e aleatória: quando é que se esgota o elemento variável, relativo e circunstancial de cada *modernidade*? Quando é que o *novo* que fundamenta e caracteriza cada *modernidade* é destituído desta sua função demarcadora ou sinalizadora? A «tradição do novo» é uma cadeia de ruturas ou interrupções sucessivas, de aceleração tendencialmente crescente, que faz com que a *modernidade* seja uma passagem ou uma ponte para outra *modernidade*, mas o *novo*, como observou Walter Benjamin, não é necessariamente o *moderno*.¹⁸

A «metade» eterna e imutável da *modernidade* evita a cesura radical e caógena com o passado e a memória, mas esta «metade» é uma face da lua oculta ou ocultada, que poderá ter componentes tanto estéticas como antropológicas, morais e metafísicas. O que Baudelaire realça e valoriza reiteradamente é a relação do belo e da *modernidade* com o tempo presente, em especial com o que denomina «a qualidade essencial do presente» e a «memória do presente». O belo, a originalidade e o novo são filhos do tempo – tal como os Modernos tinham proclamado a verdade como *filia temporis* –, não existem sem a memória do presente, e por isso à *modernidade* de Baudelaire, que é a *modernidade* do seu tempo, corresponde uma beleza nova e particular que não é a beleza de Aquiles ou de Agamémnon, nem a beleza de Rubens ou de Veronese, sinédoques de outras *modernidades*. A representação das «cortesãs» do tempo presente, sucessivamente

¹⁷ Charles Baudelaire, «Le peintre de la vie moderne», *Oeuvres complètes* II, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1976, pp. 685 e 695. No «Salon de 1846», Baudelaire esclarece o seu conceito de beleza eterna e de beleza transitória e particular: «La beauté absolue et éternelle n'existe pas, ou plutôt elle n'est qu'une abstraction écrémée à la surface générale des beautés diverses. L'élément particulier de chaque beauté vient des passions, et comme nous avons nos passions particulières, nous avons notre beauté» (cf. *op. cit.*, p.493). Sobre a conceção baudelaireana da *modernidade*, veja-se Isabel Valverde, *Moderne/Modernité. Deux notions dans la critique d'art français de Stendhal à Baudelaire, 1824-1863*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1994, pp. 351 ss.

¹⁸ Cf. Walter Benjamin, *A Modernidade*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2006, p. 178.

designadas pelo «dicionário da moda» como *impures, filles entretenues, lorettes* e *biches*, não pode «inspirar-se» – termo tipicamente academicista – nos retratos das cortesãs de Rafael ou de Tiziano e nenhum «Winckelmann moderno» pode legislar regularidades de gosto e de modelos que se sobreponham à irregularidade, ao bizarro, ao insólito e ao surpreendente do belo do tempo presente.

Na sua temporalidade serial, a *modernidade* de Baudelaire, com muitas afinidades com o conceito de Romantismo formulado por Stendhal,¹⁹ não se projeta histórico-geneticamente no futuro, isto é, não se integra numa narrativa de progresso, ideia que, por razões filosóficas, teológicas, sociais e estéticas, o autor de *Les Fleurs du Mal* desqualifica ou mesmo abomina. Todavia, na sua ambiguidade polar entre o «eterno» e o «transitório», o conceito de *modernidade* de Baudelaire deixou aberto o caminho a dois possíveis modelos artístico-literários que viriam a concretizar-se historicamente, na primeira metade do século xx, no Modernismo e na Vanguarda, ou, para utilizar designações propostas por Frank Kermode, no «modernismo tradicionalista» e no «modernismo antitradicionalista».²⁰

As aranhas de Swift tiveram uma vitória ruidosa, virulenta e traumática, na *modernidade* estética, com as Vanguardas, em especial com o Futurismo. A amnésia destrutiva atingiu no Futurismo o seu momento zenital e paroxístico: proclamar a urgência de demolir as bibliotecas, os museus, as academias e as universidades, lugares simbólicos da memória ocidental; acabar com a «fétida gangrena de professores, de arqueólogos, de cicerones e de antiquários»,

¹⁹ Stendhal, nas suas definições de Romantismo, sublinhou a relação primordial que existe entre a arte romântica e a época contemporânea, com as suas paixões, os seus modos de sentir e as suas crenças (cf. Isabel Valverde, *op. cit.*, pp. 106 ss). No «Salon de 1846», Baudelaire escreveu: «qui dit romantisme dit art moderne, - c'est-à-dire intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l'infini, exprimées par tous les moyens que contiennent les arts» (*op. cit.*, p. 421).

²⁰ Frank Kermode, *The sense of an ending*, Oxford, Oxford University Press, 2000, pp. 103-104. Sobre os conceitos de Modernismo e de Vanguarda, para além da bibliografia citada nos nossos estudos «A constituição da categoria periodológica de Modernismo na literatura portuguesa» (*Diacrítica*, 10 (1995), pp. 137-164) e «Modernismo e Vanguarda em Fernando Pessoa», (*Diacrítica*, 11 (1996), pp. 705-736), *vide*: Antoine Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990; Astradur Eysteinnsson, *The concept of Modernism*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1990; John J. White, *Literary Futurism: Aspects of the first Avant-Garde*, Oxford, Clarendon Press, 1990; Matteo D'Ambrosio, *Futurismo e altre Avanguardie*, Napoli, Liguori, 1999; Richard Murphy, *Theorizing the Avant-Garde: Modernism, Expressionism, and the problems of Postmodernity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999; D. Scheunemann (ed.), *European Avant-Garde: New Perspectives*, Amsterdam, Rodopi, 2000; Andrew J. Weber, *The european Avant-Garde*, Cambridge, Polity Press, 2004; Angelo D'Orsi, *Il Futurismo tra cultura e politica. Reazione o rivoluzione?*, Roma, Salerno Editrice, 2009; Stephen Ross (ed.), *Modernism and theory. A critical debate*, London-New York, Routledge, 2009.

guardiões e núncios da memória; gritar a necessidade de largar todas as âncoras e de romper com todas as amarras, literal e metaforicamente; viver jubilosa e exaltadamente os desafios da velocidade vertiginosa, da violência libertária e da guerra regeneradora; cantar a beleza radicalmente nova das máquinas, das fábricas, das grandes cidades frenéticas e tentaculares e das gigantescas e agitadas multidões urbanas. Todos estes anseios, projetos e desígnios significam abolir o passado, rasurar o presente e inventar, sem antepassados, sem heranças, sem mestres nem tutores, «a primeiríssima aurora sobre a terra», construindo um mundo, um homem e uma beleza *ex nouo*.

Simbolicamente, o parricídio dos «gloriosos pais intelectuais» dos futuristas – o parricídio dos «nossos pais simbolistas», Edgar Poe, Baudelaire, Mallarmé e Verlaine – representa o corte inexorável com a «longínqua nascente azul do passado». Esta «nascente azul» é outro nome da «flor azul» (*die blaue Blume*) de Novalis, símbolo do idealismo romântico e pós-romântico, a que os futuristas contrapõem o «vermelho», símbolo cromático da violência futurante, da revolução técnico-industrial que fulgura na reverberação das caldeiras das locomotivas, do heroísmo bélico que, na energia dos combates cruentos, veste as montanhas de escarlata. A caracterização dos futuristas como «nós que ousámos sair nus do rio do tempo» é a metáfora da recusa de qualquer tradição, de qualquer Classicismo, de quaisquer cânones e de quaisquer convenções.²¹ Mnemósine não tem lugar na *modernidade* vanguardista, nascida sob o signo da rutura vociferante com a tradição. As aranhas de Swift, na «vida moderna incessante e tumultuosamente transformada pela ciência vitoriosa», num mundo em que os autores não devem ter outra preocupação «senão a de uma *absoluta originalidade criadora*», alcançam um domínio imperial.

Paradoxalmente, porém, as «aranhas» das Vanguardas buscam, rememoram e louvam os seus precursores: Marinetti, no manifesto em que mata os «pais simbolistas», celebra Zola, Whitman, Rosny aîné, Paul Adam, Gustave Kahn, Verhaeren; André Breton, no *Manifesto do Surrealismo* de 1924, constrói uma longa genealogia do movimento, que vai desde Dante, Swift, Young e Sade até Poe, Nerval, Baudelaire, Rimbaud e Lautréamont. A rutura total com a tradição e a absoluta

²¹ Cf. F. T. Marinetti, «Nós renegamos os nossos mestres simbolistas últimos amantes da lua – 1915», *Antologia do Futurismo italiano. Manifestos e poemas*. Organização, tradução, introdução e notas de José Mendes Ferreira. Lisboa, Editorial Vega, 1979, p.163.

originalidade criadora são dois mitos das Vanguardas desmentidos pela dinâmica histórica da literatura, como testemunham as genealogias de precursores engendradas pelos próprios pontífices vanguardistas, mas sobretudo infirmados pela lógica funcional de toda a semiose da cultura e, em particular, da literatura: sem a memória dos sistemas culturais não é possível comunicar, não é possível produzir nem ler textos, desde os fundamentos das materialidades da expressão até aos níveis complexos de ordem semântica, temática e simbólica.²² A amnésia total da tradição, na arte como na ciência, condena ao silêncio.

No mesmo tempo histórico em que as Vanguardas estigmatizavam e expulsavam Mnemósine, a deusa da memória criadora reencontrava um novo santuário no Modernismo europeu e em especial no Modernismo anglo-americano, que foi simultaneamente o aprofundamento e o depuramento de veios poetológicos da *modernidade* romântica e da *modernidade* simbolista e a busca de um novo Classicismo, a construção de uma nova arquitetura da tradição poética ocidental. O Classicismo modernista de T.S. Eliot, Pound, Joyce, Valéry, Pessoa, etc., criou o *novo* com o intertexto de trinta séculos de memória literária. Como escreveu oracularmente Fernando Pessoa, em qualquer poema deverá haver «qualquer coisa por onde se note que existiu Homero».

²² Sobre o mito vanguardista da originalidade absoluta, veja-se Rosalind E. Krauss, *The originality of the Avant-Garde and other modernist myths*, Cambridge, Mass.-London, The MIT Press, 1985. Veja-se também, num âmbito mais geral, o ensaio de Thomas McFarland, «The originality paradox», *New literary history*, V, 3 (1974), pp. 447-476.

(Página deixada propositadamente em branco)

Série Investigação

•

Imprensa da Universidade de Coimbra

Coimbra University Press

2012

• U



C •

I
IMPRESSA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS
U