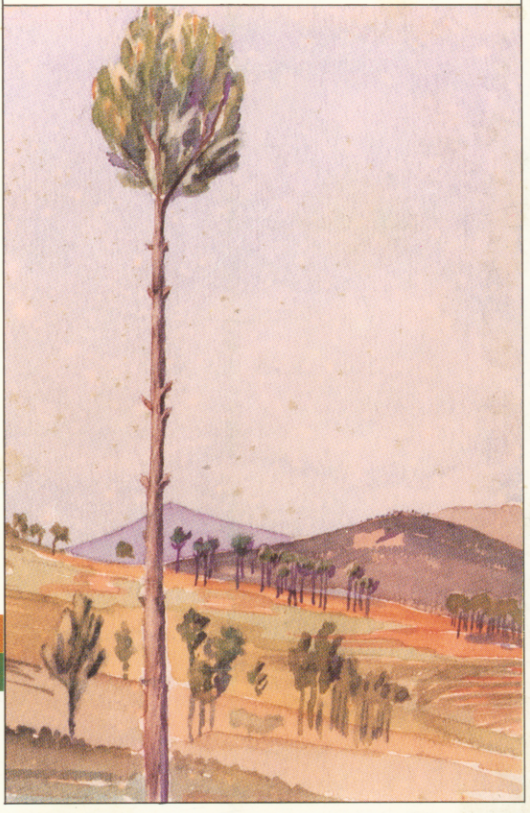
ISSN 0871-3731

ESTUDOS PORTUGUESES

HOMENAGEM A ANTÓNIO JOSÉ SARAIVA

DIÁLOGO
Compilação



INSTITUTO DE CULTURA E LÍNGUA PORTUGUESA
ICALP

DIÁLOGO

Série Compilação

ESTUDOS PORTUGUESES

HOMENAGEM A ANTÓNIO JOSÉ SARAIVA

ESTUDOS PORTUGUESES

HOMENAGEM A
ANTÓNIO JOSÉ SARAIVA

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO

1990

ISSN 0871-3731 Diálogo Compilação

Título
Estudos Portugueses.
Homenagem a António José Saraiva

1.ª edição — 1990

Instituto de Cultura e Língua Portuguesa
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

© Instituto de Cultura e Língua Portuguesa
Praça do Príncipe Real, 14 — 1.º — 1200 Lisboa
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa
Cidade Universitária, 1699 — Lisboa Codex
Direitos de tradução, reprodução e adaptação reservados para todos os países

Capa
Aguarela de António José Saraiva
Arranjo gráfico de M. Fernanda de Carvalho

Tiragem
1.500 exemplares

Composição e impressão
Gráfica Maiadouro
Rua Padre Luís Campos, 686 — 4470 MAIA

Depósito legal n.º 34 561/90

NOTA DE ABERTURA

Nascido em 31 de Dezembro de 1917, António José Saraiva é uma das personalidades que mais têm marcado a cultura portuguesa nos últimos cinquenta anos. Os seus primeiros trabalhos de maior extensão, redigidos para a obtenção dos dois graus iniciais de uma carreira académica invulgarmente precoce — dissertação de licenciatura sobre Bernardim Ribeiro em 1938 e dissertação de doutoramento em Filologia Românica intitulada *Gil Vicente e o Fim do Teatro Medieval*, publicada em livro no ano seguinte ao da sua apresentação em 1942 —, constituindo ainda hoje uma das principais referências nos estudos bernardianos e vicentinos, são já reveladores das qualidades que a sua obra sempre manifestou.

Atraído, desde o início, pelas grandes obras da literatura portuguesa, bem como pelas questões de fundo da nossa cultura, o ensaísta encarou-as sempre numa perspectiva pessoal e inovadora, produzindo sobre elas uma reflexão original. Aliando à coragem intelectual, manifestada numa atitude de desafio de ideias consagradas (por outros ou por si mesmo), uma invulgar intuição na interpretação dos fenómenos estético-literários e uma inesgotável e inquieta curiosidade pelos vários domínios do saber, António José Saraiva criou uma obra não apenas vastíssima, mas também extremamente diversificada (aspectos que a leitura da bibliografia incluída neste volume torna imediatamente perceptíveis) e cuja acção na formação cultural dos Portugueses tem sido incalculável.

A importância desta vertente pedagógica da obra de António José Saraiva, cuja repercussão tem ultrapassado largamente o público exclusivamente universitário, justifica-se não apenas pelas qualidades já referidas, pelo seu espírito imaginativo e crítico, pela argúcia que o conduziu sempre a captar o âmago das questões que aborda, mas também pelo seu estilo límpido, transparente, pela clareza e aparente simplicidade na exposição dos assuntos e, por outro lado ainda, pelo seu próprio perfil intelectual e humano. Em todos os quadrantes da sua intervenção na sociedade

portuguesa, que abarca campos tão diversos como o dos trabalhos de carácter erudito e o da actuação cívica através da colaboração regular na imprensa, o pensador tem mantido uma atitude de uma exemplar integridade e coerência, revelada quer na impermeabilidade a tentações ou pressões dos vários mecanismos do poder social ou político, quer na difícil e invulgar coragem de repensar, questionar e mesmo negar as suas próprias convicções, reactualizando-se constantemente.

Foi esta verticalidade de António José Saraiva, a vibração entusiástica que sempre transmitiu às convicções que considerava justas, que o tornaram frequentemente incómodo ou mesmo «persona non grata» na óptica institucional e que lamentavelmente conduziram a que o reconhecimento «oficial» do seu valor começasse por se fazer no estrangeiro.

Forçado efectivamente a exilar-se em França, por ter sido proibido de leccionar em Portugal, não apenas na Universidade mas também em todos os estabelecimentos de ensino oficial e particular, começou por ser bolseiro do Collège de France (sob a orientação de Marcel Bataillon) em 1958/59, para, depois de algum tempo como investigador («Attaché de recherche») do Centre National de la Recherche Scientifique de Paris, lhe ser concedido em 1967 o grau de «Chargé de Recherche» do mesmo Centro (lugar que supõe a equivalência ao «Doctorat d'État» em França).

A publicação da sua obra conferira-lhe entretanto um tal prestígio internacional que é convidado para o cargo de Professor Catedrático («Hoogleraar») pela Universidade de Amsterdão, aonde permaneceu até 1975, ano em que regressou a Portugal para desempenhar o cargo de Professor Catedrático, primeiramente na Universidade Nova de Lisboa e no Departamento de História da Faculdade de Letras de Lisboa, até ter sido possível, em 1977, a sua nomeação como Professor Catedrático, por distinção, no quadro dos professores de Filologia Românica.

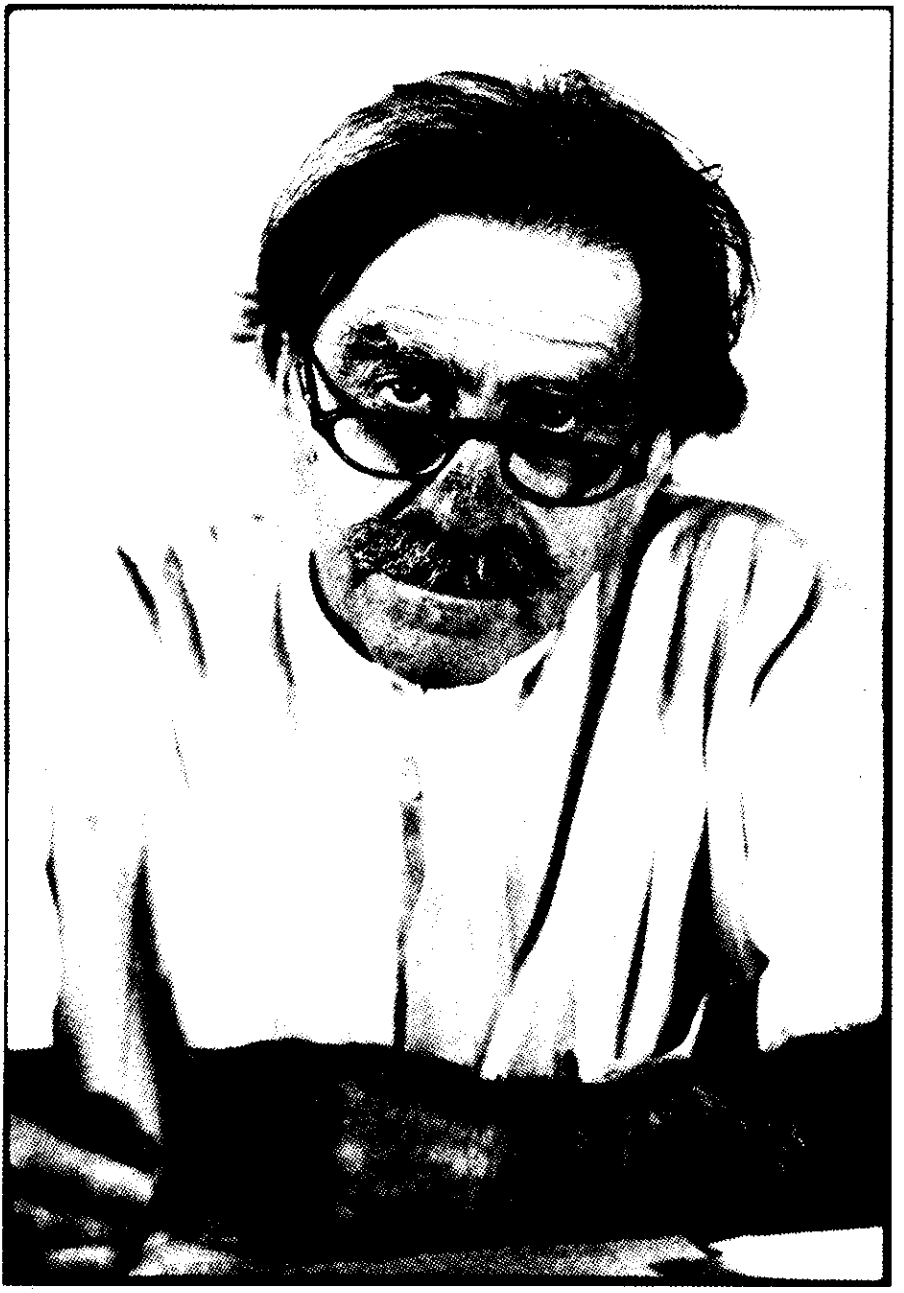
Também no âmbito da actividade docente que desenvolveu nestes últimos anos na Faculdade de Letras, a presença de António José Saraiva foi estimulante e enriquecedora.

Foi por todas estas razões que a Faculdade de Letras, em colaboração com o Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, tomou a iniciativa de comemorar simbolicamente essa presença de António José Saraiva na cultura portuguesa (tanto dentro da escola como fora dela), dando a palavra a todos aqueles — antigos alunos, colegas, amigos— que, sentindo-se devedores do grande mestre que ele foi e é, quisessem colaborar na miscelânea que agora se edita.

A Faculdade de Letras agradece à Fundação Calouste Gulbenkian e à Fundação Oriente o terem contribuído com o seu apoio financeiro para a concretização desta iniciativa.

A Comissão Executiva

Maria de Lourdes Belchior
Maria Lucília Gonçalves Pires
José da Costa Miranda
Leonor Curado Neves
Luís Ramalhosa Guerreiro



«O verdadeiro espírito científico é o que nos obriga a considerar os factos na sua existência própria e não como provas ou exemplos de construções antecipadamente confundidos com a realidade».

António José Saraiva, *Gil Vicente e o Fim do Teatro Medieval* (Prólogo à 3.ª edição, 1965).

Para Dr. José Lemos

Pode ser sábio e ser forte
e mestre de muita gente
folheado como o livro
do forte sabe existente

pode a fama forte dão
fixar à volta do mundo
todo o fervor de aventura
no fogo fizesse arder fundo

mas é tudo já sinais fortes
fez o Poeta alvas cantos
nós te vergando fomos
ao domínio do agir misterioso

é coragem de ser livre
o fogo em ti nos dá modelo
para sermos o fogo guarda
dentro em si o seu segredo.

.88

Ant[illegible]

PARA ANTÓNIO JOSÉ SARAIVA

Podes ser sábio e ser guia
e mestre de muita gente
folheado como o livro
do que se sabe existente

pode a fama que te dão
girar à volta do mundo
todo o pensar de aventura
no que fizeste dar fundo

mas é pelo que és mais forte
que a todos abres caminho
não te vergando jamais
aos donos do agir mesquinho

é corâgem de ser livre
o que em ti nos dá modêlo
para sermos o que guarda
dentro em si o teu segrêdo.

Agostinho da Silva

SINGULARIDADES DE UMA CULTURA

ALBERTO CARVALHO
Universidade de Lisboa

Descobriram finalmente as virtudes da política que Portugal também pode figurar, por direito próprio, entre os outros Estados do mosaico europeu. Foi quanto bastou para que, à maneira de compensação descentrante, começassem a atribuir-lhe a tese da irreprimível vocação africana, como se outro factor rasurado da sua personalidade esperasse apenas o momento de eclodir. E, segundo o que se lê na imprensa, está mesmo em moda falar dessa especial apetência de alta qualificação para mediadora de alguns interesses do eixo Norte-Sul euro-africano. Com a ressalva, ao que parece, de Portugal integrar essa experiência no saber adquirido directamente pela sua frequência da terra africana.

Convergem mesmo as declarações dos participantes na política nacional, os reconhecimentos tácticos dos negociadores de potências estrangeiras e a aceitação convicta, embora com justificado comedimento, dos homens de Estado africanos. Tão concordantes se dão a entender as falas ideológicas, sem conciliação possível, que a questão não pode ser arrumada entre os argumentos de circunstância fortuita, apenas explorada por uma qualquer conveniência estratégica.

Afinal, com singular oportunidade, reedita-se o que de mais notório ocorreu com o caso antecedente do «Acordo Ortográfico». Cabe de novo aos políticos tirar partido de uma matéria que poderia ser e, antes de mais, talvez devesse ser um acontecimento de intelectuais e de homens de cultura, submetendo também ao seu poder a efeméride relativa ao ciclo dos Descobrimentos. Praticam a cultura que sabem, e são capazes, e por isso lhes pertence o mérito de animarem, involuntariamente, um mecanismo de desocultação que poderá ajudar a esclarecer algumas subtis contradições e lacunas da história literária portuguesa.

Parece ser uma habilidade oportuna de políticos não fazer o divórcio entre aquela vocação-apetência e esta rememoração cultural de um feito nacional que deu a conhecer «novos mundos ao mundo». Subsiste no entanto a ideia de que o benefício assim capitalizado não anula, por exemplo, a necessidade de se pôr em dúvida uma qualquer pretensa relação lógica directa e imediata entre elas, independentemente do ângulo por que se observem os acontecimentos.

Por uma questão de justa medida, é legítimo invocar a prerrogativa dos antigos e longos contactos diplomáticos, culturais e económicos de Portugal com imperadores, reis e senhores da África tradicional. Porém, quanto a motivações objectivamente formuladas, talvez seja inoportuno colocar a questão em termos de idiossincrasias lusas particulares. Será mesmo arbitrário partir daí para um qualquer empolamento exclusivista, uma vez que permanece viva a memória de experiências afins generalizáveis a outros povos de passado igualmente notável.

Sem dificuldade lembra a história que, há apenas um século, seria inadmissível subestimar a enorme «vocação» ou «apetência» africana das grandes potências europeias, em fase acelerada de expansão económica monopolista. Tornou-se mesmo proverbial o ardor com que se batiam no desejo de avidamente aí se fixarem e expandirem, tanto que somente as decisões da Conferência de Berlim (15/11/1884-26/2/1865) permitiram pôr cobro a uma corrida de cupidez desordenada.

Experiência por experiência, e à vista de todos os jogos de interesses que mais ou menos se implantaram na África negra, é simplesmente «justo» não elidir a concorrência esclavagista de franceses, ingleses e holandeses, iniciada logo no último quartel do séc. XVI. Nem igualmente se deve desvalorizar o posterior tráfego desenvolvido por dinamarqueses, alemães, espanhóis e brasileiros, motivo por que nem sequer é problemático disputar ao caso português muitas razões para aquela tão nomeada qualidade de vocação africana.

De notável importância é ainda a realidade da introdução, directa ou indirecta, de várias línguas europeias em África, sem ligações com o precedente português associado à elaboração da linguagem franca para os entendimentos económicos. Enquanto resultantes de contactos entre culturas de poder técnico desnivelado, esses idiomas conotam uma vivência «comunicativa» demorada, e com fortes implicações de relacionamento humano que esbatem igualmente a singularidade da dita vocação.

E nem sequer no mais estrito plano interno a verdade é tão simples como a que, de uma forma expedita, se poderá deduzir de uma asserção do tipo «Portugal esteve em África, 'ipso facto' os portugueses (todos) estiveram lá». Basta ensaiar a redução da sinédoque para se reconhecer que a verídica realidade convirá apenas a uma parte diminuta, concedendo que a maioria dos portugueses não regista no seu currículo antecedentes pessoais ou familiares de africanidade efectiva.

Estranhamente, contudo, surpreende a generalizada acomodação das pessoas a esta ideia particular, sintomática de uma disfarçada cumplicidade para aceitarem a bondade lisonjeira dessa apetência manipulada pela retórica da ficção. A menos que se trate da figura de ficção da ficção, de acordo com a qual a cumplicidade pelo silêncio pode funcionar como denegador para subverter os dados do problema.

Uma hipótese bastante plausível consiste em admitir que a maioria dos portugueses terá, mesmo assim, usufruído de um

contacto cultural, inconsciente e silencioso, favorável àquela vocação. E, se é um dado objectivo não terem frequentado o continente negro, a inversa será certamente verdadeira, fazendo fé em toda a documentação histórica referida a Africa(anos) em Portugal. Basta admitir que esta sua presença se enquadrava no esclavagismo doméstico, especialmente destinado a compensar a perda de força de trabalho dos portugueses dispersos pelos mundos que iam encontrando.

Com ressalva para algumas poucas excepções, a elisão desta realidade tem sido muito persistente na literatura portuguesa, tanto que bem merece ser incluída no paradigma dos operadores singularizantes da sua cultura. Releva, por isso, de um problema similar ao implícito na tese sociológica de António José Saraiva sobre os motivos que tornam os escritores portugueses alheios à sua realidade, responsáveis pela «separação e impermeabilidade [...] da literatura culta e literatura popular [...] do escritor e da massa da população». (1)

Para ilustrar a questão o ensaísta privilegia Almeida Garrett, especialmente anotado pelo tema romântico de S. Frei Gil, num lance que lhe permite recuperar a lenda tradicional portuguesa e projectá-la até uma dimensão universalizante. Inaugura um trajecto de enraizamento na concretude da vida cultural que, no entanto, se encontra destinado a não cumprir a promessa devido a uma balizagem de sucessivos malogros ao longo de meio século, tanto que em Eça de Queirós o tema já «não passa de um exercício de estilo». (2)

Dado o papel axial que a história cultural atribui a este Autor, é oportuno tomá-lo por significante modelar de um tempo de ambiguidades que persistem ainda com idêntico recorte de valores sociais. Patrioticamente, no seu tempo de há exactamente um século, exaltaram-se os intelectuais novecentistas vexados pelo insolente esbulho imposto pelo Ultimato do «aliado» britânico. Legitimamente, ficam agora desvanecidos os intelectuais de uma velha cultura que só por cegueira obstinada pode continuar desapercebida à curiosidade dos outros.

Entre uma e outra versão da fórmula subsiste a continuidade do «não dito» de motivações intrínsecas, daquela reacção apaixonada e deste apetecido diferencial de cultura. Por isso, e numa larga visão de conjunto, poderá aceitar-se como hipótese de trabalho a sua afinidade com aquelas que são próprias de Eça-Autor, implicitamente significadas no modo como convoca a África a (não) figurar nas suas obras.

Num pequeno ensaio publicado na revista cabo-verdiana *Raízes*, M. C. Pereira Serra toca lateralmente na questão, despistando-a de maneira sugestiva, ao detectar a falha de rigor documental do conto «Singularidades de uma Rapariga Loura». (3) E embora

---

(1) Saraiva, António José, *Para a História da Cultura em Portugal*, vol. I, 5.ª ed., Amadora, Livraria Bertrand, 1980, p. 45.

(2) Idem, p. 47.

(3) Serra, Manuel Coelho Pereira, «Eça de Queirós e Cabo Verde», in *Raízes*, Ano I, N.º 3, Praia (Cabo Verde), 1977, p. 25-30.

o ensaísta considere apenas a realidade local de Cabo Verde, poder-se-á generalizar a observação à ordem estética adoptada pelo Autor, como «incoerência» realista a respeito das ocorrências do tópico africano nas suas obras, como nos casos de *O Primo Basílio*, *A Ilustre Casa dos Ramires* e *Alves & C.º*.

Comumente incaracterísticas, cingem-se a informações sumárias ou a relatos pontuais, pelo que bastaria uma conveniente substituição de indicadores toponímicos ou geográficos para se ajustarem a qualquer outro espaço. Deveras notável é esta diligência estilística, considerando que se trata da Autoria de uma escrita de intencionalidade sociológica. Mesmo sob a reserva de provir de um olhar distanciado pela residência exterior de Eça, é inconsistente o alibi da falta de informação quanto a uma matéria tão abundantemente veiculada pelo jornalismo da época.

Não sendo convincente o argumento da negligência documental, nem do desinteresse pessoal à vista da onda patriótica pelo tema africano, os pressupostos da questão devem envolver-se na matéria de um «imaginário» mais subtil e complicado. Torna-se assim necessário abordar a questão no contexto dos antecedentes que a ligam às vicissitudes da Lei do Abolicionismo esclavagista, entravada por cerca de quatro décadas até à sua integral aplicação.

Sumariamente, e desligada de purismos éticos, parece evidente que tal demora se ficou a dever a razões objectivas, imputadas à resistência oferecida pelos interesses económicos que tiravam benefícios do trabalho forçado. No entanto, o problema não se esgota aí visto subsistir um seu outro aspecto, certamente bem mais significativo. Vários séculos de memória colectiva devem ter contribuído para amolecer o sentido de urgência em aplicar os direitos já reconhecidos ao negro escravo.

Descontada a ordem da má fé interesseira, ressalta o facto social do afeiçoamento à ideia da presença do negro em Portugal, uma realidade tornada tão comum que afagou os contornos ásperos das coisas. No essencial tratar-se-á de um fenómeno análogo ao que é válido para o grupo dos cristãos-novos, e implica a premissa subjectiva que engendra a habituação do português metropolitano ao indivíduo negro escravo, liberto ou mestiçado. E assim continuamente até ao limite integrador que se resolveu na sua naturalização na paisagem da vida doméstica, e nesta ordem quotidiana vivencial «sui generis» na Europa.

Porque não deve ser negada a sua qualidade de factor constitutivo de sincretismo cultural, esta (con)fusão social (de sociabilidade) não poderá ser omitida no desenho do português, nem na modelagem da forma que toma a sua própria consciência de ser europeu. Deve conotar certamente um défice de nitidez na apreensão do «outro» enquanto alteridade e totalidade de consciência e de individualidade. E, por correlação constitutiva, logicamente reproduzirá a incompletude da consciência própria sua, mais ou menos dependente de uma unificação sempre adiada pela deslocação para o mito desculpabilizante.

A etiologia destes caracteres pode ser conduzida proveitosamente, interrogando a «série literária» iniciada pelo ciclo das

Descobertas, tanto mais que nela é o negro-africano quem abre e fecha o círculo de contacto entre culturas. Dos subgéneros predominantes na «Literatura de Viagens», «Roteiros» e «Itinerários», infere-se que no essencial desta «história» ocorre a dramatização de um sujeito em processo, intensamente empenhado numa nova epistemologia, mas essencialmente vocacionado para o facto experimental sem prolongamentos especulativos.

Apesar de ser extensa e valiosa a colecta de informação, em trabalhos dependentes de amadurecidas consciências teóricas, o seu aproveitamento é modesto, salvo por um número escasso de cientistas e eruditos, sempre os mesmos nomes bem conhecidos. Em oposição às tendências dominantes na Europa, é deficiente a ideia de aproveitamento de valores e de riqueza em ordem ao bem geral, pelo que parece aceitável a tese antropológica de Jorge Dias a respeito do estatuto da nação portuguesa desse tempo. Enquanto a expansão seiscentista europeia exprime um elevado grau de consciência-nação, a empreendida pelos portugueses situar-se-á ainda no limiar da forma-prova qualificativa que enuncia o começo do tornar-se nação. (4)

Neste mesmo conjunto de princípios gerais se pode alinhar a tese de A. J. Saraiva, segundo a qual o acaso das empresas descobridoras marca o tempo de fractura da unidade cultural aristocrática Peninsular. Uma vez que no séc. XVIII atingiu o patamar de esvaziamento dos seus sentidos anteriores, o percurso temático que então se inicia encontra-se estruturalmente desbussulado, envenenado por uma constante solução de continuidade, a mesma que, no séc. XIX, é exemplificada pelo citado desvio de Eça em relação a Garrett. (5)

Especialmente significativo, neste conjunto, é o fracasso registado no domínio particular da «série» «de Viagens» que poderia ter oferecido uma alternativa credível à cultura aristocrática. Apenas prometedora de um ilusório vigor, que depressa se exauriu, a literatura «de Viagens» só fugazmente ressurge, no séc. XIX, para assinalar algumas expedições dos «descobridores» africanistas. (6) Mas, como também sublinha Luís Forjaz Trigueiros, a propósito da «influência do Ultramar na literatura de ficção portuguesa» (7), essa ocorrência não foi capaz de se transformar em matéria de escola literária.

Tudo se passa como se o luso quinhentista comum, figurado pelo descobridor, fosse um sujeito à maneira de M. de la Palisse, ignorante de um «eu-consciência», que praticava sem saber a individualidade necessária à identidade nacional própria. Como demonstram os Relatos «de Viagens», ao português não era vedado

---

(4) Dias, Jorge «Convivência de brancos e pretos nas Províncias Portuguesas de África», in *Cabo Verde*, Boletim de Propaganda e Informação, Ano X, N.° 114, Praia, Imprensa Nacional, 1/3/1956, p. 9-15.

(5) Saraiva, António José, idem, p. 48-50.

(6) Idem, p. 49.

(7) Trigueiros, Luís Forjaz, «A Literatura de Ficção no Ultramar Português», in *Espiral*, Ano I, N.° 1, Primavera de 1964, p. 29-38. Idem N.° 2, p. 33-44.

surpreender-se com o «outro» desde que colocado à distância, pois abunda o exotismo asiático em contraste com a raridade da África próxima. Para o homem europeu contemporâneo o fenómeno é porém distinto. Fosse lapão, berbere, egípcio, persa, asiático, ou *português*, aparecia-lhe iluminado por um sentido de nítida alteridade, suficiente para agravar o factor de «relatividade» que colaborou na «crise de consciência europeia» (8), à margem dos portugueses.

Toma portanto aqui valor de desculpa o atributo da fraca acuidade analítica do português, culturalmente traduzida pela particular sensibilidade de só se deixar maravilhar pelas macro-diferenças. Ou seja, deverá encontrar-se a um nível de estrutura profunda um palco onde este «efeito» de não estranheza pela África tomará a função de «causa». E entre os seus ingredientes deverá figurar o «apport» do africano, para complicar a larga diversidade de elementos étnicos que participam na demorada elaboração da unicidade de consciência nacional.

Assim o sugere uma tese do médico Almerindo Lessa que, por via da sua ciência sero-antropológica, aceita a presença genética do negro no indivíduo português e na formação da lusa personalidade sócio-cultural. (9) Citando Herculano justifica a sua presença temporã no sul da Península, incluído nos exércitos almorávidas, hipótese aliás viabilizada pelas informações do europeu Jean Suret-Canale, africanista muito bem documentado (10). Almerindo Lessa pode, por isso, aludir às reconhecidas bolsas humanas negro-africanas do Alentejo para reconhecer que «o *homo Transtaganus* é negróide». (11)

Se a asserção tem muito de polémico beneficia igualmente do mérito de desanichar a rasura histórica a que tem sido votado o problema, como o demonstra a panorâmica bem documentada no recente livro do brasileiro J. R. Tinhorão (12). Segundo este ensaísta, desde o séc. XV a presença do negro terá sido uma constante em todo o território nacional, nomeadamente no Alentejo e nos aglomerados citadinos, num somatório que só terá deixado de crescer com a travagem do esclavagismo, em meados do séc. XIX. Verosímeis como são, as informações que carreia iluminam inesperadamente agora alguns dos problemas que já Leite de Vasconcelos colocara, surpreendido pelas marcas do africano em Portugal. (13)

---

(8) Hazard, Paul, *Crise de Consciência Europeia*, Lisboa, Edições Cosmos, 1971.

(9) Lessa, Almerindo, «O Homem Cabo-Verdiano, suas raízes, sua multiplicação, suas doenças», in *Colóquios Cabo-Verdianos*, Estudos de Ciências Políticas e Sociais 22, Lisboa, Junta de Investigações do Ultramar, 1959.

(10) Suret-Canale, Jean, *Afrique Noire Géographie Civilisations Histoire*, 3.ª ed., Paris, Editions Sociales, 1979.

(11) Lessa, Almerindo, idem, p. 120.

(12) Tinorão, José Ramos, *Os Negros em Portugal uma presença silenciosa*, Lisboa, Caminho, 1988.

(13) Idem, p. 367.

Como ensina a recente Antropologia Cultural, é insustentável que o facto concreto da escravidão de um indivíduo possa ser tomado por situação inibidora, visto a sua «redução coisificante» não impedir que intervenha na comunidade agenciando valores e bens socialmente úteis. Relativamente à ocorrência portuguesa, gozará de considerável interesse a circunstância específica de incluir a referida familiaridade e o seu mais directo efeito, o continuado branqueamento dos negros. Em conjunto entram num somatório de efeitos que terão favorecido, e reforçado mesmo, a sua passagem de agente-espectador a actor nos factos de cultura portuguesa.

Por isso, e ainda segundo o citado ensaísta brasileiro, a sua presença terá sido uma constante popular iniludível no quotidiano da vida pragmática, nas manifestações religiosa, festivas e na música, até entrar em textos de teatro e de cordel e na literatura como tema e como sujeito. Justificam-se assim sobejamente as já muito conhecidas alusões ao negro na literatura. Ou estas serão antes um escasso afloramento de uma intervenção mais vasta e subtil. Porque no cômputo final de muitos milhares disseminados pelo espaço, no decurso de cinco séculos, não será excessivo admitir que hão-de ter tornado aceitável parte dos valores próprios seus, e imposto a sua imagem no tecido humano, na cultura e no imaginário português.

Torna-se irrelevante abordar o problema de não terem chegado a dar vida a uma minoria, dado o facto curioso de a sua integração poder admitir leituras distintas mas de sentidos convergentes. Numa das hipóteses, a cultura residente mais forte não o seria tanto que ameaçasse de morte a do negro, a merecer da sua parte uma recção de auto-defesa radical. Na outra, ela teria afinidades suficientemente persuasivas para o levarem a aceitá-la como um mal menor. Em conjunto a regra deverá ter sido «o dar e tomar» (desigualmente) no contacto de culturas, e o mínimo que se pode reconhecer é aquele facto empírico da sua presença familiar, desvanecedora de um aparecimento insólito.

Por correlato da aberta e diversa paisagem humana portuguesa, matizada de contactos fora e dentro do território ncaional, vigorou nas nações europeias um fenómeno mais epidérmico que justifica (e se justifica com) toda a sua produção livresca. Aliás, é no seu pressuposto de unidade distintiva, mais aparente do que real, que assenta mesmo a «ideia de raça» (14) surgida para afinar os respectivos conceitos de identidade e de sociedade nacionais. E, por não terem esclarecido a diferença entre evolução cultural e desenvolvimento técnico, os seus teóricos puderam converter a oposição «natura VS cultura» no paradigma de termos radicais, «raças primitivas VS raças evoluídas», ficando assegurado o suporte onde se basearam todas as ideologias da modernidade expansionista.

---

(14) Banton, Michel, *A Ideia de Raça*, Lisboa, Edições 70, 1979.

Dentro de tal esquema «etnista» a literatura romântica erudita só poderia engendrar uma relação de alteridade não inocente. Mesmo admitindo a boa fé no tratamento do tema do indígena «bom selvagem», ele releva de um paternalismo mitigado que esvazia o «outro» dos valores culturais ditos superiores. Mas, como esclarece Michel Banton, foi sobre a teoria das tipologias raciais postas em forma por Cuvier que o auto-centramento da consciência europeia fez recair a maior notabilidade de efeitos. Na sua ordenação das subespécies do *Homo sapiens*, o branco surge já colocado no topo da escala e o negro na base (15), num modelo que Gobineau e outros afinaram para especularem sobre a arquitectura social da Europa carregada de tensões políticas.

Depois tornou-se fácil fazer a sua deslocação ideológica, e depressa serviu ao incremento do preconceito racial (16) que convinha às teorias da expansão ultramarina cada vez mais acelerada. Podia então ressurgir em filigrana activa, entretecida na literatura culta da segunda metade do séc. XIX, a anterior «série» literária exótica orientada pelo olhar racista moderno. Continuava a assentar no tópico da «viagem» interessado pelo exótico como espectáculo, mas agora no pressuposto de que era o algoritmo negativo da personalidade das nações europeias industrializadas.

Por emblema da ideologia imperial que a literatura cunhou para uma Europa em fim de século, elege-se habitualmente (entre ensaístas africanos) *Le Roman d'un Spahi*, de Pierre Loti (17), por representar o elitismo eufórico que sustenta o diferencial da «superioridade» do Norte em relação ao Sul. Em sentido oposto aos conteúdos de familiaridade já referida ao caso português, significa uma percepção do negro que o despoja do estatuto de sujeito social e cultural (conforme postulará depois o ideário da «Negritude», a partir da década de trinta, séc. XX).

Globalmente, as principais tendências das dinâmicas europeias podem tornar mais claro o caso cultural português, analisado por A. J. Saraiva em referência a Garrett e a Eça, por enquadramento em balizas essenciais da sua história. São significativas, nos séc. XV e XVI, a anulação dos ganhos alcançados pela economia mercantil e, nos séc. XVII e XVIII, a perda de ritmo na inovação técnica e empresarial vinculada ao positivismo da ideologia do trabalho útil, com vista a promover a população a um estatuto de sujeito produtor de riqueza.

No começo seria o processo de prova(ção) do sujeito renascentista inadvertido, que se deixou decapitar com a morte do «pai» (D. Sebastião), iludindo a perda da independência com o refúgio no mito aleatório. Depois do ensaio de Estado centralizador oitocentista terá sido a afronta paga com a factura do «descentramento órfico», figurado pela nação subordinada a uma sede de Poder algures, num Brasil que vinha alimentando todas as ilusões de riqueza fácil.

---

(15) Idem, p. 45.
(16) Idem, p. 52-60.
(17) Pierre Loti, *Le Roman d'un Spahi*, (1.ª ed. de 1881), Paris, Calmann-Levy, 1947.

A esta «tragédia» reage Garrett com uma «teoria» de recuperação do clássico, de herança renascentista, para nele enraizar uma virtual força criativa que o teria por «intelectual orgânico». (segundo Augusto da Costa Dias [18]). Se as *Viagens na Minha Terra* puderem ilustrar a tese, enquadram-na os tipos humanos «frade (cultura) ∩ barão (desenvolvimento)» ordenados para o sucesso do «negotium» sobre o «otium». Figurados no corpo da nação, domina-os a esfera popular remunerada com os méritos da economia eficaz de um dono de café (no Cartaxo) e da actividade produtiva dos varinos, contra os campinos «bobos» da aristocracia.

Parece compreensível a sua omissão da parte humana responsável pelo mais mesquinho e duro do trabalho laborioso que, havia séculos, cabia ao escravo negro-africano. Por isso é ainda mais sintomática a sua presença por implícita conotação no (o)varino, migrante de permanência «escravizada» no Ribatejo, em zona próxima do «descampado *africano*» (sublinhado nosso A. C.) [19]. A seguir, com Eça, ilustram-se os desvios acelerados em relação ao cenário sócio-político de Garrett, nos textos protagonizados pela franja onde gravitam os resíduos da nobreza e da aristocracia.

Em vão o Jacinto português busca um «outro» europeu que lhe ofereça a alteridade indispensável à definição do seu individualismo nacional. Mas é inútil procurar em Paris uma Europa composta de nações já unificadas por uma consciência bastante, preparando a perseguição das Áfricas dos seus desejos económico-expansionistas duradoiros. Por seu lado, o ideal do ilustre Ramires, que também se lança em África, reconhece-a somente como mar de recurso para a sua faina ocasional. Assim metaforiza apenas a ideologia apressada que oculta a lógica do mecanismo criador de riqueza, faseado em longo investimento produtivo antes da colheita.

Ou seja, Jacinto e Ramires podem configurar as falhas responsáveis pelo adiamento de uma necessária consciência fundadora. Depois do salto radical para a frente, a reacção da almofada de vazio parisiense só pode fazer recuar Jacinto para o «sítio» regressivo das origens telúricas. Na significação do ócio («otium») que o descentra está disseminada a contradição entre a sua «etnicidade», supostamente monolítica, e a realidade da nação, culturalmente muito heterogénea. Paradoxalmente, em Ramires esta realidade parece naturalizada pela heráldica e pela colagem de pergaminhos, pois no brasão de linhagem do fidalgo também poderá ser inscrito o antigo referente da sua história (de Portugal, de aquém e de além mar) em África e, por isso mesmo, frequentá-la naturalmente.

Aquele subverte a lógica do processo, ao procurar uma identificação europeia na fuga ao conteúdo particular da sua sociedade

---

(18) Dias, Augusto da Costa, «Estilísica e Dialéctica», in Almeida Garrett, *Viagens na Minha Terra*, 3.ª ed., Lisboa, Estampa, 1977.

(19) Almeida Garrett, idem, p. 92.

e da sua cultura que, em tempo prévio, deveria assumir. Este marca de sinal negativo o processo lógico, por exercer uma individualidade sem meios para a (re)conhecer, impedindo-se de nela se reconhecer. Não é, contudo, a rasura de enunciações mais explícitas que invalida as insígnias do respectivo endereço de substâncias. Mais notáveis, por serem pouco frequentes numa obra muito vasta, são a facilidade das evocações, a espontânea naturalidade que rodeia os factos relativos a África, e aquele sentido da familiaridade que a colocam tão perto.

O tempo (político) actual prova não ser de reduzida significação o enquadramento de África na realidade que convém aos portugueses. E esta realidade é certamente dos mesmo tipo da conveniência que, ao contrário dos «outros» (também) europeus, os dispensou de escreverem, e lerem, uma literatura de viagens exótico-africana. Falando de distintos lugares temáticos, os ensaístas Luís Forjaz Trigueiros e Dr. Almerindo Lessa chegam a asserções convergentes acerca do «daltonismo» luso para extrair o exótico da observação superficial do «outro» africano, ao invés do que se regista com o asiático longínquo.

Provavelmente ter-se-á sentido dispensado de o ler, em literatura de estranhamento, por tê-lo frequentado suficientemente de maneira directa em Portugal. Parece pois inútil formular a hipótese em sentido oposto. Se for admissível a tese do branqueamento dos muitos milhares de negros trazidos escravos para Portugal, só biólogos e antropólogos poderão decidir se os processos que os tornaram invisíveis também teriam conseguido anular todos os «apports» da sua personalidade social e humana-cultural.

Será mais razoável admitir que «vocação» e sobretudo «apetência» poderão servir de enfemismos equivalentes da metáfora nutricionista de «assimilação». «Assimilação» e sincretismo designam, por sua vez, alguns dos elementos do processo onde se forjou a singularidade da nação, que «incorpora» e naturaliza materiais colhidos dos africanos em Portugal (e na África. E, enfim, dos sul-americanos e, porque não, de muitos asiáticos).

EÇA DE QUEIROZ: *A CIDADE E AS SERRAS*
A DIAGNOSE DA CIVILIZAÇÃO E DO PROGRESSO

ÁLVARO PINA
Universidade de Lisboa

Contributo para a Homenagem a ANTÓNIO JOSÉ SARAIVA — cujos livros, no Liceu, me deram as razões para vir para Letras

Samuel Taylor Coleridge escreveu: «se as palavras não são as coisas, elas são poderes vivos, pelos quais coisas da maior importância para a humanidade são activadas, combinadas e hamonizadas». Poderes vivos, as palavras vibram na literatura activando sentidos humanos da vida e do mundo, do sujeito e do objecto, do espírito e do saber, do indivíduo e da sociedade. Na literatura se cria e reconhece o mundo humano, e a necessidade do mundo humano, individualmente vivível — que o ser humano vivo é sempre um indivíduo.

1.

Não me reclamo da *teoria*. Escrevo como leitor da literatura, professor de literatura, crítico. «Penso-me como um antifilósofo, que é o que um crítico literário deveria ser — e todo o leitor inteligente de literatura criadora é um crítico literário», escreveu Frank Raymond Leavis. Se subordino e acorrento a leitura, o ensino e a crítica da literatura a *uma* teoria, alheio-me da literatura, que é a *poesia*. Se quero fazer um poema — um drama, um romance, uma composição lírica — caber no quadro de uma teoria, privo-me da crítica radical à teoria que só a grande poesia faz.

Eça de Queiroz pôs o problema com toda a lucidez:

> Ora nesse tempo Jacinto concebera uma Ideia... Este Príncipe concebera a Ideia de que «o homem só é superiormente feliz quando é superiormente civilizado». E por homem civilizado o meu camarada entendia aquele que, robustecendo a sua força pensante com todas as noções adquiridas desde Aristóteles, e multiplicando a potência corporal dos seus órgãos com todos os mecanismos inventados desde Terâmenes, criador da roda,

se torna um magnífico Adão, quase omnipotente, quase omnisciente, e apto portanto a recolher dentro duma sociedade e nos limites do Progresso (...) todos os gozos e todos os proveitos que resultam de Saber e de Poder...

(...) Para Jacinto, porém, o seu conceito não era meramente metafísico e lançado pelo gozo elegante de exercer a razão especulativa: — mas constituía uma regra, toda de realidade e de utilidade, determinando a conduta, modalizando a vida.

O «homem» — na *teoria*, nas teorias — é o «homem» na «Ideia» de Jacinto, uma abstracção, absolutamente irreal. Jacinto não é porém o homem, criou-o Eça imagem e configuração de *um* homem, modelo vivível de um indivíduo vivo, condensando o drama de uma individualidade que não se reconhece viva, única, incomutável, que se dissolve na generalidade de «o homem». É a inteligência do romancista a exercer-se como inteligência da literatura e da vida: Jacinto não vive, obedece a uma regra que lhe determina a *conduta* — não age, é *conduzido* — e lhe *modaliza* a vida, força a vida a caber num modo, numa modalização, numa modalidade vindos do exterior, da sociedade. «Toda de realidade e de utilidade», «modalizando a vida», são elementos primordiais na construção da figura, para a caracterização temática da personagem e do enredo — como crítica a uma etapa da civilização, a nossa.

A *teoria* compreende, enuncia e normaliza o Progresso; a literatura realiza, isto é, torna realidade, no seu processo, a questão de *como somos nós, cada um de nós*, no Progresso. Como é Jacinto dentro da sociedade e nos limites do Progresso (tão pertinentemente, *limites*)? De regresso ao romance, lemos:

Por uma conclusão bem natural, a ideia de Civilização, para Jacinto, não se separava da imagem de Cidade, duma enorme Cidade, com todos os seus vastos órgãos funcionando poderosamente. Nem este meu supercivilizado amigo compreendia que longe de Armazéns servidos por três mil caixeiros; e de Mercados onde se despejam os vergéis e lezírias de trinta províncias; e de Bancos em que retine o ouro universal; e de Fábricas fumegando com ânsia, inventando com ânsia; e de Bibliotecas abarrotadas, a estalar, com a papelada dos séculos; e de fundas milhas de ruas, cortadas, por baixo e por cima, de fios de telégrafos, de fios de telefones, de canos de gases, de canos de fezes; e da fila atroante dos ónibus, tramas, carroças, velocípedes, calhambeques, parelhas de luxo; e de dois milhões duma vaga humanidade, fervilhando, a ofegar, através da Polícia, na busca dura do pão ou sob a ilusão do gozo — o homem do século XIX pudesse saborear, plenamente, a delícia de viver!

Com a sua realidade de personagem, razão de ser da sua realidade de narrador, José Fernandes *coloca* e critica, *dramaticamente*, Jacinto e a «Ideia» de Jacinto, a «Ideia» e o cenário da «Ideia».

Em Paris, *nesta* cidade, e nos limites do Progresso, no lugar por excelência de afirmação (e negação) *do homem*, Jacinto não vive (e devemos acrescentar: não ama) — exactamente porque abafou, quer anular, a sua naturalidade, isto é, o que nele é natural. Em Tormes, polarmente oposta a Paris, e nos *outros* limites do Progresso, Jacinto vive, ama, cria — ressuscita na sua individualidade.

> Ele encolheu jovialmente os ombros realargados. E só me soube contar, trilhando soberanamente com os sapatos brancos e cobertos de pó o soalho remendado, que, ao acordar em Tormes, depois de se lavar numa dorna, e de enfiar a minha roupa branca, se sentira de repente como *desanuviado, desenvencilhado*! Almoçara uma pratada de ovos com chouriço, sublime. Passeara por toda aquela magnificência da serra com pensamentos ligeiros de liberdade e de paz. Mandara ao Porto comprar uma cama, uns cabides... E ali estava...

Na serra, no lugar por excelência da natureza e da *vida*, Jacinto vive, ama, cria — exactamente porque se reencontrou com a naturalidade do seu ser.

Eça atinge significados da realidade dos seres humanos que a «Ideia» não apreende. *Primum vivere* — na literatura o primado é da vida, que não é coisa geral, generalizável, mas sempre concretamente um indivíduo, um ser individual vivo.

> Na Natureza nunca eu descobriria um contorno feio ou repetido! Nunca duas folhas de hera, que, na verdura ou no recorte, se assemelhassem! Na Cidade, pelo contrário, cada casa repete servilmente a outra casa; todas as faces reproduzem a mesma indiferença ou a mesma inquietação; as ideias têm todas o mesmo valor, o mesmo cunho, a mesma forma, como as libras; e até o que há mais pessoal e íntimo, a Ilusão, é em todos idêntica, e todos a respiram, e todos se perdem nela como no mesmo nevoeiro...

Percorre *A Cidade e as Serras* uma questão de vida, não uma questão teórica: na conformidade exteriorizante da prática civilizada, na adequação a uma Ideia e a um programa nela fundado, eis que Jacinto sonda a morte, *sente-a no rosto*, porque é a sua própria identidade que está em perigo; na serra, o mundo da natureza é o *grande lugar da vida*, de ser vivo e viver, a fonte de vida e de identidade para Jacinto. A vida, na natureza e no indivíduo, não depende de nenhuma teoria, de nenhuma práxis.

2.

A literatura é conhecimento do indivíduo — indivíduo que não é uma abstracção, uma generalidade, mas um ser humano vivo, concreto, vivo em concretas relações. A literatura conhece as relações onde se cria ou se destrói a individualidade humana — a literatura conhece a sociedade.

Eça aprendeu a conhecer a sociedade na criação literária, que é diálogo desde dentro, da sua individualidade com a individualidade dos seus leitores, por via do drama individual de personagens. *A Ilustre Casa de Ramires* e *A Cidade e as Serras* são, na minha leitura de crítico, o testemunho da mestria queiroziana.

Em *A Cidade e as Serras* Eça cria um problema (entendo o romance como *problemático*): tendo apreendido a contradição entre *indivíduo e natureza* em conexão com a contradição entre *indivíduo e sociedade*, e compreendido, como romancista criador, que não podia dissimular a divergência das duas contradições nem atenuar nenhuma delas, antes tinha de as intensificar — porque a sua inteligência não é a de um teorista, mas de um romancista —, dividiu o romance, *dividiu-o* temática e avaliativamente, entre dois pólos: o individual e o social, Jacinto e Zé Fernandes. Só um romancista maior teria a coragem de ir ao fundo das contradições e enraizar aí, *no drama*, a sua criação, correndo o risco de todas as deturpações. Nenhum dos seus outros romances é *tão difícil de ler*.

Eça dividiu o romance: em Jacinto o drama da individualidade, em José Fernandes a comédia da sociabilidade. Jacinto é a individualidade em drama, num drama temporal e intemporal; José Fernandes é a sociabilidade em comédia, uma comédia temporal e intemporal. Conhecer a sociedade, em *A Cidade e as Serras*, é *ler* José Fernandes a *contar* Jacinto e a *contar-se* em Paris e nas serras do Douro. Se ignorarmos a individualidade de José Fernandes, constituída em relação com a de Jacinto, e tomarmos José Fernandes por Eça de Queiroz, faremos valer contra o romance as nossas teses, as nossas «ideias», e perderemos o romance. Que não é ambíguo, mas problemático, que não tem uma tese, mas um reconhecimento intuído nas raízes da vida que tem de ter sempre uma existência.

3.

José Fernandes «filosofa», mas nunca teoriza — nem se toma a sério ao «filosofar». Toma a sério, porém, as suas experiências em Guiães, em Paris, em Tormes, e toma a sério contá-las, e toma a sério Jacinto. Toma a sério comunicar-se-nos em Paris e Guiães, e comunicar-nos a Tormes que não realizará nunca na sua existência. E, nesta medida, faculta-nos acesso ao *significado* e ao *valor* do progresso, da grande cidade, da civilização, para que os verifiquemos em Jacinto: a técnica e os seus inventos incessantemente multiplicados, alheios à individualidade de Jacinto (e à de cada ser humano), essencialmente supérfluos para a *vida*

deste (para a *vida* de todos os seres humanos), a grande capital exteriorizando os seres humanos nas funções, meras funções, da artificialidade e da convencionalidade instituídas leis da existência; a civilização, com a sua informação feita um fim em si mesma, as suas modas e os seus ismos irrelevantes, destituída de energia criadora e de visão interiorizante, lugar da humanidade desalojada, perdida de si.

Quando lemos:

> E então, passeando através das salas, realmente me pareceu que percorria um museu de antiguidades; e que mais tarde outros homens, com uma compreensão mais pura e exacta da Vida e da Felicidade, percorreriam, como eu, longas salas, atulhadas com os instrumentos da Supercivilização, e, como eu, encolheriam desdenhosamente os ombros ante a grande Ilusão que findara, agora para sempre inútil, arrumada como um lixo histórico, guardado debaixo da lona.

— compreenderemos, penso, que José Fernandes, na relação problemática com Jacinto, está no foco de uma contradição que revela ao leitor uma inteligente diagnose, artisticamente realizada, esteticamente validada, da etapa tecnológica-utilitarista da civilização (a nossa) que radicalmente ameaça, corrompe e deturpa a vida — esta etapa que nos limita e normaliza e mecaniza, que nos rouba o ser na existência confinada, e da qual teremos de nos libertar para que seja possível um futuro humano. Da qual teremos de nos libertar, *num corte tão radical quanto o de Jacinto com a Cidade*. Provar-nos-ão, teoricamente, que tal corte é impossível; mas sem ele, *prova*-o Eça, não haverá um novo começo, uma nova oportunidade humana.

O que de mais elevado recebemos de Deus e da Natureza é a vida — escreveu Goethe. Em nome da vida e da individualidade, Eça, em *A Cidade e as Serras*, faz valer a esperança, lega-nos a inteligência, de um futuro que não seja tecnológico nem utilitarista, mas criado com a energia limpa e a visão interiorizante que potenciam a vida na existência, o indivíduo no humano, a floração do ser no indivíduo em relação.

É esta a grande, incomparável, insubstituível lição da literatura, do romance, de Eça de Queiroz: a representação do dilema sem resolução, da condenação sem redenção, e da solução *imaginada*, ricamente imaginada, com os poderes vivos que activam, combinam e harmonizam coisas da maior importância para a humanidade.

REESCRITA E INOVAÇÃO BARROCA: ANTÓNIO BARBOSA BACELAR *VS.* LUÍS DE CAMÕES

ANA HATHERLY
Universidade Nova de Lisboa

A leitura da antologia *Poetas do Período Barroco*, de Maria Lucília Gonçalves Pires, (1) foi o ponto de partida para a elaboração do presente estudo.

Entre os poemas acompanhados de comentário e propostas de análise que se podem encontrar nessa antologia está um soneto de António Barbosa Bacelar, a propósito do qual Maria Lucília Gonçalves Pires escreve que, nele, «*como em muitos outros deste poeta, sentimos ecoar versos de Camões*», acrescentando: «*Mas este soneto vai mais longe, podendo mesmo ser analisado como um trabalho de reescrita do soneto camoniano 'Um mover d'olhos brando e piadoso'*». (2)

Aceitando o repto que esta aliciante proposta nos pareceu conter, tentaremos aqui demonstrar a sua pertinência. Para tal, e sem nos furtarmos às consequências escolares que daí possam advir, seguiremos as cinco «*linhas de leitura*» comparada que para esses textos nos são oferecidas e que são as seguintes:

1 — *Ambos os poemas constituem um retrato da amada, cujas qualidades são enumeradas e apontadas como força que venceu o coração do poeta. Mas cada um dos poemas foca qualidades diversas, isto é, traça um retrato de tipo diferente. Anotar essas diferenças.*

2 — *O poema de Bacelar parece querer imitar o emprego do indefinido 'um', tão relevante no poema de Camões, mas note-se a diferença do seu emprego e, consequentemente, do seu efeito.*

3 — *Compare-se a concepção do amor nos dois poemas e a forma como cada um deles a exprime.*

---

(1) *Poetas do Período Barroco*, Apresentação crítica, selecção, notas e sugestões para análise literária de Maria Lucília Gonçalves Pires, Lisboa, Editorial Comunicação, 1985.

(2) *Ob. cit.*, p. 131. É de notar que António Barbosa Bacelar (1610-1663) compôs diversos poemas inspirado em Camões, com o que se ilustra a projecção da obra camoniana no período barroco. Sobre este assunto ver: Maria Lucília Gonçalves Pires, *A Crítica Camoniana no Século XVII*, Lisboa Biblioteca Breve, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982.

4 — *Os aspectos contrastantes do retrato camoniano são intensificados e expressos segundo uma retórica barroca no de Bacelar. Analisar esses processos retóricos.*

5 — *É notória a diferença de ritmo entre os dois poemas. Verificar essas diferenças e os factores de ordem estilística que as determinam* (3).

Consideremos o soneto de António Barbosa Bacelar:

Amoroso desdém num belo agrado,
No mais duro ferir um doce jeito,
Tirania suave em brando aspeito,
Olhos de fogo em coração nevado;

No vestir um asseio descuidado,
Ingratidão amável no respeito,
O brio, a graça, o riso em um sujeito
Variamente co grave misturado;

Animado primor da fermosura,
Luzido discursar de engenho agudo,
Custosa luz, incendio pretendido,

Alma no talhe, garbo na postura,
Capricho no cuidado, ar no descuido,
Armas são com que amor me tem rendido. (4)

---

(3) *Ob. cit.*, p. 132.

(4) *Ob. cit.*, p. 131. Depois de concluído já este nosso estudo, deparámos com uma outra versão deste mesmo soneto de Bacelar, que se encontra na Biblioteca Nacional, no Códice com a cota 10894, intitulado *Universidade de Eloquência*, que é uma compilação de numerosos textos de vários autores por João Pereira da Costa, datado de Lisboa, 1703. Reproduzimos a seguir essa versão em que sublinhamos as palavras que nele diferem da versão referida por Maria Lucília Gonçalves Pires, que é baseada na edição da *Fénix Renascida*.

AMANTE RENDIDO

Amoroso desdem n'hum bello agrado
No mais duro ferir hum doce geito
Tirania suave em brando *peito*
Olhos de fogo em coração nevado.

No vestir um aceio descuidado
Ingratidão amavel no respeito
O brio, a graça, o rizo, *num* sojeito
Variamente co grave misturado.

Animado primor de Fermozura
Luzido *descurdar* de engenho agudo
Vistoza luz, incendio pertendido

Alma no talhe, garbo na postura
Capricho no cuidado, ar no *sezudo*
Armas são, com que amor me tem rendido.

Eis o soneto de Camões:

Um mover d'olhos, brando e piadoso,
sem ver de quê; um riso brando e honesto,
quase forçado; um doce e humilde gesto,
de qualquer alegria duvidoso;

um despejo quieto e vergonhoso;
um repouso gravíssimo e modesto;
ũa pura bondade, manifesto
indício da alma, limpo e gracioso;

um encolhido ousar; um ar sereno;
um medo sem ter culpa; um ar sereno;
um longo e obediente sofrimento;

esta foi a celeste fermosura
da minha Circe e o mágico veneno
que pôde transformar meu pensamento. (5)

Cumprindo o nosso desígnio de seguir as propostas de leitura de Maria Lucília Gonçalves Pires já apontadas, começamos naturalmente pela primeira, que diz respeito à confrontação das qualidades da amada que em cada um do sonetos são descritos como a razão do ser do fescínio que sobre o poeta ela exerce.

Assim, no soneto de Camões, o olhar da amada é «*brando e piedoso*»; o riso, «*brando e honesto*»; o gesto, «*doce e humilde*». O seu comportamento é «*um encolhido ousar*»; «*ũa brandura*»; «*um medo sem ter culpa*»; «*um longo e obediente sofrimento*». Quanto às qualidades mágicas da sua beleza, que vencem o poeta, temos: «*celeste fermosura*» mas de «*Circe*», equiparada a «*mágico veneno*» capaz de transformar o pensamento.

No soneto de Bacelar encontramos também enumeradas as qualidades da amada, mas o conteúdo da descrição e da enumeração é já diferente: ela comporta-se com «*amoroso desdém*» que é contraposto a «*um belo agrado*» (sendo *agrado* sinónimo de afabilidade, cortesia, lhaneza); o seu «*duro ferir*» coexiste com «*um doce jeito*»; com o seu «*brando aspeito*» (sendo *aspeito* sinónimo de semblante), exerce uma «*tirania suave*»; seus «*olhos de fogo*»

Esta versão apresenta algumas variantes com interesse, nomeadamente o título, a substituição de «*aspeito*» por «*peito*» e a de «*descuido*» por «*sezudo*», que lança uma nova luz sobre este verso. A descoberta desta versão vem, mais uma vez, pôr em destaque a questionabilidade editorial da *Fénix*, assunto de que Vítor Manuel Aguiar e Silva já se ocupou largamente na sua obra *Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1971, Cap. II. Entretanto descobrimos mais uma versão deste Soneto de Bacelar, numa «Miscelanea de Obras Varias» da Biblioteca do British Museum, com a cota Add. 25 353. E outras versões haverá ainda por descobrir.

(5) A edição usada para este nosso trabalho é a de Maria de Lurdes Saraiva, *Lírica Completa II*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1980, p. 77.

sim a atributos de ordem espiritual que, projectados no seu aspecto exterior, a reflectem. (7) No discernir da qualidade divina original dos atributos visíveis da amada reside a explicação do amor que ela inspira ao poeta que, por implicação, revela estar ele sendo dominado pela causa eficiente do Amor, que é a Formosura, espelho do Divino.

Porém, esta implicação vai ser temperada pela alusão a Circe, que introduz um factor de contraste, dada a sua conotação de perigo, a que se faz referência na menção de «*mágico veneno*» e de transformação, que nos remete para a terrível metamorfose sofrida pelos companheiros de Ulisses. (8) Portanto, e subtilmente, no que era uma representação totalmente espiritual, é introduzido um elemento que nos recorda os aspectos dolorosamente físicos que o fascínio gerado pela beleza da mulher também compreende.

Assim, esse «retrato» de perfeita harmonia «pintado» nas duas quadras e no 1.º terceto, fica perturbado pelas sugestões do 2.º, criando-se um contraste que confere ao soneto uma dupla profundidade, num jogo de planos contraditórios tão ao gosto do estilo maneirista.

Desta observação resultará a inferência de que este soneto, ao pintar um retrato da amada bem mais *mental* do que *físico* (se é que tal se pode dizer a propósito dum poema), é uma peça

---

(7) A este respeito será interessante recordarmos que Manuel de Faria e Sousa, nos seus comentários a este soneto de Camões, observa o seguinte: «*Contiene este Soneto una tan esquisita descripcion de Hermosura, que della infiero yo dos cosas que sé bien sabido no entraron asta oy en algun pensamiento, ciencia, o juizio de quãtos avran leido estos Poemas. La primera es que qualquiera muger fea puede ser hermosa; porque describiendo aqui el P. la rarissima Hermosura que le obligò a ser amante, no habla de alguna parte de aquellas que suelen componer un rosto, y un cuerpo hermoso, quales son cabellos de oro, frente de cristal, ojos de estrellas, mexillas de rosa, y nieve, labios de clabel, cuello de alabastro, manos de jazmines, y cosas semejantes; sino que toda esta Hermosura se reduze a virtudes personales, ó acciones virtuosas que no refiero, porque el Soneto las contiene: advierto solo que todas estas pueden concurrir en una muger fea, ó no hermosa por essotro caminho apuntado. (...) Vamos a la segunda cosa exquisita que dixe infiria deste Soneto; y es que el P. amava esta hermosura solamente por estas partes, sin mirar a forma o color: Era, luego, divino su amor; porque el lascivo se pone solamente en color y forma, y no en partes virtuosas, en las quales solamente se pone el divino*». *Rimas varias de Luis de Camões*, Tomo I e II, *A la Centuria 1. de los Sonetos*, pp. 85-86.

(8) Sobre este ponto ver: Helmut Hatzfeld, *Estudos sobre el barroco*, Madrid, Gredos, 1973, p. 263, e Maria Vitalina Leal de Matos, «A Poesia de Camões na perspectiva da intertextualidade», *Revista da Universidade de Coimbra*, Vol. XXXIII, Ano 1985, onde, na pág .79, se pode ler: «*o motor do intertexto, a ideia dos «magos» que transformam o amante, foi desenvolvida e aprofundada por Camões de forma muito particular: a magia concretiza-se em 'Circe', desdobrando-se numa dupla face («celeste e venenosa») e arrastando o significado da metamorfose do homem num ser infra-humano, como no caso dos companheiros de Ulisses. O que em Petrarca era mais uma galanteria da expressão serve a Camões para insinuar um conceito complexo do amor, que alia aspectos contraditórios: uns benéficos e exaltantes, outros demoniacos, capazes de reduzir o homem à mais humilhante servidão*». De interesse é também o estudo de Wander Melo Miranda, «Camões e Petrarca: um esboço de leitura comparativa» na Revista *Estudos Camonianos* da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte 1983, p. 60.

cuja força comunicativa emana grandemente, para além da sua beleza formal, da sua fundamentação filosófica, ideológica.

Quanto ao soneto de Bacelar, trata-se de um retrato em que as qualidades descritas produzem uma visão realista, da qual se parte para uma hiperbolização encarecedora. Este é o retrato duma mulher cujo fascínio deriva da combinação, ou se quisermos, da coexistência dos aspectos contrários e até contraditórios da sua personalidade. Essas características, não sendo embora todas favoráveis, no seu conjunto surgem como fonte de deslumbramento e maravilha e por fim revelam ser as «*armas*» de que o Amor se serviu para dominar o poeta, que assim é vencido, não já pela ambivalente magia da Formosura, mas pela sua unívoca *irresistibilidade*.

Também em outros aspectos o soneto de Bacelar contrasta acentuadamente com o de Camões. Assim, enquanto neste predominam as imagens destinadas a descrever uma realidade exterior cuja relevância deriva essencialmente de serem reflexo duma ideal harmonia interior, de origem divina, no soneto de Bacelar a realidade exterior não é reflexo duma beleza interior de sentido moral, mas sim reflexo duma personalidade humanamente complexa e variável, descrita com um realismo em que se misturam o pictural e o psicológico, a personalidade individual e a social, valorizando-se conjuntamente tanto os aspectos favoráveis como os desfavoráveis.

Vemos assim que, enquanto no soneto de Camões o poeta apenas refere a transformação que no seu pensamento a magia da Formosura da amada operou, no soneto de Bacelar o poeta confessa-se «*rendido*», isto é, vencido pelo Amor, pelas suas «*armas*». Desse modo, enquanto em Camões há uma *magia* que transforma, em Bacelar há uma vitória que sujeita, onde se pode detectar um eco desse «*triunfo do amor*» tão conhecidamente petrarquista. Contudo, a retórica da sedução muda de ênfase dum soneto para o outro e se bem que o processo seja semelhante, o resultado é realmente diferente.

No interior dessa diferença, é de destacar que, enquanto no soneto de Camões são valorizadas todas as qualidades que dizem respeito ao recato e a certa forma de apagamento da personalidade, no soneto de Bacelar, pelo contrário, são valorizados os aspectos de individualidade, de brilhantismo e travessura, de elegância e desenvoltura, em que a dignidade está ligada ao pundonor e ao brio, e em que a frieza altiva faz parte do elevado estatuto social da Dama e da sua necessária inacessibilidade.

Estas considerações levam-nos à abordagem da questão da ideologia e das fontes nestes textos.

Deixando momentaneamente de parte a «*linha de leitura*» número 2, que adiante incorporaremos na número 4, vamos agora debruçar-nos sobre a «*linha de leitura*» número 3, que diz respeito à concepção do amor nos dois poemas em análise.

Depois do que ficou exposto, não é difícil chegar-se à conclusão de que o soneto de Camões é eminentemente platónico, enquanto o de Bacelar denota um afastamento considerável do

vendo portanto nele também uma tradição petrarquista que se prolonga, quer por essa via quer até talvez directamente, temos ainda de considerar um outro soneto de Camões, tão petrarquista, ou até mais, do que aquele que temos vindo a citar para termo de comparação, e que é o seguinte:

Leda serenidade deleitosa,
que representa em terra um paraíso:
entre rubis e perlas, doce riso;
debaixo de ouro e neve, cor de rosa.

Presença moderada e graciosa,
onde ensinando estão despejo e siso
que se pode por arte e por aviso,
como por natureza, ser fermosa:

fala de quem a morte e a vida pende,
rara, suave; enfim, Senhora, vossa;
repouso nela alegre e comedido.

Estas as armas são com que me rende
e me cativa Amor; mas não que possa
despojar-me da glória de rendido. ([17])

Do confronto deste soneto com o de Bacelar resulta a verificação de que, no segundo terceto do seu poema, Bacelar parafraseia, no último verso, o que é primeiro no correspondente terceto deste soneto de Camões. Este processo é semelhante ao utilizado por Camões em «*Um mover d'olhos*», que no último verso desse soneto parafraseia o verso correspondente do soneto de Petrarca em se inspira.

Perante isto, teremos de concluir que Bacelar, para a construção do seu soneto «*Amoroso desdem*», se terá baseado não só no soneto «*Um mover d'olhos*» mas também no soneto «*Leda serenidade deleitosa*» e, naturalmente, através deles, em Petrarca.

Porém, se do que é petrarquismo em Camões nestes seus dois sonetos são evidentes os traços, tanto ao nível ideológico como textual, no soneto de Bacelar, ante o considerável afastamento da concepção platónica do amor que revela, se não será adequado falar-se do anti-petrarquismo característico de alguma poesia barroca portuguesa do século XVII ([18]), não obstante os tópicos idênticos da pintura do retrato da mulher amada pelas suas qualidades, da servidão do amor e suas armas e da característica brandura e dureza da Dama e sua inacessibilidade, será certamente lícito concluir que o caminho percorrido por Bacelar é não só distinto do de Camões mas dele divergente, embora o ponto de partida seja comum.

([17]) *Lírica Completa II*, ob cit., p. 75.

([18]) Vítor Manuel Aguiar e Silva, *Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa*, ob. cit., Cap. VII.

Outro aspecto que contribui para diferenciar «*Um mover d'olhos*» de «*Amoroso desdem*» é a presença da ideologia «*stilnovista*» no soneto de Camões, extremamente diluída no soneto de Bacelar. Com efeito, se em Camões é ainda bem nítida, se bem que petrarquisada, essa «*idea che identifica la gentilezza o nobilitá con la virtù, e l'amore con la gentilezza; e la concezione d'amore come sorgente di perfezione morale e di elevazione a Dio per mezzo della donna-angelo*» (19), em Bacelar, os vestígios do amor cortês surgem metamorfoseados por um clima de «*bravura*», de impetuosidade, que deixa a perder de vista a retórica medieval e a quinhentista, de que deriva.

Em suma, se é certo que o retrato pintado por Camões, pese embora a sua genialidade e a tese biográfica de José Maria Rodrigues (20), em virtude da sua filiação na linha platónico-petrarquista do amor cortês é forçosamente convencional, o retrato pintado por Bacelar, sendo também ele convencional, pois não só deriva das mesmas fontes como recorre aos processos de escrita vigentes no seu tempo, que, como os de Camões são também uma «escola», produz no entanto um efeito de singularidade humana, de individualidade, que nos remete, muito mais do que o soneto de Camões, para o aspecto de observação realista e pessoal que se encontra nos artistas barrocos e os caracteriza.

Para complementar estas considerações debrucemo-nos agora sobre a «*linha de leitura*» número 4, que corresponde à análise do modo como os processos estilísticos são utilizados pelos dois poetas e que nos vai permitir corroborar, sob outro ângulo, as principais diferenças e semelhanças que entre eles se notam. Nesta «*linha de leitura*» serão incorporados os elementos dos números 2 e 5, com o que completaremos a observância das propostas de leitura comparada de que partimos para este nosso estudo.

Começando pelas indicações da «linha» número 2, veremos que no soneto de Camões, nas duas quadras e no primeiro terceto, temos uma enumeração sistemática e anafórica em que o artigo *um* (ou *ũa*) desempenha um papel determinante, aparecendo onze vezes, o que contribui para a indeterminação, ou se quisermos, para a abstractização idealizante do retrato.

No soneto de Bacelar temos igualmente uma enumeração dos atributos da Dama mas sem a sistemática anáfora camoniana. O artigo indefinido aparece apenas quatro vezes (se incluirmos a contracção *num*) não desempenhando um papel relevante.

No soneto de Camões a adjectivação amplifica a acumulação dos atributos da amada. Duma maneira geral, para cada atributo há dois ou mais elementos de amplificação caracterizante.

---

(19) Natalino Sapegno, *Compendio di storia della letteratura italiana*, Firenze, «La Nuova Italia» Editrice, 1941, vol. I, Capítulo «Il dolce stil novo» p. 80.

(20) José Maria Rodrigues, *A Tese da Infanta nas Líricas de Camões*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1935.

Na verdade, no soneto de Bacelar, poderemos ver ilustrada a pertinente afirmação de Maria Lucília Gonçalves Pires na sua introdução à Antologia em que temos vindo a apoiar-nos, segundo a qual «*metáfora, hipérbole, antítese*», seriam «*as três figuras dominantes na literatura barroca*». [25] Se, no que diz respeito a metáforas e antíteses, os exemplos apontados o confirmam, alguns deles servem também para demonstrar a presença de hipérboles, como «*olhos de fogo*», «*incêndio pretendido*», «*coração nevado*». Aliás, como temos vindo a referir, todo o poema exibe uma tonalidade hiperbólica caracteristicamente barroca, o que não acontece no soneto de Camões, não obstante a acumulação e o encarecimento.

Outro aspecto também assinalado por Maria Lucília Gonçalves Pires relativamente às metáforas barrocas, é o da hipotipose, que vemos, no poema de Bacelar, na sua intensa visualidade geral e em particular nas alusões à luz, como em «*olhos de fogo*», «*custosa luz*», «*incêndio pretendido*», assim como «*coração nevado*», que facilmente poderemos conceber em termos pictóricos, com o que se confirma a particular capacidade de transformar palavras em «pintura», distintiva dos autores barrocos.

Poderemos então verificr que, enquanto no soneto de Camões a «pintura» é feita quase totalmente em termos conceptuais, ou seja, por imagens mentais, intelectuais, no soneto de Bacelar há uma visualização mais directa, com referência ao mundo real, sensorial, sem prejuízo da intensa intelectualização a que as imagens são sujeitas.

Outro traço estilístico que ficou desde logo em evidência na primeira fase da nossa abordagem destes dois sonetos, foi a necessidade que tivemos de, para o texto de Bacelar, «traduzir» muitas das expressões por ele usadas, com o que se revelou a sua complexidade e riqueza de conotações. Este aspecto evidencia não só uma fase particular da evolução da língua portuguesa mas também uma fase particular da linguagem poética vigente no período barroco, quando é corrente a prática de *agudezas* e de *engenho*, que fazem parte integrante do que António José Saraiva chamou de «*discurso engenhoso*» [26], se bem que essa faceta surja aqui duma forma bastante moderada.

Quanto ao ritmo, é também evidente a diferença entre os dois sonetos, não só no modo como se sucedem as imagens mas também as palavras, as frases, os períodos. Em Camões há um quase sistemático *enjambement*, sendo o fluir do verso sustido pelas pausas a que corresponde o ponto e vírgula. O ritmo de encadeamento pode dizer-se que é predominantemente binário. No soneto de Bacelar, onde se observa apenas um exemplo de *enjambement* (do terceiro para o quarto verso na segunda quadra), os ritmos são vários, indo do binário e do ternário até ao quaternário.

---

[25] *Ob. cit.*, p. 28.

[26] António José Saraiva, *O Discurso Engenhoso*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1980.

Esta diferença de ritmo decorre também, no soneto de Camões, duma quase sistemática bimembração ao longo de todo o texto, que só não se verifica no último terceto. No soneto de Bacelar temos bimembração apenas na primeira quadra, no terceiro verso do primeiro terceto e nos segundo e terceiro do segundo. Por outro lado, pelo próprio uso da anáfora e da bimembração, o soneto de Camões apresenta uma disposição simétrica bastante regular dos versos, enquanto que no de Bacelar as simetrias contrastam com as assimetrias, particularmente na segunda quadra e nos tercetos.

Vemos portanto a estreita relação que há entre a ordenação rítmica dos elementos constituintes do poema e a sua função estético-semântica, tanto num soneto como no outro, contribuindo para corroborar num e noutro caso, respectivamente, os efeitos de serenidade no de Camões, de ansiedade, ou de excitação, no de Bacelar.

Quanto ao esquema da rima, ele é igual nos dois sonetos: *a b b a* nas quadras, *c d e* nos tercetos. A rima, entrelaçada nas quadras, é em ambos grave e soante. É de notar a coincidência da rima em *ura* no primeiro verso de cada terceto, tanto no soneto de Camões como no de Bacelar, o que acentuará a referência deste último àquele.

Por outro lado, se não se distingue um emprego significativo de aliterações no soneto de Camões, elas podem ser detectadas no de Bacelar: a insistência no *d*, da primeira quadra, do *v* e do *r* na segunda, do *c* no último terceto. Quanto à frequência das vogais, é de notar a predominância do *e* no soneto de Camões, bem como do *u*, respectivamente 51 da primeira e 25 da segunda (se é licito contar também as vogais mudas). No soneto de Bacelar há menor frequência de *é*, apenas 33, e predominância de *a*, que surge 45 vezes, em oposição ao de Camões onde apenas se encontram 30. Quanto à frequência do *o* é de 51 em Bacelar contra 49 em Camões. Desta observação conclui-se que do ponto de vista fónico, estes dois sonetos apenas coincidem na rima do primeiro verso de cada terceto, o que vem acentuar o ponto de contacto exacto em que os dois textos convergem, ou seja, onde a referência a Camões no soneto de Bacelar é mais concreta. (27)

Concluimos assim a análise comparada destes dois sonetos, uma análise que, reconhecemo-lo, está longe de ser exaustiva mas que, não obstante o seu carácter sumário, é bastante elucidativa.

O que pretendemos fazer já o declarámos no início: tentar demonstrar a pertinência da afirmação de Maria Lucília Gonçalves Pires, segundo a qual o soneto de Bacelar poderia ser analisado como «*um trabalho de reescrita do soneto camoniano*» em questão. O nosso objectivo não foi, em nenhum momento, comparar qualitativamente Bacelar a Camões.

Da análise efectuada pode concluir-se que no soneto de Bacelar há de facto vestígios da influência de Camões a nível textual, mas não a nível ideológico, a não ser na medida em que, seguindo

(27) Sobre a questão da rima ver: J. da Silva Correia, *A Rima e a sua acção linguística, literária e ideológica*, Lisboa, 1930.

«o tipo genuino de fidalgo de velha rocha: polidez extrema, generosidade suma, amando os pergaminhos que eram nobilíssimos, gloriando-se das suas tradições, mas sem bater com os ilustres antepassados na cara de ninguém».

Já José Bruno Carreiro no seu *Antero de Quental — Subsídios para a Sua Biografia*, vol. I, pág. 23, Ponta Delgada, 1948, cita um artigo em que João Machado de Faria e Maia na *Actualidade* de Ponta Delgada, em 22-XI-1896, o define como «um *chocarron* de espírito voltaireano a todos os respeitos, que mandara arrancar da parede o antigo brazão de armas, despedaçando-o ou dando-lhe um destino ainda mais ignóbil». Bruno Carreiro não teve coragem para esclarecer qual teria sido o «destino ignóbil», embora o conhecesse sem sombra de dúvida. A chave desse «enigma» encontrei-a numa carta de Aristides da Mota, açoriano ilustre, dirigida em 18 de Março de 1896 ao seu amigo e condiscípulo de Coimbra, Luís de Magalhães, e que se encontra no espólio deste último na Biblioteca Nacional. Diz ele: «Fernando Quental em um momento de furor democrático mandou apear a pedra e colocou-a no fundo da latrina na vertical do buraco. É o que me informa com toda a segurança o Sebastião de Arruda» (sobrinho de Fernando de Quental e um dos maiores amigos de Antero).

Paralelamente a estas excentricidades mostrava-se, no trato familiar, extremamente severo, exigindo a todos uma obediência cega. É talvez em virtude dessa severidade que as suas relações com o filho Antero não foram as melhores.

Se no *Manifesto dos Estudantes de Coimbra à Opinião Ilustrada do País*, escrito em Dezembro de 1862, Antero ainda pergunta com orgulho: «Que crime cometeram, num país liberal, os filhos dos homens do Mindelo dando vivas à liberdade», a verdade é que, quando da Questão Coimbrã, três anos mais tarde, o opúsculo *Bom Senso e Bom Gosto* que Fernando de Quental possuía foi-lhe oferecido, já na terceira edição, embora do mesmo ano, por um amigo e conterrâneo, Agostinho Machado de Faria e Maia.

A carta que se encontra na Biblioteca Marciana de Veneza revela-nos um Fernando de Quental bom burguês, arrumado, atento «chefe de família», marido apaixonado, ciente das pequenas intrigas familiares e de vizinhança, embora perpasse a personalidade de um homem culto e já muito viajado pela Europa dos roteiros turísticos.

Ana da Maia de Quental encontrava-se no continente em companhia da filha mais nova, também Ana, Anica ou Anota, como o pai lhe chamava, preparando-se para visitar a Europa, e são bem interessantes os conselhos que o marido lhe envia pelo correio: os itinerários que devem ser «matematicamente concebidos», os câmbios, os hotéis, a visita obrigatória, e por três vezes referida, a Sydenham. «É necessário aproveitar o tempo e não se deixarem ficar na cama ou em pasmaceira porque não dispõem de muito tempo para o que querem ver». Não terá sido muito caritativa a alusão à pouca probabilidade que Ana de Quental,

então com 56 anos, teria de voltar a visitar a Europa, «Bem vês que já não estás na idade esperançosa».

A filha Matilde, que contava 24 anos, divorciara-se do «patife» Manuel de Castro (Borges) e assim permaneceu. É de crer que Maria Vicência de Quental (Calheiros, pelo casamento) e Filipe de Quental (o Dr. Filipe) seus irmãos, não tivessem querido confrontar-se com «semelhante traste», permanecendo unidos no clã Quental, contra alguém que ofendera um dos seus.

Filipe de Quental, (1824-1891) também ele acérrimo defensor do liberalismo, fora em 1865 eleito deputado por Ponta Delgada que representou até 1868. Lente de Medicina da Universidade de Coimbra, era um dos espíritos mais distintos da Academia e foi em sua casa que Antero se hospedou quando em 1858 se matriculou na Faculdade de Direito.

O António da Maia tão carinhosamente referido por Fernando de Quental, era irmão de Ana de Quental e veio também a ter um neto ilustre, José Carlos da Maia, o oficial da Armada assassinado durante a Revolução de 19 de Outubro de 1921.

Mas é tempo de iniciarmos a leitura deste pequeno relato da sociedade micaelense de 1867, recheado de alguns pormenores bem saborosos e onde o abraço muito apertado no Antero surge afinal como o passaporte para a imortalidade que esta carta veio a adquirir.

São Miguel, 28 de Junho de 1867

Minha Anica

Parece que há uma má sina, que caprichou em te acompanhar por toda a parte. Mal pensavas tu, quando daqui saiste, que ias encontrar tua irmã tão doente, quando empreendeste esta viagem debaixo de tãos bons auspícios e com tanto prazer meu. Apesar da solidão em que fico mergulhado, o que peço a Deus é que desfaça breve esta nuvem, que escureceu por um pouco o teu horizonte, e que te proporcione tudo a ser-te agradável. Pelo menos tens tido saúde, coisa, que sobre todas as coisas eu desejo e peço à providência te distribua em grande quantidade. Eu vou de saúde, como estava à tua partida. As meninas continuam bem, só a Maria Ermelinda teve há dias a cara inflamada, proveniente duma borbulha em cima das gengivas. Porém veio o Avelar e receitou um bochecho que tem feito muito bem. A Matilde tem ido passar alguns dias com Mrs. Henriot. As Arrudas vieram passar cá a noite do dia em que embarcaste, e depois disso já cá têm estado, assim como a D. Ana Mesquita cá veio passar uma noite. Afora isto, continua-se como de costume.

Veja a última resolução tomada e mais definitiva. O que eu quero é que vão muito às suas vontades, e da maneira que lhes for mais agradável. O que eu acho é que têm pouco tempo para a digressão que me apontas, pois só a viagem do Reno leva 30 dias, e eu acho que não devem esperar tanto para o meio do mês, devem partir no princípio de Julho. Aliás, há-de-lhes faltar tempo, e eu

quero que vás sem falta ao palácio de Sydenham, porque é uma maravilha que por forma alguma se deve deixar de ver, seria um crime de lesa viagem.

Vejam lá, tomem bem as suas medidas, façam o seu itinerário o mais matematicamente possível, para se não enganarem. Acho que é tarde e devem partir antes de 15. A minha obrigação é reflexionar, o mais é com vocês. Não te esqueças mandar cambiar o dinheiro em libras, e quando chegares a Paris vai logo apresentar a letra para começar logo a vencer os 15 dias dela. Não compreendo a razão por que, logo que a Marinhinhas, tua irmã, esteja em começo de melhoras, não saem para a viagem. Em resumo, lá combinarão como entenderem. De forma alguma deixes de ir a Sydenham.

Creio que estarás bem lembrada de eu te dizer que o patife do Manuel de Castro era capaz de te ir procurar? Vê lá se eu me enganei, e ainda te digo mais, que estou certo que ele deu esse passo, pensando que tu o recebias, para nesse caso mandar para cá dizer que tu o tinhas mandado chamar para lhe propor o ele tornar-se a juntar com Matilde. É capaz disso. Tomara eu que a Anica o não cumprimentasse quando ele a cortesiva (sic). Quanto ao Dr. Filipe, fará o que quiser, mas parece-me que se não quererá confrontar com semelhante traste e fará o que deve. Pergunto eu, puseste a Maria Vicência ao facto de tudo o que houve a este respeito? Se o não fizeste devias fazê-lo, porque o maroto é capaz de se lhe ir meter em casa. Desengana-te que toda aquela gente é a mesma coisa. Devemos precaver-nos. Manda-me dizer se falaste com Maria Vicência e Dr. Filipe sobre isto. Admirado estou eu do Francisco Xavier não se ter ido meter contigo a ver se faria brecha. Cá para mim é que eles ambos vêm borrados.

Recebi as meias que me mandaste que muito te agradeço. São boas em tamanho e qualidade, porém era melhor que fossem mais cheias, hão-de durar pouco no meu pé.

O tempo continua inconstante, ainda há dois dias chove como no inverno, de sorte que não sei quando iremos para o Ramalho. Creio que esta lua irá toda assim. Depois que saíste tem chovido uns poucos de dias, mas chuva grossa e horas a fio.

Dizes-me que muitas vezes se te afigura veres-me ir ao escritório, sair e tornar a entrar no meu quarto, etc. E a mim que tristeza me faz ver aqueles quartos da tua habitação fechados há um mês, reinando para aquele lado um silêncio quase sepulcral. Retiro logo os olhos e parece-me que me rebenta o coração no peito. Porém, mudemos de assunto. O que eu quero é que te divirtas o mais que puderes e que tomes ânimo para continuar com a Cruz ao Gólgota. Quero um pertado abraço e um beijo no António Maia, que lhe desejo muita saúde. Dize-lhe que o Plantier vem em má ocasião porque além da falta de dinheiro que geralmente este ano aqui se sente, já começa a sair gente para o campo e acaba há um mês de chegar um ourives que também trouxe alguma coisa naquele género.

O Guilherme Berquo cá te leva o xaile que pedes. O irmão creio que está muito mal, e segundo aqui dizem, foi alguma coisa de *miolada* que lhe deu a tal rapariga com quem ele esteve. Deus o melhore pois é muito bom rapaz e tão novo. Era pena se morresse já.

Haja o que houver, não deves deixar de ir fazer a tua viagem. Bem vês que era caricato não o fazeres depois de tanto se ter falado aqui nisso. Além de ser uma arma para o ridículo que punhas nas mãos dos nossos inimigos. Torno a dizer, deves ir através de tudo e de todos, já agora está tudo disposto, é caminhar.

Segundo o que oiço por aqui dizer tudo está caríssimo em Paris, mas como vão sós podem demorar-se o tempo que quiserem, porque não vão ligadas a pessoa alguma. Em vista do estado de carestia em que estão as coisas por lá era melhor não comprar aquelas coisas que levaste notadas para te não faltar o dinheiro. As despesas dessa viagem devem ser fortes, cumpre acautelar.

O Filipe diz-me que a 27 se fecham as Câmaras e que lá vai para Coimbra. Também terás de estar com ele algumas vezes e conversar nas coisas íntimas. E não te esqueça consultar o Dr. Filipe sobre o incómodo da tua perna, ele deve interessar-se nisso mais do que qualquer facultativo.

Devem dar um dia o seguinte passeio, que merece a pena, — Campos Elísios — avenida da Imperatriz e bosque de Bolonha — é um passeio seguido, que se vai de carruagem, e que tem que ver. Se puderem ver Versailles, e os Museus do Louvre, e o túmulo de Napoléon nos Inválidos. É necessário aproveitar o tempo e não se deixarem ficar na cama ou em pasmaceira, porque não dispõem de muito tempo para o que querem ver; é preciso muita actividade. O Teves Adão e Georgina em 16 dias viram muita coisa, andaram num corropio, mas naqueles dias viram todas as coisas mais dignas de se verem. Não pararam, era de noite e de dia. Assim é que eu entendo aproveitar o pouco tempo de que se pode dispor. E deve-te animar a isto a pouca probabilidade de lá poderes voltar. Bem vês que já não estás na idade esperançosa.

Em Londres devem ver o Palácio Windsor, a Abadia Westminster e Hyde Park; e Sydenham impreterivelmente, e para isto bastam-lhe bem 6 dias bem aproveitados. Avante! tem coragem, não desanimes nesta cruzada, mostra-te digna mulher minha e do alto desta viagem 54 anos te contemplam.

O Cupman já escreveu ao Sousa Deiró e manda-lhe dizer que está ao teu dispor em tudo e para tudo. É um homem muito delicado e obsequiador, e está em Paris há 20 anos. Pode-lhes dar úteis esclarecimentos e mui valiosos na ocasião presente. Entendo que é talvez a primeira parte onde devem dirigir-se. Ele é casado com uma parisiense muito amável. Envio-te essa carta para ele lhes prestar os serviços que precisarem, como por exemplo indicar hotel mais cómodo, direcção para caminhos de

ferro etc. Torno a repetir que o Cupman é um homem muito prestável e muito amável para com os seus recomendados.

A pequena do João de Andrade casou ontem e foi para casa do Borges para a Coutinha. O visconde da Praia deliberou à última nora ir agora no vapor e mais a viscondessa. Vão para o estrangeiro.

Lá vai o addresse do hotel onde esteve em Paris a Georgina e o irmão, e como não acho de todo em todo desarrazoado por isso lho mando. Todavia o Cupman está mais habilitado para essas coisas, podem-no perguntar se ele acha bom esse Hotel de la Place du Palais Royal — Ancien Hotel des Trois Empereurs — 170, Rue Rivoli, appartements dans le troisième étage à 8 francs par jour. Déjeuners à 1 franc et 75, et diners à 3 francs dans le Restaurant des cent mille colonnes du Palais Royal — podes tomar só um quarto com duas camas para ti e para a Anota, é assim talvez mais cómodo. Acho também não se prenderem com o jantar. O melhor será comer onde se acharem. Por todo o Paris ha Restaurants à la carte, onde cada um gasta o que quer ou pode.

Adeus minha querida Mulher do meu coração. Deus te dê muita saúde e não tenhas um único momento que não seja de muito prazer. Peço ao Altíssimo que tua irmã esteja livre dos negregados crescimentos. Já estou vivendo da grata lembrança da tua chegada. Diverte-te bastante para minha consolação e acredita que não sais da minha lembrança nem um momento. De novo peço um abraço no meu António Maia e outro na D. Anota e outro no Dr. Filipe, um muito apertado no Antero, se o vires.

Tenho-te dado uma boa estopada, mas como tão cedo não receberás outra minha, por isso foi esta mais crescidinha.

Adeus minha querida, recebe saudades do tio Luís e do Luís de Arruda, e o coração saudoso do teu marido muito amigo

Fernando

Quero que o Cupman saiba onde vocês moram para lhe enviar notícias minhas por via dele.

PARA UMA INTERPRETAÇÃO DO EPISÓDIO DE S. TOMÉ N'*OS LUSÍADAS*

ANA DE SEABRA
Universidade de Lisboa

1. *Os termos do problema*

Se partirmos do princípio de que tudo, num poema, é significativo, qual o significado do episódio de S. Tomé n'*Os Lusíadas*?

S. Tomé não é português nem hispano: godo, romano ou celta; não faz parte da raça lusitana cujo «peito ilustre» o Poeta se propusera cantar (I, 3); não é nenhum dos seus remotos ascendentes, lendário ou mitológico e, no entanto, são-lhe dedicadas doze estâncias do Canto X (108-119), enquanto Afonso de Albuquerque, o principal responsável pelo estabelecimento do Império Português no Oriente, não se vê contemplado com mais de dez (X, 40-49) e a D. João de Castro é concedida apenas a metade daquele número (X, 67-72). De todos os outros vice-reis ou governadores da Índia, cantados pela Ninfa, ou heróis avulsos enaltecidos por Tethys, só a D. Francisco de Almeida com seu filho D. Lourenço e a Duarte Pacheco Pereira, o «Aquiles Lusitano», são dedicadas, respectivamente, mais uma e duas estrofes que a S. Tomé (X, 26-38 e X, 12-25).

Esta rápida mas esclarecedora estatística chamou-nos a atenção para a importância que, por força, o episódio há-de ter na economia do Poema e a que ninguém, tanto quanto sabemos, prestou ainda a devida atenção. (1) Tentar a sua explicação, eis o desafio que nos propusemos aceitar.

Situa-se o episódio no Canto X, estâncias 108 a 119, quando, após os nautas terem experimentado as delícias várias daquela Ilha dos Amores que Vénus lhes trouxera «pelas ondas» (IX, 52),

---

(1) Jorge de Sena, em *A estrutura de 'Os Lusíadas' e outros estudos camoneanos e de poesia peninsular do século XVI*, Lx.ª, Edições 70, 1980(2), pp. 77-78, alertara já para o significado do episódio, não tendo, no entanto, desenvolvido a sua interpretação.

(2) Tem sido dito, frequentemente, que só ao Capitão foi dado contemplar a máquina do Mundo. Não é essa a nossa opinião. Embora a deusa dirija a palavra apenas ao Gama, a partir da estância 79, o convite fora feito a todos — «tu cos mais» (76) — o que o Narrador 1 confirma na estân-

Tethys convida o Gama «cos mais» [2] a subir a um «monte espesso» onde os seus «olhos corporais» irão poder contemplar a máquina do Mundo (X, 76 e seg.), profetizando-lhes, em seguida, os feitos heróicos de outros seus compatriotas que hão-de dominar a Índia.

A «máquina do Mundo», síntese da concepção astronómica ptolomaica que era ainda a do Renascimento — pelo menos oficialmente — tem por centro a Terra, «pousada dos humanos» (X, 91). Partindo de Ocidente para Oriente, num percurso inverso ao que fizera o Gama quando descrevera a Europa ao rei de Melinde — de Oriente para Ocidente (III, 6-20) —, a deusa vai mostrando, sucessivamente, aos nautas, a Europa, a África, a Ásia, interpolando na sua descrição a profecia dos feitos heróicos que os Portugueses hão-de cometer nas paragens que vai descrevendo. Na Ásia está a Índia e aqui, «entre um e outro rio», o reino de Narsinga [3] cujo

> .....«senhorio
> Tem as relíquias santas e benditas
> Do corpo de Tomé, barão sagrado,
> Que a Jesu Cristo teve a mão no lado.»
> (X, 108)

As relíquias do santo guardadas num território situado geograficamente entre o Indo e o Ganges, eles próprios rios sagrados, sacralizando, de certo modo, a terra que fertilizam. Indo e Ganges que haviam aparecido, em sonhos, a D. Manuel (IV, 67-75), profetizando-lhe o segundo, para aquelas partes, «não vistas vitórias» (id., 74).

O episódio de S. Tomé, «barão sagrado» em território sagrado, insere-se no discurso profético proferido por uma personagem da mitologia clássica, discurso que tem como objectivo enaltecer a acção dos descendentes de Luso na Índia, guiados/ /iniciados pelo Gama.

Se considerarmos que, n'*Os Lusíadas*, o real compreende três níveis — o histórico, o lendário e o mitológico, verificamos que este episódio funciona como uma síntese dos três: um sujeito de enunciação mitológico — Tethys — enuncia a um destinatário histórico — Vasco da Gama — um discurso que tem por objecto enunciado uma figura lendária — S. Tomé.

---

cia seguinte, i. e., na 77: «Não andam muito, que no erguido cume/ Se acharam, onde um corpo se esmaltava/ [...] Aqui um globo vem no ar» [...]. É, pois, necessário postular a presença dos outros nautas, tão dignos quanto o seu Capitão de penetrarem nos segredos da «Sapiência Suprema» (V., adiante, n. 14).

(3) Vasto e poderoso império hindu, que ia da costa do Malabar à do Coromandel.

2. *As personagens*

Quem são estas personagens? Que características apresentarão em comum para o Poeta as ter, assim, tão intimamente interrelacionado?

a) Comecemos pela personagem mitológica, *Tethys*, o narrador do episódio.

Tethys é uma das *divindades primordiais* das teogonias helenísticas, pertencendo à primeira geração dos deuses: filha de Urano e Gaia, é uma das Titânides. Personifica a *fecundidade* feminina do mar pois, do seu casamento com Oceano, gerou três mil filhos e três mil filhas que são, respectivamente, todos os rios do mundo e as Oceânides. A sua morada situa-se no *Extremo Ocidente*, para lá do país das Hespérides, na região onde, todas as tardes, o Sol termina o seu curso. Todas as madrugadas *abre as portas do Oceano ao carro do Sol* que dele emerge e, ao entardecer, condu-lo de novo ao seio das águas. Tethys *educou* Hera, que lhe fora confiada por Rhea, também ela uma Titânide. Conta-se também que libertou Glauco da sua condição de mortal, *purificando-o com a água* de cem rios. Como divindade marinha, tem o *dom da profecia.* Alexandre Magno ter-lhe-á mandado edificar *altares na Índia*, bem como a Oceano. (4)

b) Do narrador passemos agora ao narrado, *S. Tomé.*

O seu nome tem vários significados, todos eles relacionados com a sua hagiografia: 1 — 'gémeo' (gr. *dydimo*): a ideia de 'dois', 'duplo' gera a de 'duvidar' (lat. du*bitare*; al. zwei*feln*); 2 — 'divisão', pois se separou das coisas do mundo; 3 — 'abismo', uma vez que sondou as profundezas do Senhor e conheceu a sua Natureza. (5)

Os primeiros dados hagiográficos sobre Tomé encontramo-los no Evangelho de S. João:

Quando Cristo quer voltar à Judeia para ressuscitar Lázaro e os discípulos o tentam desencorajar, lembrando-lhe que o quiseram apedrejar, Tomé contrapõe *corajosamente*: «Vamos nós também para morrermos com Ele» (11, 16).

Ainda segundo S. João, é a este Apóstolo que Cristo se revela no mais profundo da sua natureza divina e humana. Quando, na Última Ceia, Jesus declara aos discípulos que estes o deverão seguir no caminho que lhes irá preparar, diz Tomé: «Senhor, nós não sabemos para onde vais; como podemos saber o caminho?» (14, 5), objecção a que o Mestre responde com estas palavras de *revelação*: «Eu sou o Caminho, a Verdade e a Vida.» (14, 6)

---

(4) Cf. W. H. ROSCHER, *Lexicon der Griechischen und Römischen Mythologie*, Hildesheim, Georg Olms, 1965 e, ainda, *Paulys Real encyclopädie der Classischen Altertums-Wissenschaft*, Stuttgart, Alfred Druckenmüller Verlag, 1934(2).

(5) Cf. Louis RÉAU, *Iconographie de l'Art Chrétien*, Paris, PUF, 1959.

Após a Ressurreição, Jesus aparece aos apóstolos e mostra-lhes as chagas dos padecimentos que sofrera na Cruz. Tomé não estava presente e, quando os companheiros lho contam, não acredita: «Se eu não vir o sinal dos cravos nas Suas mãos, se não meter o dedo no lugar dos cravos e não meter a mão no Seu lado, não acreditarei.» (20, 25) Passados oito dias, Jesus mostra-se de novo aos discípulos, entre os quais se encontrava agora o incrédulo Tomé, a quem, depois de a todos saudar, o Mestre particularmente se dirige: «Chega aqui o teu dedo e vê as minhas mãos; aproxima a tua mão e mete-a no meu lado; e não sejas incrédulo, mas crente.» (20, 27) Depois que *viu* e *tocou* o Senhor, Tomé acreditou: «Meu Senhor e meu Deus!» (20, 28) (6)

Isto o que as Sagradas Escrituras nos contam acerca do discípulo de Cristo. Mas muitas das lendas em torno da figura do Apóstolo têm origem no *Evangelho de Tomé* e nos *Actos de S. Tomé*, redigidos em siríaco por volta do século III e rejeitados por Santo Agostinho como apócrifos, mas que *La Légende Dorée* veicula. Não sabemos se Camões terá lido a obra de Jacques de Voragine ou mesmo o *Flos Sanctorum*, de que se conhecem impressões da versão portuguesa a partir de 1513; mas os estudiosos são unânimes em apontar, como uma das fontes da Epopeia, as *Décadas* de João de Barros. Ora, no Cap. XI do Livro VII da Década III, aquele autor alude à presença do santo na Índia, referindo vários aspectos da sua lenda, alguns dos quais se encontram nas versões portuguesa e/ou castelhana do *Flos Sanctorum*, mas não na *Légende Dorée*.

Confrontando o texto épico com o histórico, facilmente concluimos que este serviu, também neste passo, de fonte àquele, tendo Barros utilizado uma versão do *Flos Sanctorum* já acrescida de alguns dados históricos ou tendo-os ele inserido *de motu proprio* na sua obra, como é o caso do achamento do túmulo do Santo em Meliapor, no primeiro quartel do século XVI. (7)

Deixando, porém, de lado os aspectos da lenda de S. Tomé que consideramos irrelevantes para o texto que nos propusemos analisar, por não se encontrarem nem em Barros nem no poema, vejamos quais os traços gerais da sua hagiografia:

Pescador da Galileia, Tomé foi um dos *primeiros* doze *apóstolos*. Recebido o Espírito Santo, iniciou a sua preparação em Jerusalém, percorrendo de seguida várias regiões do mundo, *de Ocidente a Oriente*, cujos povos foi *conquistando para a Fé de Cristo*. (8) Chegado ao Oriente e após ter evangelizado Soco-

(6) A edição que utilizámos foi a de 1964 da Difusora Bíblica.

(7) Está por fazer uma edição crítica do *Flos Sanctorum* ou, sequer, da hagiografia de S. Tomé, que possa confirmar estes dados.

(8) Numa versão tardia do *Flos Sanctorum* (1767), pode-se ler que o P.e Manuel da Nóbrega (1517-1570) testemunhou ter encontrado vestígios do apostolado de S. Tomé no Brasil. A informação encontra-se, de facto, em três cartas de Nóbrega dirigidas, respectivamente, ao P.e Simão Rodrigues, ao Doutor Martín de Azpilcueta Navarro e aos Padres e Irmãos de Coimbra, todas elas datadas de 1549 (Cf. *Cartas do Brasil e Mais Escritos*, ed. Serafim Leite, Coimbra, 1955, pp. 27; 49-50; 66). Terá tal testemunho chegado ao conhecimento de Camões?

torá, à entrada do Mar Vermelho (9), passou à Índia, ao reino de Narsinga, em cuja cidade de *Meliapor* se estabeleceu. Aqui *edificou um templo* com um grande *madeiro que o mar trouxera* e que nem a força conjunta de muitos homens e elefantes conseguira mover, mas que o santo, com o único auxílio do cordão do seu hábito, conseguira, sozinho, arrastar até um local que, *naquele tempo*, ficava bem *afastado do mar*. Nesta igreja pôs uma cruz de pedra, *profetizando* que, quando o mar ali chegasse, viriam homens da parte do Ocidente ensinar a mesma Fé que ele agora pregava e renovar a sua memória. Vendo a facilidade com que o discípulo de Cristo transportara o madeiro, e tendo-o por milagre, o rei da terra converteu-se e com ele muitos dos seus súbditos. Temendo os brâmanes, deste modo, perder a sua influência, um deles resolve matar o próprio filho, acusando Tomé do homicídio. Tomé, porém, *ressuscita* o filho do brâmane, o qual revela o pai como autor do crime. Este acontecimento, se despertou a admiração do povo e foi causa de grande número de novas conversões, aumentou também o *ódio dos brâmanes* que, aproveitando um dia de feira, «ordenaram um arruído», em consequência do qual o santo foi apedrejado e, por fim, trespassado com uma lança por um deles. O seu martírio ocorreu a *21 de Dezembro* do ano de 75 e o seu corpo foi sepultado naquele mesmo templo que edificara em Meliapor, juntamente com a lança que o vitimou. Ao chegarem àquela cidade da costa do Coromandel, no primeiro quartel de Quinhentos, os Portugueses encontraram a sua ossada, juntamente com a lança quebrada (10), embora uma outra tradição diga que o seu corpo fora trasladado para Edessa.

c) Resta-nos falar do narratário, *Vasco da Gama*.

Figura histórica por demais conhecida, merecer-nos-á, de momento, as seguintes breves considerações, enquanto personagem individual principal da epopeia:

O herói aparece-nos dotado de qualidades essenciais — *coragem* e *fidelidade* — explicita ou implicitamente postas em evidência ao longo do poema, qualidades que, só por si, o aproximam de uma das outras duas personagens do episódio, S. Tomé. É também aquele, o *primeiro*, que *chega a Oriente a partir do Ocidente, através do mar*, a bordo de um navio de *madeira*, depois de ter percorrido vastos horizontes. Realizada a viagem, durante a qual *obteve* novos *conhecimentos*, o Gama, «cos mais», vai ser receptor de *profecias* cuja realização só será possível graças ao

---

(9) Ilha situada a 30 léguas do Cabo de Guardafui, junto à entrada do Mar Vermelho. Conquistada em 1507 por Tristão da Cunha e Afonso de Albuquerque, aí se construiu uma fortaleza, destruída e abandonada em 1511, por inútil. As armadas que se dirigiam ao Mar Vermelho costumavam fazer aguada na ilha. (Cf. *Dic. Hist. Portugal*, dir. de Joel Serrão).

(10) Cf. Jerónimo OSÓRIO, *Da Vida e Feitos d'El-Rei D. Manuel*, Livro III e João de BARROS, *Ásia*, Livro VII da Década III, Capítulo XI.

seu feito. Tais profecias são proferidas enquanto contemplam aquilo que a mais nenhum mortal foi concedido ver «com os olhos corporais», a «máquina do Mundo».

3. *A máquina do Mundo*

A concepção neoplatonista do Universo, sucessivamente renovada, no mundo ocidental, a partir de Plotino, vai reflectir-se, treze séculos volvidos, nesta «máquina do Mundo» camoneana.

Se Ptolomeu tinha concebido um Universo harmoniosamente estruturado em volta de uma Terra que lhe servia de centro e em torno da qual se moviam as esferas celestes envoltas, em última instância, por uma esfera imóvel, Plotino e os neoplatonistas, com especial relevo para os do renascimento italiano com Marsílio Ficino à cabeça, povoaram esse intermundo de seres espirituais, semidivinos, elo de ligação entre os homens, o mundo sensível, e Deus, o mundo suprasensível, inteligível. São os «espíritos mil», através dos quais Deus «governa o Mundo», aos quais, quer sejam «bons» ou «maus», a poesia dá nomes de deuses antigos, mas que não são mais «Que os Anjos de celeste companhia» (X, 84). Governando estes está a Divina Providência, «Que em Júpiter aqui se representa» (X, 83), ela própria um intermediário, um agente do Deus Supremo, Uno e Absoluto.

Detenhamo-nos neste ponto: os deuses da mitologia pagã nada mais são que nomes poéticos dados aos Anjos. E anjo (gr. *angelos*) significa, precisamente, «intermediário», «mensageiro», o que explica certos *qui pro quo* do poema: Vénus, mandando ventos contrários, evita a entrada da armada lusitana em Quíloa onde, decerto, seria destruída (I, 100); com a ajuda das Nereides, a mesma deusa evita agora que os nautas entrem a barra de Mombaça, onde igual sorte os esperava (II, 18-24); a esta intervenção, toma-a o Gama por milagre, dirigindo uma prece à Divina Providência (II, 30-32); prece que, ouvida pela «formosa Dione», a leva a interceder em favor dos Portugueses, junto do «soberano Padre» (II, 33-41); Mercúrio é enviado à Terra para lhes preparar a recepção num porto amigo (II, 56) e para, em sonhos, avisar o Gama que se afaste (II, 61-63); ao acordar, o capitão «vê ferida a escura treva/ De hũa súbita luz e raio santo» (II, 64), tomando estes sinais por um aviso do Céu: «Que o Céu nos favorece, e Deus o manda;/ Que um mensageiro vi do claro Assento» (II, 65),revelação reiterada em II, 71: « O Capitão o assela por verdade,/ Porque já lho dissera deste jeito/ O Cileneu em sonhos;» e em II, 82, agora na boca do «embaixador prestante», no discurso que este faz ao rei de Melinde:

> «E aquela certa ajuda em ti esperamos,
> Que teve o perdido Ítaco em Alcino,
> A teu porto seguros nevegamos,
> *Conduzidos do intérprete divino*;» (11)

(11) Sublinhado nosso.

Estabelecida, deste modo, a identificação «mensageiro divino/ /Mercúrio», dispensável se torna qualquer explanação para o epíteto «santo Marte» em III, 88. No Canto VI, Vénus salva uma vez mais os seus protegidos, desta feita de uma tempestade, ordenando às Ninfas que seduzam os ventos e os acalmem (VI, 86-91); mais adiante, no Canto VIII, é por inspiração da mesma divindade que o Gama se defende das acusações que lhe fizera o Samorim (VIII, 64); e, para terminar, recordemos ainda que à deusa Cípria foi cometida a tarefa de proporcionar aos Lusitanos a recompensa da Ilha dos Amores:

> «Porém a Deusa Cípria, que ordenada
> Era, pera favor dos Lusitanos,
> Do Padre Eterno, e por bom génio dada,
> Que sempre os guia já de longos anos,
> A glória por trabalhos alcançada,
> Satisfação de bem sofridos danos,
> Lhe andava já ordenando, e pretendia
> Dar-lhe, nos mares tristes, alegria.» (IX, 18)

Mais que uma concepção astronómica ptolomaica, esta máquina do Mundo camoneana patenteia, em primeiro lugar, uma concepção cosmológica neoplatonista, onde cabem tanto as entidades pagãs como as cristãs, desde que aquelas ocupem uma posição inequívoca de subordinação, relativamente aos «verdadeiros divos».

Nesta máquina do Mundo, assim ordenada, que lugar para Tethys e S. Tomé?

Certamente que Tomé, na sua qualidade de santo, está no Empíreo, onde só «puras almas estão», logrando do Supremo Bem, enquanto Tethys, figuração de um dos espíritos mil pelos quais a Santa Providência governa o Mundo, se encontra num orbe inferior. Só esta hierarquia justifica a hagiografia do santo na boca da personagem mitológica e os termos em que, neste episódio, aquela se refere ao discípulo de Cristo e aos próprios valores do Cristianismo: «relíquias santas e benditas» (108, v. 6.º); «barão sagrado» (108, v. 7.º); «núncio de Cristo verdadeiro» (111, v. 3.º); «Santo» (114, v. 5.º, 117, v. 6.º); «Padre omnipotente» (114, v. 6.º); «água santa» [do Baptismo] (116, v. 2.º); «Cristo [...] lhe ordenava/ Que [...] fosse ao Céu subido» (117, vv. 3.º e 4.º); «santa Fé» (118, v. 4.º); «os Anjos do Céu [...] / Te recebem na Glória» (118, vv. 5.º e 6.º). Só esta hierarquia justifica a invocação do v. 7.º da estância 118: «Pedimos-te que a Deus ajuda peças.»

Pedimos. A quem se refere este plural? A Tethys e aos outros deuses «fabulosos» ou a Tethys e a Vasco da Gama? Em qualquer dos casos, qual o lugar do Gama nesta estrutura?

No centro do Universo está a Terra e, nesta, um «bicho tão pequeno» como o homem. Homem que é corpo e alma; alma feita à imagem e semelhança de Deus e que aspira, segundo as

teorias platónicas, a regressar ao Criador. De acordo com as mesmas teorias, o regresso faz-se por meio do Amor, um *Eros-daimon* revestido de valor salvífico, um dos dons concedidos aos nautas na Ilha dos Amores. Outro é o Conhecimento, ou *Nous*, que os gnósticos identificam com a própria alma. Para os seguidores desta corrente de pensamento ([12]), o Uno, o Absoluto, atinge-se através do conhecimento, que não é concedido a todos, mas *revelado* unicamente a alguns. Da *revelação* se encarrega Tethys, ao conduzir os nautas ao «monte espesso», por especial mercê da «Sapiência Suprema» (X, 76), mostrando-lhes a máquina do Mundo, fabricada pelo «Saber, alto e profundo» (X, 80).

Eros e *Nous* são, pois, duas das vias para atingir a imortalidade. Mas o Poema propõe ainda uma terceira, evemerista — as «obras valerosas» que «vão da lei da morte libertando», via esta igualmente trilhada pelos navegantes. ([13])

Neste universo dinamicamente hierarquizado, o Gama deixou, pois, de ser um mero «bicho da terra tão pequeno», para passar a ocupar um dos orbes intermédios, juntamente com «Júpiter, Mercúrio, Febo e Marte,/ Eneias e Quirino e os dous Tebanos,/ Ceres, Palas e Juno com Diana», pois que também eles, tal como o Gama, já um dia «Todos foram de fraca carne humana.» (IX, 91)

O plural usado por Tethys — «Pedimos» (X, 118, v. 7.º) — referir-se-á, assim, não só aos deuses, mas ao próprio Gama, visto no seu novo estatuto — e na sua nova esfera — de herói e de iniciado, que *Eros*, *Nous* e *Fama* lhe concederam.

4. *Sinopsis*

Analisados os termos do problema, tentemos uma visão de conjunto, partindo do princípio de que o episódio de S. Tomé é uma sinédoque do Poema, ponto de encontro e resumo simbólico de todos ou quase todos os valores expostos e defendidos ao longo dos anteriores nove Cantos: históricos, ético-religiosos, patrióticos, transcendentais. Valores que não são apontados gratuitamente, mas que tendem, todos, para um mesmo objectivo —

([12]) O Renascimento é uma época excepcionalmente rica e extremamente complexa dentro da História das Mentalidades. Aí se cruzam, entrecruzam e imbricam as mais variadas correntes de pensamento e doutrinas filosóficas, ressuscitadas pelos humanistas italianos, desde o neoplatonismo ao aristotelismo averroista, passando pelos vários platonismos, correntes judaicas, persas e extremo-orientais, gnósticas e mesmo ocultistas, o que torna difícil, se não impossível, delimitar inequivocamente as fronteiras e identificar as várias influências, nomeadamente numa obra da complexidade de *Os Lusíadas*.

([13]) Destes, apenas quatro são nomeados: Vasco da Gama, o Capitão da armada, Paulo da Gama, seu irmão, o aventureiro Veloso e Leonardo, o eterno enamorado. Os demais são heróis sem rosto e sem nome. Sabemos, no entanto, que eles estão lá. (Cf. *supra*, n. 2) Heróis anónimos, são-no, todavia. Neste contexto, pois, referimo-nos ao Gama como sinédoque de todos eles.

a Salvação/Imortalidade. Salvação da Cristandade [14], salvação da Pátria, de momento mergulhada em «apagada e vil tristeza», salvação individual. E, como tudo tem a ver com tudo, neste universo renascentista harmoniosamente estruturado, a salvação pessoal passa pela defesa dos valores pátrios, os quais implicam, por sua vez, a defesa da Cristandade.

Valores individuais exaltados na Epopeia são, em primeiro lugar, a *fidelidade* e a *coragem*, incarnados em duas das personagens do episódio, S. Tomé e Vasco da Gama. Se o primeiro se ofereceu para morrer pelo seu Deus, o segundo mostrou-se pronto a morrer pelo seu Rei:

> .....«Ó Rei subido,
> Aventurar-me a ferro, a fogo, a neve,
> É tão pouco por vós, que mais me pena
> Ser esta vida cousa tão pequena. (IV, 73)
> .....
> Porque a maior perigo, a mor afronta,
> Por vós, ó Rei, o esprito e carne é pronta.» (IV, 80)

E em vários passos vemos o poeta encarecer, a mais de um plano discursivo, a fidelidade do capitão da armada. Um e outro são, pois, dignos do canto, já que se inserem no grupo dos que «aventuraram/ Por seu Deus, por seu Rei, a amada vida» (VII, 87).

Estas qualidades morais são a condição *sine qua non* para a realização da viagem. Viagem que, no caso, para além da simbologia comummente atribuída a este *topos*, se reveste ainda de um valor histórico, factológico. É uma viagem realizada num tempo histórico determinado, através de um espaço geográfico concreto, capitaneada por um homem de carne e osso, mas que aparece aos nossos olhos já desprovido da sua humanidade. Em relação ao Gama, a «estória» apresenta-se não como uma crónica mas como uma hagiografia, mais celebrativa que informativa. Não será, na essência, uma «estória» semelhante à de Tomé?

Tal como o apóstolo fora escolhido por Deus, também o Capitão o fora pelo Rei, ambos para cumprirem determinada missão. A propósito desta escolha, o segundo confessa:

> «Que sempre grandes cousas deste jeito,
> Pressago, o coração me prometia,
> Não sei por que razão, por que respeito,
> Ou por que bom sinal que em mi se via,
> Me põe o ínclito Rei nas mãos a chave
> Deste cometimento grande e grave.» (IV, 77)

A escolha não é feita, pois, ao acaso, mas por um «bom sinal» que em si se via: o herói é, portanto, um predestinado. E de predestinação se trata, de facto, nesta epopeia. Predestinação

---

[14] Cf. VII, 1-14.

individual, mas também predestinação de toda uma Pátria, proposição esta facilmente verificável pela insistente reiteração ao longo dos dez cantos do Poema. Talvez não seja ainda a visão do Quinto Império, mas é já o seu esboço. Portugal aparece-nos n'*Os Lusíadas* como a Pátria escolhida por Deus para a realização de um destino cósmico: unir o orbe, de Ocidente a Oriente e daqui ainda mais para Ocidente, espalhando a Fé de Cristo pelos quatro cantos do mundo. Não é este o percurso histórico-geográfico do discurso de Tethys? Não percorre Tomé «Províncias mil do mundo, que insinara» (X, 109)? Prova ineludível dessa predestinação, o facto de os Portugueses serem, a um tempo, aqueles acerca de quem se profetiza, os receptores de novas profecias acerca de si próprios e ainda, dentro da estrutura da narrativa, aqueles que actualizam as mais remotas profecias. Estão, no primeiro caso, as profecias de Júpiter; no segundo, as do Adamastor, da Ninfa e de Tethys; no terceiro, as das portas do palácio do Samorim e a de S. Tomé, ainda que esta seja apenas aludida, na estância 109:

> «Meliapor, formosa, grande e rica;
> .....
> .....
> Longe do mar *naquele tempo* [15] estava»

Pouco importa que a «geração de Luso» «tão pequena parte» seja no mundo se são corajosos os seus representantes e Deus está do seu lado (tal como em Ourique):

> «Vós, Portugueses, poucos quanto fortes,
> Que o fraco poder vosso não pesais;
> Vós, que, à custa de vossas várias mortes,
> A Lei da vida eterna dilatais:
> Assi do Céu deitadas são as sortes
> Que vós, por muito poucos que sejais,
> Muito façais na Santa Cristandade,
> Que tanto, ó Cristo, exaltas a humildade!» (VII, 3)

Não conseguiu Tomé, sozinho, arrastar o madeiro que homens, engenhos e elefantes, juntos, não conseguiram?

> «Era tão grande o peso do madeiro,
> Que, só pera abalar-se, nada abasta;
> Mas o núncio de Cristo verdadeiro
> Menos trabalho em tal négócio gasta:
> Ata o cordão, que traz, por derradeiro,
> No tronco, e facilmente o leva e arrasta
> Pera onde faça um sumptuoso templo,
> Que ficasse aos futuros por exemplo.» (X, 111)

---

[15] Sublinhado nosso.

É, extrapolando, a situação dos Portugueses: são poucos mas, como núncios de Cristo, conseguirão edificar, com o auxílio do madeiro que os levara à Índia, «um sumptuoso templo,/ Que ficasse aos futuros por exemplo.» E nem as ciladas da «gente inica» de Mombaça ou Calecut os deterão, tal como os brâmanes não detiveram o santo apóstolo que conseguiu, apesar do martírio, fundar uma comunidade de cristãos no Oriente. A viagem do Gama marcará, assim, o advento de uma nova era, uma era cósmica. E já que falamos em Advento, lembramos que este é, no ano litúrgico, o tempo de preparação da Epifania do Senhor, isto é, da sua manifestação/revelação aos homens, a todos os homens. Não é no tempo do Advento, a 21 de Dezembro, que a Igreja celebra o martírio de S. Tomé? Não tem Tethys, como tarefa diária, abrir as águas do mar para que delas saia o carro do Sol, trazendo à humanidade, em cada manhã, a esperança de um novo dia?

Continuando a percorrer o caminho da articulação simbólica das personagens entre si e do episódio com o todo do poema, recuperemos outro factor de primordial importância nesta perspectiva, o factor *conhecimento*.

Estando nós, n'*Os Lusíadas*, em presença de um conhecimento activo, as personagens podem funcionar como seus transmissores e/ou receptores. Tethys desempenha a primeira dessas funções: transmite conhecimentos profeticamente, mas sabemos, pela sua mitologia, que também os transmite de uma forma pedagógica, pois educou Hera. Tomé aparece-nos como sujeito de ensino/aprendizagem ou, cronologicamente, de aprendizagem-ensino. O Gama apenas aprende. Aprendizagem gradual, ascética, que vai do conhecimento literal ao anagógico, passando pelo moral e o simbólico. Conhecimento que começa por ser, num primeiro grau, um «saber de experiência feito», em que os sentidos — todos os sentidos — desempenham um papel fundamental. Um saber de «ver e crer como S. Tomé». Mas, realizada a viagem, purificado o herói pelas provações e pelo sal dos «mares nunca de outrem navegados», (16), purificado ainda pela união amorosa com seres divinos, o conhecimento vem-lhe por revelação. Revelação que, segundo os gnósticos, é feita apenas a alguns, os escolhidos.

Se o primeiro grau de conhecimento, o de experiência feito, diz respeito aos sentidos e se insere, portanto, na esfera do sensível, o da revelação pertence já à esfera do suprasensível, do inteligível, num processo ascético que conduz a Deus. É, assim,

---

(16) Aqui, uma vez mais, podemos fazer a aproximação com as outras personagens em, pelo menos, dois aspectos — a primordialidade e a purificação pela água: Vasco da Gama foi o primeiro a sulcar aqueles mares; Tethys era uma divindade primordial; Tomé um dos primeiros apóstolos. Tomé purificou as almas com a água do Baptismo; Tethys concedeu a imortalidade a Glauco, purificando-o com a água de cem rios; o Gama foi purificado pela água salgada do mar.

um conhecimento que leva à Salvação, o que torna mais curioso o facto de ser uma entidade mitológica pagã a propiciá-lo ao herói cristão e, no caso concreto do episódio que nos ocupa, acerca de um «barão sagrado». Cremos, no entanto, já ter suficientemente explicitado este equívoco à luz da cosmologia neoplatonista da máquina do Mundo. Mas, adentro da estrutura narrativa da epopeia, há ainda uma outra interpretação:

Dissemos atrás que a *predestinação* é um dos valores do poema, mola impulsionadora que a profecia de um sonho leva ao início da acção, à viagem, cuja realização confirma outras profecias há muito proferidas, mas que a viagem não esgota. Pelo contrário, ela é motivo para novas profecias, a actualizar em novas viagens realizadas por outros heróis da «pequena casa lusitana». Povo eleito de uma nação eleita, predestinados por Deus para cumprirem uma missão transcendental, os Portugueses têm, necessariamente, de ser superiores aos outros povos, mesmo cristãos, e Portugal superior às outras nações. Daí que a superioridade deste Povo e desta Nação seja reiteradamente posta em relevo ao longo dos dez cantos: superioridade militar, moral, mesmo religiosa; mas também histórica, geográfica, linguística. Superioridade ainda nos conhecimentos científicos, baseados no «saber de experiência feito» e não na autoridade morta dos livros dos sábios clássicos, Gregos e Romanos. Se, do ponto de vista religioso, são os outros cristãos da Europa que servem de termo de comparação a essa superioridade, quanto aos outros valores, o confronto é feito, particularmente, com os clássicos, até aí considerados modelos — estamos no Renascimento — mas sempre com desvantagem para estes. Mostrar que os feitos dos heróis Lusíadas suplantam os desses heróis, eis a tarefa que, desde o início do canto épico, o poeta se propusera. Pôr, primeiro, os seus deuses ao serviço dos nossos heróis, denunciá-los, depois, como falsos e declarar como único verdadeiro o Deus que os Portugueses adoram ou exaltar os santos que veneram, eis outro modo de encarecer a sua superioridade. Prova recorrente dessa superioridade é, ainda, o preito de homenagem que Gregos e Romanos indirectamente lhes prestam, através do reconhecimento que a sua deusa Tethys faz da superioridade de Tomé, em relação a si própria e aos deuses seus companheiros, outorgando-lhe a protecção dos Portugueses. Numa significativa mudança do discurso, estes já não pertencem a Vénus ou a Marte, mas a Tomé:

> «Pedimos-te que a Deus ajuda peças,
> Com que os *teus* ([17]) Lusitanos favoreças.» (X, 118)

Na verdade, fora ele que, milénio e meio antes, preparara o caminho e profetizara a sua vinda, mas foram os Lusitanos que, cumprindo o destino, deram razão de ser à profecia.

([17]) Sublinhado nosso.

Destino dos Portugueses é, em última análise, o *apostolado universal*: partindo da «ocidental praia lusitana», desse Portugal que é «cabeça de Europa toda», a sua missão transcendental consiste em levar a Fé de Cristo aos quatro cantos do orbe, *orientados* [18] pelo *espírito de Cruzada*. Por isso o episódio termina com uma invectiva àqueles que, tendo como missão ir pregar a «santa Fé», permanecem em casa, não cumprindo, assim, o destino:

> «E vós outros que os nomes usurpais
> De mandados de Deus, como Tomé,
> Dizei: se sois mandados, como estais
> Sem irdes a pregar a Santa Fé?
> Olhai que, se sois sol e vos danais
> Na pátria, onde profeta ninguém é,
> Com que se salgarão, em nossos dias,
> (Infiéis deixo) tantas heresias?» (X, 119)

Destino cósmico, superioridade, espírito de cruzada, viagem de sentido transcendental, conhecimento salvífico — eis os vectores estruturantes da epopeia e que, todos, se encontram, explícita ou implicitamente, neste episódio, que reúne também, personificados nas três personagens que nele interferem e que simbolicamente se assemelham, os três planos do real — histórico, lendário e mitológico — em que se desenrola a narrativa.

---

[18] Isto é, em sentido etimológico, em demanda do Oriente.

(DES)CONSTRUÇÃO (MOTE MEU E VOLTAS: OS (DES)APONTAMENTOS DE Z. ZAGALO)

> «E eu, neste momento, o que estou a fazer senão /.../ a ver-me a ver o filme? Esta *paixão de ver* (e também de [ler]) que fundamenta todo o edifício não a viro eu igualmente sobre (contra) o edifício? O *voyeur* que eu era /.../, não será que ainda o sou no momento em que ele é visto, postulando um segundo *voyeur*, aquele que escreve presentemente, ainda eu?»
>
> Christian METZ. *O Significante Imaginário*, Lx., L. Horizonte, 1980, p. 62.

ANNABELA RITA
Universidade de Lisboa

ALICERCES:

1. «*Contexto*»:

Ocasião de «luto social» pela morte de Alípio Severo (de Noronha) Abranhos, Conde d'Abranhos. *Para todos*, era um «pilar da sociedade»: «varão eminente, Orador, Publicista, Estadista, Legislador e Filósofo». (1) *De todos*, irmanados na «unanimidade do sentimento»: demonstrações de dor.

> «As musas mesmo o choraram /.../.» (2)
> «/.../ [T]odas as Artes [reunidas] no coro de prantos /.../!» (3)

A viúva, a Condessa d'Abranhos, «ergue-lhe /.../, no cemitério dos Prazeres, um mausoléu comemorativo, onde o cinzel do escultor Craveiro faz reviver a nobre figura do Conde.» (4)

---

(1) Pág. 9.
(2) Pág. 12.
(3) Pág. 13.
(4) Pág. 9.

2. «*Co-texto*»:

Z. Zagalo, secretário particular e confidente do falecido Conde d'Abranhos ao longo de quinze anos, propõe-se completar a estátua com a biografia, «reconstitui[ndo] o seu [(do Conde d'Abranhos)] ser moral». (5)

O que o (co)move? O desejo de «tornar conhecido este português histórico». (6)

3. «*Sinais*» (7):

— «Eu fui *a* testemunha da sua vida.»
«Todos conhecem o grande homem. [*Só*] [*e*]*u* conheço *o homem.*» (8)

— «/.../ que eu *nessa* grande explosão de dor *me conservei taciturno* e *retraído* /.../.» (9)

— «E quem melhor do que *eu* poderia *tornar conhecido* este português histórico /.../?» (10)

— «Era tempo, pois /.../ que *eu* /.../ venha *enfim* depor sobre o seu túmulo esta memória /.../.» (11)

4. «*Estranhezas*»:

Porquê o silêncio «taciturno e retraído» *no momento* das manifestações de dor colectiva? A desculpa do «severo ataque de fígado» surge entre parênteses: logo, deve ser considerada entre parênteses (de outro modo, sobrevalorizá-la-íamos), não convencendo nem pretendendo convencer ninguém.

Porquê, *depois*, sentir-se na obrigação de o «tornar conhecido»?

Porquê «[torná-lo] conhecido» só *depois* de morto?
«Tornar conhecido» exactamente *que homem*? E *para quê*?

5. «*Suspeita*»:

As intenções que o (co)movem são inconfessáveis à partida. O risco seria o de não ser lido. Ora, naturalmente, Z. Zagalo escreve para ser lido. Logo, tem que *fazer-se ler*: afectando consonância com o público potencial para melhor o atrair a si.

---

(5) Pág. 9.
(6) Pág. 9.
(7) Este problema foi já sistematicamente tratado em dois outros ensaios meus: «A desmi(s)tificação do 'grande homem' n'*O Conde d'Abranhos*», *Colóquio-Letras* (73), Lx., Maio de 1983, pp. 13/20; uma comunicação («*Que* Conde d'Abranhos?»), apresentada no I Encontro Internacional de Queirosianos, realizado em Novembro de 1988 no Porto.
(8) Pág. 10. Sublinhados meus.
(9) Pág. 13. Sublinhados meus.
(10) Pág. 9. Sublinhados meus.
(11) Pág. 13.

A leitura vai ser a descoberta de Alípio Severo Abranhos: ao longo das suas «Notas Biográficas», Z. Zagalo irá «despindo» metodicamente o Conde d'Abranhos e mostrando o «rei» nu. Operação (hetero-)«strip-tease».

> «E surg[irás] para a História /.../
> /.../
> Como da Noite a Aurora...» (12)

6. «*Advertência*» de Eça de Queirós:

> «Mas para se avaliar [isto] /.../ é necessário ver o *como*.» (13)

7. *Observações (des)necessárias*:

Tudo «isto» é ficcional: só e nada mais do que ficção. Ou seja: o «contexto», o «co-texto», o texto. O Conde d'Abranhos e toda a sua «corte», incluindo Z. Zagalo (que só aparece no sub-título, já a «ante-câmara» da ficção, e não antes).

Só por ingenuidade se poderá considerar *inocente* ou *sincero* o que, numa carta ao editor, Eça diz da sua obra. Naturalmente, o editor é, para um escritor, um leitor *e* um agente de publicidade: tudo o que lhe disser será condicionado por uma estratégia autoral-editorial, ciente de que o editor pode «catalizar» um determinado tipo de reacção de leitura. Orientando a leitura do seu editor, estará, (con)sequentemente, a condicionar a de um grande público. Ironicamente. Em directo e em diferido, o que duplica a ironia: Eça desresponsabiliza-se da «orientação em diferido» dos leitores. Influencia-os sem poder ser disso acusado.

(DES)CONSTRUÇÃO:

Z. Zagalo conhece Alípio Severo Abranhos *e* o Conde de Abranhos: «o homem» *e* «o grande homem». Entre estes há uma fronteira separando os dois «territórios» qualitativamente diferentes: a que separa o privado/íntimo (espaço vedado e protegido) do público (espaço de encenação: onde se constrói uma imagem para «consumo» social). Z. Zagalo pode deitar abaixo essa «muralha», porque circulou nesses dois espaços de uma forma *vigilante*. Ao longo de quinze anos, «registou», com meticulosidade, conversas, manuscritos, correspondência, etc.. Os seus (des)apontamentos. Metódica e esforçadamente (!): na memória e no papel (escrevia, arquivava). Guardava: porque a sua entrada na privacidade do Conde d'Abranhos lhe era facultada sob a imposição da lei do silêncio (a título de confidência e por contrato); porque conservou e tem agora em seu poder tudo isso.

---

(12) Pág. 12.

(13) Em carta ao editor E. Chardron, reproduzida na introdução de José Maria d'Eça de Queirós à edição da Lello & Irmão (Porto, 1951). O sublinhado é meu.

A morte do Conde d'Abranhos altera a situação: desaparecida a figura da autoridade, quebra-se o pacto (e contrato) de silêncio. É a liberdade de Z. Zagalo. «Enfim» (a palavra é dele), *pode dizer*: não apenas por *saber*, mas também por lhe caber a *opção* de *dizer*. Optar é sempre um acto de vontade: ele *quer dizer* (quando afecta sentir-se obrigado a fazê-lo, apenas eufemiza este facto). E propõe-se fazer uma revelação: anuncia-nos a privacidade do Conde d'Abranhos num texto introdutório ostensivamente dirigido «À Ex.ma Sr.a Condessa d'Abranhos» que precede as «Notas Biográficas». Se estas «Notas» fossem exactamente aquilo que ele afirma serem (refiro-me aos motivos e aos objectivos enunciados antes), essa «apresentação» seria *im*pertinente, dispensável: Z. Zagalo estaria a ser redundante, pois a «memória» falaria por si, inequivocamente, não deixando margem à ambiguidade. Mas, se Z. Zagalo acha esta «apresentação» importante e necessária (a sua escrita prova-o), então, deve haver nela algo que vá *além* da «memória»: algo que ele *inter-diz* por *não poder/dever dizer* e que talvez *contra-diga* o que ele *diz* (ou estas cautelas seriam incompreensíveis). Algo, pois, que o proteja de todos.

Considerando as «circunstâncias», o «espaço de manobra» de Z. Zagalo é limitado (pelos outros, pela sua situação) e arrisca-se ao descrédito: um passo mais descuidado e, além de não conseguir fazer-se ler, pode perder a consideração social de todos. Dupla perda: do público e do crédito. Portanto, ele opta pela estratégia mais eficaz, hábil e prudente: repetir o discurso de todos (encomiástico, de acordo com a imagem do Conde d'Abranhos), fingindo consonância, e *mostrar* a cena privada que só ele observou e conhece (domínio do secreto). Fazer isto simultaneamente permite-lhe revelar o *inconfessável*, evidenciar a diferença entre «o grande homem» e «o homem», mantendo-se ao abrigo de eventuais sanções sociais (nunca poderão acusá-lo de dizer o que, de facto, não *disse*). Despe, assim, metodicamente, Alípio Severo Abranhos das roupagens prestigiantes do Conde d'Abranhos: *mostra* o «negativo» da imagem social. O único risco assumido é o de passar por «idiota» e por «tolo»: ao longo das «Notas Biográficas», o leitor vai-se convencendo (de facto: sendo convencido) de que o Conde d'Abranhos, afinal, não era quem ele imaginara e de que o «seu» Conde d'Abranhos é resultado de uma observação lúcida que o biógrafo, na ingenuidade da sua admiração pelo biografado, não consegue fazer. Mas os epítetos não atingem quem está confortavelmente instalado na segurança da eficácia (evidente) e da subtileza da estratégia (assim) concebida para a desmi(s)tificação deste mito social. Ao contrário, torna tudo isto mais divertido...

NOTA FINAL COMPLETAMENTE INÚTIL E ATÉ CENSURÁVEL:

Esta é uma leitura do tal «*como*» da «*Advertência*» queirosiana (cf. 6). Leitura cujos «argumentos» mais convincentes (talvez)

foram já enunciados noutros lugares. Isto, no caso de alguém experimentar a necessidade de «ser persuadido»...

E, permitindo-me (também eu!) revelar o inconfessável (por *im*pertinência, por pudor, por...): a escrita deste texto (também ela!) foi muito lúdica.

Foi ao abrigo do benefício disto que escrevi estas Voltas ao meu Mote e as dou a ler agora.

NOTA:

A edição de *O Conde d'Abranhos* foi a dos Livros do Brasil, Lx. s.d..

À DESCOBERTA DO MUNDO INTERIOR: SONHOS, SOMBRAS E VOZES NA *MENINA E MOÇA*

CRISTINA ALMEIDA RIBEIRO
Universidade de Lisboa

O fascínio que, ao longo dos séculos, a novela de Bernardim Ribeiro tem exercido sobre sucessivas gerações de leitores não é, por certo, alheio ao que nela há de envolvente e de enigmático: furtando-se a uma interpretação total, a obra, onde parecem confundir-se pedaços de um real vivido e de um real sonhado, cativa pela atmosfera criada, pelas marcas de hipersensibilidade, pela força, quase mágica, que nela assumem o *fado*, a *saudade*, o *longe*...

Notável é também o modo como a natureza está presente no texto, permitindo a integração harmoniosa do ser humano, que nela se reconhece e com ela se identifica. Disto são bem exemplo as primeiras páginas da novela, com particular relevo para o tantas vezes celebrado episódio do rouxinol, evocado primeiro no monólogo inicial da Menina e, depois, no começo do diálogo desta com a Dona. Esse episódio pode facilmente encarar-se como pedra de toque do sentido que a observação da natureza tem para o observador, o qual a toma como espelho onde se reflecte a imagem das suas venturas e, sobretudo, das suas desventuras. O facto de ver o rouxinol subitamente morto e levado pelas águas fere duplamente a sensibilidade da Menina, triste pelo destino da avezinha cuja sorte de repente mudou, mas triste também pelo que nessa mudança adivinha de comum com o seu fado individual, aspecto singular da própria condição humana. A observação do rouxinol, arrastado pela corrente numa viagem sem regresso, desperta na jovem a evocação da sua irreversível infelicidade, por força de um processo associativo, que aliás virá a tornar-se comum a diversas personagens e que permite a circulação entre o mundo exterior e o mundo íntimo, estabelecendo conexões e sugerindo, através delas, a interpretação de estados de alma ou a descoberta de novos sentimentos. Olhar a natureza, gesto particularmente frequente em momentos de perplexidade ou dor, é buscar nela, de forma muitas vezes inconsciente, a chave para entender o que intimamente sucede. Como escrevia António José Saraiva, na sua tese de licenciatura, ao defender que na *Menina e Moça* o mundo representado o é sempre em função de uma experiência emotiva, «se o Poeta nos fala da sombra que se alarga ou se estreita sobre a terra é porque viu nela, não uma mancha azulada sobre a luz, mas um mistério pare-

cido com o do seu amor; se ele insiste no fluir das águas do ribeiro, sempre igual e sempre vário, é porque o impressiona, não o brilho momentâneo da ondas, mas aquele fluir constante, aquele ir e não voltar, imagem viva dos dias que passam» (1).

O mundo subjectivo irrompe, porém, não apenas no olhar interrogativo que, lançado sobre a natureza, assim encontra — ou engendra — analogias, mas também, e por várias vezes, nas divagações a que a solidão e a contemplação convidam, nos sonhos e visões que permitem ao indivíduo revelar-se com os seus medos e as suas angústias ou descobrir em si emoções nunca antes experimentadas. Emanações de um eu que incessantemente se busca, o sonho, o fantasma, a alucinação são outras tantas formas de mediação de um conhecimento próprio, ao qual é impossível chegar através de um pensamento puramente abstracto e introspectivo. Quer se volte para a natureza, privilegiando nela os elementos capazes de determinar uma qualquer identificação, quer se desdobre em vultos e vozes que, oferecendo-se à decifração, revertem em favor do auto-conhecimento, o eu mostra invariavelmente até que ponto a materialização simbólica de sentimentos e emoções é indispensável ao seu reconhecimento. Essa é, sem dúvida, a razão pela qual, e como notava ainda António José Saraiva, na novela de Bernardim estão abundantemente presentes «imagens que, para além da aparência externa, buscam a polpa substancial, íntima, impalpável das cousas, e a sua misteriosa relação subterrânea com o mundo subjectivo» (2).

Belisa, protagonista feminina da história inicial, é quem primeiro vemos sonhar. O seu sonho revela o medo, aparentemente infundado, de uma separação apenas pressentida, que a morte, a breve trecho, tornará real. Esse sonho tem, como sempre acontece, uma configuração simbólica — aqui de não muito difícil decifração — e as atitudes que, face a ele, assumem Lamentor e a própria Belisa sugerem a importância conferida à capacidade de sonhar e mostram como cada sonho, usando de uma linguagem codificada, se oferece como objecto de interpretação e como possibilidade de desvendamento do mundo íntimo daquele que o sonha (3).

A perturbação de Belisa é visível apenas nos momentos que se seguem ao seu despertar — no *agastamento* em que acorda, no

---

(1) António José Saraiva, «Ensaio sobre a poesia de Bernardim Ribeiro», *Revista da Faculdade de Letras*, tomo VII, Lisboa, 1940-41, pp. 13-120, p. 64.

Já a Salgado Júnior parece ter escapado este modo particular de relação com a natureza: sustentando ter ela «uma vida independente» e ser «um mundo exterior» sempre «dado objectivamente», esse autor insiste na ausência de transfiguração ou idealização dos elementos evocados, alheio ao facto de haver na própria selecção desses elementos marcas evidentes de uma subjectividade. (Cf. António Salgado Júnior, *A 'Menina e Moça' e o romance sentimental no Renascimento*, Aveiro, Gráfica Aveirense, 1940, p. 71.)

(2) António José Saraiva, *op. cit.*, p. 63.

(3) Afirma Lamentor: «(...) como os sonhos não venham senão do que homem traz na fantesia (...).» (*Menina e Moça de Bernardim Ribeiro*, apresentação crítica, fixação do texto, notas e linhas de leitura de Teresa Amado, Lisboa, Editorial Comunicação, 1984, p. 90. Todas as citações remetem para esta edição.)

inesperado gesto de ternura que a aproxima de Lamentor, nas palavras de alívio que profere e que denunciam o sentido negativo, nunca verbalizado, que ela própria atribui ao sonho — e parece já ultrapassada, quando, de forma inteiramente objectiva, resume o que sonhou, dizendo: «Sonhava, senhor (...), que estávamos vós e eu presos por um fio e eu cortava-o, e que vos não via mais.» (4) Ao exibir, perante Lamentor, esta capacidade de distanciamento daquilo que antes visivelmente a assustara, Belisa procura esconjurar o mau presságio, recuando — ou fingindo recuar — na leitura que começara por fazer do sonho e estabelecendo uma fronteira entre este e a realidade. A reacção da personagem masculina vai, no entanto, ao encontro dessa primeira leitura: a rigor, o sonho é por ambos entendido como o anúncio da desgraça que há-de vir separá-los. Refiro-me, naturalmente, ao pensamento de Lamentor, que o seu rosto deixa, por breves instantes, transparecer e que ele procura quase de imediato ocultar, inventando outros temores para desviar Belisa da sua real preocupação. A não coincidência entre o que pensa e o que diz, entre a interpretação íntima do sonho e a que verbalmente assume, denuncia, na personagem assim dividida, a submissão aos superiores desígnios do fado a que apenas se opõe a frágil exibição de um falso saber. Iludir o sentido do sonho é procurar furtar-se ao que de nefasto ele anuncia, é pôr em causa, numa atitude defensiva, a interpretação dolorosa que ele suscitou, como se assim fosse possível anulá-la e anular o perigo que ela tornou sensível. Trata-se de um movimento tendente a uma racionalização de segundo grau: da decifração primeira, espontânea, passa-se, numa tentativa de contrariar o destino intuído e um medo que deixou de ser latente, a uma outra interpretação, menos autêntica, mas mais grata e ainda plausível, que, tal como a primeira, encontra a sua legitimação no carácter simbólico do objecto em apreço.

Em torno do sonho de Belisa se organiza, portanto, um jogo de dissimulações, através das quais cada uma das personagens procura agir sobre a outra e sobre si própria, empenhando-se num processo de tranquilização nitidamente artificioso que constitui para ela a única forma de *dominar* a premonição. A vida se encarregará, porém, de demonstrar a inutilidade deste esforço — prova-o o desenvolvimento da narrativa, mas prova-o também aquilo que nas palavras da narradora confirma a leitura inicial e indicia a desgraça iminente (5).

---

(4) *Ibidem*, p. 90.

Estas palavras, que causam funda impressão em Lamentor, vão, significativamente, ecoar na fala que este, ao despedir-se de Belisa, dando cumprimento ao ritual de morte que antecede o enterro, profere: «Não fora mais rijo, senhora, o fio que nos a nós tinha a ambos? Como o cortastes vós sem mim?» (*Ibidem*, p. 101.)

(5) «Lamentor não lhe pareceo senão que lhe atravessaram aquelas palavras o coração, *como na verdade enfim foi* (...).» (*Ibidem*, p. 90.)

«Nisto e noutras cousas passaram aquele dia enquanto houve Sol, *o qual com mais nojo se havia de pôr aquele dia do que amanheceo*, pelo que ouvireis.» (*Ibidem*, p. 91.)

O sublinhado é meu em ambas as citações.

Mas, se, confrontados com o sonho, uns adoptam uma atitude passiva e expectante e se remetem a essa espécie de inércia a que a incapacidade de fazer frente ao destino parece condená-los, outros procuram retirar dele ensinamentos práticos. Tal é o caso de Binmarder, que, extraindo do sonho uma lição para a vida, age e tenta contrariar o que de desagradável lhe sugeriu a visão que lhe perturbou o sono.

Desde os tempos mais remotos da cavalaria, o amor apareceu paradoxalmente como algo de essencial à plenitude do herói e como um obstáculo a essa mesma plenitude, por entrar em contradição com as exigências da actividade bélica e da função social do cavaleiro, ao convidá-lo à sedentarização e ao isolamento. Porque Binmarder está disposto a trocar de vida e de nome para, abandonando a relação superficial que mantém com Aquelísia, ficar disponível para o amor novo e profundo que Aónia despertou nele, não faltam na sua vida sinais que apontam os riscos por ele corridos ao fazer uma tal opção, outros tantos avisos sobre a infelicidade e a morte a que ele próprio se condena.

A súbita descoberta do amor verdadeiro cria uma situação marcada por uma relativa perplexidade, que, no entanto, não impede o cavaleiro de tomar uma primeira decisão — a de renunciar ao seu nome, para, pela perda de identidade, perder-se de Aquelísia, libertando-se do seu amor egoísta, e garantir condições que lhe permitam envolver-se com Aónia. O acaso, que não deixa de intervir para influenciar o seu comportamento, coloca no caminho do jovem apaixonado aqueles que, pelas circunstâncias em que surgem e pela interpretação que estas oferecem, o levam a acreditar na justeza dos seus planos e a persistir neles, enfrentando os maus presságios e deslocando-os para posição secundária: a força de carácter do indivíduo tenta contrariar o fado e levá-lo de vencida, encontrando no convívio com o natural um aliado no combate ao que se apresenta como sobrenatural. Quando, depois de se deixar seduzir pelo projecto de mudança de nome, o cavaleiro hesita, por se lembrar da adivinhação de outrora, segundo a qual «quando ele mudasse a vida e o nome, seria pera sempre triste» (6), e busca no anagrama uma forma conciliatória que permita a satisfação do seu desejo sem total desrespeito pela palavra do adivinho, passa junto dele um lenhador que, em rápida conversa com um companheiro com quem se cruza, pronuncia uma frase que se confunde, por homofonia, com um dos vocábulos que, presumivelmente, lhe andava no espírito — «Binmarder» — e que, além de responder à necessidade do anagrama, proporciona uma interpretação metafórica adequada à situação do herói (7). O episódio é assim tomado como um sinal positivo, que incute no jovem enamorado um outro ânimo e uma maior auto-confiança, tanto mais que é a partir da

(6) *Ibidem*, p. 107.

(7) «Olhou o cavaleiro pelo barbarismo das letras mudadas na pronunciação do b por v, e pareceo-lhe mistério; porque ele era aquele que também se fora arder, e quis-se chamar assi daí avante.» (*Ibidem*, p. 108.)

adopção de um novo nome que, esquecido da antiga profecia, ele julga poder construir toda uma nova existência.

Em breve, porém, a insegurança regressa, tomando forma no vulto que aparece a Binmarder e cuja voz, ao mesmo tempo que dá mostras de conhecer algo que só ele podia saber, o acusa de fraqueza, respondendo à sua interpelação ameaçadora com uma ponta de desprezo: «Está quedo, Binmarder (...), que ainda agora foste vencido de uma donzela chorando.» (8) A «sombra» parece exprimir o vago sentimento de culpa do cavaleiro decidido a abdicar da sua condição e do exercício das armas e a dedicar-se à mulher amada, afastando-se do mundo masculino. O mistério dessa figura, que desaparece tão estranhamente como havia surgido, dissipa-se se a virmos como desdobramento ou prolongamento do herói, que só através dele pode verbalizar a incomodidade apesar de tudo sentida na sequência de uma tal opção. Alternam assim sinais positivos e sinais negativos, cujo peso relativo cabe à personagem determinar, tendo em vista a definitiva orientação do seu caminho, a que não será indiferente a crença na possibilidade de se impor aos desígnios do destino, crença que tem, não obstante, alguma dificuldade de afirmação.

A insónia que perturba Binmarder na noite passada junto do maioral e dos pastores sugere justamente a sua ainda pouca confiança, os seus receios, em parte decorrentes da visão que teve e da perda do cavalo, dilacerado por lobos e cães, insuficientes, no entanto, para afastarem dele a imagem de Aónia, que é afinal encarnação do próprio amor. A ausência de sono e a actividade da memória alimentam o *sonho acordado* a que o jovem se entrega até ser vencido pelo cansaço do corpo que lhe «adormeceo aquela parte dos sentidos sobre que tinha poder», enquanto «sonhos e fantesias acuparam a outra» (9). Fica assim clara a ideia de que há, no espírito de cada indivíduo, uma zona que se furta ao controle por ele exercido e que, dominada por forças aparentemente exteriores, é lugar de revelação da fortuna — ou, mais rigorosamente, lugar onde se expandem inconfessados temores, inconfessadas angústias. É nesse espaço reservado ao sonho que Binmarder reencontra a «sombra» que antes o assustara e que agora o arrasta, à força, para longe. Despertando do pesadelo dolorosamente vivido, Binmarder descobre em si uma firmeza até então desconhecida: para ele, o que entende ser o conhecimento do que o destino traçou é estímulo a uma atitude inconformista, à rebeldia que contesta o fatalismo e inventa caminhos alternativos, ainda que estes venham a revelar-se escusos e labirínticos, levando à dor, à tristeza, talvez mesmo à morte (10). Na relação que mantém com o sonho e a visão que o

---

(8) *Ibidem*, p. 109.

(9) *Ibidem*, p. 113.

(10) O facto de a história de Binmarder e Aónia ter ficado incompleta não consente ao leitor a certeza plena da morte dele por amor, apesar das múltiplas alusões a essa morte, presentes nomeadamente na projectada vingança da amante abandonada. Mas, por outro lado, não será a perda de Aónia, casada com outro, uma espécie de morte antecipada para Binmarder?

assaltam, Binmarder manifesta ao menos a esperança de poder decidir do seu próprio destino, sobrepondo-se às forças superiores que regem a sorte dos homens; por isso há, na sua história, uma nota positiva, embora esta não constitua mais que um breve intervalo ou uma ténue ilusão, visto que a personagem acaba por sucumbir na teia por ela própria tecida, cumprindo afinal a profecia que sobre ela pesava: tentando escapar a um destino imposto, ela acaba por, inadvertidamente, o confirmar. Seja como for, independentemente do alcance da acção desenvolvida, não poderá duvidar-se de que o sonho tem papel decisivo na adopção desta atitude corajosa, fruto da emergência de novos aspectos da personalidade de Binmarder, até então ignorados. O sonho facilita ao indivíduo o conhecimento de si mesmo, por um lado pela configuração que toma e que, em geral, corresponde à materialização de um problema latente e, por outro lado, pela repercussão que, uma vez interpretado, tem na vida do sonhador, tornado mais consciente da sua própria vontade e capaz de agir de acordo com ela — mesmo que esta o arraste numa irremediável queda em vez de o conduzir à salvação.

É ainda nesta direcção que aponta o terceiro sonho presente na novela, o de Avalor, que é, dos três, o que merece maior desenvolvimento narrativo, sendo, ao contrário dos dois outros, pormenorizadamente trabalhado ([11]): cabem nele a descrição sucinta da figura feminina que aí ganha corpo, a referência clara à impressão que ela produz naquele que sonha, o diálogo entre ambos, com particular incidência nas falas da donzela, valorizadas pela presença do discurso directo que as enforma.

Tal como Binmarder, Avalor começa por se ver a contas com uma insónia, nascida, desta feita, do seu encontro fugaz com Arima. Para ela só vai o seu pensamento e essa fixação e o esforço que faz para entender o que se passa consigo impedem Avalor de conciliar o sono. Aqui, o sonho acabará por se apresentar como uma espécie de prolongamento do estado de vigília, numa renovada alusão à incapacidade de cada um controlar o seu próprio sono e os seus próprios sonhos ([12]). Cedendo ao cansaço, mas dominado ainda pela imagem obsessiva daquela figura feminina, o amador encontra então, pelo desdobramento de si mesmo a que assiste e em que participa, respostas que, em virtude de anteriores compromissos, não ousaria dar-se quando acordado. Mais que avisos ou conselhos, o sonho de Avalor inclui a chave para a compreensão da sua situação presente; pela voz que a donzela nele assume, e pelos ecos que desencadeia, fica claro que o sonho acontece para

---

([11]) Ao ser apresentado em toda a sua complexidade, o sonho vê a pormenorização prejudicar-lhe a legibilidade mas ao mesmo tempo sublinhar a dimensão simbólica que o caracteriza e que qualquer síntese tenderia a deslocar para plano secundário.

([12]) Trata-se, com efeito, de retomar, sob um matiz ligeiramente diferente, a ideia, já expressa a propósito do sono perturbado de Binmarder, de que há no homem uma parte que, regida por mecanismos inconscientes, permanece sempre activa e se recusa a obedecer-lhe até quando ele procura entregar-se ao repouso.

iluminar a vida. Mas Avalor, perturbado pela suspeita de um amor novo, dificilmente compatível com o que antes existia, teima em não aceitar uma situação de facto que só no sonho vê verbalizada e a que, mesmo após essa revelação, continua a procurar resistir.

Apesar de algumas diferenças, tanto no modo como o sonho se configura quanto na interpretação que suscita, as situações de Avalor e Binmarder são marcadas por um paralelismo que tem como principais pontos de referência a existência, para cada um deles, de um amor que se apresenta de forma inesperada e nasce como por instinto e de um outro que se impõe e exige mais do que dá. Neste sentido, parte das palavras ouvidas, no sonho, por Avalor são também aplicáveis a Binmarder — aquelas em que se distinguem essas duas maneiras de amar a que um e outro são associados e que, retomadas em seguida pela narradora, se tornam ponto fundamental de reflexão em matéria de casuística amorosa (13).

Tentando furtar-se a esse amor que o incomoda, Avalor decide afastar-se da corte para não ver Arima e esforça-se por esquecê-la. Mas passados apenas alguns dias, o destino força o reencontro que o deixa para sempre como magnetizado, incapaz de se apartar dela, vivendo de a contemplar e amar em silêncio, prisioneiro do seu olhar e da sua voz. Uma tal dependência, que aos mais perspicazes não passa despercebida, não consegue, porém, obter em troca mais que uma afeição de que o amor está ausente, a qual se esvai, entre marcas de desgosto e indignação, quando é posta a circular a notícia da paixão inconfessada, transformada em rumor de ligação amorosa vivida em segredo. A perda da mulher amada, assinalada primeiro pela impossibilidade de comunicação e pelo desentendimento que entre ambos se instala, é depois figurada pela partida dela para lugar incerto, seguida a distância e em vão pelo amador, que na viagem naufraga e se vê, mais perdido e só do que nunca, pronto a render-se ao instinto de morte que nessa altura o assalta. As águas devolvem, porém, o seu corpo à praia e, jazendo ele no areal para que o mar o atirou, chegam aos seus ouvidos duas vozes. Uma delas ganhará corpo e tornar-se-á natural, quando reconhecida como a da jovem prisioneira que Avalor libertará, mas a outra, de origem desconhecida, não deixará de ser um mistério, acentuado pela imaterialidade de que parece provir e pelo teor das breves mensagens que profere, reveladoras de um

---

(13) No seguimento do sonho de Avalor e das considerações algo confusas que a donzela nele tece acerca do amor, a narradora conclui: «Quem quer bem a algũa pessoa, que lho ela quer ou porque ela faz por onde lho queiram, logo leixa de lho querer como falecem os meos por onde, mas quem o quer só por o querer ou por quem o quer, a este não pode nunca de todo falecer o querer, e ainda que o contrairo pareça, alonga-se, mas nunca se tira nenhum amor.» E Teresa Amado comenta: «Agudeza psicológica impecável: distingue-se o amor cuja causa e alimento é o amor que o outro sente ou as necessidades que o outro cria — cuja existência é efémera porque acessória —, do amor que é motivado espontânea e interiormente e se justifica a si mesmo, e em que o outro só intervém como objecto amado; este é o que dura.» (*Op. cit.*, p. 163. E deste, naturalmente, se encontram cativos Avalor, Binmarder e também Lamentor.

saber que, em parte conhecido já de Avalor, se situa, todavia, para além dele. Devolvendo ao náufrago a consciência de si mesmo e da situação em que se encontra, essa voz confirma ainda, à distância, a profecia incluída no sonho de outrora, onde a propósito de Arima se dizia: «(...) quer queiras quer não queiras, te há-de ter preso o corpo e alma para sempre.» (14) Avalor é, sem remissão, o morto-vivo que pena devido à ausência do objecto amoroso e à privação do amor, incapaz de se libertar de uma memória que o força à errância e lhe alimenta a tristeza.

São três as histórias que se autonomizam ao longo da novela de Bernardim, adiando o relato da vida da Menina e Moça. Encontramos, em cada uma delas, um par amoroso, real ou idealmente constituído, em torno do qual se organiza a narrativa e, nos três casos contados, há lugar para um sonho, que um dos elementos do par protagoniza. Mas a situação de base comum conhece diferentes particularizações e evolui diferentemente nas várias histórias. Assim, o primeiro dos sonhos (único atribuído a uma figura feminina, é também o único em que a personagem que contracena com o «sonhador» é real: Belisa e Lamentor, que partilham a vida, numa relação amorosa marcada pela harmonia, vêem desfazer-se, no espaço do sonho e por antecipação, o equilíbrio que os une. Nos outros dois sonhos, Binmarder e Avalor encontram personagens imaginárias, a sombra e a donzela, respectivamente. Nota constante é, para os homens, a dor da separação ou do desencontro vaticinados, a que reagem de maneiras distintas, contrastando o conformismo de Lamentor com a capacidade de luta de Binmarder, também ensaiada, em vão, por Avalor. Comum também aos três é a hipersensibilidade (15), que, no entanto, apenas no primeiro é activada por um facto concreto e doloroso, decorrente da realidade das duas personagens intervenientes no sonho que lhe comunicam uma mais funda ilusão do real.

Não obstante esta diversidade que os caracteriza, os vários sonhos presentes na *Menina e Moça* convergem enquanto veículos que tornam possível o acesso dos seus protagonistas a uma intimidade que, sem eles, permaneceria nebulosa ou a antecipação de um futuro pouco favorável. Isolados ou em conjunção com imagens ou vozes alucinatórias, os sonhos não se limitam a desvendar

---

(14) *Ibidem*, p. 161.

(15) Em trabalho publicado recentemente, Izabel Margato, que, para desapontamento do leitor, só perto do final se aventura numa interpretação pessoal da novela, salienta que «são os personagens masculinos os escolhidos para funcionarem no texto como os duplos do personagem Menina e Moça, que fora eleito para desempenhar o papel activo de sujeito-amador», para, logo em seguida acrescentar: «A Menina e Moça vai desaparecendo pouco a pouco, cedendo o lugar privilegiado aos seus duplos, que assumem a sua história e o seu espaço.» (Izabel Margato, *As Saudades da «Menina e Moça»*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988, p. 96.) Julgo estar a hipersensibilidade dos protagonistas masculinos das várias histórias, cuja manifestação mais óbvia está nas muitas lágrimas choradas — por vezes até durante o sono —, directamente associada ao predomínio de um sentir feminino que se lhes comunica e assim contribui para a sua transformação em duplos da Menina.

mistérios e revelar segredos — eles desempenham um papel na evolução da intriga, já que influenciam o comportamento das personagens que os animam. O seu enquadramento narrativo mostra estarem eles ao serviço de uma tese, central na novela — a de que não é permitido ao homem escapar ao destino que lhe está traçado —, e a interpretação fatalista do mundo e da vida assim afirmada tem nas várias histórias que aqui são contadas, e que aparecem como outras tantas duplicações da história da Menina ([16]), a sua validação. No seu percurso algo labiríntico, o texto constrói, em parte através das relações que tece entre os sonhos e a vida de várias personagens, imagens múltiplas da irremediabilidade do destino, contra o qual o ser humano nada pode, nem mesmo quando o enfrenta e se debate, buscando uma felicidade que, afinal, lhe está vedada.

([16]) Izabel Margato vai um pouco mais longe, ao afirmar: «Todas as histórias se reúnem em uma só e, por isso, não importa esta ou aquela identidade, pois todas cabem numa mesma vida: a do personagem-autor-narrador, que conta e é contado em histórias que são a sua própria história.» (Izabel Margato, *op. cit.*, p. 86.)

BRANCO NO BRANCO DE EUGÉNIO DE ANDRADE

FERNANDO J. B. MARTINHO
Universidade de Lisboa

A poesia é, em Eugénio de Andrade, uma forma de sageza. A sabedoria, nela, consiste numa procura sem desfalecimentos da plenitude, da beleza, da felicidade. Parece não haver outras razões para o canto do que a aspiração à «luz» e ao «oiro». Por isso *Branco no branco* abre com uma exortação do sujeito poético a si próprio para que não desista dessa busca, para que se não deixe sucumbir ao peso da «sombra». E invoque «o fogo, a claridade, a música/ dos flancos». Depois da «luz queimada», «deserta», de morte e sufocação, de perda e agonia, que, melancolicamente, rasava muitos dos textos dos últimos livros, o poeta impõe-se a si mesmo a reaprendizagem da «doçura», da luz que, pela «janela», inunda o espaço de recolhimento e intimidade que é a «casa». A si próprio apresenta um programa simples e claro de reencontro com os lugares, as palavras, as «sílabas» «onde a luz é feliz e se demora», «onde a beleza é mais nova». É urgente que não esqueça e diga e volte a dizer as palavras que, longe da «pedra» e da «sombra» e nimbadas pela «luz» que a «janela» deixa entrar, nomeiam e felicidade e a «beleza»: «homem», «mulher», «criança», «estrela». Eis o percurso traçado: desaprender a «pedra», desaprender a «sombra», reaprender a serenidade, a sabedoria do essencial. Fazer do coração lugar compassivo de entendimento e resgate da perecível «matéria».

Inexoravelmente «prometido à terra» é o «coração» do homem. Empenhado, porém, na desaprendizagem da sombra, da «sombra mais amarga», e na reaprendizagem da luz, um dos caminhos que ao sujeito se oferecem para reaver a «perfeição», para de novo tocar, fugazmente que seja, o esplendor é a evocação da infância e dos lugares que a envolveram de plenitude. A exortação do sujeito vai no sentido de abrir os ouvidos interiores, de procurar dentro de si a «música» que o leve a abandonar o esforço, vão, de encostar «a face à melancolia», e a confiadamente regressar ao tempo em que «tinha (...)/ a idade das amoras», ao tempo da violenta felicidade da infância. A felicidade dos gestos radicalmente simples e livres: um «modo» irrepetível

de «saltar o muro,/ de levar à boca/ um punhado de cerejas pretas,/ de esconder o sorriso no bolso,// certa maneira de assobiar às rolas/ ou então pedir um copo de água». Uma imagem há que incita o sujeito a empreender essa viagem interior — de irrecusável fulgor e apelação: um rosto de desafio e insubmissão, descuidada e provocatoriamente «sujo de amoras». Rosto enquadrado num «lugar ao sul». Lugar onde «a terra cheira a linho branco,/ a pão na mesa» e o «fulvo ardor da luz invade a água/ caindo na poeira, leve, acesa». Espaço de «perfeição» e «prodígio» onde se fazia a alvoraçada e impaciente descoberta do «corpo» e se tinha por companheira e «confidente» a «luz». A luz. E os animais. Tempo e lugar de perfeito e deslumbrado entendimento da «maravilha» que são os «animais», «sem memória de terem sido irmãos/ da estrela matutina», que o presente de privação e carência inevitavelmente vê «talvez já apagada ou em ruína». Do que se sente «falta» é dessa inocência, desse tranquilo «desaprender» dos animais, cavalos, gatos — confidente proximidade da natureza. É esse, agora, o «ofício da alma»: deixar-se levar pela voz da lembrança, «desaprender» a intranquilidade, a tensão, o «desassossego» do presente e conhecer o apaziguamento junto dos seres «sem memória», sem remorso ou a consciência atormentada do devir, da mudança, da «ruína». É esse retorno às fontes, ao «amanhecer» da vida que permite ao sujeito manter vivo na memória o aroma da «flor da água», vislumbre da «imortalidade» que faz nossa «toda a música da terra,/ toda a música do céu», perfeitamente irmanadas, indistintas.

Sabe o poeta que o canto que o mundo lhe dá de nada servirá se ele não o interiorizar, se o não fizer jorrar, puro, límpido, das suas nascentes mais profundas. Ouvir atentamente o «rouxinol» ou a «cotovia» não chega; preciso é que dentro dele o canto se faça música irreprimível, palavra esvoaçante. «Alada/ fala». Porque — não há outro modo de o dizer — «o real é a palavra». Branco no branco. Coincidência perfeita, mútua iluminação. Como no haikai de Bashô traduzido por Octávio Paz e onde o poeta foi buscar o título para o seu livro. Mutuamente se iluminam o «real» e a «palavra». Outro não tem sido o sentido da demanda poética de Eugénio de Andrade: para lá da «difícil floração da língua», da *dificuldade de ser*, do «incerto», do «instável», do «inseguro», da mão «que não sabe/ (...) converter/ a pedra em nascente», unir nos mesmos esponsais as mãos e os frutos, a «palavra» e o «real».

de «saltar o muro,/ de levar à boca/ um punhado de cerejas pretas,/ de esconder o sorriso no bolso,// certa maneira de assobiar às rolas/ ou então pedir um copo de água». Uma imagem há que incita o sujeito a empreender essa viagem interior — de irrecusável fulgor e apelação: um rosto de desafio e insubmissão, descuidada e provocatoriamente «sujo de amoras». Rosto enquadrado num «lugar ao sul». Lugar onde «a terra cheira a linho branco,/ a pão na mesa» e o «fulvo ardor da luz invade a água/ caindo na poeira, leve, acesa». Espaço de «perfeição» e «prodígio» onde se fazia a alvoraçada e impaciente descoberta do «corpo» e se tinha por companheira e «confidente» a «luz». A luz. E os animais. Tempo e lugar de perfeito e deslumbrado entendimento da «maravilha» que são os «animais», «sem memória de terem sido irmãos/ da estrela matutina», que o presente de privação e carência inevitavelmente vê «talvez já apagada ou em ruína». Do que se sente «falta» é dessa inocência, desse tranquilo «desaprender» dos animais, cavalos, gatos — confidente proximidade da natureza. É esse, agora, o «ofício da alma»: deixar-se levar pela voz da lembrança, «desaprender» a intranquilidade, a tensão, o «desassossego» do presente e conhecer o apaziguamento junto dos seres «sem memória», sem remorso ou a consciência atormentada do devir, da mudança, da «ruína». É esse retorno às fontes, ao «amanhecer» da vida que permite ao sujeito manter vivo na memória o aroma da «flor da água», vislumbre da «imortalidade» que faz nossa «toda a música da terra,/ toda a música do céu», perfeitamente irmanadas, indistintas.

Sabe o poeta que o canto que o mundo lhe dá de nada servirá se ele não o interiorizar, se o não fizer jorrar, puro, límpido, das suas nascentes mais profundas. Ouvir atentamente o «rouxinol» ou a «cotovia» não chega; preciso é que dentro dele o canto se faça música irreprimível, palavra esvoaçante. «Alada/ fala». Porque — não há outro modo de o dizer — «o real é a palavra». Branco no branco. Coincidência perfeita, mútua iluminação. Como no haikai de Bashô traduzido por Octávio Paz e onde o poeta foi buscar o título para o seu livro. Mutuamente se iluminam o «real» e a «palavra». Outro não tem sido o sentido da demanda poética de Eugénio de Andrade: para lá da «difícil floração da língua», da *dificuldade de ser*, do «incerto», do «instável», do «inseguro», da mão «que não sabe/ (...) converter/ a pedra em nascente», unir nos mesmos esponsais as mãos e os frutos, a «palavra» e o «real».

CARLOS DA MAIA E JOÃO DA EGA: DOIS VENCIDOS DA VIDA DEZ ANOS DEPOIS

FERNANDO PINTO DO AMARAL
Universidade de Lisboa

«A História é tão leve como a vida do indivíduo, insustentavelmente leve, leve como uma pena, como poeira ao vento, como uma coisa que há-de desaparecer amanhã».

— Milan Kundera
A Insustentável leveza do Ser —

«Valen igual Serenidad y Vértigo,/pues las palabras están dichas desde la noche de la tierra,/y las palabras son tan solo expresión de un engaño».

— Francisco Brines,
Insistencias en Luzbel —

Quando falamos na obra de Eça de Queiroz e a dividimos em três períodos, é hábito considerar *Os Maias* como o encerramento do segundo ciclo. Assim, após vários romances em que tentou abordar sistematicamente a sociedade portuguesa, *Os Maias* constituem o ponto culminante dessa tendência que os historiadores da literatura costumam englobar sob o nome de «romance realista». É à luz dessa perspectiva que sempre nos têm feito olhar a *masterpiece* de 1888, e, a esse propósito, creio ser inútil recordar os pressupostos estético-políticos sobre os quais assentou a atitude queirosiana. Todos sabemos como as intenções reformadoras da Geração de 70 animaram os ideais de Eça, e é fácil verificar como esses projectos renovadores estruturam toda a 2.ª fase da sua obra, estando na base de uma visão do mundo e do nosso país — visão essa, diga-se de passagem, algo compreensível, em face do que foi o Portugal da Regeneração e a maior parte do nosso Romantismo.

Ao evocar *Os Maias*, no entanto, quero situar-me apenas num dos seus capítulos — precisamente *o último*, redescoberto numa

recente releitura. (1) Mais especificamente, refiro-me ao episódico regresso de Carlos da Maia a Lisboa em Janeiro de 1887, dez anos depois dos acontecimentos que o levaram a partir. Para quem possa estar menos lembrado, direi rapidamente que esse capítulo se desenvolve em torno do reencontro de Carlos com o seu amigo João da Ega: depois de almoçarem no Hotel Bragança, os dois homens vão percorrendo calmamente a cidade, e é durante esse passeio que Carlos, enquanto revê alguns lugares e algumas pessoas, conversa com Ega a respeito das (maiores ou menores) alterações que esses dez anos terão provocado em tudo o que os rodeia. Acabam por ir ter ao Ramalhete, numa «romagem sagrada» (p. 696) que os emociona e os conduz a uma série de reflexões fundamentais para o balanço das suas vidas. Caído o crepúsculo, apressam-se a voltar ao Hotel, onde os espera um jantar previamente combinado com o Alencar.

Porquê uma tão grande atenção a este capítulo? Desde logo, porque os dez anos de distância aumentam a clarividência e a sensibilidade de um narrador que nessas páginas finais consegue, como num passe de mágica, ultrapassar a mera crónica de factos sociais ou sentimentais (quase sempre ridículos, mas às vezes trágicos, como no caso do incesto entre Carlos e Maria Eduarda) que compõem o grosso da história do romance e sustentam a sua arquitectura diegética. Decerto que já ao longo dos 17 capítulos anteriores muito se reflectira — e muito para além dos acasos e das circunstâncias por eles engendradas. Todavia, o que antes fora vivido *a quente* passa a ser olhado, não direi completamente *a frio*, mas pelo menos sob o peso de um tempo cuja passagem — sempre tão doce e tão cruel — foi apagando os ecos de reacções mais ou menos epidérmicas para deixar apenas visível o que daí terá restado de *essencial*.

Nunca será demais realçar o papel da *memória* nesse processo ao longo do qual Carlos e Ega se vão recordando e acercando de uma zona de luz que lhes foge — simbolizada no pálido sol de Inverno que declina — e sob cuja tranquila protecção se acham enfim capazes de olhar o mundo impregnados da sageza necessária para reconhecerem o irrisório dos destinos que nele supuseram interpretar. É sobretudo essa *dimensão melancólica* que desejo valorizar num autor mais conhecido por outras facetas, e a verdade é que o último capítulo d'*Os Maias* pode ser lido como um dos textos mais lucidamente melancólicos de Eça. Não se trata propriamente da angústia; aqui, o fundamental deriva de um *sentido do irreparável* que leva, antes pelo contrário, a uma estranha serenidade, diferida em relação a si mesma e sujeita às leis do tempo, que nada perdoam mas tudo relativizam. Mas é melhor escutarmos Carlos: «*E aqui tens tu a vida, meu Ega! Neste quarto, durante noites, sofri a certeza de que tudo no mundo acabara para mim... Pensei em me matar. Pensei em ir para a Trapa.*

(1) Já Maria Leonor Carvalhão Buescu lhe dedicou um ensaio, embora mais desenvolvido do que este e sob diferente perspectiva. Trata-se de «O Regresso ao Ramalhete», in Y. K. Centeno/Stephen Reckert, orgs., *A Viagem «Entre o Real e o Imaginário»*, Lisboa, Arcádia, 1983.

E tudo isso friamente, como uma conclusão lógica. Por fim, dez anos passaram, e aqui estou outra vez...» (p. 712).

Esta constatação surpreende Carlos, mas não é só ela o mais importante. O que neste livro se torna particularmente sedutor (e tem como resultado o último capítulo) consiste na progressiva *oscilação de certezas* que as suas setecentas páginas vão reflectindo pouco a pouco. Os pontos de vista iniciais de Carlos, de João da Ega e do próprio narrador definem um território cujas concepções teóricas correspondem, *grosso modo*, às da Geração de 70, plena de fé nas virtudes da ciência, do positivismo e da literatura como meio de análise social de consequências previsíveis. Ora o que sucede é que o *mundo da vida* (o «*Lebenswelt*» husserliano) é sempre hostil a quaisquer teorias que visem moldá-lo a um sistema, por mais «científico» que seja. (2) Na minha opinião, terá sido sobretudo a partir d'*Os Maias* que Eça mais se terá apercebido da inadequação dessa pretensa tarefa científica, e isso é já nítido neste capítulo final. Como muito bem observa Alberto Machado da Rosa a propósito de uma descrição da antiga Lisboa nas últimas páginas do romance, «*quem vê essa cena e lhe sente o pitoresco não é o artista vingador que escreveu o 'Primo' e o 'Crime', mas o futuro autor de Fradique Mendes*». (3)

Estamos, portanto, num ponto crucial do itinerário queiro siano, aqui exemplificado pelas atitudes de Carlos e Ega, desiludidos com tudo e com todos, e por isso recolhidos a um comodo cente egoísmo que os divorcia cada vez mais do espírito combativo dos anos 70. Na verdade, o sabor que nos fica da conclusão d'*Os Maias* pouco tem já a ver com os impulsos revolucionários da geração coimbrã que ideologicamente formou os dois amigos e o seu criador. Ao contrário, esse tom resignado abre caminho, num certo sentido, ao tranquilo desencanto da geracão de 90 e a um sentimento de *decadência* já tipicamente finissecular. E é assim que chegamos ao «fatalismo muçulmano», doutrina enunciada por Carlos como uma *lição da experiência*: «*Nada desejar e nada recear... Não se abandonar a uma esperança — nem a um desapontamento. Tudo aceitar, o que vem e o que foge, com a tranquilidade com que se acolhem as naturais mudanças de dias agrestes e de dias suaves* (...) *Sobretudo não ter apetites. E, mais que tudo, não ter contrariedades*» (p. 715).

Perante isto, não causaria espanto que Carlos da Maia e João de Ega, caso fossem mais do que seres de papel, integrassem os «Vencidos da Vida», grupo a que Eça aderiu precisamente em 1889, logo após a publicação d'*Os Maias*. (4) E como sempre sucede quando uma geração aprende a pôr em causa os seus valores mais queridos, o olhar que deita sobre o passado surge matizado por uma contemporizadora benevolência. Basta ver como a figura

(2) Tem sido esse, aliás, o eterno problema das chamadas «ciências humanas»...

(3) Alberto Machado da Rosa, *Eça, Discípulo de Machado?*, Lisboa Ed. Presença, 1979, p. 267.

(4) *Os Vencidos da Vida* chamou a *Os Maias* João Medina, num artigo intitulado «O Niilismo de Eça de Queiroz n'*Os Maias*», in *Eça de Queiroz e a Geração de 70*, Lisboa, Moraes ed., 1980, p. 80.

do velho Alencar (medíocre lírico do 2.º romantismo) aparece aureolada pelo encanto — algo arcaico, mas comovedor — do que persiste *genuíno* e pode ainda exibir «um resto de sincera emoção» (p. 706). É claro que, sendo Portugal terra de cegos, o poeta teria ao menos um olho... Mas a reconciliação com o romantismo vai mais longe, dando-se ao nível dos próprios Carlos e Ega, que travam quanto ao assunto um diálogo esclarecedor:

«— *E que somos nós? — Exclamou Ega. — Que temos nós sido desde o colégio, desde o exame de latim? Românticos: isto é, indivíduos inferiores que se governam na vida pelo sentimento, e não pela razão...*

Mas Carlos queria realmente saber se, no fundo, eram mais felizes esses que se dirigiam só pela razão, não se desviando nunca dela, torturando-se para se manter na sua linha inflexível, secos, hirtos, lógicos, sem emoção até ao fim...

— *Creio que não — disse o Ega. — Por fora, à vista, são desconsoladores. E por dentro, para eles mesmos, são talvez desconsolados. O que prova que neste lindo mundo ou tem de se ser insensato ou sem sabor...*

— *Resumo: não vale a pena viver...*

— *Depende inteiramente do estômago! — atalhou Ega.*» (pp. 714/715).

Que essa conversa termine por uma nota jocosa que automaticamente desvaloriza os temas (aparentemente sérios) nela debatidos, eis o que é altamente significativo. De facto, não encontrando resposta no positivismo ou no romantismo, os dois homens tudo nivelam com a lucidez de quem perdeu irremediavelmente a inocência — essa inocência que antes os fizera acreditar nas grandes explicações solucionadoras do universo e dos seus mistérios. «*Se trágico cultural existiu para Eça de Queiroz, foi um trágico de olhos abertos*». Estas certeiras palavras de Eduardo Lourenço [5] adaptam-se bem ao estado de alma que paira sobre o final d'*Os Maias*. Nesse momento, de nada valendo a *serenidade* de uma razão sempre impotente e esterilizante ou a *vertigem* de paixões condenadas à volatilidade dos instintos humanos, o único sinal de inteligência é reconhecer a «inutilidade de todo o esforço», porque «*tudo se resolve como já ensinara o sábio do 'Ecclesiastes', em desilusão e poeira*» (p.715).

E todavia, a par de tais reflexões estruturantes de uma «*teoria definitiva da existência*» (p. 716), Carlos e Ega correm pela Rampa de Santos no intuito de apanhar um «americano» que os levará ao jantar do Hotel Bragança. Machado da Rosa viu nesse «desajustamento das ideias com as acções» a vontade de «*pôr em relevo a única força que realmente sobrevive da antiga e nobre estirpe dos Maias: o desejo de comer e satisfazer outros instintos primários*». [6] Sem dúvida que sim, mas o que nessa (aparente) contradição mais me atrai é a imponderável dose de ironia envolvida numa fórmula como «teoria definitiva da existên-

---

(5) Eduardo Lourenço, *O Labirinto da Saudade*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2.ª edição, 1982, p. 103.

(6) Alberto Machado da Rosa, *ob. cit.*, p. 295.

cia», quando o clima subjacente a todo o capítulo é o de uma falibilidade teórica geral. Segundo Solger, aliás, *«la vraie ironie commence seulement lorsqu'on contemple en grand les destinées du monde»* (7), e julgo que a questão central permanece suspensa numa insolúvel ambiguidade, ou por outras palavras: como leitores, ficamos sem saber exactamente até que ponto essa «teoria» é assim tão «definitiva» ou corresponde à verdade daquelas personagens e da sua cosmovisão.

Seja como for, o facto é que o ambiente português que Carlos vem encontrar em 87 é propício a essa espécie de pragmatismo pessimista que tenho vindo a assinalar (Também Machado Pires, p. ex., o afirma num exaustivo estudo: «*O Portugal que reencontram* [*Ega e Carlos*] (...) *agravara o seu processo de decadência*»). (8) Assim, enquanto nos anos 70 a generosidade da sua geração pretendera *mudar o país*, fazendo-o libertar-se do provincianismo balofo em que política e socialmente estagnara, os dois amigos concluem como os resultados são nulos, e até porventura mais lamentáveis do que a situação pré-existente: Lisboa continua pacoviamente a imitar o que lhe chega do estrangeiro, Portugal é cada vez mais uma má tradução do Francês, e esse declínio nacional acompanha a erosão dos ideais da sua juventude. Deparando com tudo isso, era natural que se esboçasse uma atitude à beira do nihilismo, e é curioso reparar como essa indiferença — representando o fracasso das grandes propostas ético-ideológicas e resumindo-se a um encolher de ombros em face da degradação geral — poderia talvez ser transposta para os actuais anos 80 portugueses, também eles reduzidos à importação dos modelos vindos de uma Europa rica, tecnocrática e civilizada cujo pólo de referência se deslocou de Paris em direcção a Bruxelas.

É claro que se torna aliciante detectar inevitáveis analogias (por exemplo, entre a Comuna de Paris e o Maio de 68, ambos vividos como o apogeu de todas as utopias; ou entre a Geração de 70 e a geração do 25 de Abril de 1974, ambas politicamente desiludidas ou acomodadas), mas o actual panorama é bem mais complexo que o de há 100 anos: tendo origem no *refluxo da ideia de futuro*, ele põe em causa aquilo que Lyotard designou por «grandes narrativas emancipadoras» e define um espaço ainda confuso a que é prático chamarmos *pós-modernidade*. Perdida a cegueira do progresso e da acumulação, perdida a fé num único destino salvífico para a humanidade inteira, perdido sobretudo o *pathos* revolucionário das vanguardas, o problema do nosso fim-de-século radica na mesma contradição que domina Carlos da Maia e João da Ega ao abandonarem o Ramalhete nesse fim de tarde de Janeiro: tomando consciência da inutilidade da sua missão regeneradora, eles descobrem como todo o *peso* atribuído ao curso da História acaba por ser uma ficção ideológica como

(7) Citado por Maria de Lourdes A. Ferraz, *A Ironia Romântica*, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1987, p. 207.

(8) António Manuel Bettencourt Machado Pires, *A Ideia de Decadência na Geração de 70*, Ponta Delgada, Instituto Universit. dos Açores, 1980, p. 279.

outra qualquer. E então, sendo a História «tão leve como a vida do indivíduo», nada lhes resta senão o famoso «fatalismo muçulmano», correspondente, no fim de contas, ao tradicional fatalismo português e arrastando consigo *o vazio de todo o voluntarismo*, assim como a permanente disponibilidade para os encantos do efémero. Como Carlos ou Ega, também nós deixámos de poder desejar alguma coisa com a mesma energia, porque, como nota Eduardo Prado Coelho numa excelente análise das consequências do Maio de 68, «*a pós-modernidade começa por ser uma consciência melancólica, desencantada ou cínica das aporias do querer*». (9)

As consequências estéticas de uma tal situação vêm rapidamente ao de cima, já que a arte se volta de novo para si mesma e para os labirintos do seu inefável, perdendo as ilusões de uma qualquer utilidade ou intervenção social (e ao declínio do romance realista no fim do séc. XIX corresponderia o actual pouco sucesso da «arte comprometida»). Daí que, em ambas as épocas, possamos notar uma certa *esteticização das atitudes*, manifestada pelo clímax do dandismo oitocentista na «Belle Époque» e pelas preocupações neo-dandistas do mais visível e folclórico pós-modernismo. Talvez agora a descrença seja mais radical, abrangendo mais categorias do saber, mas haverá por certo algum paralelismo entre dois fins-de-século que, embora artística e literariamente fúteis, elitistas ou decadentes, assistem a notáveis avanços no campo tecnocientífico e, numa outra vertente, a uma redescoberta dos afectos individuais como possível via de ligação ao real.

Antes de concluir, gostaria de salientar como a evolução posterior de Eça de Queiroz e da sua obra veio a desenvolver *duas inclinações também elas muito nítidas na nossa época e já sensíveis no último capítulo d'"Os Maias"*: por um lado, o acentuar da filosofia descontraidamente egoísta de Carlos da Maia, cujo quotidiano parisiense de «homem rico que vive bem» (p. 713) é semelhante ao de figuras mais ou menos narcísicas e muito *fin-de-siècle* como Jacinto ou Fradique Mendes, personagens também reduzidas a um diletantismo cultivado e ao gozo de certos prazeres próprios de uma existência sofisticada. Por outro lado, um regresso aos velhos valores do Portugal profundo e ao tradicionalismo conservador de uma visão ecológica, bem patente na forma nostálgica como Carlos e Ega observam «a velha Lisboa fidalga» (p. 704) ou no retorno de Jacinto à sua quinta de Tormes — tudo isso exprimindo um repúdio do progresso europeu, bem como um desejo de viver *fora da História* e de todas as suas contingências.

Não valerá a pena acrescentar muito mais. Repito que o ponto de partida desta meia-dúzia de considerações foi o reencontro de Carlos da Maia com João da Ega, dez anos depois dos seus entusiasmos juvenis, e algo me diz que o tom desencantado com que essa conversa contempla a Lisboa de 1887 poderia hoje repetir-se: sob uma névoa de sentimentos em decomposição, os dois lamentariam a fugacidade das paixões humanas, diriam mal da

(9) Eduardo Prado Coelho, «Maio a Maio», in *Ler*, n.º 3, Verão/1988 p. 27.

corrupção e da imbecilidade da classe política, e, em vez de no «Grémio» ou na «Casa Havaneza», iriam rever os amigos no «Frágil» ou noutro bar do Bairro Alto. Reconheceriam que *as coisas são sempre mais complexas do que parecem* e que não há meios para as enquadrarmos num sistema explicativo/teórico global, mas saberiam ver como isso nunca teve assim muita importância. Mais decisivo do que todas as filosofias era chegar a horas ao jantar do Bragança, e por isso continuariam a correr pela Rampa de Santos, perseguindo a lanterna vermelha desse «americano» que talvez nunca tenham alcançado.

Nota: Todas as referências se reportam à 5.ª edição d'*Os Maias* na editora «Livros do Brasil».

SOBRE A PRIMEIRA FASE DA NOVELÍSTICA DE CASTRO SOROMENHO

GILBERTO MOURA
Universidade de Lisboa

Nascido em Moçambique (Chinde, Zambézia, 1910), ido para Angola com poucos meses de idade, ali cresceu e se formou espiritualmente, ali viveu os melhores anos da sua vida; vindo para Portugal em 1937, aqui exerceu o jornalismo e uma actividade editorial; foi longe de Angola, sem nunca a ela ter voltado mas sempre com os olhos postos nela, que escreveu todos os seus livros. Em dado momento, terá mesmo proclamado: «Sou um escritor angolano». Mas em que circunstâncias e com que sentido o terá feito?

Figura de inegável relevo, Castro Soromenho foi desde cedo notado e distinguido pela crítica portuguesa; após a independência de Angola. se não mesmo antes, foi descoberto também pela estrangeira e aquele país adoptou-o como um dos seus, ou pelo menos como «precursor» da sua novel novelística. Ao tempo em que *Nhari* e *Noite de Angústia* foram surgindo, o favor crítico explicava-se, em grande parte, pela novidade dos temas, por ter sido ele o primeiro a abordar a figura do negro, a sua situação e os seus conflitos, sob uma perspectiva «humana», com preocupações de ordem sociológica e não meramente folclóricas ou turísticas. Anteriormente ao aparecimento de *Nhari*, poucas obras de temática ultramarina podiam apontar-se no panorama literário nacional, e essas mesmo, pela maioria, de duvidosa qualidade artística. Soromenho teve o mérito de um tríplice originalidade: a de revelar ao grande público etnias, usos e costumes pouco conhecidos até então; a de procurar fazê-lo com verdade, despida daqueles exageros de má propaganda em que alguns dos seus contemporâneos caíram; e, sobretudo, a de tentar a todo o custo compreender o mundo misterioso, a esfínge indevassável que é para o europeu a alma do africano.

Tanto nos contos como nas novelas e romances da sua primeira fase, é notória e propositada a ausência do homem branco; o autor escolheu adrede os figurantes, os seus ambientes e situações, procurando dar ao leitor um retrato integral e não refrangido do autóctone no seu meio natural — a região da Lunda, aquela que na sua juventude melhor conheceu. *Terra Morta* repre-

senta já uma mudança de «andamento» e de direcção, uma decisiva renovação da sua maneira literária — e tão radical, que é legítimo falar-se hoje de dois Castro Soromenho: um anterior a essa obra, o outro a partir dela. Pela primeira vez, na sua produção romanesca, são aqui aproximados, frente a frente, medindo estaturas, o aborígene e o alienígena, pela primeira vez deixa de ser seu escopo o negro isolado, sem ponto externo de referência ou comparação.

Nhari, o volume inicial, aparecido em 1938, é uma colecção de contos, ou melhor dito, de quadros evocadores, e de «lendas» recolhidas pelo autor, mas que pela sua arquitectura pouco se distinguem daqueles. O «tonus» é o mesmo numas e noutros; a composição também, e a linguagem de que o autor se serve mostra-se artificiosa, às vezes desarticulada, por momentos gramaticalmente incorrecta, quando não de mau gosto. Em *Noite de Angústia*, um múltiplo caso de feitiçaria, idênticos defeitos de expressão se observam, sem que haja qualidades relevantes a compensá-los. É evidente, todavia, uma maior contenção na procura de efeitos, um desejo de se atingir a difícil notação exacta — propósito que mais se acentua nos volumes seguintes, *Homens sem Caminho*, história da destruição de uma aldeia pacífica de lundas, pelos quiocos invasores, e *Rajada e outras Histórias*, nova série de narrativas ou contos, sem nunca chegar a uma fórmula satisfatória. Mas vejamos mais de perto.

Na obra de estreia, Castro Soromenho evocava casos ou situações simples, típicos mas incomplexos: o drama do soba Xa-Caongo, destronado e acolhido à protecção da rainha Mona-Capenda, que lhe concedia o privilégio de chamar a si a sua gente dispersa e novamente erguer povoado — povoado que morria ao nascer, porque a *malemba*, árvore simbólica da realeza, se negava a folhar e a florir; o desastrado fim de Caçula, jovem e bela, que ao atravessar o rio era surpreendida pelo jacaré; o encontra fortuito e incestuoso de um escravo, Candala, e sua velha mãe. que ele nunca havia conhecido e cujo parentesco consigo outra mulher lhe revelava; uma situação de adultério denunciada pela própria infractora, temerosa da «prova da galinha»; finalmente, no conto que dá o seu título ao nome do livro, o tráfico de uma pequenina lunda, mercadejada por seu próprio irmão. As «Lendas Negras» apensas ao volume, recolhidas da tradição e transcritas não na sua exacta forma oral, ou sequer oralizante, mas sujeitas pelo autor a um envoltório formal que lhes retira todo o carácter etnográfico e as aproxima dos contos, são mais paráfrases de provérbios quiocos do que verdadeiras lendas; «lendas», propriamente ditas, só as duas últimas parecem sê-lo: «Aves do Além», cujo cenário é o das quedas de água do Dala, no rio Chiumbe a 113 quilómetros do Luso, actual Luena, e «A Lagoa Maldita», que não é senão o celebrado Lago Dilolo, nevoento e misterioso como um esquecido mar boreal. A ambas poderá juntar-se a d'«O Lago Enfeitiçado» ,incluida no volume posterior, *Rajada e outras Histórias*», de 1943; mas o mesmo tratamento artístico que tam

bém nelas operou o autor, retirando-lhes a sua pureza original e recriando-as, irmana-as até certo ponto com as restantes, identifica-as com elas e com os contos.

Em *Noite de Angústia*, algumas mortes estranhas, tanto na aldeia de Salemo, senhor de um povo, como na de Xandumba, seu rival, a meia légua, impelem ambos os sobas a escolher um bruxo ou adivinho que possa deslindar a questão de conflito emergente, e indique quem teria sido o vero culpado. A detenção e a inesperada revelação de um filho de Salemo, Lenga, numa terceira senzala vizinha (a de Samugimo), vêm descobrir a verdade: seu pai buscava subornar o adivinho, e isso, no entendimento de todos, equivalia a confessar-se culpado de todas aquelas mortes. Preso e sujeito à prova terrível do «muaje» («beber juramento»), Salemo sucumbe no meio de pavorosas convulsões; a sua aldeia é considerada maldita e reduzida a cinzas; o filho, com outros companheiros, decide-se a abandonar de vez os locais; e Ivenga, uma escrava, fiel desde a juventude, executora constrangida da sentença pelo seu senhor lançada contra uma das vítimas, Capula, «a mais bela moça do chão de Xandumba», agoniza tragicamente, sozinha, abandonada por todos.

Homens sem Caminho, terceira obra e segundo romance, publicada sem data mas datável de 1941, é, na efabulação, cronologicamente anterior a *Noite de Angústia*. Nesta, há uma ou duas alusões — simples alusões — à longínqua existência do homem branco e às terras que ele ocupava no litoral, o mesmo litoral que era a miragem, o ponto a atingir por Lenga, filho de Salemo; naquela, a ausência do branco é total; o seu objecto, a sua fábula, é um dos muitos episódios das lutas travadas entre os quiocos e os lundas, em que estes transitoriamente sucumbiram (o momento do romance) para mais tarde readquirirem a supremacia, «após uma profunda remodelação tribal».

E aqui seja-me permitida uma breve incursão no domínio da História. Nenhum dos povos que actualmente ocupam a África central ou meridional pode classificar-se de autóctone, originário do seu próprio território — o que, aliás, sucede com quase todos os povos do mundo. Os sucessivos fluxos e refluxos migratórios, ao longo de milénios, fizeram deslocar de umas para outras regiões, duns para outros continentes, todas as populações que até dado momento ocupavam, por razões de ordem económica (a procura de melhores condições de vida), por motivo de lutas extensas (explicadas pelo desejo dessas melhores condições de vida), por grandes e acentuadas mutações de ordem climatérica, ou mesmo por simples espírito ambulatório (caso dos povos «naturalmente» nómades). Parece hoje provado que os actuais povos africanos procederam em grande parte da Ásia, onde também se verifica ou verificou a existência de espécimes da raça negra, e que, pelo Sinai, através o Egipto e o Sudão, ou pelo estreito de Bab-el-Mandeb, foram irradiando por aquele continente e se fundiram ou se cruzaram com os seus habitantes primitivos.

Anteriormente à viagem das caravelas lusas ao rio Zaire, no século XV, as monarquias negras da bacia congolesa haviam

atingido um estádio de civilização relativamente avançado e brilhante, que depois veio a involuir, por causas não totalmente explicadas.

O propósito dos portugueses, ao bordejarem pelo Golfo da Guiné na sua tentativa de alcançarem a Índia por mar, era duplo e era evidente: estabelecerem relações comerciais com os povos das regiões a que aportavam, à imitação dos fenícios; e expandirem a fé cristã. Este seu propósito proselistista tem sido contestado por vezes (António Sérgio e outros), mas parece irrecusável, à face dos documentos (por ex., os regimentos reais) e dos constantes testemunhos coevos de viajantes e cronistas estrangeiros, e mesmo perante a própria realidade dos factos.

Chegado ao Zaire, em 1482, Diogo Cão enviou emissários ao Rei do Congo e com ele, em nome do Rei de Portugal, veio a estabelecer relações de amizade, que perduraram por muitas décadas, sem contratempo ou dissonância de relevo, de parte a parte. A economia congolesa era já na altura rica e variada, e manifestava-se, então como ainda hoje, principalmente nos produtos agrícolas, na apicultura e no artesanato. Neste, incluiam-se diversos tecidos de fibras regionais e trabalhos em marfim. Eram os excedentes dessa produção que os nossos navegadores iam permutar com os da produção portuguesa.

Um século volvido, a situação era já diferente. Com o avanço da nossa agricultura em S. Tomé, que entretanto fora colonizada por escravos oriundos do continente e por judeus escapos à Inquisição espanhola e por D. João II aceitos em Portugal, e com o incremento da produção da cana sacarina no Brasil, que demandavam, uma e outra, intensa mão de obra braçal, o interesse dominante dos portugueses, em relação ao Congo, era principalmente o da consecução dessa mão de obra, passando pois a segundo plano os frutos da terra.

Os portugueses têm sido por vezes, à escala mundial, acusados de escravistas. Sem razão e com ela: é verdade que praticaram a escravatura, sobretudo na ocupação do Brasil. Nisso, porém, se limitaram a seguir uma tendência geral, tão velha como o mundo. O tráfico humano é uma mancha abominável na história da civilização, mas não constitui, por forma nenhuma, estigma peculiar do povo português. Era já costumeiro, e largamente exercido desde a mais alta antiguidade. Na própria África e nos mesmos Congo e Angola, os vencidos da guerra eram aprisionados e feitos escravos dos vencedores, seus irmãos de cor, que os utilizavam nos mais baixos misteres, quando os não vendiam, talqualmente sucedia nos tempos do Egipto faraónico ou nos do Império Romano. É o próprio Soromenho quem no-lo recorda, em livros como *A Maravilhosa Viagem dos Exploradores Portugueses*, e quem alude ao alcoolismo e à prostituição, igualmente práticas correntes à chegada dos portugueses, que nem foram perverter os congoleses nem estes ou outros malefícios lhes revelaram. O que tornou a escravatura mais particularmente odiosa, isso sim, foi o carácter mercantilista de que ela se revestiu nos

séculos XVII e XVIII e as circunstâncias em que se efectuava: uma autêntica exportação transcontinental de material humano

Cometeram-se, pois, muitos e cruéis abusos numa actividade já de si sumamente reprovável mesmo em âmbito limitado àqueles casos decididos pela sorte das armas. E contra esses abusos começaram a manifestar-se violentamente os povos indígenas, em tempos de D. Diogo I, Nkumbi a Mpudi. Sobrevieram longas lutas intestinas, o gradual enfraquecimento do reino, na época de D. Álvaro O Mpanzu (1568) e a sua invasão pela raça jaga (yaka ou iacca), povo aguerrido e dominador, se não amálgama de povos, proveniente do interior da África, talvez da zona actual do Sudão. Em 1575 faleceu D. Álvaro e sucedeu-lhe D. Álvaro II, Nempazu a Nimi, que conseguiu sacudir a influência portuguesa e denegou o contrato de vassalagem subscrito pelo seu antecessor, furtando-se a novos acordos e expulsando mesmo do seu território os portugueses que lá residiam.

Ao dealbar do novo século, o vasto e poderoso reino congolês, que cem anos atrás ocupava toda a bacia Sul do rio Zaire e se prolongava até para além do Cuanza, ia-se desmoronando aos poucos, tendia à partição, depauperado por sucessivas rivalidades e lutas intensas. «Estas divisões eram o resultado do comércio de escravos e marfim que os portugueses faziam e da política intriguista dos comerciantes».

Cerca de 1600, as monarquias aborígenes ocupavam a seguinte posição geográfica: o território do Soyo correspondia a todo o enclave de Cabinda, abrangia a embocadura do Zaire até às quedas de Ielala, provavelmente, e estendia-se ao Sul por todo o distrito angolano do Zaire; os Dembos ocupavam a zona que sempre, posteriormente, continuou a ser conhecida sob esse designação; o reino da Matamba, de configuração aproximadamente circular, compreendia parte do distritos do Cuanza-Norte e de Malange (na derradeira divisão administrativa portuguesa) e era atravessando a meio pelo curso superior do rio Lucala; a Leste deste, desenvolvendo-se no sentido Norte-Sul, até as margens do Cuango, estavam os povos de Cassange, e a Sul, sobre o Cuanza, assentava o reino do N'Dongo, posteriormente fusionado com o da Matamba. A faixa litorânea a Sul do Soyo era partilhada entre os portugueses, cujo domínio mais ou menos efectivo se estendia até Massangano e Cambambe, e os Quissamas, povo aguerrido mas com vida apartada da dos demais, talvez por entre uns e outros se interpor o grande rio, que, aliás, os separava também dos portugueses. — De todo este vasto território ,o antigo reino do Congo ocupava somente, a esse tempo, a zona compreendida entre o Soyo e o leito do Cuango, a norte dos Dembos e do reino da Matamba, isto é e aproximadamente, todo o distrito do Uige no final da dominação portuguesa, durante muito tempo designado por «Congo Português» (para o distinguir do «Congo Belga»). Para além do Cuango, na vasta mesopotâmia que jaz entre este e o Cassai, o futuro campo diamantífero da Lunda, havia-se instalado na mesma altura — primeira metade do século XVII — o povo Tchowe («quioco», na forma portuguesa), que

só tarde chegou ao contacto dos europeus, em fins do século passado. Oriundos da região dos Grandes Lagos (Vitória, Tanganica), os quiocos acabaram por sujeitar-se aos lundas, já constituídos no chamado Império do Muatiânvua. A partir do século imediato, todas as monarquias do sub-continente estavam à beira da pulverização; o seu brilho encontrava-se totalmente apagado, mas só no último quartel do século XIX haveriam de efectuar-se, sobretudo depois da Conferência de Berlim, a sua exploração e ocupação sistemática por parte das chamadas «grandes potências».

No episódio escolhido por Castro Soromenho, o tempo cronológico não está explícita nem implicitamente indicado; nem seria fácil qualquer referência elucidativa, atenta e completa disjunção entre o calendário ocidental, o gregoriano, e o processo empírico, tradicional, que será o dos *lundas* e dos *quiocos*, na contagem do mesmo tempo. Isso impossibilita a inserção da narrativa no exacto momento do seu «contexto» histórico. Sabemos somente que o predomínio pertencia então aos quiocos, que os lundas haviam experimentado revezes e que, ao abrir da acção, um cabo de guerra destes últimos, Djalála, se encontrava aprisionado pelos inimigos. Entretanto, supondo-o morto, sua mulher havia cedido às solicitações do velho soba do povoado. Mas Djalála lograra evadir-se, chega inesperadamente à aldeia, conta ao povo reunido a odisseia da sua fuga, à luz das fogueiras nocturnas, e acaba exortando os seus irmãos à desforra, à vingança. Sucedem-se as peripécias, sempre dentro de um registo lógico, e o povo acaba por sucumbir a novo assalto dos quiocos. A aldeia é queimada; Djalála, enlouquecido, perece envolto pelas chamas, e os lundas, «tocados pelo chicote», seguem para o cativeiro, caem na servidão do inimigo. E fica «terra morta» a terra entre o Cuilo e o Caluango, a terra de Camba-Camba.

Com o volume seguinte, *Rajada e outras Histórias*, o autor regressa à narrativa curta, conto ou novela. Entre as demais sobressaem desta vez a primeira, «Rajada», o «Lago Enfeitiçado», já aludida, e «Samba». Como em *Nhari*, todas têm por fundo episódios do quotidiano local, da convivência entre homens e mulheres e conflitos que dela resultam, cenas de caça perigosa, as sempiternas práticas de feitiçaria, etc. Muitas vezes, é preciso dizê-lo, não chega a haver uma acção, uma célula dramática com sua temporalidade e sua espacialidade marcadas, ainda que por forma vaga: sente-se que não estamos na presença de verdadeiros contos, mas de simples narrativas, embora inegavelmente mais belas do que as do livro de estreia, porque Castro Soromenho soube eleger e tratar melhor os seus temas, foi mais sóbrio, mais senhor da sua pena.

Chegados aqui, a este marco miliário da carreira do autor, término do primeiro lance do seu percurso de ficcionista, que poderá concluir-se neste campo, em que somente a «história», por si, nos tem interessado? Ainda que possa ter cometido erros, e alguns a crítica etnográfica, bem informada, lhe poderá assacar, é evidente o seu cuidado em não se deixar resvalar a um folclorismo fantasista, a argumentos «cinematográficos», em se limitar

à simples e verdadeira utilização de cenas ou eventos que havia presenciado ou recolhido pessoalmente. Embora escrevendo já fora da impressão imediata, continuava a conservá-los nítidos na memória. Havia, sobretudo, a sua preocupação de não trair a verosimilhança, que em caso algum me parece deformada (salvo, claro, no de puras lendas), e, tanto como isso, volto a dizê-lo, a sua tentativa, de obra para obra renovada, de penetrar no universo anímico dos seus figurantes. Sentimos que o não conseguiu, que só chegaria com êxito a consegui-lo um escritor como eles negro, conhecedor profundo de uma sociedade como essa tão estranha, e que pudesse com naturalidade e sem esforço descer ao nível da sua convivência. Nunca o negro consentirá por completo em abrir-se ao homem branco, mesmo que esse branco seja dum nível cultural próximo do seu. Mau grado o seu virtuosismo, que lhe reconheço, não o conseguiu Luandino Vieira, pelo menos duma forma artisticamente satisfatória. A sua percepção do mundo suburbano de Luanda (que eu também conheci «bem» e que estava já muito longe, quão longe, dum mundo puramente gentílico como o de *Homens sem Caminho*), é uma percepção externa, mais a «vision du dehors». no sentido de Jean Pouillon, do que uma verdadeira sondagem à alma das criaturas que povoam as suas páginas. Não o conseguiu sequer o Ferreira de Castro da *Terra Fria* e de *A Lã e a Neve*, em relação aos seus frustes serranos pastores do Larouco ou da Estrela — guinhol que todavia lhe estava incomparavelmente mais perto, em todo sentido. As consequências dessa dificuldade, dessa impossibilidade de C. Soromenho, irão reflectir-se na representação da «sua» realidade, conforme indicarei a seguir. De qualquer maneira, o seu trabalho foi honesto, se não conseguiu ser exemplar, e teve o mérito da prioridade que lá atrás lhe consignei: o de introdutor do negro na literatura de língua portuguesa, restituído à sua verdadeira dimensão, despido das tais preocupações de exotismo a que na sua época era tão difícil fugir.

Embora classificados pelo autor como «romances», uma análise detida demonstrar-nos-ia que não estamos bem na presença de verdadeiros romances, tal como o «género» tem sido compreendido por teóricos como Albert Thibaudet, Percy Lubbock, Edwin Muir, E. M. Forster, A. A. Mendillow e outros: uma forma narrativa essencialmente caracterizada pela pluralidade da acção, isto é, pela coexistência de várias células dramáticas, que parcialmente se sobrepõem ou se interligam e exercem influência recíproca, convergindo para um único desfecho. *Noite de Angústia* e *Homens sem Caminho* observam uma das regras do romance: são verdadeiras obras fechadas. Mas a sua quase linearidade mantém-se constante, sem sobressaltos, ao longo de todo o processo narrativo, o tempo tem uma só marcação, e, principalmente, existe uma única situação de conflito, numa ou noutra, embora a dentro de cada qual seja possível distinguir gradações ou processos de avanço na acção. Esta circunstância explica-se talvez pelo facto de que a história urdida e os «actores» que iriam repre-

sentá-la, também em cada um dos dois casos, não davam «subs tância romanesca» suficiente para um tratamento adequado, senão sob a forma de conto ou novela. Tratando-se, como se tratava e trata ainda hoje, de sociedades minúsculas, insuladas sobre si mesmas, com actividade psíquica e sentimentos elementares, sem complexidades ou refinamentos, é óbvio que seria bem limitado o número de situações de conflito ou das combinações que estas poderiam proporcionar ao artista. Rica e variada, a literatura tradicional angolana, inventariada por José Redinha, assinala a existência de nada menos que dezasseis géneros, alguns expressivos, inclusive contos de temática múltipla, de caça, míticos, de maquixes ou de anões, mas nenhum que, sob forma primária que seja, se aproxime da estrutura da novela ou do romance. Não é, pois, que se comprove em Soromenho, sob o aspecto arquitectural, um desajustamento entre conteúdo e continente, entre o vinho que é servido e o vaso que o contém; esse desajustamento é de diversa ordem e será denunciado mais adiante.

A mesma análise, por outro lado e infelizmente, mostraria à evidência que, nesta primeira fase da sua vida literária, o autor estava ainda longe de dispor dos recursos linguísticos e da consciência artística que patenteia na segunda. Formado na escola áspera do jornalismo, ainda em Luanda, no diário *Última Hora* (depois transformado no *Diário da Luanda*), obrigado a trabalhar precipitadamente para o dia-a-dia, algumas vezes Castro Soromenho postergou a gramaticalidade, por exemplo no uso temporal dos verbos, incorreu em impropriedades de expressão, foi confuso ou roçou pelo mau gosto, como ficou dito atrás. A crítica contemporânea, excessivamente benévola, não fez reparo a essa debilidade formal; sentiu-a o próprio artista, corrigindo-se de edição para edição, como pode comprovar-se pelo cotejo da primeira e da quarta, tanto de *Noite de Angústia* como de *Homens sem Caminho*.

Mais graves se me afiguram os defeitos da própria composição, que também mal poderei aflorar aqui. Nos dois romances ou nos contos de *Nhari* e de *Rajada*, o desenvolvimento da fábula é confiado a um narrador invariavelmente heterodiegético, quando a verdade é que algumas vezes a história, vista *de dentro* (auto ou homodiegeticamente) assumiria mais espontâneo ritmo, mais naturalidade, maior verismo; daria mais intensamente a ilusão do real, do vivido. O narrador tende a colocar-se à altura das suas criaturas, procura mostrar e contar em acordo com a sensibilidade elementar ou a óptica limitada deles, mas não poucas vezes infringe o seu propósito, mudando bruscamente de clave, assumindo ostensivamente uma segunda visão narrativa, omnisciente, a sua, de homem conhecedor e civilizado. Essa infracção, repetida, desorienta o leitor, enfraquece o discurso, torna-o como que estratificado, de duplo nível, e constitui um grave defeito de ordem estética. Mas não é tudo: em numerosas passagens, o autor parece autonomizar-se do narrador, impelido por um mau sestro lírico, por um gosto barroquista de que só a partir de *Calenga* conseguirá libertar-se. Desde Flaubert, na *Education sentimentale*, tem sido nor-

ma permanente e fielmente acatada pelos mestres, nunca descrever aquilo que pelas personagens não seja visto, e nunca o fazer sem que se tomem as mesmas como centro do microcosmos que lhes é atribuído; essa norma foi por Castro Soromenho frequentemente trangredida.

Em 1940, ao concluir *Les Thibault*, cuja gestação e realização lhe haviam ocupado o melhor de vinte e dois anos, Roger Martin du Gard, já com meio século de existência, decidiu-se corajosamente a empreender nova obra cíclica, cujo título seria o de *Souvenirs du Colonel de Maumort*. A sua experiência profissional era consumada; escrevera três romances de factura perfeita, dois deles de estatura imponente, duas novelas, ambas consideradas obras-primas, e duas ou três peças originais; enriquecera e diversificara o seu processo narrativo, a sua temática, a sua cosmovisão. Ao iniciar a escrita daqueles *Souvenirs*, procurou ainda inovar, adoptar novos métodos no seu artesanato, que se lhe afigurava convirem melhor ao seu propósito; desiludido a breve trecho, pelas dificuldades que se lhe anteolharam, regressou às formas tradicionais, que tão pouco (como já pressentia) se mostraram adequadas; tentou recorrer a uma forma mista, de «dossier», aquela de que já lançara mão em *Jean Barois*, mas nem essa se revelou eficaz. Ensaiou por fim a de «diário», tão natural umas vezes, tão artificial outras, mas nem assim encontrou instrumento narrativo satisfatório. Esse sentimento de que nenhum recurso literário seria capaz de servir a sua obra, aliado aos problemas que lhe levantaram a cronologia e o jogo verbal, para os quais também não encontrava solução equilibrada, levou-o a abandonar o trabalho vezes várias empreendido, sob cada uma das sucessivas fórmulas, e a confessar a sua dramática impotência. Foi André Gide o confidente desse fracasso.

Ao escrever *Noite de Angústia*, mesmo antes, ao traçar as páginas de *Nhari*, terá Castro Soromenho tido a intuição desse mesmo problema, que dois ou três anos depois iria conduzir o autor da *Confidence africaine* a tão longa e dolorosa meditação, a tantas tentativas malogradas? terá tido também a consciência de que a diegese impõe a mimese, de que é forçoso existir entre uma e a outra um equilíbrio, um perfeito ajustamento, sem o qual a obra de arte literária não tem garantias de perdurabilidade?

Nhari era desde logo um trabalho inferior, e o próprio autor parece tê-lo reconhecido, aspando-o da nominata das suas obras, nas últimas reedições feitas em sua vida, tanto de *Noite de Angústia* como de *Homens sem Caminho* ou de *Terra Morta*. Mas, com todas as suas debilidades, conservará um valor histórico, nalguma coisa semelhante ao de *Nga Muturi*, novela de Alfredo Troni. De *Nhari* procedem alguns dos livros que na década de 40 se escreveram no género, misto de fantasia e de propaganda ultramarina.

Em *Noite de Angústia* como em *Homens sem Caminho*, o principal defeito é sem dúvida a grande desconexão entre os dois planos, o da história e o da narração, assim como a extrema

falsidade do diálogo. No plano descritivo, principalmente em *Noite de Angústia*, o discurso assume algumas vezes a insólita feição neobarroca a que já aludi, lembrando insistentemente certos delírios verbalistas de Fialho d'Almeida ou de Mário de Sá Carneiro. A paisagem é tratada sem aquele comedimento a que igualmente fiz menção: o autor não recorre a um processo directo, sem adornos, não no-la apresenta na sua morfologia, na sucessão dos seus planos, no seu revestimento vegetal, nos seus cursos de água, coroada por um céu real, talqualmente ela teria sido vista e sentida pela retina e pela sensibilidade das suas personagens. A beleza está nos nossos olhos e no nosso sentimento, não naquilo que contemplamos, e quem contemplava a paisagem não era o narrador, que obrigatoriamente devia conservar-se neutro, apagado; eram os figurantes de cada história.

No plano da interlocução, igual ou mais grave «décalage» se verifica entre a forma e a substância do diálogo, entre a linguagem demasiado literária do autor, como apropositadamente reparou Franco Nogueira, e as ideias ou propósitos dos agonistas, que ela procurava exprimir. Em parte, esse «décalage» foi superado na reelaboração do texto de ambas as obras, para edições posteriores à primeira. Todavia, ainda subsistiram várias imperfeições, dignas de um levantamento que aqui não pode ser feito. Nalguns casos, em lugar de estilizar o diálogo ou de o depurar, a fim de lhe dar maior credibilidade, o autor lançou mão de um artifício, neste caso: converteu-o em discurso indirecto, com ou sem declarativo, às vezes sob uma confusa forma soliloquial. Mas o desajustamento permanece, não se tem nítida consciência do que é atribuível a cada personagem ou que é já exposição à responsabilidade do narrador.

Seja em que língua for (calculo), o diálogo literário nunca poderá ser a fiel e fonográfica transcrição da comunicação oral e real de todos os dias — equívoco em que se tem incorrido quando se procura fugir ao diálogo *artificialmente* literário. Nesse equívoco caíu, por exemplo, o romancista espanhol Juan Garcia Hortelano, na sua *Tormenta de Verano*. As nossas hesitações, impropriedades de linguagem ou volubilidades de sentido, as rebuscas de vocabulário, a elipse inconsciente ou intencional de palavras e sua substituição por gestos ou pela expressão fisionómica, quando passadas fielmente à escrita, como no caso do mesmo Hortelano, sem síntese prévia e recriação artística, oferecem-nos um transunto deplorável, muitas vezes ininteligível. Quanto trabalho, quanto apuro, quanta decantação, para se chegar ao diálogo natural e corredio de um Eça ou de um Francisco Costa! Que decepção, quando nos ouvimos, a nós mesmos, na «gravação» indiscreta de algum amigo ou familiar!

Castro Soromenho apercebeu-se, mas tarde, do obstáculo com que fora embater, o do verdadeiro desajustamento entre conteúdo e continente, de que a sua obra enferma, nesta primeira fase. Tentou contorná-lo, aperfeiçoando-a uma e mais vezes, mas o problema não podia resolver-se com correcções. Para que *Noite*

de Angústia e *Homens sem Caminho* tivessem nascido obras válidas, ou chegassem ao nível das suas irmãs posteriores, teria sido mister ao autor escrevê-las num português directo, linear, coloquial, até onde fosse possível «indiferente», despido de adjectivos e de subordinações sintácticas, em frases pouco longas, como costumam ser as da oralidade angolana, umbunda ou quimbunda (ignoro a lunda ou a quioca, mas não serão muito dissemelhantes) — em suma, num discurso minimamente literário, que pudesse dar a ilusão de *traduzido* dalguma longínqua língua obscura, ignorada do leitor europeu.

Posteriormente a *Calenga*, terceiro volume de contos, o romancista apresentou *Terra Morta* e *Viragem*, os livros por que é mais conhecido e admirado. Tem-se procurado ver neles, e em *A Chaga*, de publicação póstuma, um conjunto, um ciclo, o «Ciclo de Camaxilo», coisa que nunca esteve no seu pensamento, e a própria cronologia interna de *Terra Morta* e *Viragem* parece demonstrá-lo. Sem me deter nesse particular, ou nos problemas de vária ordem que eles propõem ou sugerem (alguns dos quais, aliás, já foram tratados nas Revistas *Colóquio*, *África* e outras), uma pergunta ocorre fazer: porque terá Castro Soromenho abordado na sua novelística, primeiramente, o mundo isolado dos negros e só mais tarde o indígena e o alienígena, o choque entre culturas tão diversas? Não lhe teria sido mais fácil, mais natural, e de maior proveito estético, proceder em ordem inversa, partir do próximo para o afastado, daquela realidade dos seus tempos de «angariador» da *Diamang* para uma realidade anterior, que ele só pela imaginação poderia intuir ou reconstituir? As obras da primeira fase custaram-lhe, certamente, longos meses de estudo e preparação, a consulta dos extensos relatórios de Capelo e Ivens, a dos de Henrique de Carvalho, ainda outras pesquisas; teve, em parte, que conjecturar, adivinhar; a sua pena não estava afeita à temática que havia eleito. Para as da segunda, tudo se proporcionava mais perto e pronto, mais vivo na sua memória dez anos atrás, em 1938, do que veio a estar dez ou quinze anos depois, a partir de *Terra Morta*. Principalmente n'*A Chaga*, escrita já em 1964: nessa obra derradeira, o autor retoma e amplia o argumento e o cenário da anterior; para ela transita uma parte das suas personagens; mas já não se mantém a posição apartidária do narrador, chega-se por vezes à caricatura, à linguagem panfletária, com prejuízo do timbre artístico do romance, que é ainda apreciável, mas inferior ao de *Viragem*. Sente-se, sobretudo, como que uma perda de nitidez, uma desfocagem na evocação desse pequeno mundo perdido, de que Castro Soromenho no momento já se encontrava muito distante — no espaço e no tempo.

LITERATE ARTISANS OF PORTUGAL AND THEIR LITERATURE

HARRY BERNSTEIN

Using the word literature broadly, as an aspect of letters, or as a field of interest, the term literary here, like the accompanying term artisan, refers to the several Portuguese, manually skilled workingmen, who are artisans as well as artists (*artistas*). Although their number is small in the body of literature, their range is wide: authors of books on shipbuilding architecture and maritime matters, books dealing with science, arts, humanities, and some who wrote poetry. We find their clarity and fluency of language even in their letters to Kings, descriptions of people in the age of empire, as well as clear wording of the language of complaint their protests to officials.

From their language of daily life and the needs of their guildsmen, of the Casa 24 and *juiz do povo*, of Portuguese spoken and written, we see them not as major but minor figures, (that is, hardly known) and authors, either overlooked today or forgotten.

In the historic guild organization of Portugal, with its *juiz do povo*, Casa 24 of Lisbon, Porto, Evora, Coimbra, and given also to Bahia in Brazil, many craftsmen of those cities knew how to put pen to paper. The top masters were required by law to be literate; a few of them were literary, that is, they wrote books.

The historian looks for and welcomes their clear, firm prose, in writings sent to and meant for kings, ministers, and very often to the *veradores* of their local *senado da câmara*. The historian looks warmly and with relief at their legible, boldly worded claims, protests, self-assertion, and their sense of pride of place. Their words and phrases are almost always direct, not meek. In the pecular nearness of Portuguese kings to their ordinaly people, their correspondence, especially in letters, are almost democratic in their man-to-man (personal) tone.

An entire community of Portuguese (later, Brazilian) community of artisans and craftsmen, justly called *artistas*, shows its face and features in these well-expressed demands, petitions, protests, and their feelings. They use words very well.

Look at the literacy of the marine artisans or shipwrights of Lisbon in 1537:

> «Today Wednesday the twelfth day of this month of September, I was told by the Count of Castanheira that his Highness wanted to find out if those ships that are in this city can make the trip to India, and those that can be repaired by the carpenters and caulkers by the middle of March of next year [1538]».

This not seems to have been written by the Master Shipwright and Marine Carpenter, João Anes. He continued:

> «And right away, that same day I sent for Simão Vaz, [a «patrão mor» and member of the Casa 24] and for Gonzalo Anes Master Ships' Carpenter.»

From this «dialogue» of letters to and from the King came one from João Anes, this one from India to the King and thanking the King for having so honored a master artisan:

> *Beijo* as mãaos a Vossa Alteza pola muita merce que fez em se lembrar de escrever ao capitam mor que me honrase e me tratasse segundo meu hoficio e cousas em que ca sirvo Vossa Alteza de que aquy dou conta.

Written in his own hand, the letter conveyed his sense of achievement. He felt he had done his «job» in making Goa the base port and shipyard for Portuguese Asia and the Far East. He frankly, and informally, told the King he wanted to come «home», and on their man-to-man basis João said to Manuel:

> «Hum meu yrmãao que se chama Afonso Annes morador nesa cidade de Lixboa he piloto pera Frandes. Folgara senhor muito de ho ver porque nunca ca veo. Terey em merce a Vossa Alteza fazer a mim e a elle merce de um mestradeguo de hũua naao pera ca e pera ysto pode Vossa Alteza ser informado per omens do seu oficio que ho conheçam se sera pera yso. Vossa Alteza enviou ca este anno carpinteiros pera fazerem galees e sam homes estranjeiros e de fora da terra do que senhor fuy muito espantado porque pera galees e pera todas as outras hobras que Vosa Alteza quiser tem na Yndia oficiaes pera yso. (1)
>
> Joane Anes

Several such letters and reports to the King reflected the same personal informality, in addition to the ability and skill in wri-

(1) Printed in *As Gavetas da Torre do Tombo*, IV (Gav. XV, 12-65). Lisboa: Centro de Estudos Históricos Ultramarinos, 1964. pp. 384-385.

ting Portuguese. They show, in prose, not poetry, their obvious literacy in using their native language.

The spread of a literacy in Portuguese owed much, not only to the writers and humanists of the 16th century, but also to the people themselves, both inside and outside of guilds. An unrest became open on November 22, 1630, at a session of the city *senado*, attended by heads of families as well as the *juiz do povo* and a number of *procuradores* to the city council.

At this meeting the Porto city council adopted severe penalties against the Jesuits for teaching Latin in their schools and college, instead of obeying the King's provision to teach Portuguese. This was the same charge which was to appear in Brazilian Maranhão in that same century, and which both the King and Pombal raised in the 18th century: the failure to teach and promote literacy and speech in Portuguese.

Reflecting the language used by Portuguese families, the languages of the soon to be re-born nationalism and patriotism, heads of families as well as heads of guilds opposed the language of literary Latinity, whether it came down from the Renaissance, or from Papal ultramontanism. The popular accusation of 1630 revealed many fears and bitter feeling. One which was expressed to the city council was that fathers were not able to talk to their sons! Penalties were sought and applied, and the Porto city council even appealed to the Spanish King to uphold their position. (2)

In another few years the Portuguese prose became more forcefully expressed. From 1636 to 1640 letters in Portuguese between the Coimbra *juiz do povo* ande his Liscounterpart reveat, in the language of anti-tax economics, well-written expressions which contribute documents of working men's self assertion: some are urgent, as the correspondence from Coimbra. It contrasted clearly with the calm language and cautious prose of the Lisbon reply. The Coimbra plea for unity with Lisbon began with the language of anguish:

> «... esta carta devia de ser Escrita Com sangue de pobres, com as lagrimas de orfaos e viuvas...

but soon turned from the language of lament to the tone and plea for action, by Lisbon. The letters themselves are included in the remarkable document #513 by the «escrivão do povo», one Bartolomeu Pereira, which contains his diary of the events.

This correspondence presents the first voices leading to the national events of 1640, revealing the language of action in a sternly worded prose. The larger manuscript of the scribe and diarist is a good sized body of historical current events in his day. He has kept a vivid record of the Portuguese prose of protest.

---

(2) For more on this incident, and the later correspondence in Portuguese which shifted from education to economics (taxes) see the forthcoming book of H. Bernstein *The Lord Mayor of Lisbon: The Portuguese Tribune of the People and his 24 Guildsmen.* University Press of America, 1988.

It is possible to suggest also that just as the Portuguese guild leader, the *juiz do povo* was given his official name by Spain, about 1619, so also the great publisher of Portuguese literature, Pedro Craesbeeck, was first made royal printer by Spain. Both the *juiz do povo* and Pedro Craesbeeck & Filhos became great contributors to the Portuguese literacy and literature.

These artisans' contributions to the language of protest coincided in time with the emergent fame of the book and pamphlets made available to literate people by the firm of Pedro Craesbeeck and Sons. This publisher now opened a wide reading market for Portuguese authors and readers.

One curious (and human) incident reported how the author of Ms. #513 happened to come together with Lourenço de Anveres, a cousin of the Craesbeecks, in 1632: (4)

> «por este casso hũ corregedor por nome Framcº de Morais Caldrª me mandou medir drº pª paguar a quem andou acarretando aguoa pª apagar o foguo, estando eu com minha mulher e filhos recolhido em cassa do Lco de Anueres e dissendolhe o dito Lco de Anuéres q̃ a outro dia lhe darião o q̃ sua m. mandase se descompos o alcaide q̃ veio com o recado e falou algũs disparates ao q̃ se lhe respondeo primorosamtº ... ...»

In addition to the mass of correspondence by the cities seeking some sort of organization against Spanish taxes, the «escrivão do povo» recorded a larger literature of the times, including the arrival of the Cataluña delegation in Portugal.

As Teixeira de Carvalho wrote, the manuscript of Bartolomeu Pereira closed on a patriotic note, bringing out the affection of Portuguese guilds for the new King João IV. As he recorded it, from 138vª of the Manuscript 513, «A nota é sentimental e vem escrita com ingenuidade digna de registo»:

> «Em a drda oitaua de Pascoa se partio el Rej a Pancas fazer hũa cassada a q̃ foi o Juis comiguo escriuaõ do Pouo Requerer lhe q̃ não fosse. Elle respondeo q̃ lhe não tirassem esse gosto, q̃ hera mattal-o. Visto o guosto de S. Mg.de, vaa embora. com condissaõ q̃ naõ corra m.to Respondeo q̃ faria o q̃ lhe encomendauamos.

---

(3) H. Bernstein, *Pedro Craesbeeck & Sons. 17th Century Publishers to Portugal and Brazil.* Adolf M. Hakkert Publisher, Amsterdam, 1987.

(4) Much if not most of the Ms 513 was briefly summarized, with insignificant omissions, by the Portuguese historian J. M. Teixeira de Carvalho. He gave it the name *Notas de um Escrivão do Povo.* With a Preface by D. Carolina Michäelis de Vasconcelos, it was published by the University of Coimbra Press, in 1922, in a small volume. The original Ms. 513 is a longer historical, political and literary account of the time up to and including the Portuguese Restoration of 1640.

E loguo na mesma tarde fomos beixar a maõ a Rajnha nossa S.ra Ella nos fes m.ta m. Pidindo-lhe q̃ não deixasse ir a Sua Mag.de a cassa. respondeo que. se o tirauamos disso q̃ hera dar lhe desgosto, e q̃ aguardecia o cuidado q̃ tinhamos de Sua Mag.de

Foi a cassa e veio. Matou hũ porco e hũa porca e mandou a porca a Rainha e o porco ao juis do pouo».

There is no doubt about the prose, wit, accuracy of the escrivão, Bartolomeu Pereira. There is rich history in Pereira's notations, written in clear language in an ancient spelling. The correspondence concerning a plan of action and these many notes on events and people. There is a measure of wit and humor in several of them. In clear, steady prose this man of the guilds has contributed his daily log of events to the picture of men, and the great events that re-shaped the 17th century in Portugal.

Years before the «minor men» of the literature of 1640, the Portuguese humanist Fernando de Oliveira, in 1572, humanized the Portuguese shipwright-carpenters on the waterfront as he told a little story of how he was standing there one day. Standing on the shore of the river, at what was to become the Ribeira das Naos, he overheard two boys arguing while they were throwing stones into the Tejo, as others had done before and after them. Their argument was over whether the *carpinteiro de machado* or the *calafate* was more essential to their Empire, especially to the *carreira da India.* He had no argument with the boys, choosing the ships carpenter as more important than *calafate* or any other kind of carpenter.

Like his Spanish contemporary, writing in Mexico City, Oliveira, authors brought shipwrights into their own literature, not because shipwrights wrote books, but because they built ships. They respected men who built the vessels «that went down to the sea».

In the 17th century, at least two Portuguese writers, themselves men of their guilds, produced books of their trade which were also works of art as well as literature. Nearly fifty years after Oliveira wrote, a senior and Master carpenter-shipwright, named Manuel Fernandes, produced, illustrated (painted) and published in Lisbon (1616) his own book on shipwrights, building and designs of ships.

He was, in fact, a very senior master carpenter, a *Patrão-Mor* or Superintendant of the royal shipyards in Lisbon. Fernandes called his book *Livro de Traças de Carpintaria com todos os Modelos y Medidas pera se fazerem a navegação assy d'Alto Bordo como de remo traçado por Manuel Frž official do mesmo officio.*

This is a beautifully wrought book, with a magnificent calligraphy, now in the Biblioteca da Ajuda, and now (1988) being reproduced in fac-simile by the Portuguese Navy Department. Models, measurements and proportions are given for keel, decks,

sides and masts, and for every size of ship. Fernandes, the master shipwright, was himself a man of great pratical experience.

The attachced portrait of Fernandes is enough to show his sense of worth and his artisan dignity. He was not the last such artisan-artist-author to deserve a place in literature.

Later in that same 17th century Francisco dos Santos wrote his *Re Nautica*. The great 18th century Portuguese bibliographer, Diogo Barbosa Machado, whose *Biblioteca Lusitana* listed Manuel Fernandes (but not his great book), did however, include the *Re Nautica* of dos Santos, with a short sketch of his life.

The most unique thing about this writer is that he dropped out of school in order to enter a shop as an apprentice. Barbosa Machado wrote: (5)

> «Francisco dos Santos natural de Lisboa filho de Rafael dos Santos Mestre da Carreira da India e de sua mulher Maria Varella. Estudou letras humanas no Collegio Patrio de Santo Antaõ sendo Condiscipulo do Licenciado Joaõ Franco Barreto, come escreve na *Bib. Lusit.* M. S. Deixando as escolas se aplicou à fábrica dos Navios, e sahio nella taõ perito que foy Mestre na Ribeira onde se fabricaõ. Para instruir perfeitamente aos que quizessem exercitar esta arte escreveo hum livro grande de folha, que intitulou *Re nautica.*
>
> Nelle representa em varias estampas a fabrica de hum Navio com todas as partes de que se compoem, e os nome de cada pao... Ultimamente debuxou em cada folha os retratos dos Vedores da Fazenda da da distribuição dos Armazens que seraõ desde a Aclamação do Serenissimo Rey Dom João o IV, a quem dedicou este livro, que mandou collocar na sua Real Bibliotheca.

Very unique, important but rare, if not disappeared, was the 18th century work, which Inocencio espied by accident in the 19th century, it has since vanished from libraries and the market. What Inocencio wrote remained the only notice of this work: (6)

> Manuel Angelo Villa, cujas circunstancias pessoaes não me foi possivel averiguar. Na obra unica, que d'elle conheço, abaixo descripto, denomina-se «professor operario de instrumentos e artefactos physicos e mathematicos», tendo estabelecimento em Lisboa.
>
> *Lista noticiosa dos instrumentos e artefactos physicos e mathematicos que se fabricam e se vendem n'esta cidade de Lisboa,* etc. Lisboa: na oficina de Antonio Isidoro da Fonseca, 1745.

---

(5) Diogo Barbosa Machado. *Bibliotheca Lusitana,* 4 vols. Coimbra: Atlântida Editora, MCMLXVI, II, 259.

(6) Inocêncio F. da Silva, *Dicionário Bibliográfico Português.* Lisboa: 1973, XVI, 110.

We know that Fonseca was one of the leading 18th century publishers of Lisbon and (for a very short time) was the first published allowed in Brazil.

What Inocencio said about the beginning of scientific published literature on scientific tools and rules adds more light on Pombal's later donations of tools and books to the Coimbra reforms:

> «Na introducção a este opusculo dizia Villa que, se tivesse saude, daria ao público «uma estampa», na qual se veriam desenhados muitos instrumentos; e «uma obra muito util para os artistas e curiosos, a qual tratará das construcções e usos dos ditos instrumentos». Se realisou ou não este desejo, ignoro. Em todo o caso, esta nota, que tomei a vista de um exemplar da obra acima, existente na livraria Bertrand, afiança-nos que anterior ao terramoto de 1755 havia em Lisboa quem se dedicava ao aperfeiçoamento de instrumentos physicos.

The last half of the 18th century, and the first half of the 19th, bring forward the names of two men who were themselves authors of books as well as noted guildsmen in their respective crafts: Valerio Martins de Oliveira (1695-1757), of whom Inocencio writes «Mestre Pedreiro em Lisboa, e várias vezes Juiz do seu officio na antiga casa dos Vinte e quatro», and Pedro Alexandre Cavroé (1776-1844), who was a Master Artisan, Writer, Architect, Playwright and Artist of both Portugal and Brazil. We may legitimately add to this list, and in between these two men, the several men of the guilds who wrote on theatre, and presented plays, as well as those who wrote on the history and officeholders of the Lisbon guilds. And the Chairmen of the Casa 24 (the *juiz do povo*), ought to have place, if not space. Among them would have to be Nicolau Luis [da Silva] who was *escrivão do povo* in the earthquake year 1755. He was «fecundissimo», but wrote little for or about the *povo*.

Valério Martins' book reflected in Portugal the great dispute then going on in Western European literature over the values of the «ancients versus the moderns.» His book, *Advertência aos modernos que aprendem o officio* (Lisbon: 1739), was well illustrated with Greek and classical example of building, and was clearly well written. It went into four editions (4th ed., Lisboa: 1826), and carpenters used it.

Probably the most energetic, travelled, and productive of such writers, connected with guilds, was Pedro Alexandre Cavroé (1776-1844). Cavroé, who began as a working carpenter, was no ordinary *artifice*. He developed into an *artista*, who made lithograph engravings, was an historian of Portuguese painting, wrote books, plays and some poetry. Like Valério de Martins earlier, Cavroé persisted in doing what he liked in spite of criticism. Unlike Martins' experience, however, Cavroé was criticised, satirized by many who many who may have been alienated by his entry

into the cultural world. Like Nicolau Luis, Cavroé wrote his plays about aristocracy and not the guild or other people. He published a *Jornal de Belas Artes* (1816), where many of his own writing and lithographs appeared, as well as sonnets.(7) Eventst hen required him to go to Brazil (1823), where he remained for ten years. He earned high position in Brazil as an architect (involved in great controversy over the Academy of Fine Arts and its architect the Frenchman Victoire Grand-Juean de Montigny. His last occupation was as Demonstrator of the newly founded Lisbon Conservatório de Artes e Ofícios but Cavroé's life and position ended at the time the Conservatório was merged into the Escola Polytécnica.

(7) Besides the extensive bibliography of his writing in Inocencio, see also H. Bernstein «Pedro Alexandre Cavroé (1776-1844), Master Artisan, Writer, Architect and Artist of Portugal and Brazil», in *Arquivos do Centro Cultural Português*. XIII, Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1978, pp. 167-190.

AS IMAGENS DO AMOR EM CAMÕES E RONSARD

HELDER GODINHO
Universidade Nova de Lisboa

1. A Viagem dos Portugueses n'*Os Lusíadas* mostra-nos um percurso da terra original para um Novo Reino, conseguido graças a essa viagem e aos perigos nela enfrentados e superados. Resistindo ao discurso «imobilizante» do Velho do Restelo, que os teria «petrificado» em situação idêntica à do Adamastor, os Portugueses não desistem da viagem nem da guerra, ao contrário do que fez o Gigante, e dirigem-se para o Oriente, terra da Aurora e lugar de comunicação entre a terra e o céu (1). Esse percurso é isomorfo do percurso do sol pela noite, renascendo no Oriente, como acontecerá aos Portugueses que atingirão a Índia de madrugada, depois de ultrapassadas todas as provas, de que a última e mais difícil é a tempestade. O meio do percurso, na ponta extrema da África em torno da qual ele se realizou, estava marcado pela figura emblemática do Adamastor, o Gigante que desistiu da luta armada para a conquista do Olimpo para ter acesso ao suposto amor de Tétis, nereida. Ora, recordemos que o Oriente onde os Portugueses se dirigem é lugar de comunicação entre a terra e o céu, como o sonho de D. Manuel no-lo prova, e nele encontrarão as ninfas e o amor. Um isomorfismo perfeito se estabelece, assim, entre o novo reino que os Portugueses vão conquistar e o Olimpo que o Gigante deveria ter conquistado mas de cuja conquista desistiu, enganado pela ninfa que amava.

O episódio e a figura do Adamastor têm merecido vários estudos sobre as suas prováveis origens, incluindo a origem do nome do gigante (2). Ele é, com efeito, um episódio considerado fulcral na economia do Poema, devido à sua significação simbólica. Leiamos Aníbal Pinto de Castro: «...encontrando na mitologia clássica um nome e uma história, segundo a qual o Adamastor fora um dos «filhos aspérrimos da Terra» (V, 51), castigado pela sua insolente

(1) Cf. Helder Godinho, «Para uma Mitocrítica de *Os Lusíadas*», in *A Viagem de Os Lusíadas: símbolo e mito*, org. por Y. K. Centeno e Stephen Reckert, Lisboa, Arcádia, 1981.

(2) Cf. Américo da Costa Ramalho, *Estudos Camonianos*, Lisboa, INIC, 1980.

rebelião contra o poder supremo de Júpiter, Camões tinha apenas uma fábula insusceptível, só por si, de dizer alguma coisa ao homem do seu tempo, e muito menos ao do nosso. Mas o seu génio transformou aquela figura que o tempo despira de significado, no símbolo mítico de todos os trabalhos e perigos, que o valor indómito e a coragem serena dos mortais lusitanos haviam superado com tal grandeza que os veremos premiados, no final do Poema, com a ascenção divinizadora ao mundo dos heróis.» (3)

«Mito plurisignificativo» lhe chama ainda Aníbal Pinto de Castro. E, com efeito, ele é muito mais que a representação dos perigos que os Portugueses afrontaram, ou do estado de alma do Poeta, ou dos acontecimentos trágicos que naquele cabo se desenrolarão. E o núcleo para a sua compreensão parece-me que reside na história do próprio Adamastor. Ou melhor, *na comparação e no rumo diverso que a sua história e a dos Portugueses tomam.*

2. Com efeito, os Portugueses percorrem até ao fim o mitologema do Herói, esquema mítico que discursifica todos os regimes do Imaginário numa organização finalizada, representativa do crescimento interior. O herói é uma representação do *eu* no seu esforço e no seu movimento para a construção de um espaço próprios. O herói é aquele que consegue romper com um espaço e uma situação iniciais para percorrer o mundo à procura de um lugar onde possa estabelecer *o seu espaço* entretanto criado graças a esse percurso e graças ao que será uma condição fundamental para a sua legitimação ética: é que, no seu percurso, o herói encontrou vários seres negativos que devastavam a terra ou as terras por onde vai passando e que são por ele vencidos. Consegue assim libertar as terras e os povos da opressão e, em consequência, ou lhe é dado um espaço para ele próprio ou esse espaço é o resultado da conquista a esse ser negativo, tipificável na figura do monstro. Isto é de primordial importância para a lógica interna dos percursos heróicos porque *legitima a criação de um novo espaço.* Aproveito para referir de passagem um aspecto que desenvolverei noutro lugar, a saber, que a ética é a condição legitimadora da criação de um novo espaço e, como o espaço físico (geográfico) que o herói conquista ou merece é projecção do espaço interior do seu *eu*, a ética é condição sem a qual o herói não poderia ter direito a um espaço próprio porque ele [*é construído por oposição a outrem*], em luta contra outrem. Sem essa luta o herói, que o não seria, permaneceria no espaço do outro; sem a ética o herói continuaria a pertencer ao espaço do outro porque a sua violência seria apenas devastação, semelhante à do monstro, da qual apenas deriva o caos e a indiferenciação que ao caos se liga e onde por consequência nenhuma individualidade se pode estabelecer.

No caso dos *Lusíadas* e do percurso heróico dos Portugueses a grande razão ética e justificadora do percurso é a luta pelo esta-

(3) Aníbal Pinto de Castro, *O episódio do Adamastor: seu lugar e significação na estrutura de Os Lusíadas*, sep. do XLVIII Curso de Férias da Fac. Letras de Coimbra, Lisboa, 1972, p. 6.

belecimento de uma verdade (cristã) e pelo engrandecimento de uma nação (Portugal), cujo carácter colectivo justifica a espoliação do espaço do outro. Mas, curiosamente, essa luta desdobra-se pela construção de um Novo Reino no país da Aurora onde a terra e o céu comunicam. *Os Lusíadas* apresentam assim uma invulgarmente clara versão da construção da individualidade, em assumida ruptura com o aprisionante Velho do Restelo, ruptura a que se segue uma viagem, símbolo excelente da separação introduzida nos momentos do tempo (o presente cria assim um espaço para se instalar, separando-se do passado onde o *outro* tinha instalado o seu reino — o seu presente), sobredeterminada ainda pela novidade da descoberta dos caminhos marítimos.

A luta armada é, assim, símbolo da separação, do corte diairético que o gládio simboliza. Logo, em termos da representação mítica da evolução interior que este tipo de discurso manifesta, a luta armada é condição fundamental para o bom termo desse percurso.

Um outro elemento fundamental no percurso da construção da nova individualidade do herói (do Novo Reino) é o Amor. Nos mitos heróicos o amor é conseguido e merecido *depois* do percurso e da luta graças à qual o espaço próprio é ganho. Compreende-se assim que Leonardo funcione como uma figura emblemática das diversas fases do percurso: durante a viagem lamenta as desventuras amorosas de que só é compensado depois do percurso concluído, na Ilha dos Amores.

3. É então evidente o jogo de espelhos que se estabelece entre os Portugueses e o Adamastor. Este é a imagem invertida do que os Portugueses conseguiram: desistiu da luta armada [*antes de ter conquistado o seu espaço*], julgando assim aceder a uma situação a que o herói só tem direito depois de concluída a luta que lhe deu o espaço. Em termos de lógica simbólica o desfecho da sua relação com Tétis nunca poderia ser outro. É mesmo natural que tenha ficado petrificado num momento charneira do percurso que os Portugueses realizarão (meio da viagem e meio do poema), momento que representa o perigo máximo que estes deverão enfrentar (a passagem do Cabo das Tormentas).

O Adamastor é, assim, imagem excelentemente significativa desse momento entre o Passado e o Presente onde o falhanço petrifica e o amor se torna impossível. Como notou ainda Aníbal Pinto de Castro, com outras premissas e com outra finalidade, o Canto V «assumia, na estrutura da obra, o papel supremo de ligar o passado com o futuro». (4) Ao nível de análise em que me estou a colocar, esse momento charneira entre dois tempos prolonga-se para o nível da construção do herói (criação do seu Presente) e a fixação do Gigante num momento de desistência da luta para a conquista de um espaço justifica simbolicamente a sua desgraça e a sua petrificação.

---

(4) *Op. cit.*, p. 5.

4. Algumas breves considerações sobre a petrificação. Num mito famoso — o de Édipo — a Esfinge define o homem pela sua capacidade de andar. Édipo compreende-o e, por isso, não é morto. No entanto, a ignorância da sua origem fá-lo percorrer o tempo no sentido do passado e não a partir do passado. A desgraça, por consequência, não poderia deixar de se manifestar, tanto mais que Édipo trazia os pés marcados desde a infância. O percurso da viagem necessária à evolução nos mitos de herói estava desde sempre comprometido para Édipo num mito onde o homem era definido pela capacidade de andar. O amor, que nos mitos heróicos, e nos *Lusíadas*, é a coroação desse percurso pelo espaço que desdobra o percurso pelo tempo interior aparece aqui impossível pela sobreposição do Passado e do Presente do Herói. A falta de Conhecimento — outro aspecto fundamental neste tipo de percurso — que todo o herói deve adquirir e que, no limite, é um conhecimento iniciático, contribuiu para essa sobreposição dos momentos do tempo. (Recordemos que, juntamente com o amor, os Portugueses recebem, na Ilha dos Amores, o Conhecimento).

Os mitos e as histórias medievais, sobretudo as de origem celta, sobrepõem a não-chegada ao Amor e a não-realização do percurso heróico no mitema da perna ferida. O Rei Pescador e Tristão são, decerto, os exemplos mais conhecidos e ilustres: a ferida dos membros do Rei do Graal é descrita desde Chrétien a Wolfram como uma ferida genital, de forma mais ou menos sugerida ou declarada. Tristão, que nunca conseguirá um reino, um espaço *seu*, nem Isolda *para si*, é ferido repetidas vezes nas pernas. Em consequência da ferida do Pescador o reino do Graal é uma *terra gasta*.

Nos mitos e histórias medievais, o que está em causa é uma lógica dos ciclos cósmicos de fertilidade material e espiritual. O herói jovem — Perceval, por exemplo — deverá repor o movimento do ciclo substituindo o velho Passado (o rei ferido) pelo jovem Presente (ele próprio, o Salvador). Nesta lógica cíclica, o percurso do herói para a conquista do seu reino representa um segmento autónomo dos percursos de maturação e envelhecimento/ /maturação e envelhecimento do ciclo da Vida. A instauração do seu Presente coincide, e justifica-se assim, com o momento negativo do Outro que agora é Passado. A infertilidade do Outro e da Terra por ele governada é, por isso, semelhante ao monstro que prende e que o herói deve vencer. Deste modo está conseguida a justificação ética para um Novo Reino construído sobre a substituição de outro. E, lembremo-lo também, o segundo enigma da Esfinge de Tebas relacionava-se com a alternância da Noite e do Dia, uma das mais imediatas manifestações da alternância cíclica.

Assim, o momento negativo do ciclo ou a paragem na evolução pessoal do herói são facilmente simbolizadas por uma perturbação da capacidade de andar. No limite, a mais completa incapacidade de andar é a *petrificação*.

Se relacionarmos o que o estudo comparado, aqui brevemente esboçado, deste tipo de situações nos ensina ao longo de textos e de épocas diversas fácil nos será perceber que a situação do Ada-

mastor se insere neste tipo de lógica simbólica. Torna-se assim evidente a importância primordial — e de forma nenhuma acidental — da história de amor do Gigante. Os verdadeiros perigos que o Adamastor representa não são os perigos do mar nem da empresa concreta dos Portugueses, ou apenas o são subsidiariamente. A densidade dos *Lusíadas* abre a empresa lusíada para vários níveis de significação mas o mais arquetipal é, sem dúvida, o da construção do Tempo implicada e maximamente discursificada nos mitos de herói que devem instaurar um Novo Reino e um Novo Tempo. Por sobre a radicalidade deste mitologema todas as construções culturais são suportadas, desde que tenham a ver com uma lógica evolutiva. Por isso, os verdadeiros perigos que o meio do percurso representa têm a ver com a incapacidade de chegar ao *seu* reino, de chegar ao fim da empresa que alguém na origem quer impedir, seja o Velho do Restelo ou os deuses. E no fim desse percurso de separação, simbolizada pelo gládio e pela guerra, está não só o reino como também o amor, a vertente interior do espaço conquistado. Parar a viagem ou a separação ou a guerra, que neste contexto se equivalem, é perder o amor (o reino interior) e ficar petrificado. (5)

5. A lírica de Ronsard fala-nos igualmente da petrificação mas integrada numa empresa de amor e sem assumir a dimensão colectiva e evolutiva como acontece com os *Lusíadas* em que a própria história de amor do Adamastor aparece enquadrada pela luta entre os Gigantes e os Deuses.

Um dado importante a considerar na lírica de Ronsard é que o aspecto cosmogónico do Amor, na linha neoplatónica, contém a possibilidade implícita de uma evolução. Se considerarmos que o mitologema, o esquema mítico, dos mitos de Herói contém em si a evolução interior completa que percorre todos os regimes da imagem como atrás referi, então ser-nos-á lícito tomar o percurso heróico como comparação para a evolução incompleta e infeliz da lírica ronsardiana e para o seu percurso forçadamente inacabado.

Consideremos o poema

> Avant qu'Amour, du Chaos otieux
> Ouvrist le sein, qui couvoit la lumiere,
> Avec la terre, avec l'onde premiere,
> Sans art, sans forme, estoyent brouillez les cieulz.
> Ainsi mon tout erroit seditieux
> Dans le giron de ma lourde matiere,
> Sans art, sans forme, & sans figure entiere,

(5) Neste contexto, virá a propósito referir o estudo de José Benoliel, *O episódio do Gigante Adamastor*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1898, em que o episódio do Adamastor é comparado com o *Conto do Pescador* das *Mil e Uma Noites*. Não sendo fácil de admitir a filiação mais ou menos directa, devemos, no entanto, reconhecer que possuem em comum os mitemas da petrificação ligada ao amor que permitem a sua inclusão ao lado das figuras que refiro neste parágrafo, por participarem todas, em graus diversos, de um mesmo contexto simbólico, que estudarei noutro lugar.

Alors qu'Amour le perça de ses yeulx.
Il arondit de mes affections
Les petitz corps en leurs perfections,
Il anima mes pensers de sa flamme.
Il me donna la vie, & le pouvoyr,
Et de son branle il fit d'ordre mouvoyr
Les pas suyviz du globe de mon ame.

(*Amours*, 1552)

Ora, a promessa de cosmogonia e de evolução nela implícita será interrompida pela falta de correspondência da amada. A viagem, significante excelente do percurso de evolução, vai transformar-se em naufrágio, na linha da tradição petrarquista, e o amante não-correspondido tenderá a petrificar-se, a transformar-se em rochedo.

Vejamos alguns poemas.

No soneto *Verray-je plus le doulx jour qui m'apporte* (*Amours*, 1552) exprime a esperança de encontrar o porto do amor:

Verray-je point tant de vents s'accorder,
Et calmement mon navire aborder,
Comme il souloit au havre de sa grace?

Mas no soneto *Divin Bellay, dont les nombreuses loix* (*Amours*, 1552) a tempestade intensifica-se:

Oy ton Ronsard, qui sanglotte & lamente,
Palle, agité des flotz de la tourmente,
Croysant en vain ses mains devers les Dieux,
En frailse nef, & sans voyle, & sans rame,
Et loing du bord, où pour astre sa Dame
Le conduisoyt du Phare de ses yeulx.

Numerosos exemplos poderiam ainda acrescentar-se. Mas quero agora sublinhar que o tema da *Belle matineuse* aparece neste contexto ligado à viagem para a Aurora/Índia: no soneto [*De ses cheveulx la rousoyante Aurore/ Eparsement les Indes remplissoyt*] (*Amours*, 1552), a beleza da amada sobrepõe-se à beleza da Aurora e vai ocupar simbolicamente o seu espaço. Assim, o Poeta, embarcado num amor que é viagem marítima, ama uma Ninfa que se sobrepõe à Aurora que enchia a Índia com a sua beleza. E, como a Ninfa amada não lhe concede os seus favores, naufraga:

L'oeil qui tenoit de mes pensers la clef,
En lieu de m'estre une estoile drillante,
Parmy les flotz d'une mer violente,
Contre un orgueil a faict rompre ma néf.

(Soneto *Le mal est grand, le remede est si bref*, *Amours*, 1552).

A situação do Poeta que não obtém os favores da Dama é comparada à de Actéon, como nos *Lusíadas*:

> Mais eulx voyant que plus elle est chassée,
> Loing loing devant plus s'enfuit eslancée,
> Tournant sur moy la dent de leur effort,
> Comme mastins affamez de repaistre,
> A longz morceaux se paissent de leur maistre,
> Et sans mercy me traisnent à la mort.
>
> (*Franc de raison, esclave de fureur, Amours*, 1552).

Do mesmo modo, a Mulher é, por vezes, descrita como guerreira ou fera (cf. *Puissé-je avoir ceste Fére aussi vive, Amours*, 1552).

Além disso, a falta de amor que provoca o naufrágio provoca ainda a petrificação do amante que perdeu a amada. Falando de Orfeu, Ronsard diz:

> Quand le Soleil s'abaissoit & levoit,
> Tousjours pleurant & criant le trouvoit
> Dessous un roc, couché contre la terre,
> Où ses pensers luy faisoient une guerre:
> Et ressembloit non un corps animé,
> Ains un rocher en homme transformé.
>
> (Elegia *Un long voyage ou un courroux, ma Dame, Amours Diverses*, 1578).

Curiosamente, o Poeta sem amor tinha começado por cantar Marte, do qual o amor o desviou tal como o Adamastor abandonou a luta contra os deuses por amor de Tétis:

> Ja desja Mars ma trompe avoit choisie,
> (...)
> Quand l'archerot emplumé par le dos
> D'un trait certain me playant jusqu'à l'os,
> De sa grandeur le sainct prestre m'ordonne:
> Armes adieu.
>
> (*Amours*, 1552).

Noutro poema da mesma colectânea diz, referindo-se a Homero:

> Si l'escrivain de la mutine armée,
> Eut veu tes yeulx, qui serf me tiennent pris,
> Les faicts de Mars il n'eut jamais empris,
> Et le Duc Grec fut mort sans renomée.

Vemos, assim, que em Ronsard e em Camões aparecem as mesmas imagens: a viagem por mar rumo à Aurora/Índia ou à mulher que simbolicamente ocupa o seu espaço, suplantando-a, a indiferença desta ligada à caça e ao mito de Actéon (lembremos toda a sequência da «caça» às Ninfas na Ilha dos Amores, como contrapartida da anterior situação), a petrificação do amador que perde o objecto amado, e a cosmogonia, verdadeira criação de um mundo novo (de um Novo Reino), permitida pelo Amor que noutros poemas de Ronsard aparece não só ligado à criação de um Mundo como também ao alargamento do Mundo Humano até ao Mundo Divino das Ideias. O Lugar do Amor é, assim, o lugar onde os dois mundos se encontram, como na Índia dos *Lusíadas* comunicam o Céu e a Terra, como já atrás referi. Reparemos no soneto

> Les petitz corps, culbutans de travers,
> Parmi leur cheute en byaiz vagabonde
> Hurtez ensemble, ont composé le monde,
> S'entracrochans d'acrochementz divers.
> L'ennuy, le soing, & les pensers ouvers,
> Chocquans le vain de mon amour profonde,
> Ont façonné d'une attache féconde,
> Dedans mon cuoeur l'amoureux univers.
> Mais s'il avient, que ces tresses orines,
> Ces doigtz rosins, & ces mains ivoyrines
> Froyssent ma vie, en quoy retournera
> Ce petit tout? En eau, air, terre, ou flamme?
> Non, mais en voix qui toujours de ma dame
> Par le grand Tout les honneurs sonnera.
>
> (*Amours*, 1552)

e no soneto *Les Elementz, & les Astres, à preuve*:

> Par luy[Amour] mon cuoeur premierement s'aisla,
> Et loing du peuple à l'escart s'en vola
> Jusque au giron des plus belles Idées.
>
> (*Amours*, 1552)

Sendo o percurso heróico uma cosmogonia interior e social (a ordem que o herói cria no reino) e todo o esboço de percurso heróico um tender para essa cosmogonia, então podemos sobrepor a cosmogonia que o amor ronsardiano tenderia a realizar e a cosmogonia conseguida por um percurso heróico. No fim de ambas as cosmogonias o herói/amante tem à sua espera uma relação não só de amor como também entra em contacto com o mundo divino (o encontro das Ideias ou da deusa que dá o Conhecimento, na terra onde os mundos humano e divino comunicam).

Nesta comparação do percurso do amante ronsardiano e dos portugueses nos *Lusíadas* há duas coisas a destacar:

a) são percursos balizados por muitas imagens semelhantes, como já vimos;

b) o amante ronsardiano tem um percurso semelhante ao do Adamastor, enquanto desiste da «luta» (deixando de cantar os feitos de Marte) para se entregar ao amor e enquanto fica «petrificado» pelo desdém da amada; por outro lado, essa situação é comparada a um naufrágio e a uma não chegada à amada sobreposta à Índia/Aurora, elementos que fazem parte do percurso dos portugueses, que na Índia/Aurora encontram o Amor.

Poderemos de tudo isto inferir que os Portugueses realizam a sua cosmogonia através de um percurso heróico completo e que a cosmogonia do amante ronsardiano falha *por lhe faltarem mitemas no percurso/viagem para o Amor*. Ou seja, o Amor, enquanto ligado a uma cosmogonia interior e não a simples encontro ocasional, necessita de um percurso que a viagem dos Portugueses manifesta. E poderemos ainda concluir que o Adamastor representa, a meio da viagem, *o negativo do que os Portugueses são*, sendo assim muito mais que uma simples representação dos perigos ou dos medos: ele é, de facto, uma representação de uma cosmogonia inacabada, de um Novo Reino não conquistado por falta de compreensão da lógica interna cosmogónica que conduz ao Amor e ao Reino e para a realização da qual não pode perder nenhum mitema fundamental, como sejam a diairese e o corte com a origem para a construção de um Presente do Herói, a viagem para a conquista e organização de um espaço próprio e a morte do Monstro manifestada nos diversos inimigos encontrados.

6. O canto do amante ronsardiano é um canto lírico e o do Adamastor também. Porque nenhum deles realizou uma cosmogonia, um percurso completo. A épica dos Portugueses, pelo contrário, contém em si, *também*, por ser um percurso completo, a lírica da exultação da Ilha dos Amores e não a lírica do desengano do amante ronsardiano, que as desgraças amorosas de Lionardo esboçam *durante o percurso*. Se tomarmos como padrão a construção do Tempo, onde, pela sua gesta, o herói cria para si espaço para o seu Presente, poderemos dizer que a lírica é o canto que não assume a totalidade dessa construção. Como exultação ela pode situar-se no Princípio, onde a esperança está intacta, cantando assim o Futuro, ou no Fim desse percurso, cantando assim o Presente. Como desengano pode situar-se em qualquer ponto do percurso, normalmente a «meio», cantando assim o «naufrágio» ou o Passado (elegia). Sobre o fundo da Construção do Tempo, que o percurso completo do Herói realiza em todos os seus mitemas, esboça-se um esquema compreensivo para uma Teoria dos géneros.

A IMPORTÂNCIA DOS ACTOS V: *WILHELM MEISTERS LEHRJAHRE, L'ÉDUCATION SENTIMENTALE* E *OS MAIAS*

HELENA CARVALHÃO BUESCU
Universidade de Lisboa

É meu propósito pensar aqui as relações estabelecidas entre *L'Éducation Sentimentale* (1869) de Flaubert e *Os Maias* (1888) de Eça de Queirós, em confronto com a obra de Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1796)(1). Este propósito significa, antes do mais, a tentativa de interrogação de alguns dos pressupostos implícitos na criação do chamado *Bildungsroman*, de que o romance de Goethe é considerado, ao mesmo tempo, o grande iniciador e um dos expoentes; simultaneamente, analisarei, nos romances citados de Flaubert e Eça de Queirós, de que modo se recuperam esses pressupostos e até que ponto será lícito, ou não, falar de ambos como exemplos de uma mesma tradição do *Bildungsroman*. Em ambos os casos parece justificar-se tal tentativa, pela narração, que os dois conduzem, dos eventos relacionados com o que, à primeira vista, poderá ser designado como a aprendizagem e a formação de Frédéric e Carlos; por outro lado, a introdução do tema do fracasso é explicitamente encarada no final das duas obras, podendo estas duas perspectivas conduzir a uma apreciação não-matizada das relações entre ambos os romances e a herança do *Bildungsroman*.

Com efeito, não é difícil encontrar, tanto em *L'Éducation Sentimentale* como em *Os Maias*, traços e características que desde logo remetem para o «romance de formação», traços e características esses que se relacionam fundamentalmente, como bem observa François Jost, com a concepção do próprio romance:

«Il s'agit d'une conception nouvelle du roman, appelé désormais à présenter systématiquement des aspects, des tranches de la vie humaine qui ne s'y étaient reflétés jusque là qu'incidemment ou exceptionnellement. Quels aspects? L'action formatrice

(1) (Edições utilizadas: GOETHE, Johann Wolfang von, *Les Années d'Apprentissage de Wilhelm Meister*, Aubier Montaigne, Paris, 1983; FLAUBERT, Gustave, *L'Éducation Sentimentale*, in *Œuvres II*, Garnier, Paris, 1952; QUEIRÓS, Eça de, *Os Maias*, Livros do Brasil, Lisboa, s/d, 12.ª ed.

des événements sur le caractère de l'individu. Quelles tranches de vie? L'adolescence, les débuts de l'âge d'homme, l'époque, précisément, durant laquelle l'homme se forme.» (2)

É neste contexto que, desde logo, é significativa a recuperação e a actualização do início *in medias res*: este facto está evidentemente relacionado com a apresentação de um trabalho realizado ao nível da estruturação temporal discursiva, em que a sequência linear da cronologia diegética é qualitativamente marcada em um ponto determinado, que dá origem à abertura do romance. Isto implica a possibilidade de narrativas retrospectivas, de maior ou menor alcance temporal: o episódio das marionetes da infância de Wilhelm, ou mais tarde, o episódio da venda dos quadros do avô (*Wilhelm Meisters Lehrjahre*); os antecedentes de Deslauriers e a vida em conjunto, no colégio, de Deslauriers e Frédéric (*L'Éducation Sentimentale*); juventude de Afonso, juventude e morte de seu filho Pedro, educação e juventude de Carlos (*Os Maias*). De qualquer modo, tanto em *Wilhelm Meisters...* como em *Os Maias* os antecedentes abrangidos pela(s) analepse(s) demonstram ser imprescindíveis para uma total compreensão do modo como a intriga e o herói irão evoluir; pelo contrário, o recurso à narrativa retrospectiva tem pouco relevo em *L'Éducation Sentimentale*, apresentando uma dimensão valorativa nitidamente menos importante: o passado não ganha autonomia nem funcionalidade, não se presentifica como pertinente. E poderei desde já adiantar que esta será apenas uma das diferenças que o texto de Flaubert vai apresentar em relação à estrutura geral do *Bildungsroman*.

Relacionada com este aspecto, aperece-nos a própria composição da parte inicial dos romances: em *Wilhelm Meisters...* ela realiza-se com base numa segmentação narrativa em que alternam significativamente passado (o teatro de fantoches) e presente (relação Wilhelm/Marianne); existe assim um *flash-back* entrecortado que permite uma relacionação mais directa e imediata entre os dois tempos e as experiências vivenciais que eles configuram. Por outro lado, este facto introduz desde logo a dimensão da *profundidade temporal*, capaz de se eximir à lei de uma mera causalidade linear e sequencial, para captar as relações entre passado (infância e adolescência de Wilhelm, dos seis aos catorze anos) e presente (juventude) enquanto *evolução*, não apenas efeito. O passado não pode ser aqui dito como meramente «explicando» o presente, mas como estabelecendo com ele relações funcionais, produtivas e fecundas — mesmo se muitas vezes (quase todas...) misteriosas e densas.

Por seu lado, *Os Maias* retomam também uma composição inicial com esta aparentada, embora a solução a que se recorre seja, não a alternância de acções e tempos, mas o encaixe constituído pelo longo *flash-back*. Apesar de a sua apresentação sin-

---

(2) JOST, François, *Essais de Littérature Comparée-II* Ed. Univ. Fribourg, 1969, p. 103.

táctica ser, assim, diferente, o seu funcionamento é contudo paralelo: do mesmo modo, o recurso ao passado é sentido como necessário na *origem* do texto, introduzindo motivos que se entrelaçarão no presente e que não se resumem apenas ao incidente (mesmo se central) do afastamento físico proporcionado aos dois irmãos, que possibilitará o futuro incesto. Conserva-se ainda o relacionamento denso entre passado e presente, de novo estabelecendo articulações muito complexas entre ambos os tempos.

Pelo contrário, *L'Éducation Sentimentale* prescinde desta relacionação — o que de Frédéric sabemos, sobre o seu passado e, globalmente, tudo o que aconteceu antes do momento de «plenitude» com que o romance abre (a visão de Mme. Arnoux), é como que elidido do texto. Trata-se assim de uma personagem cujo passado só incidental e pontualmente *«interessa»* para o presente; esse carácter episódico e a-sistemático é evidente no facto de as poucas referências feitas funcionarem claramente como *explicativas*: explicam-se, assim, as raízes da amizade que une Frédéric e Deslauriers; além disto, pouco mais é dito.

Tudo isto me leva ao «*Acto V*», anunciado desde o título, e que surge como referência directa a uma observação que obsessivamente aparece nesta parte inicial de *Wilhelm Meisters...*, em relação justamente com Wilhelm (vejam-se, no Livro I, os capítulos 6, 8, 9 e 10). Desta personagem se diz, com efeito, que só representa, na sua adolescência, os Actos V dos dramas encenados, visto que apenas estes considera como interessantes: só o acto que se lhe apresenta como final, como *desfecho* da intriga, parece conseguir captar o interesse afectivo e intelectual de Wilhelm — e trata-se de uma questão sem dúvida extremamente curiosa e significativa. De facto, o próprio texto de *Wilhelm Meisters...* repousa sobre o princípio de que esse «Acto V» é longa e subterraneamente preparado durante todo o decorrer da acção, uma acção por vezes incoerente e muito heterogénea. Ora, o que Wilhelm vai aprendendo relaciona-se também com o que apeteceria designar como uma *«relativização do Acto V»*, do desenlace da intriga, relativização essa que a sua própria vida e o mundo lhe irão ensinar. A obra *Wilhelm Meisters...* é a longa (e nem sempre clara, necessariamente) exposição dos quatro primeiros actos como imprescindíveis à possibilidade de existência do quinto — e isto é qualquer coisa que o herói aprende vivendo. As observações que Wilhelm faz sobre si próprio e sobre a sua situação com Marianne (I, 8), que o narrador produz sobre o mesmo tópico (I,9) e que Werner mais uma vez refere e comenta (I, 10) demonstram à saciedade que ele interpreta o que está vivendo como o famoso Acto V, isto é, o fim de uma intriga, a partir do qual tudo será continuidade, nunca alteração. Wilhelm julga-se no *fim* do romance, estando afinal (como nós sabemos) no seu início. Aquilo que lhe está preparado é uma série de *rupturas* através das quais este «fim inicial» possa por ele posteriormente ser re-interpretado como momento prévio, preambular em relação à sucessão de eventos. São afinal estes que, pos-

tulando a evolução, introduzirão as noções de distância, diferença e juízo de valor, correlatas do processo de maturação da personagem. Como afirma Rita Iriarte:

«A problemática da consciência que se esboça nesta narração retrospectiva é fundamental através de todo o romance e nela tem raízes a função simbólica que o teatro assume.» (3)

Em *L'Éducation Sentimentale*, o início do texto corresponde à formulação de todas as expectativas, todos os projectos, todas as ambições como possíveis: «la vie est longue, nous sommes jeunes», diz Deslauriers (4); também em *Os Maias* Ega e Carlos representam um estádio semelhante: o futuro está para eles aberto, tudo é possível, tudo é mesmo muito provável. Efectivamente, muito acontece — embora nada seja aquilo que tinham projectado. O que, em si mesmo considerado, não é necessariamente um fracasso vivencial: também Wilhelm não concretiza aqueles que tinham sido os seus projectos primeiros, também ele acaba por não acreditar no que tinha considerado quase como a razão da sua existência. E Lothario, ao fazer o resumo da sua própria aprendizagem (VII, 3), mostra como essa evolução passou por uma transformação, pelo cometimento de erros, pela elaboração de projectos falhados... Aliás, o mentor da «Sociedade da Torre», o abade, confirma que o ideal de formação passa pela noção central de erro produtivo (VIII, 3). Pelo contrário, Werner, que realizou todos os projectos esboçados na sua juventude, considera que Wilhelm *desperdiçou* a vida e as experiências que ela lhe proporcionou — numa concepção em clara dissonância com o estatuto global da aprendizagem nesta obra. Consequentemente, enquanto Werner apenas *envelhece*, Wilhelm *amadurece*: os mesmos anos passaram para os dois, mas as diferenças que os separam (físicas e também psicológicas) implicam que o tempo não passou do mesmo modo para ambos. Insiste-se assim num facto fundamental: a aprendizagem não é apenas um processo necessariamente decorrente da passagem de um determinado número de anos — pela simples razão de que o *mesmo* número de anos passou para ambos. Trata-se de um processo qualitativo que, implicando a passagem do tempo, não se limita a ela, antes pondo em jogo a *qualidade* e o *modo* do processo. A *formação* da personagem estabelece relações funcionais e valorativas com o desenrolar da sua própria *vida* e, neste sentido, é um processo que mescla iniludivelmente o exterior dos eventos e acções e o interior da sua apreensão pelo herói.

Este facto implica, por um lado, que nem todo o romance, em que se assista ao decorrer do tempo, é *ipso facto* um exemplo do *Bildungsroman*. Mas, por outro lado, a essência deste subgénero narrativo não deve ser feita coincidir com esses primeiros projectos, já que o seu destino é, afinal, falharem. Pelo contrário,

---

(3) IRIARTE, Rita, «O romance de Goethe — Os anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister», in *O Professor*, n.º 38 (nova série), Lisboa, Março 1982, p. 44.

(4) FLAUBERT, Gustave, *op. cit.*, p. 46.

poderemos determinar que serão características do *Bildungsroman* a *atitude* do herói face a esse desabar das suas primeiras expectativas, bem como a sua concomitante capacidade de as *substituir* por outras, mais conformes ao seu processo de maturação e igualmente portadoras do seu pleno investimento.

Se assim o entendermos, mais uma vez encontraremos em *L'Education Sentimentale* uma situação diversa: não só não existe substituição, como a atitude de Frédéric é toda ela pautada pela desistência e, sobretudo, pela hipocrisia (veja-se a cena final com Mme. Arnoux, talvez sendo essa, aliás, uma das razões pela qual a ela assistimos) — até mesmo no único episódio verdadeiramente significativo, Frédéric age «corruptamente»: são os seus próprios princípios (e não apenas os eventos e projectos) que falharam.

Em *Os Maias* encontraremos uma situação paradoxal: por um lado, Carlos (e o seu contraponto, Ega) não opera, também, qualquer actividade de *substituição*, pelo menos no interior do espaço textual da obra; no entanto, a *atitude* de Carlos diverge radicalmente da de Frédéric, já que não é possível detectar nele qualquer forma (mesmo incipiente) de abdicação dos seus princípios e, portanto, de degradação moral da personagem; paralelamente, o passado está para ele «encerrado», ao mesmo tempo que se conserva, perante a vida futura, uma curiosa e contraditória atitude, simbolicamente figurada pelo contraste (oximorónico?) entre a teoria de vida exposta e a experiência vivencial que acompanha essa mesma exposição: conserva afinal desejos, desilusões, está apto a realizar esforços. O mesmo poderá ser observado em relação ao par secundário Deslauriers/Ega — ambos reproduzindo, na globalidade, a atitude respectivamente de Frédéric e Carlos. Esta diferença de atitude origina também a possibilidade de distância crítica que Carlos manifesta em relação a si próprio, combinada com uma subtil ironia, que tem afinal como objecto, não só Lisboa/Portugal e «os outros» (Dâmaso, Eusebiozinho, Gouvarinho, etc.), mas também a sua própria vida. Frédéric e Deslauriers, pelo contrário, ao realizarem a síntese do que se passou apenas conservam a capacidade de crítica e de ironia em relação aos comparsas que foram — eles próprios estando isentos de qualquer distanciação e de qualquer juízo de valor:

«[...] ils accusèrent le hasard, les circonstances, l'époque où ils étaient nés» (5); «L'autre [Deslauriers], sans dire comment il avait épousé Mlle. Roque [...]» (6).

Ou seja, o Acto V é em *L'Éducation Sentimentale* inevitável (falo do ponto de vista das próprias personagens), e coincide com as últimas páginas do romance; em *Os Maias*, é possível conceber que o Acto V seja, quem sabe, preambular a qualquer outro, que talvez se lhe siga.

---

(5) FLAUBERT, Gustave, *op. cit.*, p. 455.
(6) FLAUBERT, Gustave, *op. cit.*, p. 453.

Esta situação, que acentua a diferente posição de *L'Education Sentimentale* no contexto em análise, deve-se, a meu ver, à própria estruturação e composição do romance, e ao facto de ele desenvolver como linhas paralelas (e, creio, de igual força) a intriga respeitante à educação sentimental de Frédéric e a acção relativa aos acontecimentos sociais e políticos sobretudo de 1848, em Paris. Este segundo núcleo tem, de facto, um relevo e uma dimensão autónoma que o motivo do teatro não conhece, apesar de tudo, em *Wilhelm Meisters...* e que a análise da sociedade lisboeta também não comporta em *Os Maias*, embora cada um destes aspectos seja evidentemente importante para a concepção de cada um dos romances.

Em *L'Education Sentimentale*, não se trata de relatar episódios ou incidentes, estabelecendo um pano-de-fundo contra o qual a dimensão das personagens ganhasse um novo relevo; pelo contrário, as próprias personagens parecem pouco a pouco diluir a sua individualidade nessa acção mais lata. Desta perspectiva, a acção mais lata deste romance far-se-ia no sentido de uma diferente combinação valorativa entre os dois núcleos propostos: se, no início, o que ganha predominância é o que se condensa à volta de Frédéric e, preferencialmente, Mme. Arnoux; para o fim os acontecimentos sociais vão preponderando, assumindo cada vez maior relevo, o que tem como efeito que a educação sentimental anunciada esmaece e se esbate. Não é com certeza por acaso que a cena, com que termina o núcleo temporal central do romance, não é o casamento de Louise Roque com Deslauriers, presenciado por Frédéric, mas sim o assassinato de Dussardier por Sénécal, agora transformado (?) no agente de uma concepção radical de autoridade e poder. Ou seja, *L'Éducation Sentimentale* pode conceber-se (ou ter sido concebido), inicialmente, na herança directa do *Bildungsroman*; no entanto, a sua composição cedo o impede de ser um «romance de formação», para o passar a apresentar como homogeneamente dependente de *outro projecto*, dentro do qual Frédéric se dissolve como protagonista. Esses eventos sociais, embora pontuem (e significativamente) a intriga sentimental a decorrer, não se limitam a ser o seu contraponto — ganhando uma autonomia evidente, «transportam» a acção para um plano que, todavia, no título não transparece, mas cuja elisão de qualquer análise não deixa de acarretar graves problemas para a compreensão do texto na sua globalidade.

Por isso acompanhamos Victor Brombert (7), ao referir o tema da *incomunicabilidade* neste romance, onde o diálogo, a representação directa do discurso assumem paradoxalmente tanta importância: porque essa incomunicabilidade *se reflecte* nas personagens como efeito de uma incomunicabilidade maior, relatada através dos acontecimentos sociais de que são, ao mesmo tempo, espectadores e participantes. Aliás, a publicação da versão final de *L'Éducation Sentimentale* foi primeiro pensada sob o título de *Fruits Secs* — o que, pelo próprio plural, indistintamente

(7) BROMBERT, Victor, *The Novels of Flaubert*, Princeton U. P., 1968.

reverteria, quer para a intriga restrita cujo nó é Frédéric, quer para a acção mais geral relativa aos eventos sócio-políticos da década de 1840.

Esta situação destaca, a meu ver, a iniludível ambivalência de *Os Maias*: porque há efectivamente um *fracasso* (já vimos em que medida), que se articula no entanto com o entendimento de um possível, embora adiado, recomeço. Carlos diz, a propósito de Maria Eduarda e do passado, que tudo isso lhe faz

«Um efeito de conclusão, de absoluto remate. É como se ela morresse, morrendo com ela todo o passado, e agora renascesse sob outra forma.» (8)

É esta hesitação e ambivalência entre morte e recomeço, passado e futuro, que se torna patente na última página e meia do romance. Neste sentido, o longo *flash-back* inicial tem uma profundidade e um alcance que não se reduzem a um mero «relato dos antecedentes»: a história de Pedro da Maia serve de contraponto, de diferença marcada em relação à de seu filho Carlos. Para Pedro, a morte tem o sentido do Acto V de Wilhelm — o fim inevitável e poderoso, homogeneizador de uma vida. Carlos, como ele próprio confessa, pensou em matar-se, em ir para a Trapa — e, no entanto, não o faz. A sua opção é, pois, tanto mais significativa quanto mais se reconhece o facto de que a tragédia que o atinge comporta uma dimensão incomensuravelmente diferente da de seu pai: este confrontara-se com uma situação na totalidade contida dentro dos estritos limites de uma verosimilhança social; a Carlos depara-se um problema cuja dimensão sentimental e social não apaga, antes pelo contrário, a profundidade moral e até mítica.

Este facto não anula, como é evidente, o falhanço da vida de Carlos (falhanço a que ele conscientemente se atém), a ausência de criação de substitutos para os primeiros projectos falhados: este é o fracasso, aliás, de toda uma geração (9). E, no entanto, esta falência é temperada pelo riso, «a barrigada de riso»(10), o que deverá ser posto em confronto com a crónica de Eça que, judiciosamente, Jacinto do Prado Coelho recorda (11): «A decadência do riso». Efectivamente, o riso permite a distanciação e a crítica, muitas vezes (como no caso vertente) a *auto*-distanciação e a *auto*-crítica. Mas, e mais uma vez, não é possível também deixar de ter em conta o tédio e a morosidade vivencial e intelectual que invadem Lisboa e os seus habitantes. Qualquer que seja o ponto de vista, voltamos a reencontrar uma ambivalência, não só sugerida como coerentemente sustida. Em *Os Maias* a herança do *Bildungsroman* é, afinal de contas, patente; e, no entanto, ela mitiga-se pela introdução dos temas do fracasso,

---

(8) QUEIRÓS, Eça de, *op. cit.*, p. 712.

(9) A este respeito, veja-se LIMA, Isabel Pires de, *As Máscaras do Desengano — Para uma Abordagem Sociológica de «Os Maias» de Eça de Queirós*, Caminho, Lisboa, 1987.

(10) QUEIRÓS, Eça de, *op. cit.*, p. 700.

(11) COELHO, Jacinto do Prado, «Eça, escritor ambíguo?», in *Ao Contrário de Penélope*, Bertrand, Lisboa, 1976, p. 193.

mesmo se não totalmente levado até ao fim, e do desengano, mesmo se não inteiramente cumprido.

O estatuto final dos heróis nos três romances não poderá deixar de reflectir, como é óbvio, as diferenças que as suas divergentes composições suscitaram e ajudaram a manter. Assim, Wilhelm Meister, «mestre — aprendiz», ganha a profundidade temporal, a possibilidade de segmentar heterogeneamente o passado, o presente e o futuro. Esta *heterogeneidade valorativa* relaciona-se directamente com a sua *evolução* e a sua *maturação*, bem como com a aquisição de uma capacidade de *relativizar* eventos e atitudes. Pelo contrário, a homogeneização tinha sido a sua atitude característica no início do texto, permitindo uma vivência então claramente situada no terreno dos absolutos: o Acto V inicial representa, assim, o entendimento da vida como uma *homogeneidade absoluta e a priorística*, incapaz de prever evolução. Também aqui, pois, tanto *l'Éducation Sentimentale* como *Os Maias* se diferenciam — embora a auto-distanciação crítica e a auto-ironia, em *Os Maias*, introduzam uma certa forma, talvez incipiente, de aquisição dessa profundade do tempo. Esta pluridimensionalidade temporal é aquilo que, justamente, apenas permite sínteses *parciais* da existência (as que Wilhelm vai realizando — cf., por exemplo, II, 14; III, 11 ou IV, 19), podendo converter-se em sínteses *paradoxais* da existência (a realizada, *na teoria e na prática*, por Carlos e Ega, no final de *Os Maias*). A síntese total e homogénea de *L'Éducation Sentimentale* implica o regresso em força do Acto V e da sua concomitante tendência para o juízo de valor absoluto, tendencialmente virado, como não podia deixar de acontecer, para o passado.

Assim, *L'Éducation Sentimentale* termina com a revisão de todos os antigos amigos (ou seja, a tomada de consciência do fracasso universal) e com a introdução de um episódio da adolescência de Frédéric e Deslauriers. É com a recordação do passado que o texto encerra, o que será tanto mais significativo quanto se lembrar que o recurso ao passado é, afinal, bastante mais ténue do que nos outros romances em análise:

«— C'est là ce que nous avons eu de meilleur! dit Frédéric.

— Oui, peut-être bien? C'est là ce que nous avons eu de meilleur, dit Deslauriers.» (12)

A última frase do texto, de clara orientação passadista, resume assim toda a tonalidade que caracteriza a composição desta obra.

Os Maias termina com a mesma revisão, de sentido paralelo, dos antigos amigos — e o que se conserva é, também, o fracasso; segue-se a famosa síntese da existência, em consonância com o tom melancólico e passadista; mas, depois, acrescenta-se mais uma cena, que tem de ser lida, por um lado, em confronto com essas revisão e síntese e, por outro lado, como *fecho* do romance: e, de ambos os pontos de vista, o que se conserva é uma clara indicação de uma abertura — tanto Ega como Carlos realizam

(12) FLAUBERT, Gustave, *op. cit.*, p. 457.

afinal o esforço que teoricamente tinham acabado de negar, ambos se comprazem na elaboração de desejos e estão prontos a ter de sofrer contrariedades. Isto é, os dois estão prontos para (apesar de tudo) continuar a viver.

Wilhelm Meisters Lehrjahre termina em clara orientação para o futuro: a síntese da existência é também feita, mas entendida como uma súmula de erros por assim dizer progressivos, que não se enjeitam, por tudo o que comportam de aprendizagem e de maturação.

Em todos os romances se dá, assim, uma *evolução*. Mas em *Wilhelm Meisters Lehrjahre* ela é formativa e intencionalmente orientada em direcção a um futuro; em *L'Éducation Sentimentale*, pelo contrário, toda ela está virada para o passado, não se vislumbrando qualquer abertura ao futuro: o Acto V concretiza-se, conclusivo e homogéneo; em *Os Maias* deparamos com uma situação ambivalente, claramente acentuada: conserva-se o carácter conclusivo do Acto V, a evolução está neste sentido virada também para o passado; mas, por outro lado, o texto anuncia como possível que esse fim (a «conclusão», o «absoluto remate» referidos por Carlos) se transmute noutro início, depois simbolicamente figurado pela corrida de Ega e Carlos, com que fecha o texto.

É claro que a herança do *Bildungsroman* é, no fundo, um dos vectores genológicos que possibilita a evolução do romance ao longo do século XIX; mas é vector que, alicerçado em diferentes perspectivas estéticas e até ideológicas, se configura diversamente nos textos. Se tanto *L'Éducation Sentimentale* como *Os Maias* pressupõem, em termos da sua própria constituição, a existência de um «romance de formação», creio no entanto que a ele não deverão ser *totalmente* restringidos. Aliás, essa mesma herança é recuperada por ambos, como vimos, sob perspectivas que não são afinal exactamente as mesmas: a existência e a localização do Acto V pontua de forma diferente os vários romances, construindo modelos narrativos que, em última análise, dão origem a problemas textuais distintos, cuja solução não é coincidente. Dentro da perspectiva por que optei, as grandes interrogações que aqui tentei elucidar seriam as seguintes: onde (em que ponto) e como (por que processos), na história do percurso vivencial, reside o fim? Onde e como, também, o seu início? E, de forma mais geral: haverá *de facto* um início e um fim? É a este sistema de questões que as obras respondem, cada uma propondo uma área coerente para a organização da sua resposta — podendo dizer-se que a constituição do problema é, todavia, semelhante.

FRANCISCO DE CACERES TRADUCTEUR JUIF ESPAGNOL DE *LA SEPMAINE* DE GUILLAUME DE SALUSTE DU BARTAS

HENRY MÉCHOULAN
CNRS Paris

Le propos de cet hommage n'est pas de faire une étude comparée de *La Sepmaine* (1) et de sa traduction espagnole due à la plume de Francisco Caceres (2), mais d'apporter une contribution à l'étude du premier judaïsme amstellodamois qui, à bien des

(1) L'argument de *La Sepmaine* est celui du début de la Genèse: le poète narre les sept premiers jours du monde et il développe l'histoire de la Création telle qu'elle est donnée par l'Ecriture. Premier jour: création de la matière et de la lumière (766 vers); deuxème jour, création de l'espace: le ciel séparé des eaux (1160); troisième jour: séparation de la terre et eds eaux (992 vers); quatrième jour: création des astres (788 vers); cinquième jour: création des poissons et des oiseaux (1018 vers); sixième jour: création des animaux terriens et de l'homme (1054 vers); septième jour: le jour du sabbat (716 vers), in Yvonne Bellenger, introduction à l'édition de *La Spmaine*, Paris, 1981, 2 vol., p. LI et LV à LVII.

(2) On ne connait que de très rares exemplaires de cette traduction, l'un à New York, l'autre à Madrid et un troisième qui se trouve à la bibliothèque du musée Plantin à Anvers. C'est à partir de cet exemplaire que nous avons travaillé. Le titre en est: LOS SIETE DIAS // DE LA SEMANA, SOBRE LA // // criacion del Mundo. // Por Francisco de Caceres. //Dirixido al señor Iacob Tyrado, Parnas dela // Nacion portuguesa // [fleuron] // En Amberes En casa dela biuda y herederos // de Pedro Bellero. 1612. // Con licencia. Nous remercions Monsieur A. K. Offenberg, le très savant bibliothécaire de la Bibliotheca Rosenthaliana de l'Université d'Amsterdam de nous avoir fait parvenir la photocopie des pages de titre des deux autres exemplaires qui portent comme lieu d'impression Amsterdam et comme nom d'éditeur Albert Boumeester. L'un est daté de 5372 [1612], l'autre de 5373 [1613]. L'édition de 5372 porte le même fleuron que celle que nous avons utilisée.

Pour ce qui est de l'édition savante en langue française, nous avons choisi l'édition établie, présentée et annotée de *La Sepmaine* (Texte de 1581) par Yvonne Bellenger, *op. cit.* Nous nous sommes servi également de l'édition de *La Sepmaine* par Simon Goulart, Paris, 1593, qui comporte des commentaires marginaux repris par Francisco Caceres.

égards, doit tant à la culture portugaise. L'Europe entière n'a-t-elle pas connu la communauté juive d'Amsterdam sous le nom de «nation portugaise»? Dans cette perspective, la lecture juive de *La Sepmaine* est des plus instructives mais son importance doctrinale ne peut s'évaluer justement que si l'on rappelle d'abord quels furent les hommes qui constituèrent cette communauté nouvelle à la fin du XVI[e] siècle. Ils vécurent de façon particulière les conséquences d'un bouleversement intellectuel formidable qui mina des certitudes vieilles de près de vingt siècles. La découverte de l'Amérique, la révolution copernicienne, la théorie de la circulation du sang sont autant d'événements extraordinaires qui mettent en question et le savoir et la théologie. Celle-ci est, in le sait, à l'origine des divisions religieuses qui troublent les consciences et les Etats, c'est pourquoi les esprits les plus intelligents ont depuis longtemps affirmé une distinction plus ou moins sincère entre les deux vérités. Ce que le philosophe rejette au nom de la raison, il s'empresse comme croyant de l'accepter au nom de la foi. En ce qui concerne la religion elle-même, et en particulier le catholicisme, Montaigne n'hésite pas — à l'époque qui nous occupe — à en marquer le caractère utilitaire et politique, à souligner les hasards géographiques dont elle dépend et à montrer son rôle funeste (3) qu'il illustre, entre autres, par la relation de la tragédie des juifs portugais sous le roi Emmanuel. (4)

Les âmes les plus fragiles sont, dans cette tourmente de la modernité, celles des crypto-juifs demeurés dans la péninsule Ibérique. Ils refusent le catholicisme imposé et subissent les persécutions inquisitoriales sans toutefois connaître leur religion ancestrale, faute de pouvoir accéder aux textes hébreux et de recevoir un enseignement rabbinique. Cette conjoncture les détermine à quitter leur patrie au péril de leur vie, en y abandonnant souvent leurs biens. La conscience de leur appartenance au judaïsme ne

---

(3) Montaigne, *Apologie de Raymond Sebond*, Livre II, chap. XII des Essais, in édition de La Pléiade, Paris, 1950. P. 628. Montaigne s'explique sur l'aspect politique et utilitaire de la religion; p. 489, il énonce la célèbre formule: «Nous sommes chrétiens au même titre que nous sommes ou Périgourdins ou Allemands». Enfin, p. 487 on trouve un réquisitoire contre les effets du religieux: «Il n'est pont d'hostiltié excellente comme la chrétienne... Notre religion est faite pour extirper les vices; elle les couvre, les nourrit, les incite».

Montaigne est doublemente au fait des horreurs que sécrète le catholicisme en Espagne: par tradition familiale [Voir T. Malvezin, *Michel de Montaigne, son origine, sa famille*, Bordeaux, 1875] et par le récit indigné d'Osorio qu'il qualifie de «meilleur historien latin de nos siècles».

(4) *Les Essais*, livre I, chapitre XIV.

pouvait en aucun cas déterminer l'existence de ce que l'on a nommé trop hâtivement «la religion des marranes». Les crypto-juifs abhorraient le catholicisme, considéré comme une idolâtrie, et certains essayaient de se soustraire à son empire en tentant de lire l'Ancien Testament et en s'efforçant de conserver des pratiques et des prières traditionnelles, toutes attitudes qui dépendaient de leur éducation, de leur classe sociale et de l'endroit où ils habitaient. Les crypto-juifs qui fréquentaient l'université et connaissaient le latin avaient une autre vision de la religion de leurs ancêtres que l'humble artisan. Il faut rappeler le rôle non négligeable de l'Eglise catholique dans le maintien des traditions du judaïsme puisque les fêtes juives étaient rappelées en chaire afin de permettre aux vieux chrétiens de dénoncer plus facilement ceux de leurs compatriotes attachés à leur célébration. Nombre de crypto-juifs qui réussirent à quitter la péninsule Ibérique passèrent par la France: «A partir de 1603, l'immigration marrane en France pprend une nouvelle ampleur. Les nouveaux chrétiens du Portugal, profitant des embarras financiers de la monarchie espagnole, avaient obtenu en 1601, au prix de 170 000 cruzados, la permission de quitter librement leur pays». ([5] Au sein même de la cour d'Henri IV on trouve «un noubre important de marranes» parmi lesquels Manuel Pimentel «cujos Singulares meritos & Riqueza o Exaltarão the Chegar a Ser privado de Henrique 4.° Rey de França e Navarra...». ([6])

Est-ce en fréquentant ce cercle que Francisco de Caceres, dont un document notarié atteste la présence dans la capitale française en 1607 ([7]), découvre *La Sepmaine* de Du Bartas qui voit le jour, rappelons-le, en 1578? Rien dans les modestes éléments biographiques que nous possédons concernant Caceres ne permet de répondre à cette question. ([8]) Venait-il d'Amsterdam pour un séjour en France, ou quittait-il le pays pour s'établir sur les rives de l'Amstel?

([5]) Brigitte Bedos-Rezak, «Tolérance et raison d'Etat: le problème juif», in *L'Etat baroque. Regards sur la pensée politique de la France du premier XVII^e siécle*, Paris, 1985, p. 248.

([6]) In *Memorias do estabelecimento e progresso dos judeos portugueses e espanhoes nesta famosa cidade de Amsterdam* A portuguese chronicle of the history of the sephardim in Amsterdam up to 1772 by David Franco Mendes, *Studia Rosenthaliana*, IX n.° 2, 1975, p. 21.

([7]) Voir W. Chr. Pieterse, *Daniel Levi de Barrios als geschiedschrijver van de Portugees-Israelitische gemeente te Amsterdam in zijn* «Triunpho del govierno popular», Amsterdam, 1968, p. 51, note 6.

([8]) Voir, entre autres, J. Rodríguez de Castro, *Biblioteca española*, Madrid, 1781, t. 1, p. 571 b. Cet auteur est répertorié sous le nom de Jahacob de Cazeres: «Poeta y Jurista, traduxo en Español, en verso, una Obra mistica,

On peut même avancer que sa rencontre avec *La Sepmaine* a pu se faire ailleurs. En effet, dès 1583, la renommée de ce livre est allée «iusque à l'ouye des estrangers; les pilastres et frõtispices des boutiques Alemandes, Polaques, Espagnoles se sont enorgueillis de son nom, ioint avec ces divins heros, Platon, Homère, Virgile...». [9] Le succès de *La Sepmaine* est extraordinaire puisque le nombre des éditions, de 1578 à 1632, atteint 42. [10] Francisco de Caceres, premier traducteur espagnol de Du Bartas, informe l'illustre Jacob Tirado [11], fondateur et dirigeant de la jeune communauté juive d'Amsterdam, que l'on tient en France l'auteur de *La Sepmaine* comme le premier des poètes. [12] Se pose alors la question: pour-

---

escrita en Grances por Guillermo Salustio Bartasio, en que se traen varias consideraciones acerca de la creacion del mundo, repartidas para los siete dias de la semana... De este Traductor trata Wolfio en la pag. 613 del Tom. 1° de la *Bibliotheca Hebrea*, y discurre, que este Jacob era padre del Daniel de Cazeres que aprobó el *Conciliador* de Menasseh ben Israel». Voir aussi les quelques lignes consacrées à Francisco de Caceres par Meyer Kayserling in *Biblioteca española-portugueza-judaica*, (reprint) New York, 1971, p. 54.

[9] Cité par James Dauphiné in *Guillaume de Saluste du Bartas, poète scientifique*, Paris, 1983, p. 17.

[10] Yvonne Bellenger, *op. cit.*, t. 1, p. XXIV.

[11] Tout le monde s'accorde pour célébrer Jacob Tirado. Ainsi David Franco Mendes écrit: «O Ditto Discretto Don Jacob Tirado vendo a favoravel Conjunctura para a Nação, solicitou o Consentimento para apropriar caza para Oração, publicamente & havendoa conseguido Deliberou Edeficar a Nossa Primeyra Esnoga, que Intitulou Bet Ya'aqov, [caza de Jacob]: Sendo aluzivo a seu nomem como tambem a toda a Nação Hebrea. A seguinte outava de Daniel Levy de Barios contem o refferido.

«La Primer Sinagoga Amstelodama
Fundada fue del gran Jacob Tirado;
Que por Su Nombre Bet Jacob la llama,
Y por el Pueblo de Jacob Sagrado.

La *Jewish Encyclopedia* (New York — Londres, 1907, vol. XII, *s. v.*) donne des précisions supplémentaires sur ce personnage. Originaire du Portugal, il quitte ce pays à bord d'un navire qui le conduisit à Emden en Frise. Là il rencontra Moses Ury Halevy qui pratiquait le judaïsme et en sa compagnie il gagna Amsterdam où il confessa publiquement la religion de ses ancêtres. Avec Jacob Israel Belmonte et Samuel Palache, il fonda la première communauté juive à Amsterdam et devint son premier dirigeant (*parnas*). Il fit l'acquisition d'une maison et les autorités lui permirent d'en faire un lieu de prières qu'il appela «Bet Ya'acob». Cet édifice fut consacré en septembre 1597 pour la fête de *Yom Kipur*. Et depuis, chaque année, à l'occasion de ce jour, il est récité à Amsterdam une prière spéciale en commémoration de cet événement.

[12] Voir *Los siete dias de la semana*, envoi non paginé: «Al Señor Iacob Tirado».

quoi un ex crypto-juif de la péninsule Ibérique installé à Amsterdam éprouve-t-il le besoin de traduire en prose l'épopée que le calviniste Du Bartas consacre à la création divine? On peut avancer plusieurs hypothèses. Lorsque *La Sepmaine* est traduite en néerlandais en 1609 ([13]), elle est accueillie avec un engouement que Beekman analyse de façon si pertinente qu'il nous paraît utile de présenter ici ses raisons: «En tant qu'épopée chrétienne, les *Semaines* ne firent que traduire une idée tout à fait médiévale. Dès la Réforme, et après la domination tyrannique de l'Espagne, sous le gouvernement de Philippe II, on voit se développer en Hollande, une seconde fois, mais avec plus de vigueur encore, un esprit indépendant et national, conditions primordiales pour la naissance d'une épopée. Un nouveau peuple se forme, un peuple qui a conscience de lui-même, qui sacrifiera volontiers sa vie à la patrie et à Dieu. On se met à lire l'Ancien testament, et l'on a conscience de la faiblesse humaine devant la toute-puissance éternelle. Mais en même temps l'enthousiasme et la foi s'emparent des Hollandais qui lisent leur histoire comme celle du peuple juif... Etant donné l'esprit chrétien de cet ouvrage, l'état du peuple hollandais réfractaire au gouvernement espagnol et la conformité entre les Néerlandais du XVII[e] siècle et le peuple juif du temps de Moïse, il faut convenir que jamais œuvre n'aurait pu être reçue dans les Pays-Bas avec plus d'enthousiasme que la vaste épopée de Du Bartas». ([14])

Dans ces conditions il était hautement politique pour la communauté juive qui commençait à peine à faire souche à Amsterdam, de montrer aux tolérantes mais vigilantes autorités de la ville qu'elle partageait la même admiration pour un texte orthodoxe qui pétrissait deux histoires. Toutes deux se lisaient également comme la victoire du Bien sur le Mal car juifs et calvinistes de la république des Provinces-Unies se réjouissaient ensemble de la défaite du catholicisme romain dont l'Espagne était le paladin. De plus, la Consultation élaborée par Grotius à la demande du bourgmestre Pauw stipulait, entre autres articles, que les juifs devaient être orthodoxes, qu'ils devaient croire «en un Dieu créateur et dirigeant de tout». ([15]) Ces raisons sont séduisantes mais, selon nous, elles ne rendent pas compte à elles seules de la finalité de

---

([13]) Voir A. Beekman, *Influence de Du Bartas sur la littérature néerlandaise*, Poitiers, 1912, p. 72.

([14]) *Ibid.*, p. 49-50.

([15]) Hugo de Groof, *Remonstrantie nopende de ordre dije in de landen van Hollandt ende Westvrieslandt dijent gestelt op de joden*, publié par J. Meijer, Amsterdam, 1949.

l'entreprise de Francisco de Caceres. On peut conjecturer qu'elle visait des buts religieux et doctrinaux spécifiques au crypto-judaïsme d'Amsterdam.

Comme l'a bien montré James Dauphiné, Du Bartas tente de rétablir à contecourant de son époque, si intrépide en matière de théologie, la primauté de Dieu en prenant le récit de la Genèse au pied de la lettre. ([16]) Le rassurant poème de Du Bartas, hymne á la Création, est aussi une théodicée, un «rempart contre le modernisme» qui faisait peser les plus graves dangers sur l'image de Dieu, menacée en Europe par les conquêtes de la raison, cheminant depuis le moyen âge espagnol jusqu'à la Renaissance. En effet, à la suite d'Averroès, on n'a cessé de mettre en question la Création du monde par Dieu au profit de la théorie de l'éternité du monde. Celle-ci ne constitue un danger théologique qu'en raison des conséquences qu'elle entraîne. ([17]) Maïmonide l'a très vite perçu et a fait acte de foi à l'égard de la croyance en la Création divine, même s'il a été incapable de trancher d'une manière purement rationnelle ([18]); s'adressant à son lecteur il écrit: «...nous t'avons montré que l'opinion de l'éternité (du monde) offre le plus de doutes et qu'elle est très dangereuse pour la croyance qu'il faut professer à l'égard de Dieu. Ajoutons à cela que la nouveauté (du monde) est l'opinion de notre père Abraham et de Moïse notre prophète... Admettre l'éternité (du monde) telle que la croit Aristote, c'est-à-dire comme une nécessité, de sorte qu'aucune loi de la nature ne puisse être changée et que rien ne puisse sortir de son cours habituel, ce serait saper la religion par sa base, taxer nécessairement de mensonge tous les miracles et nier tout ce que la religion a fait espérer ou craindre...». ([19]) Ce n'est pas sans raison qu'Isaac Arama, qui a vécu l'exil de 1492, fera de la croyance en la Création du monde le premier article de la foi. ([20]) Salomon Munk signalera plus tard l'attitude d'Isaac Abravanel gémissant «sur les écarts des philosophes juifs qui, admettant la *matière première*, mettent l'*intellect actif* à la place de Dieu, nient la Providence divine

([16]) *Op. cit.*, p. 23.

([17]) Charles Touati, *La pensée philosophique de Gersonide*, Paris, 1973, p. 163.

([18]) *Ibid.*, p. 32.

([19]) Maïmonide, *Le Guide des Egarés*, Trad. de l'arabe par S. Munk, Paris, 1979, p. 315 et 323.

([20]) Voir Colette Sirat, *La philosophie juive au moyen âge*, Paris, 1983, p. 432.

à l'égard des individus...». (21) Renan notera également que «la théologie juive, qui avait sommeillé au point de laisser sans anathème les doctrines téméraires de Levi ben-Gerson, se réveille tout à coup. Joseph Albo, Abraham Bibago, Isaac Abravanel défendent contre les philosophes la création, la révélation, l'immortalité». (22) Les malheurs de l'exil de 1492 ne sont-ils pas la punition que Dieu inflige aux juifs pour avoir trop fréquenté la philosophie au détriment de la religion?

A l'époque qui nous intéresse, en ce début du XVII[e] siècle, le brouillon jésuite Garasse, défenseur acharné de l'orthodoxie catholique romaine, souligne que les beaux esprits, avec l'éternité du monde, tiennent une preuve pour renverser le récit de la Genèse.(23) L'orthodoxie juive, à Amsterdam, lui fera très vite écho. Menasseh ben Israël affirme avec force la théorie de la création du monde dans la première partie de son *Conciliador* en 1632, dans le *De creatione problemata* en 1635 et n'oublie pas de la rappeler encore en 1636 dans *De la resurrección de los muertos.* (24) Par trois fois donc l'illustre rabbin insiste sur l'importance fondamentale de cette doctrine, importance redoublée dans le judaïsme par l'attente messianique à Amsterdam (25) que le professeur Saraiva a si remarquablement analysée dans son article «Antonio Vieira, Menasseh ben Israël et le cinquième empire». (26) La Bible n'enseigne-t-elle pas l'existence d'un commencement qui est déjà gros des promesses d'une fin? C'est pourquoi le temps biblique a un sens, une direction. (27)

A voir l'itératif rappel de cette théorie, on peut se demander si l'orthodoxie juive n'avait pas besoin en 1612 des rassurements qu'offrait *La Sepmaine.* En effet, dès le début du «premier jour»,

---

(21) Salomon Munk, *Mélanges de philosophie juive et arabe,* (reprint) Vrin, Paris, 1988.

(22) Ernest Renan, *Averroès et l'averroïsme,* Paris, 1861, p. 198. On consultera avec intérêt sur ces théologiens que cite Renan l'ouvrage de Joaquín Lomba Fuentes *La Filosofia judia en Zaragoza,* Saragosse, 1988.

(23) *La doctrine curieuse des beaux esprits de ce temps ou prétendus tels,* Paris, 1623, p. 441.

(24) «Ansi infaliblemente se deve creer, que siendo Dios el opifice y sumo criador del universo mundo, teniendo el imperio en Monarchia, aya constituido Leyes a sus subditos y criaturas suyas. Por que de otra manera, como podria el mundo sostentarse?» dans l'envoi «Al amplissimo y doctissimo Senor Henrique Hoefiser», non paginé.

(25) *De creatione problemata,* p. 135-136.

(26) *Studia Rosenthaliana,* VI n° 1, 1972.

(27) Voir C. Tresmontant, *Etudes de métaphysique biblique,* Paris, 1955, p. 47 et 76.

Du Bartas s'en prend aux blasphémateurs, aux négateurs de la Création divine, aux «perversos hombres que no tienen Ley ni Dios» que la note marginale de Simon Goulart, reprise par Caceres, qualifie d'athées. ([28]) La nouvelle communauté d'Amsterdam est composée d'«âmes en litige» emportant dans leurs bagages leurs espoirs qui se transforment parfois en doutes devant les exigences du judaïsme vécu comme religion et non plus comme un attachement à des pratiques ou comme un biblisme simple mais peu capable de résister aux interrogations de la raison. La traduction offerte à Jacob Tirado était-elle destinée à roborer la croyance religieuse des nouveaux juifs, à colmater une première fissure hétérodoxe dans laquelle se glisseront, selon leur génie respectif, Uriel da Costa, Juan de Prado et enfin Spinoza qui consommera la grande rupture entre l'Ecriture et la philosophie? Existait-il des hommes heureux d'avoir abandonné le catholicisme et qui, habitués à «démolir la tradition chrétienne et entraînés par l'élan acquis, avaient étendu l'effort destructeur à la tradition juive» ([29])? Dans l'état de notre recherche, nous ne pouvons que conjecturer en prenant toutefois au sérieux la justification que présente Caceres lui-même de son entreprise:

> «...se que a v. m. no tiene necessidad de leer este libro por que la mucha esperiencia que tiene ansi delo que en el se trata como delas otras cosas tocantes a la Ley del supremo Artifice le tienen iubilado, ni mi intencion no es de dedicarlo para ello: Mas como el Señor De Bartas escogio un gran personage de la Francia para que a su obra la amparase y abrigase debaxo de su proteccion, delos muchos zoylos que abia: con la misma intencion quise yo presentarlo a v. m. para que el nombre solo espante alos tales Basiliscos ponzoñosos, los quales aun que se apocientan como los otros enel vergel del sagrado quaderno, en lugar de producir algun buen fruto no lo hazen, sino que son semejantes a la Araña y Oruga, que apacentandose las dos del esmalte oloroso de unas mismas flores, iuntamente con la abeja, ella lo convierte en dulces y artificiosos panales, y las otras del mismo esmalte florido componen un mortal veneno». ([30])

([28]) *Los siete dias de la semana, op. cit.*, p. 4 v°.

([29]) I. Sonne cité par I. S. Révah in *Spinoza et le Docteur Juan de Prado*, Paris — La Haye, 1959, p. 74.

([30]) *Los siete dias de la semana*, Advertimiento al Lector, non paginé.

Ces êtres nuisibles, doubles, sont à l'évidence ceux qui rejettent secrètement l'orthodoxie juive, ces crypto-déistes ou crypto-athées que dénonceront Orobio de Castro et plus tard Daniel Levi de Barrios. ([31]) Aussi faut-il tenir à cette communauté le langage qu'elle peut le mieux entendre pour exorciser les interrogations et les doutes, apaiser le désarroi culturel et offir, dans sa rayonnante beauté, un univers créé par Dieu pour l'homme dans lequel le juif doit prendre conscience de la responsabilité écrasante que lui confère son élection. A l'évidence *La Sepmaine* de Du Bartas présentée en espagnol est un modèle en matière d'apaisement. N'est-ce pas, comme nous l'avons dit, le chant de la Création et l'hymne à la bonté de Dieu?

Mais l'utilisation de ce texte, pour très utile qu'elle soit, doit être très prudente. C'est elle maintenant qui retiendra notre attention. Avant d'examiner le traitement que fait subir Francisco de Caceres à *La Sepmaine*, précisons que, selon toute vraisemblance, notre traducteur s'est servi — comme nous l'avons dit — de l'édition de Simon Goulart de 1593 puisque l'on retrouve les manchettes de ce commentateur, manchettes marginales fort utiles car elles résument souvent de manière claire et lapidaire des vers quelquefois bien alambiqués, voire bombastiques. Il va sans dire que le texte de Du Bartas comme celui de Simon Goulart n'échappera presque jamais à l'acribie de Francisco de Caceres dont l'objectif est de présenter à son lecteur les louanges de la Création divine dans lesquelles on ne doit trouver nulle trace de christianisme.

Tout en restant très fidèle au texte de *La Sepmaine*, Caceres ne peut, on s'en doute, le traduire avec une absolue fidélité. Il s'en explique d'ailleurs en ces termes:

> «Mas si se considera como yo solo he tomado este entretinimiento por fcilitar a los Españoles la ynteligencia de tan buen Poema, creo que alcanzare perdon con facilidad de las muchas faltas que por mi culpa aura,

---

([1]) Voir I. S. Révah, *Spinoza et le Docteur Juan de Prado, op. cit.*: Carta apologética del Doctor Ishack Orobio de Castro al Doctor Prado, p. 133 et Daniel Levi de Barrios, Abi Yetumim... in *Tabla de las Sacras Hermandades del Kahal Kados Amstelodamo*, Amsterdam, 1683, p. 44:

«Muchos hay que con vestirse de Religion
verdadera
Solo toman el vestido
Por encubrir sus cautelas.
El cisne con blancas plumas
Oculta su carne negra».

> no solo en el lenguaje, sino tambien en no le haber traducido puntualmente: las causas y razones que a ello me an mouido, reseruo para los curiosos que de mi las quisieren saber». (32)

En effet, un public juif ne saurait accepter les nombreuses références au Christ, à la Trimité, à la Vierge, pas plus qu'il ne peut admettre certaines tournures incompatibles avec sa religion et plus encore son dénigrement. On trouve donc dans la traduction espagnole de Caceres des omissions nécessaires, et d'autres, fort rares au demeurant, qui ne nous semblent pas avoir de justification doctrinale. On trouve aussi des suppressions volontaires, des changements textuels, voire des ajouts. Il n'est pas dans notre propos de dresser la liste complète des interventions de Caceres car, redisons-le, nous ne faisons pas ici une étude littéraire comparée, mais nous nous attachons à mettre en évidence, à l'aide de quelques exemples qui nous paraissent particulièrement significatifs, les choix de notre traducteur. A cet effet, nous demanderons aux trois premiers jours et au septième jour de *La Sepmaine* — les plus riches en modifications — de nous fournir les échantillons utiles à notre propos.

Reconnaissons à Francisco de Caceres une très grande vigilance qui s'exerce dès les vers 64 à 75 du premier jour de la semaine. Ceux-ci chantent, en effet, le «Fils et son Esprit» et l'essence «triple et une» de la divinité. Le traducteur, en effet, ne peut offrir à son lecteur pareil texte et omet volontairement de le traduire, supprimant ainsi 7 vers. Comment pourrait-il, dans un autre passage, présenter à son lecteur, encore horrifié par les autos da fé, Dieu sous les traits d'un «juge criminel... qui ne fera de ce Tout qu'un bûcher flamboyant» (33); comment pourrait-il parler de Dieu, de son fils cher et de sa nouvelle venue, tant il est vrai que l'ère messianique ne peut se confondre avec la Parousie. Caceres supprime également tout un ensemble de vers (385 à 405) où il est fait état, par exemple, d'un juge italien (Ponce Pilate). D'autres vers manquent dans le premier jour car ils sont équivoques et peuvent être lus comme une attaque contre les juifs, «ce peuple ensorcelé de superbe et de rage». (34) Disparaissent également, dans le second

(32) Advertimiento al lector, non paginé.
(33) Premier jour, vers 365 à 370.
(34) Vers 557 à 593.

jour, des vers consacrés à la Vierge, à la Trinité, et ouvertement anti-juifs dans lesquels Du Bartas rappelle la destruction du Temple. ([35]) La charge contre les juifs, considérés comme le peuple déicide qui fit mourir «ce grand roy qui venoit pour te donner la vie», donne l'occasion au poète de s'étendre sur le sacrifice du Christ. Caceres remplace tout le passage par une explication de la juste vengeance de l'Eternel — «Todo esto por aver abandonado la Ley promulgada en Sinay por el verdadero Legislador» ([36]) — vengeance qui a un sens tout particulier chez les crypto-juifs restés, pour des raisons d'intérêt, dans la péninsule Ibérique. Dans le registre des exemples de l'expurgation, il faut remarquer que Caceres remplace systématiquement — nous n'avons repéré qu'une exception à cette règle — le terme de «foi» par celui de «loi»; en effet, le mot «foi» dans le judaïsme doit se traduire par fidélité ou confiance, et le lien de confiance qui unit Dieu à son peuple est manifesté par le don de la Loi. Ici le changement a une signification doctrinale importante, c'est pourquoi le terme de «loi», absent dans le texte de Du Bartas, apparaît si souvent sous la plume du traducteur espagnol.

Autre technique utilisée par Caceres: la suppression du développement d'une doctrine impie et son remplacement par une condamnation lapidaire. En ex crypto-juif Caceres sait que, pour faire passer une théorie condamnée, il est habile de la présenter longuement en la réprouvant. Il suprime donc la description détaillée du Dieu d'Epicure qu'offre Du Bartas à son lecteur, «un Dieu sourd à nos cris, aveugle à nos services / Fai-neant songe creux, et bref un Loir qui dort». La suppression est importante puisque trente vers ne sont pas traduits, mais Caceres, après avoir stigmatisé Epicure, ne se prive pas des manchettes de Simon Goulart qui affirment et chantent la providence divine. ([37])

Non seulement Caceres élimine avec intelligence tout ce qui peut choquer son lecteur mais encore il remplace avec habileté. Autres exemples: au septième jour (vers 216) la «race abramienne»

([35]) Second jour, vers 795 à 803:
«Toy, qui vit foudroyer de maint trait tout ardant
L'abominable chef d'un Olympe grondant
Contre la Trinité perdis-tu pas l'audace
D'abayer apres elle, et cracher sur la face
Du Dieu triplement-un, qui ne laisse impunis
Les blasphemes çà bas contre son nom vomis?
Hebrieu, non plus Hebrieu, ains semence barbare...».

([36]) P. 44.

([37]) P. 164 et 165 v° (septième jour).

devient «la ilustre genealogia de santo Abraham». (38) Le «Sabat des Sabats» que Du Bartas espère «chommé dans peu de temps» avec «les Apôtres zelez et les Martyrs constans» est bien évidemment maintenu mais transformé de la façon suivante: «La pascua de las pascuas, el Sabado de los Sabados el qual, dentro de pocos años pensamos gozar con los bien aventurados y constantes Prophetas». (39) La célébration de la Pâque juive rappelle la sortie d'Egypte des Hébreux, mais se célèbre aussi dans l'espérance messianique d'une libération imminente des corps et des âmes, une espérance qui ne cesse d'habiter les juifs, espérance si fondamentale que Caceres a modifié le texte de Du Bartas tant l'enjeu doctrinal est important. Enfin, l'invitation de Du Bartas à lire le grand livre du monde devient une incitation à prendre pour guide «el derecho Farol dela Sacra S[anta] Ley» (40), ce qui a pour conséquence la suppression de trois vers.

Toutefois nous avons observé une traduction surprenante du texte de Du Bartas lorsque Caceres, au septième jour, restitue un passage dans lequel le poète stigmatise ceux qui mésusent et rénaturent le repos sabbatique, trahissant ainsi la volonté de Dieu. Le texte suivant: «... Pour esblouir les yeux d'une vaine splendeur / / Suyvant les vaines loix, dont l'humaine arrogance / De l'Eglise première a sapé l'innocence» devient: «... para turbarse los ojos con vn vano resplandor, ni para rogar a los jdolos siguiendo las vanas Leyes con las quales la humana arrogancia a Zapado la innocencia dela primera jglesia». (41) Le traducteur espagnol ne manque pas de souligner que toute autre croyance que la foi mosaïque relève de l'idolâtrie mais laisse passer la louange à l'Eglise première, rarissime cas d'inattention.

Les suppressions, ajouts, transformations dont nous avons donné quelques échantillons significatifs, prouvent à l'évidence l'excellent travail de Caceres, car en matière de traduction on ne peut que lui faire des reproches mineurs. Dans sa longue entreprise il arrive que quelques vers de Du Bartas disparaissent, mais d'une façon générale la vigilance de notre auteur et son souci de fidélité sont toujours présents, même si parfois ils sont difficilement conciliables. Nous n'en voulons pour preuve que les vers suivants qui

(38) P. 167. Signalons que l'utilisation de l'adjectif «santo» pour qualifier Abraham n'appartient pas à la tradition juive.

(39) P. 174.

(40) Vers 445 à 448 (septième jour) et p. 174 de la traduction espagnole.

(41) Vers 397 à 400 (septième jour) et p. 172 v°-173 de la traduction espagnole.

peuvent paraître anodins. Au second jour on peut lire: «Quand l'eau ravit nos ponts, et nos champs labourez / Dieu pleure, à mon avis, nos pechez non pleurez» (42), Caceres les traduit littéralement mais avec une restriction puisqu'il ajoute: «Y si me es licito dezirlo». (43) En effet, l'eau dans la tradition juive est une bénédiction et un symbole de résurrection, d'où la réserve exprimée. Une pareille attitude prouve que Caceres avait déjà acquis une sensibilité juive que l'on retrouve sans cesse au fil de sa traduction.

Du Bartas, émondé mais fidèlement traduit à partir de l'édition de Simon Goulart, offre un outil théologique de premier choix à Jacob Tirado et à sa jeune communauté. D'abord on y trouve, pour la plus grande joie des nouveaux juifs, des vers qui peuvent être lus comme la dénonciation de l'idolâtrie romaine: «Qui ne seroit trompé par l'accorte malice / Du prince de la nuict, qui maintefois se glisse / Dans les membres gelez des dieux d'or ou de bois...». (44) Ensuite, au septième jour, contre les tenants d'Epicure, c'est à dire contre tous les déistes, les athées et autres hétérodoxes qui nient la providence de Dieu, ainsi que les châtiments et les récompenses *post mortem*, Caceres réafirme en suivant Du Bartas que «Dieu nostre Dieu n'est point un Dieu nu de puissance...» et il ajoute «como Epicuro y sus discipulos ã q[ue]rido hazernos creer». (45) Existait-il déjà en 1612, parmi les juifs de la communauté d'Amsterdam, des esprits forts, sectateurs du *credo* déiste, qui ne pouvaient échapper à la contradiction suivant: existence d'un Dieu créateur mais imperturbable et d'une Nature crée mais soumise à des lois immuables? La négation de l'immortalité de l'âme était également une des affirmations-clé soutenues par le déisme des hétérodoxes sefardim. (46) Si c'est le cas l'argumentation providentialiste que Caceres propose à la suite du poète français est la bienvenue. Dans cette lumière, l'affirmation des châtiments et des récompenses *post mortem* sous la plume de Du Bartas ont une signification toute particulière pour ceux qui ont «idolâtré» dans la péninsule Ibérique: «Sabed pues que Dios, para que nadie le estime Iuez sin Iuicio, castiga aqui muchos delitos. Sabed ansi mismo que dexa muchos crimens sin tormento, para que nosotros temamo[s] su ultima sentencia». (47) Mais Dieu récompensera aussi ceux qui ont été fidéles: «Apre[n]ded por otra

(42) Vers 759-760.
(43) P. 42 v°.
(44) Vers 612-614 (premier jour) et p. 17 de la traduction espagnole.
(45) Vers 131-132 (septième jour) et p. 164 de la traduction espagnole.
(46) Voir I. S. Révah, *Spinoza et le Docteur Juan de Prado*, *op. cit.* p. 53.
(47) P. 269 et vers 271-274 (septième jour).

parte que la ley y su obseruancia es la escalera de reposo que guia a los humanos ala immortal gloria». (48) Quant aux justes qui souffrent mille tribulations, ils doivent savoir que Dieu punit ceux qu'il aime: «Dios castiga desde la cuna hasta el sepulcro a aquellos a quien mas ama, para hazerse conoscer de ellos... El medico aplica el remerdio al cuerpo lleno de trabajos... De la misma manera el Todopoderoso, segun el humor pecãte que aun alos mismos santos va atormentando a empellones, ordena vnas vezes la hambre, otras vn destierro, luego vna ignominia...». (49) Ces maux n'ont pas, on s'en doute, la même signification pour un lecteur français et pour un crypto-juif qui a dû subir les lois scélérates des statuts de pureté de sang et abandonner une terre qu'il a toujours considéré comme sa deuxième patrie. Cette remarque s'applique en fait à tout juif, éternelle victime de séculaires persécutions.

Mais après les peines, l'espoir de la délivrance et de la béatitude. L'hymne à la Pâque des pâques, au Sabbat des sabbats dont nous avons parlé plus haut ancre l'espérance, elle aussi séculaire, du peuple juif dans l'imminente arrivée de l'ère messianique.

Le moment est venu de nous demander pourquoi Francisco de Caceres éprouve le besoin d'utiliser un texte non juif pour affermir dans la théologie juive les nouveaux juifs de la communauté d'Amsterdam. On peut affirmer, comme nous l'avons vu ailleurs, que ces juifs sont très sensibles à une prose écrite dans la langue qui fut la leur pendant près de quatre siècles, langue que Cecil Roth a qualifiée de «semi-sacrée» car elle permet de les instruire dans leur nouvelle religion. Ceux-ci, à quelques rares exceptions près, ne font pas l'effort d'apprendre l'hébreu, et de ce fait se privent des sources mêmes de leur patrimoine religieux. La communauté d'Amsterdam, lorsque paraît la traduction de Caceres, a à peine vingt ans d'existence et les difficultés de son installation ont pu détourner ses membres de l'étude de la langue sacrée: on ne passe pas facilement de la seconde solastique au Talmud. Mais ce constat est-il suffisant pour expliquer l'entreprise de Caceres? Abraham Pereyra, le plus important dirigeant de la communauté, confessera ignorer l'hébreu dans la préface de *La Certeza del Camino*, parue à Amsterdam en 1666, et offrira à ses lecteurs non plus la traduction avouée d'un texte chrétien mais des morceaux choisis des théologiens et des politiques catholiques espagnols du siècle d'or habilement découpés sans jamais faire connaître au

(48) Dans ce passage Caceres a remplacé «la croix» par «la loi».
(49). Vers 297 et suivants (septième jour) et p. 170.

lecteur son procédé. ([50]) En ces temps d'urgence messianique, il fallait faire vite et si possible toucher les crypto-juifs demeurés dans la péninsule Ibérique. L'utilisation de textes non juifs témoigne donc d'un certain désarroi culturel. Ne profite-t-on pas, avec *La Sepmaine* de Du Bartas, de la curiosité intellectuelle que suscite un «best seller» pour faire passer un message doctrinal et s'opposer à une hétérodoxie rampante? En effet, seul le portugais Uriel da Costa eut le courage de rompre ouvertement des lances avec l'orthodoxie juive. ([51]) On exploite aussi la connaissance et l'attachement des réfugiés à la culture péninsulaire, attachement si fort chez les juifs d'Amsterdam qu'ils veulent retrouver la religion ancestrale sans rien perdre de ce que furent leurs références intellectuelles. C'est bien grâce au castillan ou au portugais que l'on peut toucher les crypto-juifs demeurés dans la péninsule Ibérique et attirer vers Amsterdam ceux qui y vivent encore. L'œuvre de Pereyra témoigne que le problème qui se pose à Jacob Tirado — à savoir rejudaïser les nouveaux chrétiens, problème que l'on comprend en raison de la toute récente installation de la communauté — n'a pas été entièrement résolu un demi-siècle plus tard.

Une difficulté concernant le lieu d'édition apporte à ces remarques un argument supplémentaire. En effet, si l'on en croit le privilège du livre qui nous occupe, l'autorisation de faire paraître *Los siete dias de la semana* aurait été donnée à Bruxelles et, d'après la page de titre, son impression aurait eu lieu à Anvers ([52]); de plus, l'envoi à Jacob Tirado se termine par les lignes suivantes:

([50]) Voir notre édition et cet ouvrage où nous avons tenté de retrouver ces passages extraits des ceuvres de Louis de Grenade, de Diego de Estella, de Juan Marquez, de Saavedra Fajardo et de Quevedo: *Hispanidad y judaismo en tiempos de Espinoza*, Salamanque, 1987.

([51]) Sur Uriel da Costa et sa pensée, voir l'introduction et les documents qui accompagnent la traduction française de l'*Exemplar humanae vitae* par J.-P. Osier dans *D'Uriel da Costa à Spinoza*, Paris, 1983.

([52]) Ce privilège, accordé par «los Serenissimos Principes Alberto y Isabel Clara Eugenia, Duques de Brabante &c» donne une exclusivité de six ans à deux imprimeurs, Roger Vulpius et Hubert Antonius, pour l'impression d'un ouvrage intitulé *Los siete dias de la semana*, traduction par Francisco de Caceres d'un ouvrage français. Jean Peeters Fontainas, dans sa *Bibliographie des impressions espagnoles des Pays-Bas méridionaux*, Louvain — Anvers, 1933, signale lui aussi l'œuvre de Caceres comme étant imprimée à Anvers (voir n° 167, p. 89). Toutefois J. Rodríguez de Castro ne s'est pas laissé abuser par la page de titre puisqu'il affirme que «Esta traduction que tiene por titulo *Los siete dias de la semana* fue impresa en Amsterdam el año de Cristo de 1612» et qu'il ne mentionne aucune édition anversoise *(op. cit. s.v.)*.

«De Amberes y de octubre 15 de 1612». Or tout nous invite à penser qu'il semble difficile de croire qu'un juif puisse faire imprimer la traduction largement révisée *more judaico* d'un poème du calviniste Du Bartas dans un pays catholique. La seconde, plus probante encore, est l'existence d'un acte notarié faisant état d'un contrat pour la publication de *La Sepmaine* de Du Bartas en espagnol chez Albert Boumeester, imprimeur à Amesterdam, en date du 8 novembre 1612 ([53]). Il s'agit d'une tractation commerciale tout à fait courante à l'époque. L'imprimeur engageait dans l'affaire la moitié du papier et la composition de l'ouvrage, à charge vraisemblablement pour Caceres de fournir la traduction et le reste des fonds. Dans ces conditions la motivation exclusivement lucrative n'est pas à exclure chez notre traducteur mais elle ne change rien aux conséquence doctrinales de l'édition. Celle-ci ne se prépare qu'en fonction des demandes et du marché à la fois local — quantitativement peu important — mais surtout étranger. La troisième tient à l'existence des deux autres éditions que nous avons signalées en note et qui portent bien Amstardam comme lieu d'édition et Albert Boumeester comme nom d'éditeur. Enfin, on doit lire attentivement l'avertissement de Caceres qui demande à son lecteur beaucoup d'indulgence pour les *errata* contenus dans l'ouvrage.([54]) Or l'imprimerie espagnole des Pays-Bas du Sud est importante et ne connaît pas les difficultés techniques qu'évoque Caceres, à preuve l'importance des titres en espagnol qu'offre l'ouvrage de Peeters Fontainas. On peut proposer alors une explication à la fausse indication de lieu. En effet, la traduction de Caceres, si importante on l'a vu pour les crypto-juifs et les nouveaux juifs — les premiers soumis à la pression du catholicisme, les seconds immergés dans un monde calviniste, encore mal instruits dans leur nouvelle foi et menacés par un scepticisme ambiant — permettait de fournir des arguments de poids à l'orthodoxie juive. «Toucher l'âme du lecteur, le convaincre de l'infinie beauté du monde, lui prouver que Dieu est partout afin qu'il songe avec intensité à sa propre faiblesse et à son salut, tel était le but poursuivi par Du

([53]) Voir J. Meyer cité in *Daniel Levi de Barrios als Geschiedschrijver van de portugees-israelitiche gemeente te Amsterdam..., op. cit.*, p. 51.

([54]) «Considere el lector que estamos fuera de España y que los impresores estan muy remotos en la impresion Castellana, y que yo tambien soy nobicio en semejantes cosas...». En effet, l'immigration juive à Amsterdam comportait peu de typographes de langue espagnole en ce début de siècle. Il est intéressant de noter que dans ce même avertissement, Caceres annonce la traduction de la *Seconde semaine* de Du Bartas.

Bartas» ([55]). N'est-ce pas aussi celui de tout dirigeant communautaire? On peut imaginer que Caceres, par la fausse indication de lieu d'impression, pensait tromper la censure inquisitoriale et faire franchir les Pyrénées à sa traduction. Il envisageait vraisemblablement aussi de toucher d'autres communautés hispanophones issues de l'expulsion de 1492 (communautés d'Italie, de l'empire Ottoman, communauté crypto-juive de France) et subissant les censures locales. Caceres pouvait raisonnablement espérer en déjouer quelques-unes puisque leur pratique ne se hisse pas toujours à la hauteur de leurs espérances théoriques ([56]), et tout porte à croire que les deux éditions, datées l'une de 5372 (à Amsterdam), l'autre de 1612 (à Anvers), ne sont en fait qu'une seule et même édition dont on a seulement modifié la page de titre. En effet, le temps qui s'écoule entre la date de la signature du contrat avec l'imprimeur et la fin de l'année ne permet pas d'envisager la fabrication de deux éditions différentes.

Donner des gages aux autorités d'Amsterdam par de bonnes lectures orthodoxes et édifiantes, faire pièce à une possible hétérodoxie, instruire les nouveaux juifs, attirer les crypto-juifs de la péninsule et réaliser des bénéfices, telles seraient donc les multiples motivations de Caceres. L'usage du conditionnel est de rigueur mais reste que la seule traduction de Du Bartas, expurgé et transformé, constitue un document à verser au dossier du judaïsme d'Amsterdam.

([55]) James Dauphiné, *op. cit.*, p. 37.

([56]) N'a-t-on pas vu dans l'histoire de la cécité des censeurs de la Russie impériale interdire le roman *Résurrection* de Tolstoï et autoriser la traduction du *Capital* de Karl Marx!

LES PROCÈS DE L'INQUISITION PORTUGAISE COMME DOCUMENTS LITTERAIRES, OU DU BON USAGE DU FONDS INQUISITORIAL DE LA TORRE DO TOMBO

H. P. SALOMON
State University of New York at Albany

António José Saraiva, dans le dialogue qu'il a publié le 27 mai 1971 dans le *Diário de Lisboa* à propos de son livre *Inquisição e Cristãos-Novos*, fait dire à l'un de ses personnages imaginaires:

> Saraiva n'a jamais dit ni pensé que la documentation inquisitoriale était dépourvue de valeur pour l'historien. Au contraire, il y a là matière pour une histoire prodigieusement riche de la société portugaise durant deux siècles et demi. Ce qu'il a dit c'est qu'en ce qui concerne l'accusation d'hérésie les procès inquisitoriaux sont grièvement suspects, comme le sont d'ailleurs tous les procès idéologiques (1).

Ailleurs dans ce dialogue le même personnage spécifie l'usage que l'on pourrait éventuellement tirer d'un examen global des procès inquisitoriaux, à savoir «le dressage de statistiques concernant la classe sociale des prisonniers et des condamnés, leur généalogie, leurs activités et rapports économiques, leur distribution géographique, les délits dont ils furent chargés et leurs peines respectives, les méthodes employées pour établir ces délits et ces peines, etc., en vue d'hypothèses ultérieures fondées sur la corrélation de ces données au moyen de graphiques et de tableaux synchroniques et diachroniques, ou par d'autres procédés conjonctifs choisis selon divers critères» (2).

L'idée que le contenu positif des procès inquisitoriaux, du moins en ce qui concerne la confession de pratiques judaïques, n'est pas nécéssairement véridique, a fait l'objet du prologue de M. Saraiva à la cinquième édition de son livre *Inquisição e Cristãos-Novos*, où il établit une distinction entre l'authenticité

(1) Cf. A. J. Saraiva, *Inquisição e Cristãos-Novos*, 5ème édition, Lisbonne, 1985, p. 238.
(2) *Op. cit.*, p. 236.

(certaine) des procès inquisitoriaux et la fausseté (possible) des confessions et des accusations de pratiques judaïques contenues dans beaucoup d'entre-eux:

> Si dans une confession un accusé déclare qu'il avait pratiqué durant des années des jeûnes judaïques, cela ne prouve pas qu'il les ait pratiqués en effet, mais seulement qu'il déclare les avoir pratiqués. Il peut faire cette déclaration pour une variété de raisons, comme par exemple pour donner l'impression qu'il est en train de faire une confession complète, ce qui peut lui éviter la condamnation à mort comme «negativo». Dans ce cas nous avons l'exemple d'un témoignage authentique qui n'est pas véridique. (3)

Dans la présente étude je voudrais développer cette distinction entre les adjectifs «authentique» et «véridique» employés à propos des procès inquisitoriaux, en y ajoutant une autre, entre «véridique» et «vraisemblable». Je prendrai comme base un certain procès de l'Inquisition de Lisbonne que j'ai eu l'occasion d'étudier pour en extraire, à bon ou à mauvais escient, des informations d'ordre social, religieux, politique et généalogique. (4) Cette fois-ci, cependant mon but est autre. Je voudrais le soumettre à un nouvel examen d'ordre littéraire. En cours de route je ferai appel à l'étude magistrale de M. Saraiva «Message et littérature». (5)

La documentation inquisitoriale que l'on dénomme «procès» se présente sous une forme juridique, qui n'évolue que peu au cours des deux siècles et demi qu'a duré la persécution aux «nouveaux chrétiens». Sa forme la plus simple est celle des *processos de apresentação*, (6) dont j'examinerai ici un échantillon, à savoir le procès 7.938 de l'Inquisition de Lisbonne, concernant João de Aguila (1650).

---

(3) *Op. cit.*, p. 13.

(4) Cf. Saul Levi Mortera, *Tratado da Verdade da Lei de Moisés*, Coimbra, 1988, Introduction, pp. 83-89.

(5) *Poétique*, 17, 19, 1974, 1-13.

(6) Il s'agit d'un rapport fait devant le tribunal (en général un seul inquisiteur) par un Nouveau Chrétien qui revient de l'étranger. Dans ce rapport, qui se poursuit pendant plusieurs séances, il confesse sa propre déviation du catholicisme durant son absence et décrit le comportement religieux (et l'apparence physique) de toutes les personnes nées dans la Peninsule qu'il a rencontrées au cours de son séjour à l'étranger, dont il a su qu'elles pratiquaient le judaïsme. Ces rapports contiennent à l'occasion des descriptions des rites juifs et de la liturgie synagogale des communautés que le voyageur a pu fréquenter. Le rapport, si les inquisiteurs y ajoutent foi, se termine par la réconciliation à huis clos du pénitent, et ne donne pas lieu à une incarcération suivie d'un procès en règle. Si l'une des accusations d'avoir pratiqué le judaïsme à l'étranger vise une personne se trouvant au Portugal au moment de la dénonciation elle peut mener à son arrestation; si elle vise une personne déjà incarcérée par l'Inquisition, elle sera additionnée aux accusations déjà pendantes contre cette personne inculpée. Si celle-ci persiste à affirmer son inncocence, elle aura à deviner la nature et l'auteur de la dénonciation, et à en démontrer la mauvaise foi.

Celui-ci, arrivé à Lisbonne en provenance d'Amsterdam dans la nuit du 11 au 12 janvier 1650, s'était présenté devant l'inquisiteur Pedro de Castilho le 12 janvier, et fit des déclarations qui s'étendent sur les sept jours suivants, à raison de deux séances par jour. Il raconta que onze ans auparavant, quand il avait neuf ans, il s'était embarqué clandestinement à Faro sur un bateau qui l'amena à Amsterdam, puis à Anvers. Recueilli chez un riche marchand portugais de cette ville (Diogo Teixeira de São Payo), il y passa cinq mois, après quoi il fut envoyé par celui-ci à Amsterdam, muni d'une recommandation pour Jerónimo Nunes da Costa, agent du roi du Portugal. João entra au service de ce personnage juif influent, qui l'envoya au collège de la communauté. N'étant pas, comme les autres portugais d'Amsterdam, de descendance néo-chrétienne (ou, plutôt, n'ayant eu qu'un seul arrière-arrière-grandparent néo-chrétien: ce qui faisait de lui en termes inquisitoriaux un «vieux-chrétien avec un-seizième de sang néo-chrétien») sa conversion au judaïsme ne se fit pas automatiquement, mais «par persuasion». Comme il n'était pas d'origine juive, il lui fallait, en plus de se soumettre à la circoncision, passer par le baptême (dont les «nouveaux-chrétiens étaient exempts) ou on lui donna comme nom «juif» celui de «Abraham Guer» (*ger* = «prosélyte»).

Après avoir fait un compte rendu approximatif et en partie fantaisiste des rites et de la liturgie de la religion juive, (7) João de Águila en arriva au point crucial: sa motivation pour avoir abandonné le judaïme d'Amsterdam et être revenu au catholicisme du Portugal.

Après avoir soigneusement étudié et soupesé tous les détails fournis par le déclarant, j'en suis arrivé à la conclusion qu'une délégation de l'Inquisition portugaise avait été envoyée en mission à Amsterdam pour y racoler un juif portugais susceptible de témoigner contre Manuel Fernandes Vila Real, que l'Inquisition voulait détruire. Le chef de la mission, le Père Diogo César, avait réussi à suborner le jeune João de Águila et à lui faire un pont d'or pour retourner à Lisbonne et y déposer contre Vila Real.

Or, pour comprendre l'Inquisition (je me réfère exclusivement à l'Inquisition portugaise, n'ayant étudié que celle-ci) il faut savoir que sa base, sa structure et ses méthodes constituaient une mise-en-scène élaborée dans l'intention de convaincre l'opinion publique, et de *se convaincre elle-même*, de sa noblesse, de sa justice et de sa miséricorde. Si bien que João de Águila ne pouvait pas raconter à l'Inquisiteur ce qu'il savait être la motivation de son retour au Portugal, mais qu'il lui fallait en inventer une autre, inspirée par la piété catholique, et en convaincre, par sa vraisemblance, l'Inquisiteur. Ainsi se fonde sur un mélange de mensonge et de vérité toute confession inquisitoriale, et dans la plus ou

(7) Cette description de rites juifs pratiqués à Amsterdam, et des descriptions du même genre contenues dans d'autres procès, méritent également une étude spéciale pour en analyser le quotient respectif de véracité et/ou de vraisemblance.

moins grande habileté (autant dire «plus ou moins grand art») du confessant-narrateur à les mélanger, sa chance de faire accepter sa narration par les Inquisiteurs.

João de Águila raconta donc que, depuis juillet 1649, il commença à avoir des doutes sur la religion juive, qu'il avait peu à peu cessé d'assister aux services de la synagogue, et que depuis juillet jusqu'au dernier jour de septembre il avait cessé d'observer les jeûnes et les fêtes. C'est à la suite de la venue à Amsterdam du Père Diogo César, bien sûr, mais aussi d'un incident qui eut lieu à l'école, qu'il prit la décision d'abandonner totalement le judaïsme. De la narration, dans le procès, de cet incident j'extrais le passage suivant, mettant les mots hébraïques en italique:

> ...parce qu'assistant un jour au cours du *gagam* Mortera, qui expliquait le Talmud, comme celui-ci était en train de commenter le premier mot de la Genèse, qui commence par le verset: «Au commencement Dieu créa le ciel et la terre», le déclarant demanda au dit *gagam* pourquoi le rabbin Geropsalmi, qui fut l'un des principaux rédacteurs du Talmud, n'avait pas expliqué le second mot de la Genèse, qui est *bara*, c'est-à-dire, «créa».
>
> Et il lui répondit en l'enjoignant de n'être pas hérétique, ou plutôt *caray*, ce qui veut dire «renégat», et qu'il ne cherchât pas à en savoir plus long que les savants et doctes rabbins qui avaient rédigé ledit Talmud; que l'on ne saurait l'expliquer, parce que ce mot-là était très profond et obscur, et que l'on ne pouvait pas, en raison de cette profondeur, atteindre son vrai sens, et si tel n'était pas le cas, il est évident que l'on eût mis la signification de ce mot.
>
> Et le déclarant lui dit alors que ce mot, selon lui, voulait dire «Trinité».
>
> Et ledit *gagam*, poussé à bout, argumenta avec le déclarant, le sommant de lui expliquer comment il en était arrivé là.
>
> Et il lui répondit que *ben*, dont l'initiale est la première lettre [du mot], veut dire «fils», et la seconde est [l'initiale de] *rua*, qui veut dire «esprit», et [la troisième est l'initiale de] *ab*, qui veut dire «père». Et vu que les catholiques disent que dans la Trinité il y a le Père, le Fils et le Saint Esprit, cela s'interprétait ainsi, surtout parce qu'il s'agissait du commencement du monde quand Dieu montrait sa puissance.
>
> A ceci ledit *haham* s'étonna qu'il pût en être ainsi, que le fils précédât le père.
>
> Et le déclarant lui répondit que Dieu écrivait cela comme c'était au ciel, puisqu'il y tenait le Fils à main droite et le Saint Esprit au milieu et le Père venait ensuite.
>
> ...après avoir donné la réponse qu'il vient de citer audit *haham* Mortera, selon laquelle Dieu dans ces mots

avait voulu montrer sa divinité ainsi comme il est au ciel, ledit *haham* lui demanda si lui, déclarant, croyait le Messie déjà venu. Le déclarant répondit que sur ce point il n'en savait pas plus long que la doctrine que ledit *haham* lui avait enseignée jusqu'à ce temps-là, et alors ledit *haham* lui communiqua un argument pour le persuader qu'il n'était pas venu, lui disant que les catholiques affirmaient que le Messie devait venir après que le sceptre de Juda serait achevé, et qu'il était venu seulement après que le sceptre des Machabées était achevé.

A ceci le déclarant répondit que puisque les Israélites avaient déjà passé l'Euphrates comme captifs de Salmanazar et que les Machabées gouvernaient ceux de Juda, leur sceptre et leur trône étaient encore ceux-là même de Juda, et non pas ceux des Machabées comme le voulait entendre ledit *haham*, et que l'on pouvait le prouver par le fait que les catholiques appelaient le Messie «Jesu», dont le nom était bien en évidence dans le dernier et l'avant-dernier chapitre de la Genèse, quand Jacob lança sa bénédiction à ses enfants, disant que, je veux dire, disant à son fils Juda que l'on n'ôterait pas le sceptre de Juda, ni le scribe d'entre ses pieds, jusqu'à ce que vînt Silo, et ce nom de Silo, lettre par lettre, ne peut se lire en hébreu autrement que Jésu, à savoir: *iod, sin, vaf*, ce qui signifie «iesu», qui veut dire «salut», et que l'on ne saurait l'appliquer à un autre qu'à Jésu Christ, puisqu'il était venu au temps prédit, et qu'il portait en effet ce nom-là.

Sur ce ledit *haham* se leva excédé, et lui dit de ne plus entrer en classe, lui infligeant le *herem, ce* qui selon lui veut dire «excommunion», pour que personne ne parle avec lui, ledit déclarant, et pour qu'il ne puisse entrer dans la communauté des juifs...

Essayons de déterminer le genre de texte auquel nous avons ici affaire. Le locuteur dans un procès inquisitorial, comme dans les procès non-inquisitoriaux, c'est le greffier du tribunal (exception faite pour les apologies autographes, signalées plus haut). Le destinataire du texte écrit, c'est l'éventuel lecteur prévu du procès, qui pourrait être l'Inquisiteur de service qui veut refraîchir sa mémoire, ou bien un membre du Conseil de l'Inquisition, appelé à réviser le procès, ou encore un Inquisiteur qui veut en extraire un passage pour le mettre dans un autre procès en cours. Un destinataire non prévu du procés serait l'historien du vingtième siècle, venu le consulter aux archives nationales de la Torre do Tombo. Le but du message est de reproduire une réalité vécue et d'en garder le souvenir. Néanmoins cette réalité a pu être dénaturée de diverses façons. Peut-être le greffier a-t-il sauté une partie du discours du déclarant, s'est-il mépris sur le sens des mots qu'il entend, mais qu'il ne connaît pas, a-t-il ajouté des mots pour arron-

dir une phrase inachevée, etc. Par exemple, dans le texte à l'étude, le greffier a transcrit «Geropsalmi» le nom qui de toute évidence eût dû être transcrit «Yerushalmi», et «germen» le mot qui eût dû être transcrit *gerem*. (8)

«João de Aguila» (ou «Abraham Guer») est le personnage dont le locuteur (le greffier Joseph Cardoso) rapporte l'histoire à la troisième personne. Mais le greffier serait-il effectivement le locuteur? Puisque le personnage n'est pas fictif, mais réellement présent, l'originalité du discours lui appartient presque entièrement, abstraction faite seulement des infidélités involontaires du greffier. Le «personnage» cité par le greffier est en effet le véritable locuteur-orateur et le détenteur de la charge littéraire du message. Ce n'est donc pas un personnage, puisqu'il n'y a point de «comédie» en passant du discours oral du «personnage» au discours écrit du greffier, qui lui n'est donc finalement pas un locuteur. Le créateur de la comédie est le «personnage», qui, étant réel (c'est-à-dire, non inventé par le greffier), est le véritable locuteur, tandis que le véritable destinataire est l'Inquisiteur Pedro de Castilho, auquel il s'adresse. Le greffier et son lecteur éventuel ne sont que des «supports extra-linguistiques». En ce sens le procès inquisitorial est un document «authentique» (non-fictif), et, partant, non-littéraire.

Mais à l'intérieur de ce document, le discours du déclarant João de Águila est un message qui dépend de ses supports et exige un accomplissement extra-linguistique, en l'occurrence que l'Inquisiteur y ajoute foi. D'ailleurs, lors des séances du 12, 13 et 17 janvier le déclarant sort un moment de la salle et l'inquisiteur et le greffier se posent la question de savoir si le récit du déclarant est digne de foi. Dans le cas de João de Águila ils décident chaque foi par l'affirmative.

Or, deux historiens contemporains, feu Israel Salvator Révah et l'auteur de ces lignes, qui ont examiné ce récit, se sont posé la même question, et sont arrivés à des avis diamétralement opposés. Révah a estimé que les déclarations de João de Águila sont absolument dignes de foi, c'est-à-dire, «véridiques» (et, partant, non-littéraires). (9) Moi, au contraire, j'estime que João de Águila fait des déclarations fictives, habilement mélangées avec des informations exactes. De plus, je les considère les unes et les autres comme extrêmement intéressantes. A partir de cette combinaison (volontairement fictif + intéressant), peut aussi commencer (ici accidentellement et accessoirement) la littérature. Voyons ce qui en est.

---

(8) Il est d'ailleurs curieux qu'un greffier portugais adopte le «g», qui en néerlandais, mais non pas en portugais, correspond à la gutturale hébraïque «het». C'est ce que fait le greffier non seulement dans ce procès, mais dans d'autres de la même époque, qui concernent des portugais «retour de Hollande». De la part d'un greffier portugais on se serait attendu à un «h», *i.e., haham, herem.*

(9) Cf. Israel S. Révah, *Spinoza et le Dr Juan de Prado*, Paris-La Haye, 1959, pp. 10-11. Cf. A. J. Saraiva, *op. cit.*, p. 248:

Revenons à l'extrait cité ci-dessus des déclarations de João de Águila. Supposons que l'énoncé fût à la première personne, comme il l'était effectivement au moment d'être prononcé:

> ...parce qu'assistant un jour au cours du *gagam* Mortera, qui expliquait le Talmud, comme celui-ci était en train de commenter le premier mot de la Genèse, qui commence par le verset: «Au commencement Dieu créa le ciel et la terre», je demandai au dit *gagam* pourquoi le rabbin Geropsalmi, qui fut l'un des principaux rédacteurs du Talmud, n'avait pas expliqué le second mot de la Genèse, qui est *bara*, c'est-à-dire, «créa».

João de Águila est ici le littérateur-orateur. L'art oratoire est l'art de persuader. L'orateur ne veut pas seulement communiquer le contenu de son message au destinataire, *in casu* l'Inquisiteur, il veut convaincre celui-ci de sa véracité. Pour cela, João de Águila crée une situation à l'intérieur du message: un dialogue qui a lieu dans un cours à l'école de la communauté judéo-portugaise d'Amsterdam. Il y a un nouveau locuteur et un nouveau destinataire. L'orateur se présente lui-même comme locuteur-personnage: il est l'élève, un néophyte repenti, qui sent renaître en lui un penchant pour le catholicisme de son enfance. Le destinataire-personnage est le professeur, simultanément porte-parole et défenseur par excellence du judaïsme. Un affrontement dramatique va avoir lieu entre le locuteur-personnage et le destinataire-personnage, voire entre le catholicisme et le judaïsme. Les thèses en conflit, comme dans *Les Provinciales* de Pascal, sont ici personnalisées.

Le littérateur-orateur a créé une situation vraisemblable à partir d'éléments qui existent dans la réalité. Il y a une ville qui s'appelle Amsterdam; celle-ci renferme une colonie de Portugais passés du catholicisme au judaïsme; leurs fils fréquentent une école juive dont la plus haute classe étudie le Talmud sous la férule d'un *haham* (rabbin) qui s'appelle Mortera, qui est effectivement un apôtre du judaïsme et un détracteur du catholicisme.

Par contre, en un destinataire mieux renseigné que l'Inquisiteur de service, ou moins enclin à «tout croire» que tel historien moderne, il peut naître des doutes sur la véracité du message. Les listes des étudiants de la classe de Talmud de l'école juive d'Amsterdam, dont le professeur était Mortera, sont conservées pour les années 1646 à 1650. Or, elles ne comportent ni le nom chrétien de João de Águila, ni son nom juif «Abraham Guer». De plus, ce n'est certainement pas dans un cours de Talmud que le professeur expliquerait verset par verset la Genèse, à commencer par le premier. En outre, s'il existe un Talmud *yerusalmi* (= de Jerusalém, par opposition au Talmud de Babylone) et un Targum (= traduction araméenne de la Bible) dit *yerusalmi*, on ne rencontre point de rabbin ou de «rédacteur» qui s'appelle ainsi ni dans le Talmud de Babylone ni dans celui de Jérusalem.

Voyons la suite de l'épisode (je continue à mettre le récit de l'orateur à la première personne):

> Et il me répondit en m'enjoignant de n'être pas hérétique, ou plutôt «caray» ce qui veut dire «renégat», et que je ne cherchasse pas à en savoir plus long que les savants et doctes rabbins qui avaient rédigé ledit Talmud; que l'on ne saurait l'expliquer, parce que ce mot-là était très profond et obscur, et que l'on ne pouvait pas, en raison de cette profondeur, atteindre son vrai sens, et si tel n'était pas le cas, il est évident que l'on eût mis la signification de ce mot.

Ce morceau est d'une excellente venue, c'est-à-dire, selon les critères de qualité du message oratoire, propre à emporter la conviction du destinataire. La couleur locale est fournie par la désignation (*caray*) de l'hérésie dont l'élève-questionneur, en attribuant un sens ésotérique au mot *bara*, se rendrait coupable aux yeux du professeur. Mais cette «hérésie» n'a rien à voir avec celle des caraïtes, que le *haham* Menassé Ben Israel (professeur à la même école) qualifiait en 1636 de «versetistes», parce qu'ils s'attachent uniquement au sens littéral du verset»! ([10]) De plus, le destinataire (l'Inquisiteur), plus ignorant encore du Talmud que l'orateur, ne se rend évidemment pas compte que dans toute la littérature talmudique il n'existe aucune discussion sur le sens ésotérique du premier verset de la Genèse.

Je continue à citer la narration:

> Et je lui dis alors que ce mot, selon moi, voulait dire «Trinité».
>
> Et le *gagam*, poussé à bout, argumenta avec moi, me sommant de lui expliquer comment j'en étais arrivé là.
>
> Et je lui répondis que *ben*, dont l'initiale est la première lettre [du mot], veut dire «fils», et la seconde est [l'initiale de] *rua*, qui veut dire «esprit», et [la troisième est l'initiale de] *ab*, qui veut dire «père». Et vu que les catholiques disent que dans la Trinité il y a le Père, le Fils et le Saint Esprit, cela s'interprétait ainsi, surtout parce qu'il s'agissait du commencement du monde quand Dieu montrait sa puissance.

C'est un morceau de bravoure. En se présentant comme un héros de la Trinité, l'orateur proclame le dogme de base du catholicisme et il le fait littéralement et littérairement incarner («le verbe se fait chair») par un mot de son message: *bara*.

Le destinataire ignore-t-il (les Inquisiteurs étaient notoirement ignorants en matière d'exégèse chrétienne) que cette expli-

([10]) *De la Resurrecion de los muertos*, Amsterdam, 1636, «Dedicatoria», p. 5.

cation de l'orateur n'est qu'un lieu commun de la cabale chrétienne de l'époque? En effet, on la rencontre en latin chez Johannes Reuchlin (*De verbo mirifico*, Bâle, 1494, 3, 7) en portugais chez João Baptista d'Este (*Diálogo entre discípulo e Mestre*, Lisbonne, 1621, 3, 5-6), en latin chez Jacob Gaffarel (*Abdita divinae cabalae mysteria*, Paris, 1625, 23-24). Ici elle est sans doute empruntée au livre de d'Este. Pour que ce morceau «passe la rampe», il faut accepter que le livre si répandu de d'Este, avec son explication trinitaire du second mot de la Genèse, fût inconnu du *haham* Mortera.

Je continue à citer la narration:

> A ceci le *haham* s'étonna qu'il en pût être ainsi, que le fils précédât le père.
>
> Et je lui répondis que Dieu écrivait cela comme c'était au ciel, puisqu'Il y tenait le Fils à main droite et le Saint Esprit au milieu et le Père venait ensuite.

La question attribuée au *haham* est parfaitement dans la note rationaliste que l'historien connaît au «vrai» *haham* Mortera. Elle provient, cependant, directement du «Dialogue entre un élève et un Maître» de João d'Este, où elle est mise dans la bouche de l'élève. Voyons ce texte de d'Este:

> Pourquoi dans ce mot *bará*, dont vous dites qu'il nous démontre la très-sainte Trinité, Père, Fils et Saint-Esprit, a-t-on mis d'abord le lettre *beth*, qui signifie *ben*, qui veut dire «Fils», et n'a-t-on pas mis d'abord la lettre *aleph*, qui signifie *ab*, qui veut dire «Père», étant la première personne de la très-sainte Trinité? Aurait-il manqué à Dieu le moyen de trouver un verbe qui signifiât «créer», dont la première lettre démontrât le Père, la seconde le Fils et la troisième le Saint-Esprit, disposés par ordre, comme l'on dit: «le Père, le Fils et le Saint-Esprit»? ([11])

Nous voyons que la réponse succincte de l'élève de Mortera (sa brièveté n'enlève rien à sa vraisemblance, bien au contraire) est une adaptation de la réponse complexe du catéchiste de João d'Este. Retournons au récit de João de Águila, que j'achèverai de mettre à la première personne:

> ...après avoir donné la réponse que je viens de citer au *haham* Mortera, selon laquelle Dieu dans ces mots avait voulu montrer Sa divinité ainsi comme Il est au ciel, le *haham* me demanda si je croyais le Messie déjà venu. Je répondis que sur ce point je n'en savais pas

([11]) Cf. Ioam Baptista d'Este, *Diálogo entre discípulo e Mestre Catechizante*, Lisbonne, 1621, Capitulo IIII, «Exposição da dicção barâ», pp. 5-6.

plus long que la doctrine que lui, le *haham*, m'avait enseignée jusqu'à ce temps-là, et alors le *haham* me communiqua un argument pour me persuader qu'il n'était pas venu, me disant que les catholiques affirmaient que le Messie devait venir après que le sceptre de Juda serait achevé, et qu'il était venu seulement après que le sceptre des Machabées était achevé.

A ceci je répondis que puisque les Israélites avaient déjà passé l'Euphrates comme captifs de Salmanazar et que les Machabées gouvernaient ceux de Juda, leur sceptre et leur trône étaient encore ceux-là même de Juda, et non pas ceux des Machabées comme le voulait entendre le *haham*, et que l'on pouvait le prouver par le fait que les catholiques appelaient le Messie «Jesu», dont le nom était bien en évidence dans le dernier et l'avant-dernier chapitre de la Genèse, quand Jacob lança sa bénédiction à ses enfants, disant que, je veux dire, disant à son fils Juda que l'on n'ôterait pas le sceptre de Juda, ni le scribe d'entre ses pieds, jusqu'à ce que vînt Silo, et ce nom de Silo, lettre par lettre, ne peut se lire en hébreu autrement que Jésu, à savoir: *iod, sin, vaf*, ce qui signifie «iesu», qui veut dire «salut», et que l'on ne saurait l'appliquer à un autre qu'à Jésu Christ, puisqu'Il était venu au temps prédit, et qu'Il portait en effet ce nom-là.

Il y a ici un malentendu: dans le verset «Le sceptre ne sera point ôté de Juda, ni le scribe (?) d'entre ses pieds, jusqu'à ce que vienne Silo et à lui les peuples obéiront» (Genèse 49, 10) ce ne sont pas les trois lettres du mot *silo* qui constituent le nom de Jésu, mais les initiales des trois mots dont *silo* forme le centre: *yabo' silo velo* (= «vienne Silo et à lui»). La confusion de l'orateur (ou, avec moins de probabilité, du greffier), n'enlève rien au caractère dramatique du récit, ni non plus à son caractère persuasif, étant donné la parfaite ignorance de l'hébreu qui est celle du destinataire.

L'interprétation messianique du mot *silo* et du reste du verset en question est un lieu-commun de l'exégèse et de la controverse judéo-chrétiennes; moins courante est la «prédiction» de «Jésu» par ses initiales retrouvées dans *silo* et les mots qui l'entourent. L'auteur d'un livre entièrement consacré à l'interprétation du mot *silo* à travers les âges fait remonter cette équivalence au 13ème siècle. ([12]) Celle-ci ne risquait pas d'épouvanter le vrai *haham* Mortera (le Référé), puisqu'elle lui était bien connue. En effet, elle fait son apparition dans la «Fortification de la Foi» du caraïte lithuanien Isaac Troki, livre de polémique anti-néotestamentaire, dont la version espagnole (1624), due à un ancien élève du *haham* Mortera, circulait entre les Portugais d'Amsterdam. Nous y lisons non seulement l'explication fournie ci-dessus des trois initiales formant le nom de «Jésu», mais deux contre-explications, niant

le caractère messianique de Jésus, l'une fondée sur une phrase comportant les mêmes lettres initiales, et l'autre sur les lettres initiales d'autres mots du même verset. (12)

Du fait que le «*haham* Mortera» du récit de l'orateur ignorait, jusqu'à ce qu'il l'eût entendu de la bouche de l'élève du récit de l'orateur, le jeu des initiales JSU tiré de Genèse 49, 10, tandis que le *haham* Mortera réel le connaissait depuis des décennies, nous pouvons conclure que l'épisode raconté par João de Águila, quoique parfaitement convaincant (= vraisemblable) du point de vue du destinataire, n'est aucunement véridique.

Voyons le *climax* de l'épisode:

> Sur ce le *haham* se leva excédé, et me dit de ne plus entrer en classe, m'infligeant le *herem*, ce qui d'après moi veut dire «excommunion», pour que personne ne parle avec moi, et pour que je ne puisse plus entrer dans da communauté des juifs...

Par la suite du récit nous apprenons que cette «excommunion» fut levée six semaines plus tard après que l'élève eût demandé pardon à son professeur.

Que l'orateur ait ou n'ait pas inventé cet épisode «de toutes pièces», toujours est-il que la vraisemblance atteint ici, dans le *climax*, son point culminant. Le professeur Mortera aurait lancé le *herem* à l'élève João de Águila en 1649. Le professeur Mortera le lancera effectivement à son élève Bento de Espinosa en 1656. Pour caractériser son personnage rabbinique, qu'il appelle Mortera, l'orateur a prophétiquement choisi l'«acte essentiel» qui perpétuera le vrai Saul Levi Mortera dans la mémoire des hommes.

Le morceau que nous venons d'analyser n'est que cela même, une toute petite roue d'un engrenage massif. Aux épisodes et aux personnages des discussions exégétiques sur la Trinité succèdent des escapades avec les camarades de l'école judéo-portugaise, des descriptions des personnes nées au Portugal rencontrées à Amsterdam ou au cours de déplacements à Hambourg, Rotterdam et Nantes, et finalement le témoignage sur Manuel Fernandes Vila Real, qui servira à mener ce dernier à son supplice dans l'auto-da-fé du premier décembre 1652. Je cite ce témoignage en le transposant également à la première personne:

> A Paris il y avait un homme, marchand ou capitaine, que l'on appelle Manuel Fernandes Vila Real, et c'est un homme qui assène des livres et des propositions.

---

(12) Cf. Adolf Posnanski, *Schiloh, Ein Beitrag zur Geschichte der Messiaslehre*, Leipzig, 1904, p. 150.

(13) Cf. *Fortificacion de la Ley de Moseh por el Doctisimo S^or H. H. R. Yshac de Lithuania, Traduzido de Hebraico en Español en Amsterdam*, A° 1624, Cod. Ets Haim / Livraria Montezinos 48C6 [Fuks 222], pp. 131-132.

J'ai entendu parler de lui et il me semble qu'à Paris il s'occupait des affaires de Sa Majesté, parce qu'il fréquentait les ambassadeurs et qu'il est Portugais et il me pa, je veux dire, et il est venu au Portugal, parce que l'été passé il a écrit à Jérôme Nunes da Costa, mon maître, qu'il se rendait dans ce royaume à solliciter des commissions, lui demandant s'il avait besoin de quoi que ce soit de par ici. Tout cela était contenu dans la lettre que j'ai vue. Ce Manuel Fernandes Vila Real est un juif qui observe la Loi de Moïse, quoiqu'il ne soit pas circoncis, d'après ce qu'il me semble. Quoique je n'aie jamais parlé à Manuel Fernandes Vila Real, ni ne l'aie vu, je sais avec toute ma certitude morale que Manuel Fernandes Vila Real croit dans la Loi de Moïse, parce qu'il communiquait en celle-ci avec Jérôme Nunes da Costa, mon maître, avec lequel il était en rapports. Celui-ci me dit que si, en passant par la France, je me trouvais à Nantes, que j'aille chez Manuel Fernandes Vila Real, je pourrais loger dans sa maison sans peur ni crainte d'être accusé de son fait, parce qu'à Paris il faut être plus prudent, étant donné que Manuel Fernandes Vila Real est un très bon juif, par quoi il voulait dire par sa croyance dans la Loi, comme on dirait entre catholiques, «bon chrétien». A Nantes celui qui était en rapports avec Manuel Fernandes Vila Real c'était Nuno Alvares de Mattos, qui me dit un jour que Manuel Fernandes Vila Real avait été chez lui, et lui Nuno Alvares de Mattos chez Manuel Fernandes Vila Real, et qu'ils se considéraient mutuellement comme des adeptes de la Loi de Moïse, qui pratiquaient les cérémonies de celle-ci comme font les autres juifs; d'ailleurs les autres juifs qui vivaient à Nantes que j'ai nommés m'affirmaient que Manuel Fernandes Vila Real était de croyance juive et que dans leurs rapports avec lui c'est ainsi qu'ils le considéraient et qu'ils savaient de science certaine qu'il était juif. De plus, quand j'étais à Nantes, Manuel Fernandes Vila Real avait écrit à Nuno Alvares de Mattos qu'étaent arrivés chez lui deux siens neveux, fuyant le Portugal, et qu'il était désireux de marier l'un d'eux avec sa fille, et qu'il voulait aller à Amsterdam, chose qu'il n'aurait pas eu l'intention de faire s'il n'était point juif de croyance. J'ai lu la lettre que Manuel Fernandes a écrite à Nuno Alvares de Mattos. La raison que Manuel Fernandes de Vila Real n'a pas réalisé cette intention qu'il a eue de venir, c'est parce qu'après qu'il avait eu formé ce projet, Jacques Fernandes, un membre de la communauté juive d'Amsterdam, né au Portugal, lui a intenté un procès pour six, je veux dire, dans lequel il lui réclamait six mille florins. Par crainte il a renonçé au voyage, car on peut être certain que Jacques Fernandes ne pouvait pas citer Manuel Fernandes,

puisque Jacques Fernandes était membre d'une communauté juive après avoir vécu à Nantes et à Paris comme catholique.

Considéré isolément, de quel genre de message s'agit-il? Superficiellement, sans doute, du même genre que le passage cité précédemment. Il y a un greffier, un orateur (João de Ávila) et un destinataire (l'Inquisiteur). Mais il n'y a pas de comédie à l'intérieur du récit; partant, pas de transposition du message simple en message littéraire. Pris en lui-même, le morceau est à tous égards moins vraisemblable que l'autre. L'orateur accuse un personnage nommé «Manuel Fernandes Vila Real» d'être un «juif clandestin». L'orateur et le destinataire savent que Manuel Fernandes Vila Real se trouve dans le même bâtiment qu'eux, incarcéré depuis octobre 1649, en train de lutter pour sa vie, du fait de deux accusations de «judaïsme» qui planent sur lui. Il fallait à l'Inquisition d'autres accusations pour sceller le sort de sa victime. Celle que je viens de citer constitue, comme je l'ai dit plus haut, la raison d'être du procès dont elle n'est qu'une infime partie. Pour l'obtenir, le Tribunal de Lisbonne avait remué ciel et terre.

Mais cette «accusation» n'est pas tout à fait une «simple» délation. Elle se trouve revêtue d'une certaine vraisemblance, encore que le délateur-orateur, par son propre aveu, n'ait jamais connu sa victime. Sans doute, si «Manuel Fernandes Vila Real» partage son temps entre Paris et Nantes, Manuel Fernandes Vila Real, lui, partageait son temps entre Paris et Rouen et, que nous sachions, n'avait jamais mis les pieds à Nantes. Pourquoi Nantes, alors? Parce que c'est la seule ville de France que l'orateur João de Águila déclare avoir visitée. Il semble que dans l'élaboration préalable de son récit l'orateur ait confondu deux villes, Rouen et Nantes, qui comptaient toutes deux une colonie d'émigrés portugais. En quoi consiste alors la vraisemblance de cette accusation? C'est qu'elle est assortie de force petits détails qui sonnent «vrai», et qui dévient l'attention de l'absence de tout appui pour l'impudent mensonge principal, dont l'obscène nudité se dissimule sous le nom de «certitude morale». Il s'agit là aussi d'un procédé littéraire.

Encore qu'elle soit dépourvue des perceptions et des enjolivements qui rendaient si poignant le débat (tout aussi fictif) entre l'elève et le professeur, la délation n'est pas après tout un «message simple». Elle se présente comme escamotée dans un récit «cousu de fil blanc».

Nous comprenons maintenant comment cette accusation, au fond si invraisemblable, si peu «littéraire», fut tout de même susceptible de convaincre l'Inquisiteur-destinataire (celui qui l'a entendue), les Inquisiteurs-destinataires (ceux qui l'ont lue), qui la joignirent au procès de Manuel Fernandes Vila Real. Mais comment a-t-elle pu convaincre un historien moderne jusqu'au

point qu'il en tira (tout comme l'Inquisition) la preuve du comportement juif de Manuel Fernandes Vila Real? (14)

En premier lieu, tous, inquisiteurs et historien moderne, *avaient besoin* que Manuel Fernandes Vila Real fût un judaïsant. Cela implique chez eux une quantité impondérable, et peut-être inconsciente, de mauvaise foi: «On se laisse facilement convaincre de ce que l'on croit déjà». N'oublions pas, cependant, que l'accusation est la «pièce de résistance» qui couronne huit jours de déclarations considérées par eux comme convaincantes. C'est-à-dire que le caractère non-persuasif, invraisemblable, de l'accusation contre Manuel Fernandes Vila Real s'estompe dans un cadre immense qui comporte, bien en vue, le magnifique débat entre João de Águila et le *haham* Mortera.

La valeur littéraire des passages que je viens de mettre en relief d'un procès de l'Inquisition de Lisbonne, se révèle donc être un aspect accessoire mais non pas accidentel, de ce même procès, en étroite dépendance de la structure de l'appareil inquisitorial et de la mentalité des Inquisiteurs. Il vaudrait la peine de soumettre à ce genre d'analyse d'autres *processos de apresentação*, aussi bien que des procès d'autres catégories, surtout celle des *negativos* qui réussirent à se tirer sains et saufs du labyrinthe inquisitorial à force de prodigieux efforts d'imagination. Peut-être une sélection judicieuse de récits enregistrés dans les procès de l'Inquisition de Lisbonne, ainsi que des apologies écrites qui s'y trouvent quelquefois, pourra-t-elle constituer alors un genre littéraire spécifique.

(14) Cf. I. S. Révah, «Manuel Fernandes Vilareal», *Ibéria*, 1, 1959, 35-54:47: «Vilareal [...]faisait de fréquents, quoique rapides séjours à Rouen, en particulier a l'époque de la Pâque juive qu'il pouvait y célébrer plus commodément qu'à Paris». Au cours de sa polémique avec A. J. Saraiva, Révah qualifia l'accusation lancée par João de Águila contre Vila Real, de «témoignage absolument digne de foi». A. J. Saraiva, *op. cit.*, p. 278.

A LIMBO OF LIBERAL THOUGHT: PORTUGUESE NEWSPAPERS 1760-1820

IRWIN STERN
Columbia University

A. INTRODUCTION

This paper surveys and evaluates liberalism as a political, social and cultural concept (1) as it developed in twenty Portuguese newspapers published between 1760 and 1820. This sixty year period was crucial to the growth and expansion of liberal philosophies throughout Europe. With regard to Portugal specifically, 1760 is the «official» date of the appearance of the first Portuguese newspaper, while the 1820 Revolution is considered a major step towards the gradual triumph of the liberal movement in Portugal (2). I further sub-divid this period as follows: (1) 1760-1807: from the first modern Portuguese newspaper through the first Napoleonic invasion; (2) 1808-1816: from the era of the invasions through the beginnings of the English domination; (3) 1817-1820: from the Gomes Freire de Andrade Revolution through the August 1820 liberal revolution.

From the outset, I must express my reliance on José Tengarrinha's pioneering work *História da imprensa periódica portuguesa.* (3) Although Tengarrinha's theoretical overview and bibliography treats principally with technical aspects of Portuguese journalism — ranging from the origins of the printing press in Portugal, to questions of readership, circulation, and censorship —, he does not neglect the general socio-political and philosophical trends which conditioned these publications between 1621 and 1910. Nonetheless, these trends were not his prime interest, and he studies them tangentially. (4)

For the period of 1750-1816, Tengarrinha cites the existence of some 120 newspapers (with 91 titles appearing between 1799--1816 alone), which he has seen or read about in secondary sour-

(1) I am using this term as it is defined by Joel Serrão in the *Dicionário de história de Portugal, II*, p. 732-36.
(2) My research into Portuguese newspapers covered the period through
(3) Lisboa: Portugália, 1965.
(4) *Ibid.*, pp. 20-21.

ces. This number includes newspapers published in Portugal, in England and France by Portuguese expatriots, as well as those appearing in colonial Brazil. Many of these periodicals were ephemeral, lasting either weeks or months, while a few endured for several years.

In my own research at the Biblioteca Nacional de Lisboa, the Biblioteca da Universidade de Coimbra, the Biblioteca Municipal do Porto and the New York Public Library Research Collection, I limited my detailed study to those newspapers which had *not* already been examinad, and those which either published at least six issues or existed for a period of one year. (5) The total number of periodicals in this category was twenty, with the following breakdowns:

1. Number of newspapers — Years of publication

7	1760-1807
7	1808-1816
6	1817-1820

2. Number of newspapers — Place of publication

13	Lisbon
4	London
3	Paris (6)

B. SOCIO-POLITICAL PERSPECTIVE OF THE EPOCH

Oliveira Marques offers the most complete yet most concise evaluation of the 1760-1820 period:

> As humilhações sofridas pelo País no campo de política externa foram em parte compensadas por uma situação favorável no plano interno. O comércio e a indústria prosperaram, a balança comercial exibiu o seu primeiro saldo positivo desde havia décadas, o tesouro conheceu alguns anos de relativo desafogo, as letras, as artes e até a ciência floresceram. Socialmente, alcançara-se um estado de relativo equilíbrio: antiga e nova nobreza aceitavam-se mutuamente, a burguesia estava em fase de expansão e as classes inferiores não mostravam sinais de vida pior que dantes... Na corte,

(5) Unfortunately, there is no certainty that the collections I saw were complete, neither did the libraries make such a pretension.

(6) Information on Parisian newspapers of the time can be found in Vítor Ramos. *A edição em língua portuguesa em França*. Paris: Centro Cultural da Fundação Calouste Gulbenkian, 1972, p. 154.

como fora dela, as influências francesa, espanhola e inglesa davam-se as mãos e impunham modas, não chegando, todavia, a formar grupos ou partidos. A princesa Carlota Joaquina, espanhola, mulher do regente D. João, desempenhava papel de relevo... Tal como na Espanha ou na França anterior a 1792, e em tantos outros países, o governo e o príncipe regente caracterizavam-se por indecisão, medo, inoportunidade nos actos, inteiramente falhos de planos e ao sabor de caprichos e de pressões de favoritos, totalmente incapazes de compreenderem as grandes mudanças que se estavam a efectuar...

De 1808 a 1821 o País passou a ser, quer um protectorado inglês, quer uma colónia brasileira. O governo central manteve-se no Rio, funcionando em Portugal uma regência somente. O Brasil fora proclamado reino, unido com Portugal. Beresford recebeu plenos poderes para organizar a defesa, o que, na realidade significava a direcção suprema do País... O rei D. João VI (D. Maria I morrera em 1816) não mostrava desejos de regressar à Europa... A regência mantinha intactos os antigos métodos de governação não mostrando qualquer disposição de os adaptar ao ideário moderno. Continuou a perseguição feroz a todos os liberais. Através do País, o descontentamento contra o rei, os Ingleses e a regência eram acompanhados por uma situação económica e financeira deplorável. Por toda a parte lavrava uma fermento revolucionário, que bem depressa conduziria à rebelião. (7)

Revolutionary thought was held in check through censorship and *privilégios* on all publications, as described by Tengarrinha:

A medida que se avança no século XVIII vai crescendo o poder da censura, como, de resto, acontece, de uma maneira geral, na Europa continental, especialmente nos países integrados no Santo Império...

Nestas condições, era impossível que, entre nós, o jornalismo desempenhasse o papel de primeiro plano que, por exemplo, se assinala em Inglaterra, Holanda e França. Mero instrumento dócil ao serviço dos poderes constituídos, a imprensa periódica não deixa então traço de influência profundo quer na nossa vida política quer cultural...

Além dos rigores da censura, uma outra grande dificuldade que se levantava à criação de novos jornais eram os monopólios e regalias de que gozavam algumas publicações periódicas e casas de impressão... Esta

(7) *História de Portugal*. Lisboa: Edições Ágora ,1972. *I*, pp. 575-76, 581.

> situação foi agravada com a disposição legal de 19 de Abril de 1803 que concedia à Impressão Régia o privilégio privativo de que só nela se pudessem imprimir «todos e quaisquer papéis volantes», acrescentando-se que «sejam sempre revistos e aprovados na Junta Literária da mesma Impressão antes de se estamparem». Era a maneira mais fácil e segura de exercer um controlo apertado sobre todas as folhas. A vigilância era tal, nos princípios de 1812, que o intendente-geral da Polícia ordenou que os próprios anúncios não fossem publicados sem sua autorização. (8)

While my study of twenty newspapers does not challenge Tengarrinha's basic contentions about the quality or level of sophistication of the Portuguese newpaper of the time, it has revealed that «liberal» concepts did indeed make their way into the Portuguese newspapers, albeit in a rather tortuous manner. In spite of the obstacles of the era, the Portuguese newspaper was the only means of relative «mass communication» of ideas.

C. THE NEWSPAPERS AND THEIR EDITORS/DIRECTORS

The owner, director or editor of any newspaper leaves his imprint on almost every aspect of its existence; often, as was with situation of Portuguese newspapers of the past, he is the sole writer. I have been able to verify the names and backgrounds of only twelve editors/directors of the twenty newspapers under study.

First Period: 1760-1807

a. *Gazeta de Lisboa* (1760-1762, Lisboa). Editor: Pedro António Correia Garção.

This official government newspaper focused on European news events, and glorified the role of the monarchs in individual countries. It furnished abundant information about the activities and prizes awarded by the neo-classical academies throughout Europe. There are frequent book reviews of recent religious publications and books on «writing well.» Correia Garção's personal fortune was similar to that of the newspaper, whose existence was susceptible to the whim of the reigning power. (9) It was closed down by Pombal in 1762 for unexplained

(8) *Op. cit.*, pp. 40, 41.
(9) *Ibid.*, pp. 252-253. Strict Pombaline censorship was in force between 1768 and 1777 — no newspapers appeared.

reasons. It reappeared again in 1778, in post-Pombaline Portugal.(10)

b. *Hebdomadário Lisbonense* (1763-1767, Lisboa). Editor: Unknown.

This journal was not as sophisticated in content as its contemporaries: *Gazeta Literária* and the *Jornal Enciclopédico*. (11) It was principally dedicated to local news, advertisements, and sundry announcements, including requests for information about «lost» slaves. In the last 1764 issue, there appeared a reviews of books on architecture, medicine, music, and making wise political judgments, as well as comments on an edition of Padre Vieira's sermons. In 1766, the newpaper began to appear twice weekly. The mid-week supplement presented books reviews specifically on religious themes. The August 9, 1766 issue included a rather ambiguous article on man's moral and political obligations, while a September 1766 number presented a review of a four-language dictionary prepared by an Aires da Silva, perhaps a posthumously published work by Matias Aires de Silva or by one of his illegitimate sons. Remarkably, great attention is paid to Spanish publications. On several occasions excerpts from Spanish «political speeches» are cited. The February 10, 1767 number has a non-commital review of the *Obras Completas* of the *afrancesado* Padre Verney.

c. *O Correio Mercantil e Econômico de Portugal* (1794-1811, Lisboa) Editor: Unknown.

To judge from the collection of this newspaper that I studied, it appeared on an extremely irregular basis between 1794 and 1811. The journal's main concern was commerce. Most articles discuss the status of trade between Europe and the New World. Following the Enlightenment's division of culture, all topics not considered commercial were grouped under «Artes». Themes included: the uses of silver, and experiments at Columbia College which demonstrated that Wine would cure spasms. This newspaper apparently set the trend for others which dealt with commercial issues and their consequences for the Portuguese empire. (12)

---

(10) See an interesting study of a very major journal of the period: *Gazeta Literária* (1761-1762, Porto). Editor: Cónego Francisco Bernardo de Lima, by G. C. Rossi, «La *Gazeta Literária* del Padre Francisco Bernardo de Lima.» *Annali* - Sezione Romanza de Instituto Univ. Orientale. Nápoles. Separata. 1963.

(11) See above note and also a study of the *Jornal Enciclopédico* by Lawrence Nevins. «Enlightening Portugal: The *Jornal Enciclopédico*, 1779-1806.» *The Journal of the American Portuguese Cultural Society*. Summer-Fall, 1971. pp. 1-12.

(12) A similar newspaper of the time was: *Mercúrio histórico, político e litterário de Lisboa* (1794-1797).

d. *Variedades* (1801-1804, Lisboa). Editor: Unknown.

Variedades was called a «periódico recreativo» by Silva Pereira ([13]), and justly so. Its contents varied widely from the sedate periodicals of the late eighteenth century: it contains short stories, anecdotes, and popular histories of people, places, and things. What is immediately notable is the general popularity of French topics. There are selections from the works of Voltaire, Condorcet, and Buffon, and continuous citations from Diderot's *Encyclopédie*. One article is entitled «Concelhos econômicos do célebre Dr. Franklin.» There is a section about and for «Mulheres portuguesas» in several issues. One selections discusses Mary Wollstonecraft's *Vindication of the Rights of Women* (1792), while another presents perhaps the first Portuguese romantic historical tale, a short «História de Diu.» There are furtrer sketches of life in the Middle East (based on French translations), a tale about Charlotte Corday, and a brief analysis of the French public library system.

e. *Novidades literárias, filosóficas, científicas, poéticas e mercantis* (1802, Lisboa) Editor: Unknown

While this journal had more grandiose aims than *Variedades*, it had a more limited content and appeal which perhaps condemned it to a short-lived existence.

f. *O Redactor* (1803, Lisboa). Editor: Unknown

Similar in content to «d.» and «e.» above, this newspaper had a section devoted to «novas descobertas» in the arts and sciences.

g. *Biblioteca Universal* (Lisboa, 1803-1805). Editor: Luís Caetano de Campos

Caetano de Campos was an early Portuguese adherent to the French liberal doctrines. His support for them was widely known during the reign of Dona Maria II, thus he was a target of the Portuguese police under Pina Manique. A change in the political atmosphere and his personal situation is evident from the content of this periodical. There are many themes on the French Revolution and «advances» in French and English cultures. Topics include: «Mulheres da revolução francesa», «Atrocidades dos jacobinos na revolução francesa», as well as an analysis of Erasmus Darwin's *Zoonomy*, and probably the first contemporary study of Filinto Elísio's poetry.

([13]) Silva Pereira Augusto Xavier de, «Os primeiros jornais que se apregoaram pelas ruas», *A Imprensa*, 71 (1891).

In spite of the existence of censorship, the seven newspapers of this epoch reveal to varying degrees the extent of Portuguese awareness of eighteenth century life in the areas of politics, science, culture, religion, commerce, and women's lifestyle. Newspapers published after the turn of the century are much more varied in content, evidence a growing French influence, and bring European and world affairs to the attention of a conservative Portuguese reader. However, while these «modern ideas» occupy a large amount of space in the newspapers, there does not appear to be a developed concept of their significance: «Nenhum deles [os jornais], portanto, era de carácter predominantemente político nem estabelecia controvérsias em matéria de administração. Prudentes e reservados, prendiam-se a uma estrita objectividade ou refugiavam-se no domínio da fantasia, sendo, em geral, deliberadamente frívolos.» (14) In the broad picture of the epoch 1760--1820, these newspapers are of considerable cultural importance.

Second Period: 1807-1816

Newspapers of this period are the most varied with regard to content and to place of publication. Although several are émigré periodicals and supposedly banned from entry into Portugal, they apprarently were smuggled in, circulated and probably did influence public opinion regarding the French invaders, the absolutist regime, and the English «landlords.» (15)

h. *Diário Lisbonense* (1808-1813, Lisboa). Editor: Unknown.

This was the first Portuguese daily newspaper; it was blatantly anti-Napoleon and exulted the role of the English in the defense of the Portuguese nationality. The content was mainly commercial. Between 1811-1813, a daily column entitled «Acontecimentso notáveis» appeared; it referred to the importance of that day for Portuguese history, an evident attempt at stimulating nationalist sentiment.

i. *Jornal de Coimbra* (1812-1814, Lisboa). Editor: José Feliciano de Castilho and Ângelo Dinis Ferreira.

Contrary to its title, the newspaper was published in Lisbon by two science professors at the University of Coimbra. It began with general information, but by 1813 it was almost completed devoted to comments on and reviews of advances in the natural

(14) *Ibid.*, p. 39.
(15) See Tengarrinha, pp. 61-62.

sciences. No political position was taken; it is significant for its cultural orientation. (16)

j. *O investigador português em Inglaterra* (1811-1819, London). Editors: Dr. Bernardo José de Abrantes e Castro and José Liberato Freire de Carvalho.

Freire de Carvalho was a priest who had been «infected» with the liberal doctrines of the French Revolution. In 1813, he fled to England where he first collaborated on the newspaper and later became its editor. Although considered a more moderate journal than its contemporary *Correio Braziliense*, the content of both was quite similar. *O investigador...* covered international news, topics on agriculture and commerce — all in defense of Portugal. Its 1812 issue carried poetry by Bocage and José Anastácio da Cunha. (17)

k. *Microscópio de verdades* (1814, London). Editor: «Emigrante do Minho.»

Not all the «liberal émigré journals» published in England blindly favored the English domination over Portugal. (18) This newspaper repeated attacks on the British role and attempted to defend the Portuguese nationality through citations from Camões and Filinto Elísio. The editor's unflinching support for the «restitution» of D. João VI at any cost is reaffirmed in each and every issue. (19)

l. *O Observador Lusitano* (1815, Paris). Editor: Francisco de Solano Constâncio.

Solano Constâncio was a doctor in medicine from Edinburgh. He was forced to leave Portugal in 1808 owing to his support for

---

(16) Perhaps the most studied of all the Portuguese newspapers of the epoch was the *Correio Brazilienze* (1808-1820, London). Editor: Hipólito José da Costa Pereira Furtado de Mendonça. See: Barobsa Lima Sobrinho. *Antologia do Correio Braziliense*. Rio/Brasília: Livraria Editora Cátedra/ /MEC, 1977; Wilson Martins. *História da inteligência brasileira*. São Paulo: Cultrix/USP, 1976-1977. *II*, 32-35; Carlos Rizzini. *Hipólito da Costa e o Correio Braziliense*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1957.

(17) A similar journal was the *Mercúrio Lusitano* (1812-1815, Lisboa). Editor: Teodoro José Biancardi.

(18) For a brief idea of the role of these Portuguese émigré newspapers within English society of the time, see: Félix Walter. *La Littérature portugaise en Angleterre a l'époque romantique*. Paris: Librairie Ancienne Honoré Champion, 1927, pp. 102-108.

(19) A similar newspaper was *O Português (ou Mercúrio Político, Comercial, e Literário*. (1814-1815, London). Editor: José da Rocha Loureiro. See: Georges Boisvert. *Un Pionnier de la propagande liberal au Portugal: João Bernardo de Rocha Loureiro (1778-1853)*. Lisboa: Faculdade de Letras de Lisboa/Instituto Histórico Infante Dom Henrique, 1974. See also, Tengarrinha, p. 62.

the French troops. Each issue of his journal deals with a specific topic which he belieavd to be of consequence for the Portuguese — e.g., the fall of Napoleon, or why slavery should be ended in Brazil. In 1822, during the liberal government, Solano Constâncio was the Charge d'Affaires Portuguesas in Washington. (20)

m. *Jornal de Belas Artes ou Mnemosine Lusitano* (1816-1817, Lisboa). Editor: Pedro Alexandre Cavroé.

With the end of the Napoleonic period, the lines between Portuguese absolutism and liberalism became more defined and the newspapers took definitive stances. Cavroé was one of the more fascinating autodidacts and liberals of the period. His journal attempted to view Portugal within the European cultural framework of the time. Aside from repeated citations of Filinto Elísio, Cavroé sought to define a Portuguese concept of national culture through his publication of engravings of Lisboa's churches, fountains, and hospitals, as well as commentaries on other facets of Portuguese life.. (21)

n. *O Espectador Português* (1816-1818, Lisboa). Editor: Padre José Agostinho de Macedo.

Not only did the vocal Macedo censure the freemasons for their literary and political beliefs, but he also attacked them for their role in the «destruction» of the Church. *O Espectador Português* (whose title appears to be a parody of Solano Constâncio's *O Observador* Lusitano) contains anecdotes, studies on mathematics and chemistry; principally, however, it was a publicity organ for Macedo's own publications and polemics.

The newspapers of 1807-1816 once again fail to reveal any coherent idea of liberalism, or anything else. It does appear, however, that the Napoleonic invasions brought with them the «liberal concepts» of the French revolution, but in a rather disparate manner. Some Portuguese liberals were forced to emigrate to England and France discover them. The emigrants, among the most cultured and politically aware Portuguese of their time, aimed to enlighten their compatriots during an era of national disruption.

---

(20) On Solano Constâncio, see Maria Leonor Machado de Sousa. *Um ano de diplomacia luso-americana — Francisco Solano Constâncio (1822-1823)*. Lisboa: Imprensa Nacional — Casa da Moeda, 1988.

(21) On Cavroé's life and activities, see Harry Bernstein. «Pedro Alexandre Cavroé (1776-1844): Master Artisan, Writer, Architect, and Artist of Portugal and Brazil». Separata dos *Arquivos de Centro Cultural Português*. Paris (1978).

Third Period: 1817-1820

For this period I studied six newspapers:

o. *O Campeão Português ou o Amigo do Rei e do Povo* (1818-1821, London). Editor: José Liberato Freire de Carvalho.

This was a continuation of his earlier *O Investigador Português*... It presents economic and political issues from a «liberal» point of view. It became the chief target of Macedo's *O Espectador Português*. Criticism is often directed at the motives and actions of the English, particularly their prohibition of the free flow of ideas.

p. *O Padre Amaro (ou Sovela Política, Histórica, e Literária* (1820-1829, London), Editor: Unknown.

Initially this periodical contained literary deviews and general socio-political topics, however following the August 1820 Revolution, it dealt solely with political questions. Its prime concern was the future of Brazil; the editor repeatedly calls for a United Luso-Brazilian Kingdom. There are attacks on Macedo's newspapers and opinions.

q. *Annaes das Ciências, das Artes e das Letras* (1818-1822, Paris). Editor: Francisco Solano Constâncio.

This was a continuation of his *O Observador Lusitano* with basically the same format: cultural topics and descriptions of scientific studies. There was also political news about France.

r. *O Contemporâneo Político e Literário* (1820, Paris). Editor: Unknown.

This émigré publication contained an extensive tribute to Filinto Elísio, upon his death. The March, 1820 issue reprinted the 1812 Spanish Liberal Constitution of Cadiz and Fernando VII's speech upon accepting that document in 1820.

s. *Jornal Enciclopédico de Lisboa* (1820, Lisboa). Editor: Padre José Agostinho de Macedo.

Modelled in content on its eighteenth century counterpart ([22]), numerous articles on art, history and politics appeared — all with a conservative orientation. Censures of French culture are very common.

([22]) See Note 11.

t. *Astro da Lusitânia* (1820-1822, Lisboa). Editor: Unknown

This was the most widely read newspaper of the post-August 1820 Revolution. It supported all liberal reform positions for Portugal. ([23])

Summary

1. Newspapers and Editors

Although there were ephemeral newspapers in Oporto and Coimbra, Lisbon was the publishing capital. As such, doctrinal debate, whether on politics, commerce, or culture found its major polemicists there. With the onset of the Napoleonic invasions, much of the more sophisticated journalistic activity begun in the early 1800s came to an abrupt end.

The principal newspapers indicated their political positions through the citations of «representative» writers, e.g., Camões, Filinto Elísio, or French thinkers of the Enlightenment. Émigré newspapers, free of official censorship and possible persecution, presented a wider selection of possibilities for the future of Portugal. Émigrés included leading political and cultural figures, who spanned the gamut of political and social beliefs: Hipólito José de Costa, José Liberato Freire de Carvalho, Francisco Solano Constâncio, and a large number of anonymous editors.

2. Political Orientation

The contents of the newspapers of the early part of the period reflected the mood of their time — there was little organized thought or interest in contemporary political trends. A drastic change occurred at the turn of the nineteenth century. Suddenly newspapers, such as *Variedades*, included all types of news aimed not only at the «ruling class', but also at the growing bourgeiosie. Lessons of the French Revolution helped to form opinions about the Napoleonic invasions, the English domination, and the rights of D. João VI to an absolutist throne. Once again, émigré newspapers were more outspoken in their positions.

The 1817-1820 liberal period sees the question of the future of Portugal linked to international issues. The principal ones being the English domination and Portugal's relationship with its co-kingdom, Brazil. Every viewpoint on these issues had its journalistic mouthpiece. Yet another notable aspect of these journals is the continuous reference to Spanish politics and political figures, through generous quotes from political speeches. The Spanish Liberal Constitution of 1812 became a rallying point for some Portuguese during 1820. This reveals that the Portuguese, mainly the émigrés, understood that the outcome of political events in Spain would have an effect on those in Portugal, as previous peninsular history had shown. Indeed, some of the Portuguese émigré jour-

([23]) Tengarrinha, pp. 81-82.

nals were published with the Spanish liberal émigrés in mind, and thus their interest in not only questions of Spanish politics but also many commentary on the emerging Latin American republics.

Yet another recurring topic of the newspapers of this epoch was the concept of freedom of speech and the free flow of ideas. While the desire for such was referred to in veiled fashino in journals of the early part of the epoch, they became central themes in, for example, *Correio Braziliense* and *Astro da Lusitânia.*

C. CULTURAL ORIENTATION

One of the main goals of the newspapers immediately prior to the French invasions was to keep the educated Portuguese population informed about the latest theories and adavnces in European culture — literature and sciences — and, surprisingly, women's rights. This information appeared not owing to the editor's belief in any fixed concept, but rather to the neo-classical idea of the cultural requirements of an «enlightened» person.

Starting early in the nineteenth century, the most cited Portuguese «liberal» figure was the persecuted *afrancesado* Padre Francisco Manuel do Nascimento, the Arcadian Filinto Elísio. Living in exile in France, his poetry and satires on the Portuguese situation frequently appeared in both the national and émigré press. There were also numerous citations from Camões during the 1807-1820 epoch, owing to the growing nationalist sentiment in face of constant invasions and foreign domination. In contrast to the «castiço português» of the early press, the language of the first decades of the nineteenth century, especially in the émigré press, assumed a staccato-like sentence structure and an *estrangeirado* vocabulary, which aimed at provoking its readers to thought.

CONCLUSION: A Portuguese Limbo of Liberal Thought: 1760-1820

My research show the Portuguese newspapers of the 1760-1820 period fail to reveal any coherent concept of what liberalism was in Europe and what it could be for Portugal. I believe that this can be attributed to the inquisitional censorship of the late eighteenth century and to the total national upheaval and displacement of the Napoleonic wars through the 1820s. Indeed, many of the journals, as we have seen, thrived solely on the basis of personal beliefs, quirks, and enmities.

Nonetheless, those newspapers which published book reviews, comments, and editorials introduced new ideas into an extremely conservative society; indeed, they planted the seeds for liberalism — and also for the fraternal conflict which was to develop. (24)

(24) The most comprehensive and fascinating account of the liberal question in Portugal and abroad, with regard to the Portuguese émigrés of the 1820s and 1830s, is presented by Vitorino Nemésio. *Exilados (1828-1832).* Lisboa: Livraria Bertrand, 1947 (?).

UM ELO INQUEBRANTÁVEL — A POESIA DE GONÇALVES CRESPO

ISABEL PIRES DE LIMA
Universidade do Porto

«A vista embebe na amplidão das vagas...»
(*Gonçalves Crespo*)

Miniaturas (1870), *Nocturnos* (1882) — dois títulos que abrangem quase toda a produção de Gonçalves Crespo e que quase a consubstanciam. Gonçalves Crespo é um *miniaturista* parnasiano, escultor meticuloso e pintor rigoroso, na obstinada busca da beleza e, de algum modo, do arquétipo que toda a miniatura é. Mas, simultaneamente, Gonçalves Crespo é também o herdeiro de um imaginário de regime *nocturno*, remanescente de um ultra-romantismo serôdio, responsável pela confinação da sua poesia com um filão, ainda abundante na época em que publica, de poesia sentimentalista e amaneirada ultra-romântica.

E dissemos que aqueles dois títulos de Gonçalves Crespo consubstanciam *quase* toda, e não toda, a poesia do autor, porque, com efeito, ele é muito mais do que o puro artesão parnasiano ou o epígono do ultra-romantismo. A sua poesia introduz entre nós algo mais para além da pura busca obsessiva da perfeição formal, do imperturbável estatismo diante das coisas que marcou o Parnaso. Muitas vezes ela se afasta desse ideal apolíneo, próprio do monte da antiga Hélada consagrado às Musas, e torna-se humana. Assim acontece quando Gonçalves Crespo se revela capaz de transmitir a notação realista ou a notação impressionista, de captar uma atmosfera sensual, de vibrar perante a pobreza, a infelicidade, a escravidão, de comunicar exemplarmente a vivência da saudade e do exílio.

Ora, estamos em crer que é justamente quando a poesia de G. Crespo rompe aquela imperturbabilidade parnasiana que atinge momentos culminantes e ganha uma dimensão original. Isto não significa, todavia, que o cuidado trabalho de construção formal seja aí descurado.

O leitor de hoje ainda se sente preso a poemas como *A Bordo* ou *A Venda de Bois*, onde a veia realista de G. Crespo se excede. No primeiro destes poemas, com o qual, aliás, o autor abre o volu-

me de *Miniaturas*, dedicado ao «amigo» e «mestre» João Penha, a captação da atmosfera de bordo é perfeita, desde a referência à pilotagem e às histórias de aventuras contadas entre a equipagem, até à notação variada dos típicos passageiros de um barco navegando entre a América do Sul e a Europa. Aí desfilam, entre outros, a «velha inglesa», a «adorável *miss*», a «*lady* semsabor», o «*fazendeiro*», a «baihana enlanguescida», a «morena Sevilhana», o «francês poeta», o «velho capitão», não falando também, a marcar a interpenetração de dois espaços culturais, um «verde papagaio», um «*King's-charles*», um «cacho de bananas», um cão de colo, um «chapéu desabado» do Chile ou uma «refulgente arara». (pp. 27-32). (1)

No outro poema que referimos, *A Venda de Bois* (pp. 323-27), G. Crespo desenvolve cabalmente a sua veia de poeta realista, apta a descrever não apenas uma atmosfera ou um episódio extraído do quotidiano, mas também as reacções psicológicas das personagens. O drama do camponês que se vê forçado a vender os bois, «pobres animais a quem só mingoa a fala / — Para serem Cristãos!», a fim de «livrar o filho da tropa» é descrito com imenso realismo. O pobre homem sente-se, perante aqueles amigos leais, como um namorado traindo o seu amor e a sua dor acentua-se por contraste com a vivacidade da natureza matinal e da faina dos homens, depois, no porto. Realistas são também o diálogo inicial entre mulher e homem, com a utilização de expressões e termos próprios da linguagem coloquial e a descrição da actividade febril no cais. Aliás, este interesse pelo «moirejar das fábricas ruidoso», pelo «arfar estrepitante» das «máquinas inglesas», pela consonância, expressa quase em termos épicos, dos homens e das máquinas numa «faina febril» comum, soa já a um hino moderno ao progresso, embora, de algum modo, se explore também já o confronto doloroso entre este universo industrial feito de ruído e força, mas onde impera a «descuidosa e gélida indiferença», e o universo rural do camponêns, onde bois e homens se pressentem lado a lado.

De uma grande verdade humana, também ela capaz de interessar o leitor contemporâneo, são aqueles poemas onde G. Crespo reconstrói ambientes típicos da fazenda do Brasil da sua infância. A sensualidade, a dolência e a violência esclavagista próprias desse espaço colonial irrompem em poemas como *A Sesta* ou *Na Roça* ou *As Velhas Negras*. Tudo retém a pena de G. Crespo: a criança ou a sinhá branca baloiçando na rede os seus sonhos de amor, os negros cantando magoadamente a sua escravidão, a saudade da velha negra ou do feitor minhoto, os movimentos dos bambús ou das plumas, os guinchos do sagui ou os gorgeios do sabiá. E os jogos formais são, à maneira parnasiana, postos ao serviço da apreensão de tudo isto. As assonâncias provocadas

(1) A paginação referida ao longo do texto, apenas para os poemas citados, reporta-se à edição das *Obras Completas* de Gonçalves Crespo, «prefaciadas de uma advertência prévia por José de Sousa Monteiro», Lisboa, Tavares Cardoso e Irmão Editores, 1897.

pela concentração da vogal *u*, das neutralizações do *s* e dos sons nasais, p. ex., nestes versos de *A Sesta* (p. 35-7):

> «Ao longe nos bosques escuros, cerrados,
> de negros captivos os cantos magoados
> Soluçam no ar.»,

contribuem enormemente para transmitir, com grande economia de meios, a situação de sombria opressão vivida pelos escravos. Assim como, neste mesmo poema, as apóstrofes e a pontuação entrecortando o texto com vírgulas, exclamações e suspensões e a introdução de uma repetição no último verso criam um ritmo, uma musicalidade plenamente coincidentes com a dolência da atmosfera descrita:

> «Na rede olorosa, silêncio! deixai-a
> Dormir em descanso!...
> Escravo, balança-lhe a rede serena;
> Mestiça, teu leque de plumas acena
> De manso, de manso...»

Instantâneos realistas são também privilegiados pelo autor — *Mimi, O Velhinho, O Coveiro*. E estamos perante um tipo de poema oscilando entre uma certa efusão sentimental romântica e uma contenção parnasiana motivada até pela utilização do soneto como forma poética. São miniaturas traçadas com grande rigor, mas não com aquele aparato vocabular próprio dos parnasianos. Em *O Velhinho*, esse rigor atinge um ponto elevado onde perfeição formal e simplicidade se cruzam com êxito.

Mas G. Crespo é também um meticuloso parnasiano de escola, entregando-se a exercícios de preciosismo descritivo — *O Camarim, Suas Mãos, Minuete* são exemplos disso — servidos por um vocabulário rico, da área dos perfumes, da música, da ourivesaria, das pedras preciosas, dos tecidos acetinados, das refulgências, da estatuária. Em *O Camarim* (pp. 40-1), esse espaço de mistério é descrito a partir das sensações visuais e olfactivas, por um lado, e dos objectos estaticamente considerados, por outro. E é assim que são retidos o afago da «luz do sol», através das «bordadas cortinas de escumilha», o «piano reluzente», o brilho da colcha, a cintilação de «um caprichoso bracelete» a par dos «Penetrantes aromas de baunilha», do perfume de umas luvas ou dos «arabescos do tapete» e das «duas leves botinas delicadas».

Tipicamente parnasiano é também o seu interesse pelas narrativas históricas que o levam à elaboração de poemas dramáticos, à maneira dos *Poèmes Antiques* de Leconte de Lisle, onde o imaginário antigo, grego e latino (*Nero, A Ceia de Tibério*), alterna com um imaginário medievo (*A Resposta do Inquisidor, As primeiras lágrimas de El-Rei*) ou oriental, árabe (*A Nuvem, O Julgamento do Árabe*) e cristão (*Transfiguração*). Também nalguns destes poemas, quando se pretende transmitir ambientes de opulência orgíaca, como em *A Ceia de Tibério* (pp. 285-8), ou de volup-

tuosidade pagã, como em *Nera* (pp. 102-4), se recorre àquele tipo de vocabulário a que aludimos há pouco, e então expressões como «lume coruscante», «púrpura escarlate», «sândalo odorante», «aúreo prato», «purpúreas espadans», «vinho rescendente», «suavíssimos olores», «mesas de jaspe», «jóias de ouro» aparecem. Aliás, estes poemas visam quase unicamente reconstituir uma atmosfera.

Destes poemas narrativos, alguns há em que se obtém um vivo efeito dramático do curto diálogo final, que envolve duas personagens, efeito conseguido através da eficácia narrativa obtida por G. Crespo com grande economia de meios. *Transfiguração*, *O Julgamento do Árabe*, *A Resposta do Inquisidor* são testemunhos dessa destreza narrativa que não põe em causa o primor formal e são todos eles, simultaneamente, poemas com evidente intenção moralista e, mais que moralista, no caso de *A Resposta do Inquisidor*, crítica, em termos ideológicos, em relação à ética inquisitorial e à sua relação com o poder.

Paranasiana e já manifestamente moderna é a notação sensorial de cunho impressionista que G. Crespo procura reter, a qual de certa forma obedece ainda a outra norma parnasiana que preside à sua poesia, a apreensão dos ambientes. Toda a descrição passa por um exercício sensitivo em que a vista, o olfato e o ouvido estão sempre alerta. Não se procura descrever apenas com pura objectividade racionalista, pelo contrário, descreve-se empenhando os sentidos. Em *A Sesta* (pp. 35-7), comunica-se o langor envolvente do espaço tropical através das impressões causadas pela ambiguidade entre luz e sombra — «Na rede perpassam as trémulas sombras / Dos altos bambús» — e pelas sensações auditivas e olfactivas — alude-se aos «vivos aromas» das flores que cercam a «rede olorosa», aos suspiros e murmúrios da lânguida crioula, aos guinchos do sagui, aos «cantos magoados» dos negros, ao efeito do vento «nas folhas do ingá», ao «canto sentido» das aves ao mundo das «rodas do engenho». E no poema *Alucinação* (pp. 129-30) constrói-se um universo onírico através do registo de todo o tipo de impressões sensitivas — no «luar silencioso» «Chora a fonte», «Rescende perto o laranjal escuro» e «Uma folha que desce me desperta! E eu vejo, à luz da lua, a sombra incerta / Das árvores nas ruas da alameda». Sente-se isto e «pres*sente-se*» a alucinação, também de um modo sensitivo: «Sonho talvez! cuidei ter pressentido / O arrastado e usual *ruído* / De suas vestes *múrmuras* de seda...»

Um jogo entre claro/escuro é também privilegiado em poemas como *A Mulher que ria* (pp. 38-9) — Ester é «misto de sombra e luz», ora é «transparência» ora é só «sombra» — ou como *A Negra* (pp. 310-12) — a bela negra apaixonada, «escura» como «floresta virginal», mas com dentes como «pérolas sem par» ama «tudo o que lembre *o branco*, o rosto que viste por teu mal» e, no «escuro das matas», ama «um cândido jasmim», «a lua que embranquece os matos», «A flor da laranjeira, e os níveos catos». Neste segundo poema, é bem evidente que o jogo opositivo negro/branco se estabelece também a partir de coordenadas rácicas e culturais.

Uma outra das zonas de inovação da poesia de G. Crespo é a do lirismo. Na senda de Coppée e Verlaine tenta-se contrapor ao lirismo intimista e sentimental do ultra-romantismo, um lirismo reavivado pela tensão entre mundo íntimo e realidade circundante — *Arrufos*, *À Beira do Mondego*, *O meu cachimbo*, *Adeus*! são poemas onde um confessionalismo ainda de cariz romântico se esbate através de um processo de objectivização dos conflitos subjectivos. Em *À Beira do Mondego*, esse processo define-se por oposição entre eu e realidade envolvente, enquanto que, em *Adeus*!, pelo contrário, se estabelece uma identificação. Também uma ironia muito subtil e amena, que perpassa nalguns poemas líricos, contribui para aquela inovação e introduz uma lufada de ar fresco na mofenta temática ultra-romântica. Nos poemas *A Noiva* ou *A confessada* quebram-se os lugares comuns românticos inspirados pela frescura virginal da noiva a dizer o «sim» ou pela inocência humilde da jovem confessando-se, com a introdução do desabafo do noivo dizendo: «Enfim!» ou do súbito e denunciador «carmim» da face da confessada.

Há, porém, que não esquecer toda uma vasta produção lírica de G. Crespo nitidamente integrada na linha da mais tradicional e gasta poesia sentimental ultra-romântica, onde não falta sequer uma espécie de «noivado do sepulcro», em *Modesta*. As próprias versões em prosa do *Intermezzo* de Heine rescendem a ultra-romantismo, em especial alguns números, o XIII ou o XXII, por exemplo, não conseguindo, a não ser eventualmente no XXI, a distanciação irónica em relação à vivência emotiva própria da obra de Heine. Também a não rara poesia amaneirada de G. Crespo, em que se canta a beleza de umas mãos (*Suas Mãos*), se relatam os versos de amor escritos *Num Leque* ou uma discussão de salão sobre o amor (*Um número do Intermezzo*), ou em que se descreve meticulosamente um relógio (*O Relógio*), também esta poesia, dizíamos, se inclui numa prática ultra-romântica de poesia de circunstância, destinada a álbuns, a animar os salões burgueses, a festejar um aniversário natalício.

A poesia de amor em G. Crespo ultrapassa, contudo, um certo superficialismo ultra-romântico e adquire dimensão dramática quando se aborda a problemática do amor venal. Aqui o drama que terá preenchido a sua juventude sedenta de amor transmite-se à sua poesia, fazendo-a vibrar com realismo. Do amor mercenário canta-se, naturalmente, o facto de ele abrir as portas do prazer carnal, de ser um amor iniciático, «O livro onde aprendi a ler quantas delícias / Nos chovem da mulher nas trémulas carícias» (*Sara* — pp. 79-80) e, ao mesmo tempo o facto de ser um amor orgíaco, de bacantes lascivas e ávidas de prazer, «maravilha(s) de carne», que se abatem numa espécie de transvario lúbrico sobre o homem desarmado: «Oh Sara, minha Lésbia, em cuja boca aspiro / A volúpia que mata, o goso que adormenta! / Quando te agita o sangue a febre que dementa, / / Manso e manso desmaio aos beijos de um vampiro.» (*Sara*).

Todavia, o ponto central desta temática, que ocupa sobretudo as páginas juvenis das *Miniaturas*, é o da duplicidade essen-

cial da mulher venal: inocente «criança» e «triste bacante», «luz dum farol» e «lama que se vende» (*Dulce* — pp. 73-4). No poema *A mulher que ria* (pp. 38-9), Ester é «Mixto de sombra e luz: às vezes pura / Como aéria visão me apparecia; / Outras vezes, extranha creatura!», é a encarnação da «inocência» e é «a pagã», é aquela que sendo amada «zombava e ria», «ria», irreverentemente «cantava e ria», «cantava ou ria», «Cantava e ria» e que, abandonada, se torna «sombra de Esther» que «já não ria». *Sara* é, talvez, de todos os poemas de G. Crespo aquele que melhor dá corpo à ambiguidade da vivência do amor venal, que passa naturalmente por aquela duplicidade da mulher. Sara é a própria beleza humanizada, a «Esposa dos Cantares» ao serviço de quem o poeta põe a sua lira: tem um «olhar divino», um colo de «cândido alabastro», «cômas de ouro fino», um corpo de «esplêndida escultura». Ela provoca a experiência dos extremos, o «êxtase profundo» e redentor da alma, mas também o mergulho no abismo devorador porque a «sua alma é lodo». «Tão bela, e tão impura!...», nela «Há um misto de azul e trevas agitadas», o que a torna a «esfinge», isto é, a própria feminilidade prevertida, enigmática, temível, mas inelutável no seu poder de atracção:

> «Eu quero desvendar este mistério:
> Se alguma cousa em ti de vago e etéreo
> Existe meio oculto na penumbra...»

A vivência do amor venal é ambígua, essencialmente duplo, também ela, porque é prazer e culpa, plenitude e frustração. Na VIII parte de *Sara*, a violenta fruição do amor carnal, descrita por G. Crespo numa linguagem cheia de fortes conotações eróticas, consegue criar um espaço de perfeição plena, «um sonho de magia», mas depois instala-se um estado de privação e de culpabilidade: «Não sei que dôr levanta os seios de minh'alma.», diz o poeta.

Este sentimento de culpa manifesta-se neste tipo de poemas — *Dulce*, *Sara* — numa modulação algo moralista, em que se procuram as causas do amor mercenário, «Quem te colheu o beijo primitivo?», (e poderíamos dizer que aqui irrompe timidamente uma leve crítica social) e se sugere o arrependimento de se ser «a lama que se vende». Mas, de algum modo, o homem é sempre, na poesia de G. Crespo, o responsável pela perdição de qualquer mulher que foi sempre «irmã dos lírios setinosos». Tem-se a sensação de que a mulher é, na sua essência, uma criança — aliás ela é muitas vezes assim designada — uma criança ingénua, inocente, virginal, filha da luz, que o homem, espécie de «abutre esfaimado», filho das trevas, vai macular. É sobre esta tensão que são construídos *Destinos* ou *Bianco Vestita*, de tal maneira que acaba por ser sugerido uma espécie de imobilismo sexual castrador, quando se valoriza a virgindade sobre o amor. Num poema contemporâneo da maioria dos poemas de *Miniaturas*, mas não incluído neste volume, *Vertigem* (pp. 13-4), (²) publicado

(²) Este poema está publicado no volume *Poesias* (não entradas na edição das suas «Obras Completas»), Barcelos, Tipografia da Aurora do Cávado, Editor — R. V., 1898, ao qual se refere a paginação indicada no texto.

na *Folha*, em 1869, manifesta-se o arrependimento por se ter atentado através de um beijo contra uma «cândida inocente»:

«Se acordei a criança que dormia
Entre aromas do céu e que sorria
No regaço dos anjos — doce abrigo — ...

Perdão Senhor! mal soube o que fazia:
Um desejo insensato me impelia...
Loucos sonhos de amor, eu vos maldigo!»

Elabora-se, assim, ao longo da poesia de G. Crespo, uma espécie de complexo de castração, que se manifesta menos equivocamente em poemas como *Esfinge*, *Odor de femina* ou *Fervet amor*. A perturbação mais ou menos intensa patenteada nos dois primeiros ou o êxtase violento da morte, experimentado no último ,são aqui provocados pela impossibilidade castradora de amar, impossibilidade determinada por causas diferentes, mas sempre conducente à situação «de não poder mais, amando, ser amado!» (*Esfinge* — pp. 263-2). Esta atitude paralisadora, por vezes provocada também pela tradicional mulher de seio gelado como mármore (*Never-more*), não impede o grito paroxístico do desejo de aflorar na poesia de G. Crespo, mas praticamente apenas provocado pela carne venal, nem impede a emergência do amor feliz, correspondido, pleno e abençoado por Deus, cantado em termos idealistas e bucólicos, banhado de esperança juvenil, em *Ad Águas* ou, de um modo mais sereno e humilde, em termos de amor conjugal, em *Quimeras*.

A poesia de G. Crespo é, enfim, uma poesia que se constrói entre a tradição e a ruptura, num equilíbrio difícil, que se complica pela sua situação de exilado na pátria, situação que nunca resolverá completamente. Tanto no seu primeiro livro, *Miniaturas*, como em *Nocturnos*, a figura da mãe longínqua irrompe de um modo dramático. Ela é a luz que o vivifica, ela é a sua razão de ser, ela «É de meus dias a esplendente aurora», ela é «a vida e a luz dos olhos / E se na terra (ela) existe, é porque existo». Há um elo inquebrantável entre mãe e filho, entre terra mãe e filho amado, muito bem expresso no poema *Alguém* (pp. 105-6), elo esse que ameaça romper-se. E *Mater Dolorosa* (pp. 313-4) plasma essa ameaça através de uma série de imagens visuais concludentes. A mulher que assiste à partida do filho é a própria «estátua da amargura», mas a sua permanência estática diante do mar que lhe leva o filho, dá-lhe uma dimensão de perenidade que a torna capaz de impedir a ruptura. Ela permanece para além do tempo e «A vista embebe na amplidão das vagas...». Este último verso, de um efeito sonoro excepcional, obtido pela concentração das bilabiais e das naais, e que é o último verso do poema, é a consubstanciação daquele elo.

Um elo inquebrantável, a poesia de G. Crespo, entre tradição a ruptura, entre romantismo e realismo, entre comoção ultra-romântica e imperturbabilidade parnasiana, entre passado e presente, entre duas pátrias, entre *Miniaturas* e *Nocturnos*.

ANTÓNIO JOSÉ SARAIVA E OS ESTUDOS VICENTINOS

J. ALMEIDA PAVÃO
Universidade dos Açores

Foi-nos dado o prazer, cuja lembrança se prolonga vai para quase meio século, de assistir às provas de doutoramento de António José Saraiva, realizadas ainda no velho casarão do Convento de Jesus. Após o calor dos debates, em que intervieram, como principais arguentes, Hernâni Cidade e Vitorino Nemésio, o primeiro destes, tão justo nas apreciações quão parco nos seus louvores, no fecho da última sessão, decorrida com o brilhantismo que era de esperar, não se conteve de declarar publicamente que a tese discutida e intitulada *Gil Vicente e o Fim do Teatro Medieval* era o melhor estudo que conhecia sobre o nosso dramaturgo.

No *Prólogo* da 3.ª edição do livro, que data de 1981 (embora tenha sido escrito em Paris em 1965), numa confirmação implícita do parecer emitido pelo velho Mestre, o autor alude à vertente nova trazida por ele aos estudos vicentinos. Com efeito, como o próprio diz, estes até aí eram abundantes e alguns cheios de interesse, mas todos alheados do «conteúdo estético», que vem a constituir o fulcro das suas atenções, num trabalho de análise notável a todos os títulos. Não menos notável certamente que o referido *Prólogo*, onde discorre sobre a *Teoria do Progresso em Arte*, para concluir sobre o primado das afirmações individuais na criação artística. (1) E, se não é errónea a nossa interpretação, parece afirmar-se que a intemporalidade do génio, a despeito das marcas epocais que possam pretender limitá-lo — tal é o caso de Mestre Gil — é compatível com novas e sucessivas aproximações, em relação a outros autores e a outras obras subsequentes e cronologicamente distantes, prova evidente da sua perenidade, que não permite enfeixá-lo nos arquivos do simples passado.

No mesmo *Prólogo*, refere-se A. J. S. à desnecessidade, diríamos melhor, ao inconveniente de alterar o texto da edição de 1942, na medida em que este constitui «um todo sistemático». Entende, por isso, o autor que ficam de pé, depois de decorridos vinte anos, aspectos inovadores, tais sejam a passagem do teatro simbólico (alegoria) para o dramático e análises de estrutura, tomando

(1) Cf. *op. cit.*, 3.ª edição, p. 24.

como modelo o *Auto da Alma*, caso dos mais relevantes nas obras do dramaturgo quinhentista, com a coexistência ou compatibilização do símbolo com uma personagem autónoma, passível de conflito dramático.

O outro aspecto digno de se salientar é a sua proposta de uma nova classificação dos géneros, «a primeira que se fez em termos de estrutura (2), recorrendo, em boa parte, às classificações já existentes no teatro medieval, por oposição à da *Copilaçam* de 1562 e à de Teófilo Braga. (3)

O mesmo António José Saraiva, juntando uma nota de rodapé noutra obra sua — *História da Cultura em Portugal* — (4) quase procura corrigir-se num esboço de autocrítica, ao afirmar que o ensaio apresentado em 1942 poderá figurar como exemplo de uma visão «unilateral» da obra vicentina. Neste ponto, estaríamos de acordo, se o autor substituísse *unilateral* por *sectorial* ou *parcelar*, dado que o primeiro dos designativos apontados envolve, para nós, uma espécie de facciosismo, assente, não raro, em ideias ou esquemas preconcebidos, que podem comprometer o carácter objectivo da análise literária ou científica. E, evidentemente, não é este o caso. A abordagem dum autor ou duma obra nos seus aspectos globalizantes pode volver-se, por um lado, numa simples meta até ao infinito; e, por outro lado, pode enfermar da falta daquela profundidade que é mais fácil de atingir nos estudos parcelares.

De resto, a grande virtude deste, como doutros estudos encetados por A. J. S. acerca do mesmo autor, reside precisamente no facto de o teatro vicentino ter sido visitado *por dentro*, como teatro e, como tal, na sua ligação com a génese das formas dramáticas, a partir do simbolismo medieval, em que se encontram alicerçadas as estruturas da obra de Mestre Gil. Isto, sem deixar de salientar o seu enquadramento numa «forma mentis», presente no teatro que o precedeu, como, aliás, noutras expressões estéticas; mas ao mesmo tempo, sem se eximir a apontar e analisar os sinais evidentes de renovação, ainda que em fase transitória, com o aparecimento do verdadeiro drama.

A propósito e tomando em consideração o asserto do autor de que o seu livro também favorece um debate e contradita (5), ousaremos colocar a nossa discordância da afirmação de que os *Auto das Barcas* (como, aliás, toda a obra vicentina, excepção aberta ao *Auto da Alma*) são *adramáticos*, por motivo de ausência de conflito interior das personagens. (6) É que, em nosso entender, restringir o conceito de drama ao trágico das personagens (neste caso, os caracteres) equivaleria a deixar de fora os tipos, que

---

(2) *Ibid.*

(3) Cf. *Gil Vicente e as Origens do Theatro Nacional*, in *Historia da Literatura Portugueza*, Porto, 1898.

(4) Vol. II, Jornal do Foro, Lisboa, 1953.

(5) Cf. Final do *Prólogo* da 3.ª ed., p. 24.

(6) Cf. *op. cit.*, 3.ª ed., pp. 107-109.

também vivem integrados no género dramático. O exemplo do Teatro de Molière está à vista. No *drama* — e isto não é novidade para ninguém — entram outras componentes, que não apenas o trágico (que frequentemente não figura): acção, movimento, diálogo, num contexto de mutações psíquicas entretecidas e exteriorizadas na linguagem — seja esta oral, gestual ou até mesmo a do silêncio que também se constituem em alicerces do drama, tomado num sentido moderno. O conceito de *dramático*, perfilhado por A. J. S., subentende o de *problema*, com a sua correlativa interiorização, num conflito de forças. E, já que se aborda o plano do trágico, distinguiríamos duas modalidades de situações trágicas: uma *interior* (exteriorizada em movimento, bem entendido), com a existência do problema ou do conflito que afloram, por exemplo, na tragédia grega ou no teatro shakespeariano; outra *exterior*, ausente de conflito, mas igualmente trágica, como o Harpagon de *L'Avare*, ao ver-se esbulhado do tesouro, assumindo estados alucinatórios, ditados pelo sentimento da paixão pelo ouro, em termos similares ao do afecto por um ser humano. Note-se, porém, no caso vertente, que se mantém, como ambiência comum e quase permanente, o ridículo pretendido pelo autor, ao salientar a incompatibilidade entre o amante (o avarento) e o teor do objecto amado (o dinheiro), para que, na sequência da acção e no apuramento dos resultados finais, se não perdesse o escopo fulcral: o cómico. E, todavia, para que esta obra fosse *drama*, não era necessário o arrependimento do vício ou do pecado, em suma, da deformação moral em face dum quadro de valores estatuídos. Ainda no caso de Harpagon, foi em função da própria avareza que surgiu o *momento trágico*.

Da mesma maneira, os tipos que desfilam nos *Autos das Barcas*, nomeadamente na *do Inferno* e na *do Purgatório*, não deixam de ser personagens dramáticas, pelo facto de não terem mudado de vida, nem haverem sido tomados pelo arrependimento. Até porque o grau de passividade de algumas delas (confronte-se o Fidalgo com o Frade) não é absoluto, conforme acentuou com a maior lucidez Stephen Reckert, na sua obra *Espírito e Letra de Gil Vicente*. (7)

Atentemos nas classificações tipológicas, propostas para a obra vicentina e referidas por António José Saraiva.

Teófilo Braga, a quem se deve uma das propostas, estudou Gil Vicente dentro dum critério «extraliterário», como muito bem notou o autor. (8) Na verdade, não pôde o adepto do Positivismo em Portugal furtar-se a uma perspectiva sistemática, não inserida ou confinada nos limites da criação artística, mas antes tomada numa visão mais abstractizante. E nesta não deixa de emergir um certo determinismo de raiz sociológica que, procurando uma

(7) *Op. cit.*, Temas Portugueses, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Lisboa, 1983, pp. 75-76.

(8) *Gil Vicente e o Fim do Teatro Medieval*, ed. cit., p. 24.

classificação por categorias, pretende adaptar o estudo da obra vicentina a sistemas predeterminados, como o estabelecido por Magnin, na sua obra *Origens do Teatro Moderno* (9), sem deixar de citar, por outro lado, o próprio Mestre, Augusto Compte. Era assim que o popular, entendido como uma *fase* de evolução, se identificava com o espírito crítico, que teria surgido pela observação do contraste entre o passado e o presente. Se bem interpretámos a doutrina de Teófilo, o *popular* figuraria como remate dos demais, mas como uma espécie de contraponto do produzido pelas outras categorias. Molière, segundo a citação de Compte, seria um exemplo. (10) O que, com efeito, não parece corresponder a uma linha de evolução histórica, conforme muito bem vincou A. J. Saraiva. (11) A questão do teatro vicentino é, pois, tratada pelo mesmo Teófilo num plano exógeno ao do próprio teatro, com os tais pressupostos sociológicos envolvidos na evolução. Ora, em nosso entender, o *popular*, com a sua faceta crítica, não se constitui numa *fase* evolutiva e pode assumir as suas expressões à margem desse confronto de classes. Populares são os Mistérios da Virgem ou os do Nascimento e da Paixão de Cristo, sem quebra de integração no hierático. Nós acrescentaríamos ainda que se trata de uma atitude de compromisso, da parte de Teófilo, segundo a qual procurou um reajustamento (forçado, a nosso ver) de esquemas conhecidos à classificação contida na *Copilaçam* de 1562. Em boa verdade, tal sistematização no fundo não representa uma nova tipologia, na medida em que *arruma* o preceituado em três divisões — *Obras de Devação*, *Tragicomédias* e *Farsas* — respectivamente nos três designativos de teatro *hierático*, *aristocrático* e *popular*, deixando, porém, de fora as *Comédias*, que também figuravam na aludida edição de 1562. Por conseguinte, continua a ser quase a mesma a destrinça estipulada nesta. Na atribuição da autoria, parece haver um erro de informação de Teófilo, ao afirmar que, «próximo a terminar a sua carreira, o poeta (G. V.) organisou as suas composições dramáticas, deu-lhes uma ordem systematica» (12), que corresponde à apresentada na versão integral publicada pelo filho. Ora, ao que parece, foi Luís Vicente quem a ordenou, denotando contrastes com as classificações de algumas editadas pelo pai. De entre os testemunhos detectados por António José Saraiva, conta-se o *Auto da Barca do Inferno*, designado como «auto de moralidade» e aparecido numa folha volante anterior à *Copilaçam*, que ignora por completo esse atributo genérico. (13)

É fora de dúvida que a tipologia indicada por A. J. S. é superior às anteriores ou, melhor dizendo, à da *Copilaçam*, envolvida no critério sociológico de Teófilo.

Sem perder de vista as estruturas mediévicas do teatro vicentino, paralelamente com a modernidade do seu conteúdo,

---

(9) Referido pelo autor in *op. cit.*, p. 4.
(10) Referido por Teófilo Braga, in *op. cit.*, p. 6.
(11) Cf. *Gil Vicente e o Fim do Teatro Medieval*, p. 73.
(12) Cf. Teófilo Braga, *op. cit.*, p. 7.
(13) Cf. António José Saraiva, *op. cit.*, 3.ª ed., p. 71.

perfeitamente integrado na problemática epocal, A.J.S. escolheu, na sua maior parte, as nomenclaturas já existentes antes de publicada a *Copilaçam*. Acrescentou a *fantasia alegórica* e o *teatro romanesco*, muito embora, como ele próprio diz, a penúltima destas se apresente como vestígio do antigo *momo*. (14) Critério tanto mais plausível quanto é certo que, destituído de pressupostos estranhos, se desenvolve dentro do plano das próprias estruturas dramáticas, tomando em linha de conta as formas simbólicas que as precederam e que continuam a coabitar com elas em muitos dos géneros por ele enunciados (v. g. o já citado *Auto da Alma*).

António José Saraiva encontrou várias oportunidades para, posteriormente ao seu ensaio de 1942, abordar de novo o estudo do teatro vicentino. Referimo-nos, em especial, ao capítulo que lhe dedica no Vol. II da *História da Cultura em Portugal* e ao contido em *Literatura Portuguesa*. I. (15) Tais estudos surgem despojados da estrutura ensaística da sua tese de doutoramento, como seria de supor em obras que visam essencialmente um objectivo de divulgação, que não exclui, por outro lado, um aparato crítico. Neles se seguiram, contudo, algumas linhas mestras do estudo original, incluindo aspectos fulcrais, tais como os precedentes e a evolução do teatro vicentino, sua estrutura e personagens. Mas ampliaram-se outros, em especial na primeira das obras referidas (como é de admitir do próprio título geral da publicação), os quais extravasam do foro dramático e respeitam à inserção, no seu teatro, dos reflexos do meio político, social e religioso, de que resultam a visão crítica e as concepções ideológicas de Gil Vicente.

Quanto ao estudo contido no último destes livros, o tratamento do tema assume uma feição de síntese, não deixando de nele se inserir uma classificação dos géneros um pouco mais reduzida que a do ensaio de 1942, ao excluírem-se dela o *mistério*, *o milagre*, *o sermão burlesco* e o *monólogo*, e ao modificar-se a designação de *Teatro romanesco* para a de *Comédia narrativa*. Compreendemos a supressão dos dois últimos da lista contida no ensaio referido, por não chegarem, na obra vicentina, a constituir-se em peças completas, figurando apenas como passos ou trechos parcelares; e também compreendemos a do *milagre*, pela sua muito fraca exemplificação na obra de Mestre Gil (apenas o *Auto de S. Martinho*). Não a entendemos, todavia, para o caso do *mistério*, com larga representação, nomeadamente na primeira parte da sua obra; parte que não subentende uma inclusão em fases cronológicas, se atentarmos em que o *Auto de Mofina Mendes* (ou dos *Mistérios da Virgem*) só teria sido representado em 1534, a dois anos apenas do termo da produção do nosso dramaturgo.

---

(14) *Op. cit.*, p. 75.
(15) In *História Ilustrada das grandes Literaturas*. Editorial Estúdios Cor, Lisboa, 1966.

No aludido volume da *História da Cultura em Portugal*, inclui-se uma útil e elucidativa listagem cronológica das obras vicentinas, aproveitada das informações de Braamcamp Freire, de Óscar de Pratt e de I. S. Révah. (16)

Outra novidade, abrangida no mesmo estudo, é a da divisão do seu teatro em fases, as quais, tomando como base a referida cronologia, seriam assim estabelecidas: a primeira até 1510, que A. J. S. designa de «teatro convencional», muito preso ainda às influências de Encina, no género (écloga), como nas personagens (pastores) e na própria língua (sayaguês), à margem dos problemas sociais ou ideológicos do seu tempo. Não deixa, porém, de marcar uma excepção para o *Auto da Índia*, já de 1509, primeiro ensaio de farsa.(17) Na segunda fase, que se prolongará até 1521(18), caberá o teatro alegórico, designado por «moralidade» medieval, sob a inspiração e o gosto ditados pelo mecenato da Rainha D. Leonor e, por conseguinte, com predominância dum intuito religioso. Uma terceira fase seria demarcada de 1521 até 1524 (19), com o abandono do teatro religioso e com o cultivo da «alegoria profana», no chamado teatro romanesco. Esta inclui, a par das *Cortes de Júpiter*, a farsa da *Inês Pereira*, cuja estrutura, como sabemos, é estranha à alegoria e, a nosso ver, poucas ou nenhumas afinidades revela com os propósitos encomiásticos das outras peças ligadas a efemérides, em que entram personagens das cortes portuguesa e castelhana. A. J. S. estatui ainda uma última fase a partir de 1524 (20), como novo primado da alegoria profana, na qual não deixam, contudo, de estar abrangidos outros géneros estruturalmente diversos, como a *Comédia* (*do Viúvo*), a farsa (*Juiz da Beira* e *dos Almocreves*), o Auto Pastoril (*Serra da Estrela*), o *auto litúrgico* ou *de mistérios* (*Mofina Mendes*) e, até, peças de estrutura compósita, como o *Auto da Feira* (com uma unidade de intenção marcadamente polémica) e o *Auto da Lusitânia*, intitulado de farsa na introdução, mas entremeado de trechos típicos da moralidade, como o célebre diálogo *Todo o Mundo e Ninguém*.

Neste *mare magnum* de excepções, que quase asfixiam a regra, representada pela tónica indicada por A. J. S. em cada uma das fases mencionadas, somos levados a concluir sobre a imprudência do critério. Com efeito, este esbarra a cada momento, parecendo confirmar uma vez mais que a produção vicentina, quer em relação às estruturas dos géneros, quer aos propósitos visados intra e extraliterários, não cabe numa compartimentação cronológica de mutações definidas. Por isso, daríamos o nosso maior apoio à sua classificação tipológica inicial, proposta no ensaio de 1942, pura, simples, clara e isenta de intuitos (infrutíferos, como se acaba de verificar) de carácter sistemático, contido numa rotula-

(16) *Op. cit.*, pp. 246-248.
(17) *Op. cit.*, p. 255.
(18) *Op. cit.*, p. 256.
(19) *Op. cit.*, p. 258.
(20) *Op. cit.*, p. 260.

gem histórica. De resto, é o próprio autor que afirma que a arte de Gil Vicente é «multiforme», quando refere, a propósito de uma das fases definidas, a coexistência de autos de características diversas, incluídos na mesma época. (21) Ainda ele, na introdução ao estudo contido na mencionada *História da Cultura em Portugal*, caracteriza o criador do teatro nacional como um acervo de contradições e oposições de vária ordem (22), consentâneas, aliás, com a época em que viveu.

E, com estes considerandos, encerramos a nossa homenagem a António José Saraiva, cuja estatura intelectual de universitário, cujo alto prestígio nas letras portuguesas e cuja obra são objecto do nosso culto, há longos anos, tantos quantos aqueles que decorreram desde a época em que o conhecemos como aluno da velha Faculdade de Letras de Lisboa, até aos dias de hoje.

Se nos atrevemos aqui a apresentar pequenas observações e discordâncias, fizemo-lo na convicção de que à personalidade homenageada agrada o debate de ideias (que, da nossa parte, nem chegou a sê-lo) e de que uma obra publicada que, tomada na sua globalidade, assume as proporções de verdadeiro monumento erigido à cultura nacional, nada perde na sua grandeza, antes se amplia, na medida em que favorece e convida expressamente a novas reflexões.

(21) Cf. *História da Cultura em Portugal*, vol. II, p. 258.
(22) Cf. *op. cit.*, vol. II, p. 231.

PARA UM ESTUDO ESTRUTURAL DOS MOVIMENTOS REVOLUCIONÁRIOS PORTUGUESES

ENSAIO DE FORMALIZAÇÃO CONCRETA

J. BORGES DE MACEDO
Universidade de Lisboa

A primeira fase de realização do processo revolucionário contemporâneo português coincide, na sua quase totalidade, com o reinado de D. Carlos, assassinado em 1 de Fevereiro de 1908. E se a revolução de 5 de Outubro de 1910 culmina esse processo, vai também beneficiar de duas tentativas falhadas, uma distante, outra mais próxima: a de 31 de Janeiro de 1891 e a de 28 de Janeiro de 1908. No entanto, a sequência que o completa iniciou-se, na sua dimensão de prática revolucionária, com a proclamação da república brasileira, em 15 de Novembro de 1889, cerca de um mês depois da subida ao trono de D. Carlos I. Este acontecimento não foi, de modo algum, estranho à experiência política portuguesa que uma história excessivamente factual, feita sobre generalidades jurídicas ou assente em contraposições antecipadamente estabelecidas, tem retirado da nossa memória histórica. Contudo, a consideração daquele ponto de fixação brasileiro é indispensável [1], desde já, para se poder delimitar o encadeamento revolucionário propriamente dito em se delimita o todo que culminou na revolução republicana. Porquê?

1

Foi por telegramas particulares, recebidos a 16, que chegou a Lisboa a notícia da proclamação da república no Brasil, ocorrida no dia anterior, por meio de um golpe de estado, levado a efeito no Rio de Janeiro. Logo a seguir, telegramas de Londres e Nova Iorque confirmavam o acontecimento.

---

[1] Cf. Discurso do defensor oficioso, Sr. Capitão Fernando Maia, in *Revolta Militar no Porto em 31 de Janeiro de 1891* — Os Conselhos de Guerra e respectivas sentenças — Relatórios publicados pelo Comércio do Porto. Porto, 1891, p. 195.

E a partir de Lisboa e do Porto, a novidade espalhava-se pelo país, em menos de uma semana. Recebida com «um vivo sentimento de surpresa e de quase incredibilidade», era assunto de todas as conversas, conforme se diz no *Reporter* de *Lisboa* (onde escrevia Oliveira Martins) e no *Correio da Noite* (Porto). Esta intervenção militar, executada pelo marechal de campo Deodoro da Fonseca, inseria-se, claro está, dentro das evidências militares e sociais brasileiras, bem diferentes das portuguesas. Não foi isso, porém, que mais interessou nos comentários que se fizeram e se prolongaram ao longo do resto do ano de 1889. Profundas? Não se poderá dizer. Contudo, eram, decerto, sintomáticas.

Na verdade, para além dos comentários leves, o facto permanecia, mesmo na superficialidade com que tinha sido recebido ou minimizado: era a proclamação de uma república, face a um regime monárquico; foi imposta pelo exército e aceite sem resistência pela população; e as diferentes forças vivas nacionais não se lhe opuseram. Por sua vez, o Império brasileiro não mobilizou muitos defensores, enquanto o imperador-filósofo aceitou — ou foi dado como tendo aceite — o facto consumado. «Imperador de estufa», «sem raízes na tradição», «a sua coroa chegava a ser um símbolo, era um expediente», já assim o tinham comentado, em Portugal, cerca de dez anos antes.

Ele próprio era tomado como tendo previsto o seu destino:, «quando o Supremo Ordenador dos Impérios lhe desse a notícia que o seu Império ia acabar, responderia «já sei: já sei». (2)

Meses depois da proclamação da República brasileira, estes comentários foram, porém, lembrados, nos debates do republicanismo português, de uma forma de algum modo inesperada, para todos: quando do ultimatum inglês de 11 de Janeiro de 1890. Em que condições?

A participação republicana na vida política portuguesa, desde 1876 (para não falar dos sucessos anteriores a esta data) era modesta, ainda que sensível. Pode referir-se como merecendo nota, quando da campanha contra o tratado de Lourenço Marques de 1879, no centenário de Camões, em algumas eleições deste decénio e do seguinte. Foram actos republicanos significativos, com diferenciação ideológica própria. Contudo, em caso algum podemos, por aí, imaginar que as forças republicanas estivessem próximas do poder. Para se verificar que assim era, bastaria aludir à derrota espectacular que os republicanos, coligados com os regeneradores, tinham sofrido em 1885, no Porto. E mesmo nas eleições de Lisboa, em Março de 1890, logo a seguir, portanto, ao *Ultimatum*, a votação republicana coligada não foi tão expressiva como se poderia supor. Além disso, divididos em diferentes correntes doutrinárias, a prática política também já os separava. Havia, a esse respeito, um tema decisivo, comum a todos os movimentos republicanos europeus e que os dividia: no debate quanto à forma de chegada ao poder, não havia concordância. Se era possível fa-

(2) João Rialto — Sua Majestade, Imperador do Brasil, in *Album das glórias*, n.° 5, Lisboa, Maio de 1880.

lar-se ou em «revolução» ou num «processo evolutivo de opinião pública», eram muitas as dificuldades que se levantavam para se conseguir «aproximar essas duas vias, designadas de uma forma tão simples. (3)

Deve mesmo acrescentar-se que, nos últimos anos da década de oitenta, se verificaram, nos meios republicanos, outras dissidências, incluindo mesmo uma espécie de confronto Lisboa-Porto.

O golpe de estado brasileiro de Deodoro da Fonseca, o seu sucesso, a própria retirada voluntária (se assim se lhe pode chamar) do Imperador D. Pedro II, constituiram, em Portugal, dados fundamentais para se procurar, de novo, chegar a uma convergência que pudesse estabelecer uma doutrina exequível, destinada à conquista do poder. Não foi, decerto, porque a revolução brasileira tinha sido um golpe de estado (fórmula que podemos considerar clássica) que ela interessou aos portugueses, mas por nela se terem inserido dois elementos: um primeiro, ligava-a, na verdade, à *viabilidade* do golpe de estado, não experimentado em Portugal, desde 1870. Outro, de natureza doutrinária, dizia respeito à posição essencial de progressismo político, segundo a qual a *Republica é superior à Monarquia. Era, por consequência, «justo»*, proclamar a República para acelerar o «progresso» das instituições: era o progressismo político que legitimava o «golpe de estado». Foi essa a ideologia que, no Brasil, presidira ao acto militar; como que se podia dizer que tinha tido a aceitação do próprio imperador reinante! Ora tal ideologia era precisamente a do partido republicano português e de algum modo também a do seu constitucionalismo monárquico! O próprio rei português D. Luís não tinha atitudes muito próximas do imperador brasileiro? E poucos saberiam como era D. Carlos.

Por consequência, a «revolução» republicana brasileira tinha colocado no centro das preocupações dos republicanos portugueses o debate inadiável sobre as formas de conquista do poder. E quando da evolução dos acontecimentos desencadeados pelo «ultimatum» britânico, julgaram ter surgido todos os elementos necessários para o pôr em prática. Os longinquos acontecimentos brasileiros tinham provado que era possível aplicar o processo e «convencer» com ele os próprios monárquicos, também progressistas. Bastará comparar a teoria da conquista do poder determinadamente utópica, perfilhada por José Félix Henriques Nogueira, nos anos cinquenta, com as posições doutrinárias dos anos setenta, onde o principal doutrinador foi Teófilo Braga (4), com a posição

---

(3) Como é natural o debate envolveu também os participantes no movimento do «31 de Janeiro». Interrogado no conselho de guerra pelo promotor de justiça, o sargento Abílio Francisco de Jesus sobre se era «republicano de evolução, isto é, dos que desejam que pela propaganda seja conquistada pacificamente a maioria da nação», respondeu: «não senhor: estou convencido de que pela evolução nem daqui por um século temos a república em Portugal». In *Revolta Militar no Porto*, em 31 de Janeiro de 1891, cit., p. 113.

(4) Teófilo Braga, *Soluções positivas da política portuguesa* — I — Do advento evolutivo das ideias democráticas: 1879 — II — História das ideias democráticas em Portugal. 1880. Lisboa.

da «minoria» revolucionária militar, de Basílio Teles, nos anos noventa, para se comprovar o processo de identificação desse debate na sociedade portuguesa, ao longo da segunda metade do século XIX. Ao mesmo tempo, define-se, na última fase deste debate permanente, a alteração que nele ocasionou a Revolução republicana brasileira. Circunstância que não é de estranhar: toda a estrutura do pensamento político liberal português estava, dominantemente, inserida num molde que subentendia a eficácia do princípio do progresso irreversível das instituições políticas, pressupondo que a república se definia como superior à monarquia ou a «presidência» hereditária como inferior à electiva. Em conclusão, como se disse, o esforço para realizar essa transformação era legítimo, seguindo-se portanto a discussão sobre o modo de a realizar. A este progressismo simplificador quanto à sucessão dos regimes, contrapunha-se a proposta da existência de um suporte institucional de transformação, constituído pela monarquia, que pudesse ser o suporte das transformações económicas, sociais e culturais que definiriam o verdadeiro progresso. Esta posição foi muito vagamente expressa: por isso, o progressismo republicano ia avançando sempre.

O desgaste das lutas partidárias e a própria dificuldade em «demonstrar» esse mesmo progresso geral, dentro das propostas institucionais vigentes, facilitava a difusão daquele primeiro modelo do progressismo político. Este ia-se tornando, cada vez mais, laico e politizado, definindo-se, cada vez mais, numa meta republicana, ainda que, em muitos casos, se «estipulasse» uma «fase monárquica» que não podia deixar de ser provisória. Ora, a partir de 1889, o exemplo do movimento republicano triunfante no Brasil tornava o golpe de estado uma forma «imediatamente viável», com muito maior exequibilidade do que quando se verificaram as complexas experiências republicanas espanhola e francesa. E como à revolução brasileira se seguiu a agitação facilmente generalizável do «ultimatum», o modelo foi logo apontado como acessível às «condições» portuguesas. E em Agosto de 1890, começou a ser publicamente invocado. Assim, no número 1 da *República Portuguesa* (1 de Setembro) o órgão doutrinador do movimento do 31 de Janeiro de 1891 — diz-se expressamente: «O rei que viu seu tio o imperador do Brasil destronado pela força das baionetas, quer, a todo o transe, garantir o que supõe ser a sua única garantia, um exército». E acrescentava: «convença-se, por uma vez, que o exército não é composto de imbecis». E logo no número seguinte, saudava o Marechal Deodoro da Fonseca, o «chefe da revolução de Novembro». Os números do jornal constituem, no seu conjunto, um verdadeiro apelo ao exército: «enganam-se os que supõem que ele assiste impassível às nossas vergonhas». E dois dias depois, exprime-se de um modo mais claro: «o dia da liquidação aproxima-se. Um passo mais e é a revolução». Iam-se definindo os projectos e calculando os recursos eventualmente ponderáveis para tal objectivo: o estabelecimento da república a partir de um golpe de estado, embora, obviamente, não pudesse ser igual ao brasileiro.

2

Toda a insurreição assenta numa «teoria» revolucionária que orienta a sua eclosão e o seu desenvolvimento, em função da finalidade que lhe atribui e dos recursos de que dispõe. Por isso, no progressismo político se diz que uma revolução nunca se «perde». Pode não se vencer, mas a sua realização integra-se num processo que conduzirá a uma decisão final e definitiva. Assim, a clareza acessível do objectivo revolucionário torna os actos que constituem a revolução meramente executórios, insuceptíveis, portanto, de comprometerem o seu objectivo último. Quando falham, só o fazem na execução. Este ponto de vista foi, no tempo, expressamente enunciado.

É esta perspectiva possibilista que está por detrás da conceptualização do «golpe de estado»: o que é preciso é saber esperar e agir; a opinião pública apoiará, ou acabará por apoiar. Foi essa a base política e sociológica que a proclamação da República brasileira suscitou, em Portugal.

Era possível aplicá-la; podia convencer militares e conselheiros! Com o sucesso da revolução republicana brasileira, o poder pareceu mais próximo aos republicanos portugueses.

O facto deu também lugar, como era de prever, a debates diversos, nos meios monárquicos portugueses. A tónica principal dizia respeito à estratégia a seguir, para «defender» a monarquia. Não deixavam, decerto, de tocar questões económicas, como sejam as importações invisíveis de capitais brasileiros, os efeitos da república sobre a emigração e outras miudezas. Discussões doutrinárias, poucas. Noutra perspectiva, acentuava-se a necessidade da «vigilância»; noutra ainda, salientavam-se os riscos da desunião partidária monárquica.

Mas nunca se salientou a necessidade das revisões «operacionais» dos sistemas. Na verdade, o tempos em que Fontes falava em «lições de história» iam longe. A mentalidade monárquica, propriamente dita, também se tinha alterado, no sentido da «aceitação» do progressismo político, como um processo histórico inevitável. Tornou-se comum que muitos monárquicos se manifestassem acessíveis ao progressismo político, no que dizia respeito à passagem da monarquia para a república. A dúvida — quando existia— limitava-se a aludir ao facto do povo português não estar «preparado» para a República. Esta argumentação levantava a pergunta sobre «quem era responsável» por esse facto e conduzia à mistura dos problemas políticos com os religiosos. Envolvidos numa concepção alternativa de governo, numa ordem de bipartidismo, o pensamento monárquico mais corrente não tentava doutrinar os seus apoiantes numa concepção de dinâmica social, vigilante e intervencionista, simultaneamente livre e hierárquica,

---

(5) Discurso do defensor oficioso Sr. Capitão Fernnado Maia, in *Revolta militar no Porto em 31 de Janeiro de 1891* — Os Conselhos de Guerra e respectivas sentenças — Relatórios publicados pelo Comércio do Porto. Porto, 1981, p. 195.

onde coubessem todas as propostas que permitisse inserir na estrutura do regime, as condições de aproveitamento das novas potencialidades que a sociedade apresentava. Se formos ver o conjunto da Europa, ou as novas perspectivas de pensamento conservador — de Tocqueville a Bismarck, de Castelar a Disraeli, ou Gladstone ou a Bunge, na França, Alemanha, Espanha, Grã-Bretanha ou mesmo a Rússia — verificamos a preocupação de responsáveis monárquicos significativos em fixarem novos conteúdos políticos onde se pudessem incluir as novas problemáticas sociais, económicas e culturais. Em Portugal, salvo raras excepções, os novos problemas da sociedade nasciam ao lado dos partidos monárquicos que perfeitamente os podiam receber, sem quebra do seu conteúdo programático essencial, sendo, no entanto, repelidos como incompatíveis. Em suma, o eco que, como advertência, os acontecimentos brasileiros encontraram no pensamento monárquico português foi, ou a preocupação quanto aos seus efeitos imediatos no país, ou o reforço das medidas repressivas. Debate de actualização, só numa muito limitada dimensão.

A um mês da morte de D. Luís e da subida ao poder de D. Carlos, a revolução brasileira podia ter constituído, pois, uma advertência séria a essa mentalidade monárquica acomodatícia. E o certo foi que a resposta ideológica necessária, a crítica eficaz dos conceitos e a sua actualização não se verificou.

Foi dentro da carência de respostas que este novo elemento — o golpe de estado — veio incluir-se no arsenal revolucionário republicano português, pouco antes do governo português ter recebido o «ultimatum» britânico de 11 de Janeiro de 1890, a que se seguiram acontecimentos de crescente ressonância pública, embora de irregular disseminação nacional.

3

O ultimatum remetido pela Grã-Bretanha foi um acto longamente preparado; como operação diplomática evoluiu, em termos de opinião pública, de uma forma variável. Revelou uma situação de confronto com a Grã-Bretanha, tornando-a insusceptível de negociação, só interpretável como uma cedência humilhante da parte portuguesa. E, no entanto, o «ultimatum» está longe de ter sido a ocorrência mais depressiva da história diplomática portuguesa do século XIX, embora então se tivesse dito que o era. Deve até esclarecer-se que, no contexto internacional dos fins do século XIX, o ultimatum dizia respeito a uma situação mal aproveitada pelos governantes e que a agitação arruinou, por completo, na avidez de lhe dar sentido político interno. É bem certo que o ultimatum dizia, muito mais, respeito a uma efectiva preocupação britânica em África acerca de Portugal que, em pouco mais de seis anos desde a tão mal percebida conferência de Berlim, tinha logrado estabelecer uma estrutura territorial nova e promissora: Angola. As formas pelas quais esse percurso foi realizado revelam-se altamente positivas, para os portugueses, pelo modo como o país tinha

agido em África e sabido aproveitar, nesse domínio, os seus recursos, desde 1881 a 1890. Era totalmente impossível que a mera utopia geopolítica do *Mapa Cor de Rosa* (6) se tivesse realizado. A sua elaboração revela um total desconhecimento da realidade africana, por parte do Ministro Barros Gomes, o principal responsável pela sua difusão. Se assim tivesse acontecido, tanto Angola como Moçambique teriam deixado de existir. Ficariam dissolvidas naquela congeminação de secretaria onde variadas zonas da África Central, Ocidental e Oriental apareciam unificadas em mapas europeistas.

O *Mapa Cor de Rosa* não passava de um delírio imperial do Terreiro do Paço. A realidade era outra, muito diferente e rica de poder negocial: a Grã-Bretanha estava, na realidade, preocupada com a presença francesa e alemã em África, e com o avanço português de Oeste para Leste, a partir da área essencial, há muito na sua posse: a costa angolana, entre Santo António do Zaire e Moçâmedes. Em face da extensão do avanço português para o interior de Angola, a Grã-Bretanha encontrou uma oportunidade para se opor a um ajustamento semelhante, em Moçambique. Não a perdeu; negociou, habilmente e com antecipação, as «cautelas» possíveis, para isolar Portugal. Conseguiu-o e enviou o ultimatum. Mas a brutalidade britânica exprime muito mais as suas preocupações sobre a situação geral em África do que uma intenção de «ofender ou diminuir» fosse que potência fosse e Portugal como qualquer outra. No século XIX, não se podiam esperar meiguices nas relações internacionais acerca de África ou que tudo se fizesse sem contratempos. O que não se podia esperar é que se conduzisse uma política externa sem conflitos ou riscos de desaires, ou não houvesse riscos de suscitar crises internas. Contudo foi o que, em Portugal, aconteceu. O absurdo geopolítico era o *mapa cor de rosa*, «viabilidade desejada», acarinhada por Barros Gomes, ministro progressista dos Negócios Estrangeiros e que o republicano Basílio Teles não recusava. Totalmente imprevisível, em termos diplomáticos e políticos, foi a reacção portuguesa, no seu conjunto. O seu aproveitamento como meio de agitação foi, imprevidentemente, feito por grupos de pressão republicanos que julgaram ser oportuno para consolidar posições eventualmente vantajosos para o seu programa de conquista do poder. Quiseram criar, assim, a imagem da monarquia e do rei como ligados aos interesses estrangeiros e os governos monárquicos como governos de dependência e o republicanismo como defensor integérrimo da independência. Certo ou errado, não vinha a propósito! Deve acrescentar-se, como se disse atrás, que essa violência britânica não foi pior do que aconteceu no decurso dos debates relativos à repressão da escravatura, nas negociações sobre a Guiné ou — passando para outro país— do que, humilhantemente, nos foi exigido pela França, quando do apresamento do *Charles et Georges*, navio negreiro. Diferente, na realidade, era a situação interna e o eco que nela começaram a ter as questões coloniais, vistas, depois de 1877, como meios da campanha política e não como questões nacionais.

(6) Cf. Charles Nowell, *The Rose colored-map*, Lisboa, 1982.

A política externa dos dois partidos monárquicos não tinha uma táctica convergente, nem era concebida como responsabilidade nacional. E como era inevitável, os republicanos aproveitaram essa gravíssima lacuna monárquica e aproveitaram-na a fundo. Verdadeiramente, porém, se era um meio de agitação, não se podia considerar uma oportunidade revolucionária. Podia, não obstante, servir para um golpe de estado.

Em 1890, o partido republicano exibia pois uma ideologia bastante superficial mas comum à sociedade portuguesa — o progressismo político — e julgava ter ao seu alcance a viabilidade de um golpe de estado, de algum modo relembrado com a proclamação da República brasileira. Na verdade, na segunda metade do século XIX, o processo do golpe de estado tinha sido praticada duas vezes pelo caudilho — Saldanha. E em ambos os casos tinha sido bem sucedida, no ponto de vista da conquista do poder: a primeira verificou-se em Abril de 1851 e a segunda, em Maio de 1870. A primeira teve continuidade porque mobilizou um apoio civil sólido, provido de quadros valiosos. A segunda foi uma experiência que não prosseguiu, porque os quadros civis revelaram nele a sua escassa mensagem nacional, muito pouca vontade política para a problemática que o país tinha perante si e, por completo, os ultrapassava.

Como sistema revolucionário, faltava-lhe o principal: o Marechal Saldanha não soube que fazer do golpe vitorioso.

Em meados de 1890, a situação era completamente outra. O partido republicano estava constituído. Embora com pouca audiência, tinha integrado na estrutura das suas disponibilidades um elemento essencial para se aproximar do poder: a hipótese do golpe de estado. (7) Contudo, os elementos sociais para o pôr em prática eram insuficientes, sobretudo sob dois aspectos: a falta de categoria da chefia militar e a falta de qualidade nacional da agitação insurrecional em que assentava.

A agitação revolucionária partia de razões de política externa, mal percebidas e mal argumentadas, acrescentada da preocupação de dar base republicana quase exclusiva aos movimentos que podemos chamar de massas, o que fez, a pouco e pouco, reduzir o seu campo de audiência e de apoio. Por outro lado, o movimento não tinha chefes militares. Segundo o testemunho do pároco da freguesia de S. Nicolau, presente no movimento do «31 de Janeiro», teria ele ouvido um popular dizer que «o exército pede um general como quem pede pão». (8) Embora os meios republicanos exibissem dois generais entre os seus militantes mais destacados, eram figuras de somenos no universo militar português, e não figuraram na insurreição.

O aspecto que dizia respeito à necessidade de uma agitação de fundo, na sociedade portuguesa, deve merecer agora alguma con-

---

(7) Deve dizer-se que não está provado tenham sido só republicanos a pensar nela. Há todas as probabilidades de que os oficiais da *Liga Liberal* também a tivessem pensado. Mas os seus recursos ideológicos eram escassos.

(8) Cf. *Revolta Militar do Porto*, cit., p. 144.

sideração. Se é verdade que o ultimatum britânico deu lugar a um desenvolvimento sintomático da opinião pública, esta nunca encontrou nele questões que claramente envolvessem a sobrevivência nacional. Tanto nas duas maiores cidades do país e no meio universitário, como no conjunto de menores aglomerados populacionais, as bases de agitação não eram vividas envolvendo formas essenciais de crise nacional; eram alimentadas de «informações» distantes e meramente verosímeis e foram várias vezes fraudeadas. Assim, a agitação mantinha-se mal, sem dados fidedignos e claros. Eram mais avisos ou sinais, agitados por quem não tinha qualquer experiência em política externa. Acresce que a sua irregularidade quebrou, por várias vezes, o entusiasmo popular, bem localizado.

A suposição dos chefes civis, baseados na sua ideologia de progressismo político, de que uma vez a revolução portuense na «rua», era inevitável que provocasse adesões responsáveis em mais altas patentes, não se verificou. Foi, no entanto, também isso que se julgou, no decurso da «República das oito horas».

Para se perceber todas estas características lacunares, importa lembrar que se não podia saber como evoluiriam as relações com a Grã-Bretanha se, em vez de ser ministro dos negócios estrangeiros Henrique de Barros Gomes (claramente defensor de uma opção não britânica para a nossa política externa) tivesse sido ministro, por exemplo, Andrade Corvo, Júlio de Vilhena, Barjona de Freitas, futuro negociador, ou qualquer figura política conhecedora da realidade das relações de força luso-britânicas em África e na Europa. Teria desencadeado uma agitação de fundo? As nações e os estados comportam-se segundo exigências de equilíbrio e poder que se não inventam e não podem inflacionar, sem grave risco para a comunidade. Por muito estranho que possa parecer, a atitude de muitos republicanos face ao ultimatum de 11 de Janeiro de 1890, era um apoio à própria política colonial do ministro dos negócios estrangeiros do governo progressista que, em face desse mesmo ultimatum, se demitiu. E o enunciado da resposta ao embaixador britânico Petrie que Basílio Teles imaginou, em 1905, é a prova da sua concordância com a linha de orientação daquele ministro, ainda que lhe não tivesse dado o seu acordo, no que se refere à execução. (9)

Partindo destas premissas desencontradas e insolúveis, a situação interna portuguesa evoluiu em clima de paixão exasperada e como tal se fixou. De tudo isso, Portugal integrou, mais uma vez, na sua experiência política, nacional contemporânea, a expressão da ameaça mais perigosa à sua independência: a evolução de uma crise interna desencadeada por razões de política externa. Quando assim tem sucedido, instala-se, face ao estado, uma fácil desconfiança relativamente aos seus dirigentes. A contestação global do poder desencadeia-se, com facilidade. Mas essa situação só é revolucionária quando apresenta alternativas acessíveis. No caso do «ultimatum», a contestação do poder, embora levada a efeito, sem

(9) Basílio Teles, *Do Ultimatum ao 31 de Janeiro*, Lisboa, 1905, pp. 171-121.

fundamento, assentava «só» numa profunda humilhação nacional, acaso perfeitamente justificada, mas artificialmente «colada» a uma campanha contra a monarquia e desligada de qualquer problema nacional profundo solúvel por alterações imediatas. Não obstante, para além desse equívoco responsável, facultou a primeira oportunidade para o desencadeamento de um «golpe de estdo» republicano, explorando essas condições ideológicas e tácticas que estavam ao alcance dos republicanos: a ideologia de progressismo político que esperava mobilizar «adesões» com uma revolução, começando por um golpe militar levado a efeito só com baixas patentes militares. A táctica não resultou e não se repetiu.

A revolução republicana projectada para o Porto julgava dispor de um elemento indispensável a qualquer revolução, em Portugal: a agitação popular, a inquietação pública, o ataque argumentado e insistente contra a cabeça do poder, fazendo com que os altos responsáveis percam a coragem ou a clareza de resposta para as questões públicas cuja solução nacional se impõe. E daí tirava a consequência desejada que a propaganda difundia, de todos os modos, sem perder o «pé quebrado» das gazetilhas ([10]):

Senhores, assim vão mal,
riquital.
As coisas não vão bem,
riquitem.
Pois se o mais alto cai,
riquitai.
O resto cai também,
riquitem.

No ponto de vista de um panorama de resistência grandiosa que, contra toda a verosimilhança, se difundia (deixando assim para a governança o ónus social do realismo político da negociação) não havia resposta diplomática possível, nem negociação concebível próxima sequer do *mapa cor de rosa*. E qualquer aspecto dessas negociações nunca poderia ser feito discretamente, como alguns ingénuos julgavam estar ao alcance das capacidades de qualquer governo, a respeito de África: não se podia «mexer» em qualquer lugar de África, sem que a Europa o soubesse. Isso só aconteceu com Angola, no plano da estrutura administrativa e militar, enquanto não foram territórios de confronto. Se tivesse prosseguido tudo se perderia. A partir do *mapa cor de rosa*, não se podia estabelecer qualquer plataforma de negociação. O poder estava, assim, desde logo, sob suspeição. Nada poderia fazer à mesa das negociações, nesse domínio de fantasia. A sua capacidade de manobra que, incontestavelmente, tinha só podia ser o de negociar a *paragem do avanço português, em Moçambique. Foi o que* Barjona de Freitas fez e não podia ter conseguido outra coisa. Mas

([10]) *Globo*, Porto, 2 de Setembro de 1890.

os custos políticos da decisão foram extraordinariamente elevados. No entanto, salvaram o que era possível salvar. O espírito nacional sofreu mais com a inflação do insulto interno do que pela forma como as negociações se realizaram. Com efeito, no decurso da agitação, o país, como povo e nação, foi violentamente insultado pelos próprios agitadores que se indignavam com o efeito localizado dos seus esforços. A partir daí, só ficou de pé como na memória política, uma esperança de golpe de estado. Os resultados diplomáticos, depois de esmagado o movimento, deixaram de interessar!

4

São três as condições essenciais que se têm verificado, em qualquer revolução portuguesa vitoriosa. A sua participação e modo de inserção não coincidem com as que se verificaram noutras comunidades ocidentais. Na sociedade portuguesa, essas três condições são indispensáveis, como um todo. A primeira diz respeito a uma agitação nacional sustentada, com capacidade imediata e perceptível de resposta, envolvendo sempre figuras significativas de todos os grupos sociais. Não tem havido revoluções de classe em Portugal, onde a agitação só resulta quando envolve ou toca os diferentes corpos colectivos que confluem na Nação que só actua eficazmente nesse sentido quando, no espectro revolucionário, se espelham os componentes representativos, não de uma classe — dita dirigente, ou não — mas um conjunto nacional cuja cooperação é um teste decisivo perante a opinião pública. A sua expressão dinâmica decisória sempre tem estado na força política da Nação que toma — ou pode tomar capacidade militar.

A segunda condição é a existência de um escol dirigente, encabeçado por uma personalidade onde se polariza a confiança pública.

A terceira é a apresentação persuasiva — isto é, com amostras de eficácia e viabilidade — dos objectivos que pretende e dos meios de que dispõe. A clareza e lucidez do escol revela-se mais na análise e nas soluções propostas com urgência do que nas soluções que destina ao longo prazo, menos interessantes do que o curto prazo, na realidade essencial. Todos os movimentos revolucionários portugueses que reuniram estas três condiões triunfaram. Quando qualquer delas faltou, foram mal sucedidos.

Poderíamos começar a sua exemplificação pelo primeiro mais importante movimento do século XIII: a expulsão do poder de D. Sancho II e a sua entrega a D. Afonso III. Iniciado por um protocolo em Paris, entre o futuro D. Afonso III e um conjunto de delegados, foi seguido pela entrada vitoriosa em Lisboa e encerrado com o projecto nacional da posse do Algarve. Mas mais significativa e com mais profundo eco nacional — hoje — foi a revolução de Dezembro de 1383: foi precedida de uma campanha política activa contra a escritura de Salvaterra de Magos que entregaria — a médio prazo — o trono português a Castela, ao que se acrescentava uma desconfiança viva para com a rainha viúva, D. Leonor de Teles e o seu favorito, Andeiro. Esta evidência política foi, no

século XX, lamentavelmente, substituída por uma abstracção social, imprevisível durante séculos: a burguesia. O autor dessa proposta é bem conhecido pelo estudo que fez do «ultimatum». Talvez por aí se possa perceber melhor a sua própria interpretação sobre o 31 de Janeiro de 1891 e o enunciado dos condicionamentos que lhe encontrou. Contudo, levou, com isso, a que a revolução do Mestre de Aviz fosse retirada da experiência nacional para ser colocada na dimensão menor do que se diz ser a experiência de classe, transferível para qualquer grupo que como tal se toma, com esperança de ser dirigente.

O mesmo facto inicial de agitação se encontra, em 1438, no movimento que retirou a regência do reino português à rainha viúva de D. Duarte, na menoridade de seu filho D. Afonso V, e o entregou a D. Pedro, duque de Coimbra. Neste caso, a base da inquietação pública residia no carácter de estrangeira da rainha D. Leonor, pelo que veio a ser despojada daquela função de soberania.

Vamos encontrar idêntico ambiente de preocupação pública colectiva na revolução contra Castela, em 1640, perante os planos de unificação peninsular do Conde Duque de Olivares, nas resistências fiscais, na subalternidade política em que se encontrava o país, assim como na eventualidade da mobilização de portugueses para as guerras espanholas.

Idêntica convergência se verificou com a tomada do poder por Castelo Melhor, ligada às dúvidas quanto ao «sentido de unidade» da corte, com graves tumultos de rua, face à situação militar.

Assim se verificou na revolução de 1820, precedida de uma viva indignação pela presença de tropas inglesas em Portugal, pelas posições hegemónicas britânicas no comércio português e pela saída de dinheiro para o Brasil onde, naquela altura, já contra a vontade dos portugueses, se encontrava o rei D. João VI. Os participantes no movimento vão desde os absolutistas aos liberais «esturrados», desde os clérigos aos magistrados, desde os militares essenciais aos responsáveis económicos que, mesmo então, estavam longe de ser, exclusivamente, a burguesia.

Vamos encontrar situação semelhante na revolução de Setembro de 1836, precedida de uma campanha contra os «devoristas», a que se acrescentava a resistência política contra a «Carta», e as dificuldades de integração na vida política nacional da população portuguesa, tal como a concebia o liberalismo.

O mesmo ambiente inquieto se verificou, antes de Costa Cabral ser expulso do poder, em 1846, na revolução da Maria da Fonte, sintomática agitação colectiva em que participava gente de todas as classes e que, de lance em lance, conduziu ao golpe de estado de 6 de Outubro daquele ano, levado a efeito por Saldanha, e de onde resultou a guerra civil da Patuleia (1846-1847).

Idêntica agitação precede a *Regeneração* de Abril de 1851, a seguir a mais de um ano de lutas e polémicas, com recursos de alta mestria, na argumentação e no debate público, parlamentar e de rua. Os seus participantes iam desde a esquerda aristocrática às cumplicidades no próprio paço, ao funcionalismo, magistratura,

quadros militares e elementos citadinos e rurais, de todas as categorias. Daí resultou o afastamento de Costa Cabral e a composição do governo da «*Regeneração*», a que presidia Saldanha. Com uma agitação social do mesmo tipo se manifesta a propaganda republicana que levou à revolução do 5 de Outubro, precedida, entre 1907 e 1910, por violentos antagonismos, desde os anti-clericais aos «adiantamentos reais», a que não faltaram, também, vivas manifestações operárias e eleitorais, sem que o poder soubesse dar resposta ideológica ou, sequer, administrativa. A «revolução» de Sidónio Pais em Dezembro de 1917 foi precedida de uma baixa alarmante na imagem nacional de muitos governantes republicanos, durante a guerra de 1914-1918, perante as dificuldades de abastecimento, as alterações no custo de vida, as provas de compadrio e uma opressiva campanha anti-religiosa e anti-clerical, assim como a perda do sentido nacional do governo, a que se acrescenta a própria evolução da guerra mundial.

No que diz respeito ao movimento do 28 de Maio de 1926, a carga da agitação pública pertence à campanha anti-parlamentar; acrescentava-se a crítica à inflação, às condições eleitorais, à ditadura democrática, ao modelo de estado, assim como as críticas aos processos de governo.

O movimento do 25 de Abril, por sua vez, teve essa frase preparatória na movimentação irreversível, ligada ao debate sobre o livro do, então, general Spínola, *Portugal e o Futuro*, centrado nos problemas da guerra do ultramar, na situação internacional, onde se inseria um debate implícito sobre as liberdades fundamentais.

Em todos os casos, os problemas eram nacionais, perceptíveis, argumentáveis, dentro da cultura média do país e providas de soluções correspondentes ao eco público que tinham.

A estas atmosferas propiciatórias e tensas, acrescenta-se, em seguida, sempre (mas sempre) a disponibilidade de um escol — nunca uma classe! — que dá sentido prático imediato e realizador aos objectivos gerais que estão na base da agitação. A sua «chefia» (melhor seria dizer, responsabilização) é sempre conhecida: D. João, Mestre de Aviz; D. Pedro, duque de Coimbra; D. João, duque de Bragança; o conde de Castelo Melhor; Manuel Fernandes Tomás; Passos Manuel; Marechal Saldanha; Machado Santos; Sidónio Pais; Gomes da Costa; Spínola. A estes nomes de identificação pública, acrescentava-se, obviamente, um conjunto discriminado de colaboradores, não raro, até, com mais qualidade e eficácia que o mentor que encabeçava o movimento. Esta última circunstância é particularmente saliente nos movimentos revolucionários do século XX, mas verifica-se em todos os outros. A escolha do momento de intervenção é a primeira prova da eficiência do escol, que desse modo se prestigia e alarga a influência.

Na terceira condição que se refere aos objectivos temos sempre de distinguir duas perspectivas: a imediata e um projecto global, não só mais amplo como mais vago. Assim, em 1383, a primeira, bem clara, visava a garantia de uma regência defensora da independência; a segunda, o restabelecimento de uma dinastia

separada da castelhana. Em 1439, a primeira visava o afastamento de D. Leonor, enquanto a segunda envolvia a defesa da autonomia das relações peninsulares portuguesas, face aos conflitos que dividiam os estados da Península que tendiam — interna e externamente — a entrar em confronto. E a luta renovou-se quando esse objectivo não foi respeitado pelo duque de Coimbra. Em 1640, a primeira dizia respeito à indispensável reconquista da independência, a segunda à sua óbvia defesa. Em 1920, na primeira incluía-se a expulsão dos ingleses e o regresso do rei a Portugal, na segunda estava o estabelecimento da separação vigiada dos poderes do estado soberano. Em 1851, incluia-se na primeira a expulsão de Costa Cabral do governo, para a segunda visava-se o funcionamento regular do regime liberal. Em 1910, a proclamação da república pertencia à primeira perspectiva; o estabelecimento de um processo liberal com o predomínio do legislativo era o objectivo da segunda. Na revolução de Dezembro de 1917, pretendia-se, sobretudo, a expulsão do partido republicano democrático do governo, a que se seguiria o estabelecimento do sistema republicano presidencialista. Em 1926, estava no primeiro objectivo o estabelecimento de uma ditadura militar e a resolução da situação financeira e social do País; para a segunda, vogava-se numa ampla ambiguidade, começando aí os problemas desta «solução» que conduziriam à renovação do modelo presidencialista da República. Em 1974, o objectivo imediato era a abolição do Estado Novo e a «resolução» da guerra do ultramar, verificando-se (pela diferença dos projectos envolvidos) uma grande incoerência quanto ao objectivo global, onde se incluiam diferentes propostas que se opunham, acabando por prevalecer, a partir de Novembro de 1975, o modelo que correspondia a um projecto nacional pluralista e semi-presidencialista.

Quer dizer, todos os movimentos polarizadores da vida histórica portuguesa sempre tiveram bem delimitados os objectivos imediatos e tiveram sempre implícitos projectos globais, de realização mais ou menos esforçada e conseguida, embora nem sempre claros. Todos eles tinham objectivos imediatos insusceptíveis de serem confundidos com ambições pessoais, por muito representativos que fossem os seus chefes.

5

Os grandes movimentos nacionais a que damos o nome de revoluões (sem que a designação coincida com o mesmo conteúdo sociológico noutras sociedades) fizeram-se, assim, sempre a partir de consignas muito amplas e expressivas que se tornam verosímeis e acessíveis como objectivo de luta a parte significativa do corpo colectivo. Essa parte significativa do corpo colectivo que recebe ou perfilha as soluções nunca é uma só classe ou uma só região; pelo contrário, é sempre, como já foi dito, constituída por elementos representativos das áreas essenciais do País e dos seus diferentes componentes sociais: classes, estruturas — locais, cen-

trais ou instituições — poder militar, organizações de trabalho, de gestão, cívicas, políticas, etc. Têm sempre capacidade de audiência, partindo ou dirigindo-se a um apoio e a uma forte mobilização. O que sucede com o seu desenvolvimento insere-se noutra problemática histórica e social. O que podemos dizer, na dinâmica que sempre revelam, é que suscitam uma poderosa convergência colectiva, em cuja estruturação entram os mais diversos componentes. Quando assim não sucede, como se verificou em 1580, em 1846, em 1891 e em 1945 — tendo, ou não tendo, razão — essas convergências acessórias ou mal cimentadas, não se impõem como forças mobilizadoras. São diversas as razões que contribuem para isso. Contudo essa falta de convergência — nem espontânea nem negociada — constitui um elemento de análise indispensável para que possam ser compreendidos, no sentido histórico do termo. Uma coisa é certa: só actuam quando são dotadas de autenticidade conjuntural.

O que sucedeu com o «ultimatum» e com a agitação nacional — decerto que legítima, pelo facto do país ter sido imprevidentemente ofendido e diminuído — tem decerto longas anterioridades e múltiplas vias de análise. Mas foi artificialmente inflacionado, num deliberado processo de angústia colectiva, levada a efeito por meio de acusações à direcção do estado, procurando responsáveis fáceis e bem localizados: o contrário da realidade.

Não foram, decerto, só os republicanos que o fizeram. O partido no poder — o progressista — quando pediu a demissão do seu «ministério» confessava assim, explicitamente, o erro da sua política externa e deixava aliviar, com a agitação citadina, a sua gravíssima responsabilidade. Não teria, provavelmente, outro caminho, mas a consequência política — no seu interesse — só podia ter essa. Por sua vez o partido monárquico na oposição — o regenerador — ao assumir a governança «em indignação insurrecional», recolheu as vantagens de ser ele a enfrentar a situação difícil, Contudo, tendo transferido para a Nação a ofensa externa, comprometeu as condições em que poderia negociar. A ligação entre o nacionalismo republicano e a crítica ao ultimatum tornou-se fácil: se os dois partidos monárquicos se colocaram mal — ao aceitarem uma política externa, feita sob pressão da agitação pública — tornava-se fácil encontrar um culpado; e foi afinal o único que o não merecia: o rei D. Carlos, o poder moderador, a monarquia! Por isso, todo este condicionalismo interno, mal posto, mal administrado, abordado com pouca franqueza e escassa sensibilidade à dimensão política das grandes cidades — a angústia de sempre dos partidos monárquicos — longe de fortalecer a administração diplomática dos interesses nacionais, bloqueou-os, colocando-os em confronto, tanto no plano interno como no externo. Os negociadores enfrentaram assim tanto as exigências da situação nacional tensa como a pressão dos negociadores, numa atmosfera que lhes enfraquecia a representatividade, que, em qualquer caso, precisavam de ter e, na verdade, tinham.

O facto, no conjunto, provocou, ou antes, fez desencadear uma crise da consciência nacional.

Em Portugal, todos estes acontecimentos foram colocados, a partir de dados só nacionais e só acusatórios, com manifesta e interessada subalternização do contexto internacional, numa orientação que claramente perturbava o sentido do apoio colectivo. De outro modo, a interpretação acusatória não teria sido nem tão grave nem tão apressada. E os governantes teriam negociado com muito mais «tranquilidade».

No contexto internacional (que a opinião pública portuguesa não tinha condições para conhecer), o ultimatum, cuidadosamente preparado pelo governo britânico, denota muito mais a sua viva preocupação — interna e externa — quanto às condições em que podia prosseguir a sua hegemonia africana. Mas a agitação portuguesa, xenófoba e anti-monárquica, impediu, por completo, que as contradições britânicas pudessem ser aproveitadas pelos portugueses. Estes surgiram na arena internacional como vítimas frágeis e só choradas. A pior das posições internacionais.

Contudo, na sua elementaridade, era um facto que a inquietação nacional existia. E se não foi administrada no sentido de dar força exequível à capacidade negociadora do país, a responsabilidade pertence a quem não foi capaz de lhe reconstituir a sua representatividade e a deixou preveter-se. Foi essa preversão que, em vez de criar opinião que desse força à «retaguarda» e aos negociadores, os sujeitou às acusações de incúria — verdadeira — e de conivência — essa falsa —, colocando-os na pior postura à mesa das conversações.

Assim, a figura preferencialmente atacada, no clima de angústia e dúvida que envolveu o país foi, como se disse, quem não tinha qualquer responsabilidade: o rei D. Carlos. Reinava, aproximadamente, havia dois meses. Como responsabilizá-lo por uma política que vinha de trás, manejava projectos fora de sentido e tinha estabelecido uma orientação de apoios europeus que não tinham, nem nunca iveram, a sua concordância ou a sua simpatia e que ainda não tivera tempo de modificar?

Por outro lado, o tratado que em Agosto de 1890 veio a ser assinado com a Grã-Bretanha, por Barjona de Freitas, pouco tinha de inquietante. Não era, de facto, triunfal. Representava, contudo, mesmo para Portugal, a aceitação por parte da Grã-Bretanha de uma qualificação decisiva e até hoje essencial; a realidade de Moçambique e de Angola, como áreas administrativas homogéneas. Facto que se não teria verificado, caso a evolução do «ultimatum» tivesse sido a que os «resistentes» tinham preconizado e que, na realidade, não correspondia aos interesses nacionais. Impossível supor que, depois disso, como responsáveis políticos, pudessem ser tomados a sério. E durante muito tempo não o foram. O que 15 anos depois, Basílio Teles, a esse respeito, escreveu continuava a não poder ser aceite como a expressão de uma política externa viável. E a esse respeito, de novo, importa lembrar que a consciência nacional é muito mais importante para as derrotas do que para as vitórias. No decurso do lento ano de 1890, o povo português foi acusado pelos próprios agitadores de «passivo», «inerte», «indiferente», para usar os termos mais suaves das acusações exas-

peradas e injustas. Havia razão para isso? Daí em diante — e enquanto foi possível — o anglofilismo de D. Carlos foi motivo de agitação anti-monárquica. Mas depressa a agitação republicana desistiu do tema «política externa». As realidades Moçambique e Angola não se perderam, tendo-se prosseguido o seu processo de consolidação da complementaridade e confluência de territórios diferentes: a maneira portuguesa de fazer nações.

O ultimatum de 1890 evoluiu, pois, num percurso de conflitos internos que tinham pouco significado nacional. A esse respeito, as análises lúcidas da situação foram escassas, substituídas por actos espectaculares. O trajecto negocial dos responsáveis encontrava-se comprometido. A agitação e o receio do seu agravamento impediu a possibilidade de falar verdade e claro, o que aliás não era raro no regime constitucional monárquico, como, mais tarde, também o não o foi no constitucionalismo republicano.

Por isso, quando nos últimos meses de 1890, se começou a pensar (ou a insistir em pensar) num movimento revolucionário republicano, em forma de golpe de estado, esperando ulteriores apoios para depois da sua eclosão, havia na verdade, uma inquietação nacional; mas até onde podia ela ir? Esta inquietação estava muito longe de apresentar uma forma esclarecida e desinteressada, no sentido que estes conceitos podem ter, face a uma situação política controversa e nacionalmente empenhada. Era, em muitos casos, eventualmente, sincera. A convergência nacional das propostas de solução — a essencial condição positiva para os movimentos colectivos portugueses poderem ter efectiva virtualidade dinâmica — não existia; era mesmo recusada e ia-se atenuando cada vez mais. Na fase final do acto revolucionário em si mesmo — já na altura do aliciamento — decidiu-se a insistir em reivindicações militares corporativas (11) ainda que — supõe-se — cauc[illegible]nadas a um cunho republicano.

Por outro lado sucedeu que, no plano ideológico (que a estratégia pressupunha), os grandes responsáveis militares ou mesmo os médios) não manifestaram qualquer sensibilidade ao dogma do «progressismo político», com que se esperava mobilizar ade-

---

(11) No número 4 de *A República Portuguesa* (4 de Setembro de 1890) figura um artigo da autoria de um dos participantes no movimento do «31 de Janeiro» que termina com a frase «É não hesitar! É não tremer! É fazer a revolução!» Num outro local, nesse mesmo número, insere-se a seguinte nota: «Alguns jornais de Lisboa publicam o seguinte: Camaradas. Consta que o Ex.mo ministro da guerra quer demorar a promoção do posto de alferes até dezembro, pelo facto de não haver aspirantes habilitados para o referido posto.

E nós os 1.os sargentos devemos consentir tal? Nunca! Unamo-nos e pugnemos pelos nossos direitos, com energia porque a razão está do nosso lado, a força também; logo, que receamos? Às armas! A este, seguiram-se idênticos apelos, aqui e noutros jornais. Já muito perto do 31 de Janeiro, sargentos da guarnição do Porto fizeram publicar um «protesto» que terminava dizendo: «Tomemos as armas nas mãos e com fé e entusiasmo, saudemos o futuro que ele minorará a uma sorte ingrata».

In João Chagas e ex-tenente Coelho, *História da Revolta do Porto* de 31 de Janeiro de 1891 (depoiamento de dois cúmplices) Lisboa 1901, p. 117.

sões. Assim como foi de limitado alcance aquilo a que podemos chamar o apoio popular ao movimento militar quando ele «chegou à rua». Em termos de agitação, já o mesmo tinha acontecido no Porto, nos primeiros dias que se tinham seguido ao ultimatum.

Em suma, toda esta agitação, se, porventura, revelou autenticidade, não deu mostras de uma razão colectiva densa e argumentada, de uma motivação política susceptível de empolgar o País inteiro, ainda que o saibamos profundamente ferido pela atitude britânica.

Importa igualmente considerar que, sob qualquer aspecto que o consideremos — político, teórico ou táctico — o escol que patrocinou, preparou e encabeçou o movimento que veio a reunir-se na Câmara do Porto, em 31 de Janeiro de 1891, tinha uma escassa dimensão teórica e de táctica política. Isso tornava impossível que fosse capaz de dar sentido, em termos realizadores, a qualquer reivindicação de carácter nacional, ou que pudesse levar a efeito um projecto viável de alteração de regime. Não podia caber nele a força da opinião republicana, nem sequer representá-la. Os seus componentes não eram figuras destacadas nem no movimento político nem no campo das ideias. Para além da preparação do golpe de estado, pouco significavam. Impossível supor que os seus nomes pudessem unificar, ou sequer canalizar uma decisão política coerente. Com eles, as divergências teóricas ou os descontentamentos existentes no País só podiam agravar-se. Foi o que, aliás, sucedeu. Significado internacional nenhum.

Em suma, era patente que nem os responsáveis — onde não existe um único dirigente nacional — nem a ideologia ordenadora do progressismo político, nem a proposta de um golpe de estado, levado a efeito com quadros subalternos ([12]), estavam em condições de dar direcção revolucionária à inquietação do País.

6

O ultimatum britânico de 11 de Janeiro de 1890 acelerou um processo de agitação que, com múltiplas oscilações e até desencontros, facilitou o movimento revolucionário de 31 de Janeiro de 1891. Este facto permite-nos compará-lo com a estrutura tradicional dos movimentos revolucionários portugueses que representam a experiência política nacional, uma das suas formas de intervir em épocas de crise.

Nenhuma das três condições fundamentais que caracterizam os movimentos revolucionários portugueses estão presentes, em força suficiente, no movimento do 31 de Janeiro. A inquietação

([12]) O facto de, na insurreição do Porto, haver um número mínimo de oficiais médios e nenhum oficial superior, explicar-se-á pelo facto destes últimos estarem — ou terem estado — presentes na antiga *Liga Liberal* que não apoiou — ou não conheceu — aquele levantamento. Sobre o ambiente quanto à hierarquia cf. *Revolta Militar do Porto*, etc., declarações do actor Verdial, pp. 132-134.

dentro da qual ele se gerou não estava ligada a uma qualquer situação nacional de risco, seja no plano social, político ou militar. O País não se envolveu nele, com esperança de encontrar solução para quaisquer decisivas dificuldades de presença internacional ou de consciência nacional. Nada permitia esperar que daí resultasse uma cooperação social mais maleável e representativa. Não dispunha de chefe visível de carácter nacional, nem o escol de apoio tinha espessura ou competência perceptível para elaborar soluções. Os objectivos por ele estabelecidos, a curto e a longo prazo, eram obscuros, incertos, tanto nas suas consequências imedatas como na sua projecção em campos essenciais da nação ou do estado. Os corpos sociais que nele participavam apresentavam um limitadíssimo e pouco relevante leque social, assim como um reduzido alcance político. O «golpe de estado» surgiu, pois, como um acto afinal isolado, insusceptível de colmatar quaisquer lacunas — nacionais ou estrangeiras — da sociedade portuguesa. Parecia fácil, depois do «15 de Novembro» brasileiro!

Com a vitória sobre o movimento republicano do 31 de Janeiro de 1891, foi, afinal, reforçada a presença efectiva do estado. A sua função política tornou-se mais clara. Contudo, não provocou grandes análises teóricas do pensamento monárquico, para além daquilo a que podemos chamar uma «consciência de situação». No ponto de vista do pensamento republicano, ficou plenamente confirmado o papel da agitação, como criadora de «situações revolucionárias». Mas não se perceberam os seus limites. Não se aprendeu ainda que era indispensável que fosse feita à volta de uma problemática acessível, coerente e susceptível de comportar abordagens socialmente diferenciadas, sensíveis em todos os domínios da vida pública. A agitação realizada não tinha essas características. Era pelo contrário intelectualista, mítica, retórica. Será a experiência socialista, anarquista e sindicalista que virá facultar muitos dados, quanto aos modos de acelerar a agitação, e de a consolidar em consignas acessíveis. Noutro campo, e por uma vez, a experiência republicana tendia para um esforço no sentido de que fossem divulgadas as lideranças pessoais, de forma a ficarem bem conhecidas da opinião pública, quando se desencadeassem mais intensos confrontos.

Na área da decisão, evoluiu-se no sentido de subalternizar o económico e o social, ou antes, de os caucionar pelo político. Assim se definiu um escol republicano publicitado para a revolução que esperaria a sua altura. Do mesmo modo, passou a estabelecer-se um aparelho ideológico alternativo, onde se destacavam dois elementos essenciais para a propaganda: o anti-clericalismo e a proposta de um estado republicano dotado exclusivamente de três poderes. Passou, por outro lado, a evitar-se que a agitação interna se misturasse com a política externa, de modo a que existisse uma atmosfera de antagonismo ao regime monárquico, sem compromissos políticos externos: o partido republicano ia-se tornando anglófilo. Democracia parlamentar e separação da igreja do estado foram as bases de criação de um sentido para a atmosfera confluente e eficaz de inquietação colectiva: uma vez que a monarquia assim

dentro da qual ele se gerou não estava ligada a uma qualquer situação nacional de risco, seja no plano social, político ou militar. O País não se envolveu nele, com esperança de encontrar solução para quaisquer decisivas dificuldades de presença internacional ou de consciência nacional. Nada permitia esperar que daí resultasse uma cooperação social mais maleável e representativa. Não dispunha de chefe visível de carácter nacional, nem o escol de apoio tinha espessura ou competência perceptível para elaborar soluções. Os objectivos por ele estabelecidos, a curto e a longo prazo, eram obscuros, incertos, tanto nas suas consequências imedatas como na sua projecção em campos essenciais da nação ou do estado. Os corpos sociais que nele participavam apresentavam um limitadíssimo e pouco relevante leque social, assim como um reduzido alcance político. O «golpe de estado» surgiu, pois, como um acto afinal isolado, insusceptível de colmatar quaisquer lacunas — nacionais ou estrangeiras — da sociedade portuguesa. Parecia fácil, depois do «15 de Novembro» brasileiro!

Com a vitória sobre o movimento republicano do 31 de Janeiro de 1891, foi, afinal, reforçada a presença efectiva do estado. A sua função política tornou-se mais clara. Contudo, não provocou grandes análises teóricas do pensamento monárquico, para além daquilo a que podemos chamar uma «consciência de situação». No ponto de vista do pensamento republicano, ficou plenamente confirmado o papel da agitação, como criadora de «situações revolucionárias». Mas não se perceberam os seus limites. Não se aprendeu ainda que era indispensável que fosse feita à volta de uma problemática acessível, coerente e susceptível de comportar abordagens socialmente diferenciadas, sensíveis em todos os domínios da vida pública. A agitação realizada não tinha essas características. Era pelo contrário intelectualista, mítica, retórica. Será a experiência socialista, anarquista e sindicalista que virá facultar muitos dados, quanto aos modos de acelerar a agitação, e de a consolidar em consignas acessíveis. Noutro campo, e por uma vez, a experiência republicana tendia para um esforço no sentido de que fossem divulgadas as lideranças pessoais, de forma a ficarem bem conhecidas da opinião pública, quando se desencadeassem mais intensos confrontos.

Na área da decisão, evoluiu-se no sentido de subalternizar o económico e o social, ou antes, de os caucionar pelo político. Assim se definiu um escol republicano publicitado para a revolução que esperaria a sua altura. Do mesmo modo, passou a estabelecer-se um aparelho ideológico alternativo, onde se destacavam dois elementos essenciais para a propaganda: o anti-clericalismo e a proposta de um estado republicano dotado exclusivamente de três poderes. Passou, por outro lado, a evitar-se que a agitação interna se misturasse com a política externa, de modo a que existisse uma atmosfera de antagonismo ao regime monárquico, sem compromissos políticos externos: o partido republicano ia-se tornando anglófilo. Democracia parlamentar e separação da igreja do estado foram as bases de criação de um sentido para a atmosfera confluente e eficaz de inquietação colectiva: uma vez que a monarquia assim

se revelava sem força para se defender a si mesma, como poderia «defender» quem a defendesse?

É dentro deste contexto que se pode compreender o choque que representou o assassinato do rei D. Carlos e, pouco depois, a proclamação da República. Contudo, paradoxalmente, o último reinado acabou por assistir, no campo monárquico, à elaboração — ainda que tardia — de planos de reajustamento estratégico e de pensamento político.

No século XX, o modelo tradicional das revoluções em Portugal (Revoluções europeias dos pequenos espaços políticos? Revoluções das áreas estratégicas marginais? Revoluções das elites dependentes? Revoluções de classe média pobre? Ou tudo isto?) foi, por várias vezes posto em prática, com alguns retoques. Basílio Teles tinha feito, em 1895, várias advertências teimosas derivadas do ensaio de 91, em que participou. Pouco lúcidas, em termos de teoria do lugar e prevendo um absurdo: a luta prolongada. O contrário do que sucedeu. Dirigia-se aos que pensavam que bastava a agitação ou a força militar, ou que entregavam ao acaso e à improvisação a necessidade de um escol (13).

A partir de 1920, a obsessão, inventada pelo marxismo, de, para compreender uma revolução, dispor de uma classe em ascensão, passou a comprometer, durante mais de cinquenta anos, a realização de revoluções de esquerda, e a fazê-las perder, com exemplar regularidade, uma vez que, para serem «aprovadas», tinham de ser «de classe». Ora, em Portugal, as revoluções foram sempre convergentes e nunca de classe, o que não quer dizer que não houvesse classes nelas interessadas. Porém que essa condição as fizesse triunfar, nunca se verificou.

Depois da revolução republicana de 1910, o modelo — espécie de regra de ouro da insurreição portuguesa — foi aplicado no 14 de Maio de 1915. Em seguida, Sidónio Pais também o usou, com uma proficiência que é desnecessário salientar, tanto mais que se comprovou numa verdadeira guerra de rua, onde venceu. No caso do 28 de Maio de 1926, a agitação propiciatória era endémica, mas acelerou-se com as eleições de 1925, dentro de um universo ideológico que mergulhava no integralismo lusitano, no sidonismo, nos dissidentes democráticos e no Partido radical. O ambiente de «quase guerra civil» que se viveu em Portugal, entre 1926 e 1931, foi vencido pela ditadura militar, porque esta impediu o desenvolvimento desse mesmo ambiente propiciatório, limitando o alcance das revoluções de 3 - 7 de Fevereiro de 1927 e de 26 de Agosto de 1931 (as mais importantes), lançadas num ambiente que foi possível caucionar. Por outro lado, o «28 de Maio» mantinha-se na sua função de um projecto ainda não verificado.

---

(13) Basílio Teles, *Memórias Políticas* — fixação de texto, prefácio e índices por Augusto da Costa Dias, Lisboa, 1969. Deve dizer-se que este texto, escrito em 1895, é mais significativo do que o outro livro do autor *Do Ultimatum ao 31 de Janeiro*, só publicado em 1905.

O primeiro movimento que ultrapassou o «colete de forças» da «classe social em ascensão», depois de cerca de sessenta anos de doutrinação errada, quanto aos movimentos sociais portugueses foi, paradoxalmente, o «25 de Abril». Este, tanto no seu triunfo, como na sua evolução, revela a superioridade da maneira portuguesa de corrigir «os desacertos» políticos do escol detentor do poder e de regressar à normalidade, qualquer que seja a opinião que, de desacerto e normalidade, se queira ter.

Os três elementos formais (mas concretos) para a vitória de um movimento político entre portugueses representam a maturação de uma profunda experiência a que a comunidade nacional lança mão, para, em determinadas condições, mudar de via. País marginal, colocado numa área estratégica apetecida, necessita sempre, por isso mesmo, de levar a efeito uma constante análise cautelosa da sobrevivência. Teve ela sempre de ser feita na base das suas elites funcionais e seleccionadas («como», isso é outro problema): perderia qualquer probabilidade de sobreviver se não vigiasse os seus «políticos».

As abstrações mal calibradas e mal definidas em relação a esta nossa experiência de mudança tem feito, por vezes, subalternizar este nosso poderoso núcleo de verificação histórico-política.

Temos de concluir que a nossa capacidade crítica, como corpo colectivo, não tem deixado persistir muito tempo, no nosso património de cultura e acção política, as propostas que têm insistido em a subalternizar.

NOTA SOBRE «O SENTIMENTO DA IMORTALIDADE»,* DE ANTERO DE QUENTAL

JOEL SERRÃO
Universidade Nova de Lisboa

I — Consoante o descobrimento de Alberto Moreira comunicado a António Salgado Junior, este texto foi publicado, pela primeira vez, em princípios de Abril de 1865, quando Antero iria completar os vinte anos de idade, o que ocorreria a dezoito desse mês.

Ora, este escrito tem raizes que remontam aos primeiros meses de 1864, o que, de seguida, se lembrará.

1.1 Nos primeiros dias de Fevereiro de 1864, Antero que «passava não só por cauto mais ainda por casto» (testemunho de Rodrigo Veloso *in* José Bruno Carreiro, *Antero de Quental*, Vol. I, p. 202, nota 7) foi levado «por dois amigos [...] a uma infeliz rapariga recentemente chegada a Coimbra que dava pelo nome de Ermelinda e era prostituta. «Entrementes aí apareceu Vieira de Castro que tinha temperamento e hábitos muito diferentes» dos de Antero. «Fez e disse-lhe [à infeliz rapariga] coisas várias. A desgraçadinha ainda não tinha perdido inteiramente o pudor de mulher. Saltaram-lhe as lágrimas. Antero comoveu-se e fugiu logo daquela casa! Na mesma noite escreveu os versos que, poucos dias depois apareceram no *Átila*, jornal literário de Rodrigo Veloso, com o título *Ermelinda* e uma carta dirigida ao redactor desse jornal.» (Pinto Osório, *Figuras do Passado*, 98, *in* José Bruno Carreiro, *idem*, *ibidem*. Ver também em *Cartas de Antero de Quental*, Coimbra, 1921, pp. 263-264, a nota 2 que apresenta, mais desenvolvidamente, a ocorrência.)

1.2. Logo em 6 de Fevereiro, Antero envia à redacção da coimbrã revista *Átila* a poesia «Ermelinda» (republicada e aumentada em *Primaveras Românticas*, 1872, com o título, de as-

---

* *Publicação original*: *Diário do Povo de Portugal e Possessões*, Porto, n.os 48, 49 e 50, de 4, 5 e 6 de Abril de 1865.

Publicações posteriores: *O Instituto*, Coimbra, vol. XIII, n.os 2, 3 e 10, 1866; Barcelos, 1896, sob os cuidados de Rodrigo Veloso; *Cartas de Antero de Quental*, Coimbra, 1921, pp. 22-35; *Prosas*, vol. II, Coimbra, 1926, pp. 1-14; *Prosas da Época Coimbra*, Lisboa, 1973, edição crítica organizada por António Salgado Junior, pp. 241-252.

cendência victor-huguesca, de «Une femme qui tombe», aliás, já sub-título da primeira versão. Ora, da carta que acompanhava a poesia, extrair-se-á o que for considerado essencial para o objectivo que, neste momento, se tem em vista.

«É a poesia mais santa que jamais escrevi, porque se chama *consolação*, e seguramente a mais bela porque é uma boa acção.

Não sei, nem já agora espero sabê-lo, para que banda do horizonte fica o céu que Deus nos guarda; mas diante da fatalidade que a terra prende à barra do vestido de certas mulheres, como um lodo pesadíssimo, que as puxa para baixo a cada hora e as calca nestes chafurdos da vida, diante desse mistério, a alma vê claro, dentro em si, o que os olhos da cara não alcançam, e no céu escuro brilha uma luz como nenhum céu de primavera a teve jamais — a luz da primavera das almas, chamada *esperança*.

No meio da impotência dos sistemas dos filósofos e das religiões dos teólogos, a imortalidade aparece, como uma aurora infinita numa pequenina gota de água, numa lágrima de mulher.

Chega-se à crença pelo sofrimento, porque só ele nos pode dar a impressão profunda da *necessidade* duma compensação, o sentimento da justiça. É isto exactamente o que os sistemas não dão. Se Cristo tivesse *filosofado*, à maneira de Hegel, em face das dores de seu povo, não passaria o seu nome, hoje, de um desses muitos que lemos, ou antes não lemos, nos in fólios que tratam de arquivar as argúcias do espírito humano para isso ou pasmo das gerações futuras.

Chorou, sentiu e sofreu com os mais tristes e os mais mesquinhos: é por isso que foi o Cristo.

Há-de parecer-lhe estranho, Snr. Redactor, que seja eu (que há tanto tempo perdi o nome de cristão!) quem venha falar destas coisas em terra aonde os há tantos e tão bons! Que quer! este século é um paradoxo, e até na minha fraca pessoa quer ter mais uma prova deste seu espírito de contradição.

E depois, Snr. Redactor, nós outros, os excomungados, quando nos expulsam da Igreja, temos esta consolação de encontrarmos a cabeça carregada de dúvidas, magoada de incertezas e dores sem conta. Ficam-se os sacerdotes e os eleitos da Fé com os seus templos, os seus altares, a sua consideração e as suas prebendas — nós, ficamos apenas com Jesus Cristo. Não tendo já direito de ver e amar a Deus na pedra das aras, na letra gótica dos missais ou na penumbra dos confessionários, soletramos os Evangelhos nos olhos dos tristes e palpamos o vasto coração do Nazareno dentro nos peitos que as tristezas da terra encheram de infinitas esperanças do céu.

Isto traz-me ao assunto destas linhas.

Eu ouvi uma manhã destas falar de Cristianismo, como um Doutor da Igreja (ou, ao menos, como um Doutor da Universidade), a um homem cuja certidão de felicidade lhe anda estampada, desde a face ao ventre, na sanguínea e chorumenta redondeza duma personalidade de Imperador Romano doutros tempos, ou deputado de hoje, o que julgo ser tudo um. [Referência a Vieira de Castro, colega de Antero, e causador das lágrimas de

Ermelinda]. Fez-me pasmo aquilo! e admirei, na minha humildade, o século em que os apóstolos de Cristo, selada enfim a paz entre corpo e espírito, podem já criar ventre e faces floridas de Pangloss, sem que com isso nada percam da sua seráfica sublimidade!

À noite, esse mesmo apóstolo fazia corar uma mulher pública com a irritante descrição de certos refinados prazeres que nada deixariam a invejar aos da Roma de Juvenal, se não fossem infinitamente menos grandes e infinitamente mais porcos.

Compreendi então o Cristianismo destes mártires barrigudos. E, como já disse, à força que em tudo apareça o paradoxo do século, entendi eu, ímpio, que era à minha impiedade que competia ensinar a estes cristãos que as asas com que se voa ao céu tanto as podem ter ombros vestidos de cetim, como vestidos de chita de pataco: que fazer chorar os que um destino mau curva até ao chão é, além de dureza, cobardia excessiva; e que enfim, o respeito devido à mulher tem de se medir na proporção da infelicidade dela, e nunca na da consideração que lhe possa dar este estúpido mundo onde em trevas vamos expiando não sei quais escuras culpas doutro passado misteriosíssimo.» (*Cartas de Antero de Quental*, Coimbra, 1921, pp. 263-267).

1.3. No mês seguinte de Março, Antero, sob a pele pseudonímica de H. Heine, escreve a Germano de Meireles-Gérard de Nerval uma carta que muito interessa ao problema que se busca equacionar.

Ora, ela termina nestes termos:

«Abracemo-nos com a nossa mesma tristeza para dela tirarmos a consolação a tanta mágoa. Ela deve ter no seio um grande alívio e uma grande poesia, porque é tão bela — ainda em meio de suas lágrimas.

E tem. Preciso dizer-te qual ela é, essa consolação? Que pérola se forma no centro e da mesma decomposição de nossas mortas esperanças?

O sentimento de uma compensação necessária para estes destinos quebrados às mãos do fado — o sentimento da imortalidade — eis que filho belo da harmonia, de luz e de justiça concebeu em seu seio a pálida desgraça!

Hegel diz isto muito bem. Mas uma lágrima ainda o diz melhor e com outra eloquência.

Lembram-me versos [de «Ermelinda» já referida] de um homem desconhecido [Antero]:

... ...

Ah! são contadas as lágrimas
Que aqui se vão a chorar!
Debaixo de nosso olhos
Anda-as Deus sempre a aparar...

Eu creio na Providência!
O trono seco da Cruz
Rebenta no Paraíso
Para dar flores e luz!

Às faces que empalidecem
Há-de as Deus inda corar,
Com o reflexo dos círios
Que ardem lá no seu altar.

E se os olhos se anuviam,
Escurecendo-se — Deus
Faz dos escuros da terra
A aurora eterna dos Céus!

... ...

Este Deus, que nos importa a nós saber-lhe o nome? — Jeová ou Pã, Senhor ou Lei — chama-se um secreto instinto da alma Justiça e Harmonia, e isso basta. Se a esta intuição instintiva do espírito não correspondesse uma verdade, como se poderia explicar o estado desse hóspede misterioso no peito de cada homem?

Tudo *o que é*, diz Hegel, *é verdadeiro*. Mas Hegel fala destas cousas como um filósofo: demostra. Se a cabeça se convence, o coração, esse é que não pode consolar-se com um silogismo.

Eu tenho no peito da infeliz mais bela e clara metafísica. Leio nos olhos da mulher que chora uma demonstração da lógica eterna. E na lágrima que lhe escorrega das faces pálidas brilha-me uma luz tamanha que me parece astro mais belo que nenhum visto ainda no céu. É o sol da Imortalidade!» (*In O Seculo XIX*, Penafiel, n.º 7, 24 de Março de 1864; transcrição de Maria Manuela Gouveia Delille, *A Recepção Literária de H. Heine no Romantismo Português (De 1844 a 1871)*, Lisboa, 1984, pp. 687-688.

1.4. Anselmo de Andrade (1844-1928) a quem, sob forma de «carta, é enviado *O sentimento da imortalidade*, era colega de Antero na Faculdade de Direito da Universidade de Coimbra e seu amigo e admirador como o demonstra o testemunho «O sonho do poeta» incluído em *In Memoriam de Antero de Quental* (pp. 319-335).

As relações entre os dois são atestadas por outros factos conhecidos: aquando da primeira e segunda publicações (respectivamente, em *O Século XIX* — 14-1-1865 — e em *O Instituto de Coimbra* — vol. XIII, n.º 3, pp. 64-67, 1866) a poesia «O desterro dos deuses» (incluída em *Primaveras Românticas*, 1872, sob o título de «Saudades pagãs) é-lhe dedicada. Com efeito, entre Antero e Anselmo de Andrade havia, por então, alguns interesses culturais comuns, como se entevê da publicação pelo ulterior político e economista de «A morte dos deuses», capítulo incluído em *Epopeias da História*, Lisboa, 1866 (*In* Maria Manuela Gouveia Delille, *A Recepção Literária de H. Heine no Romantismo Português (de 1844 a 1871)*, Lisboa, 1984, p. 206).

E, por mais que seja discutível o carácter efectivamente epistolar de *O sentimento da imortalidade*, a verdade é que o sub-título do escrito é «Carta ao Snr. Anselmo de A.» ali tratado por «Meu amigo».

«Além dos filósofos que indagam», escreve Antero logo no início do seu escrito, «há ainda no mundo uma outra classe, menos brilhante, mais numerosa de homens — são *os tristes que choram.*» (Itálico nosso).

As lágrimas de Ermelinda, mediatamente embora, não estavam presentes nesse «segredo» dos «grandes infelizes»?

1.5. Por conseguinte, desde os começos desse ano de 1864 até à data *desconhecida* em que Antero redigiu *O sentimento da imortalidade* dado a lume, como se sabe, nos primeros dias de Abril de 1865, germinou, desenvolveu-se e formalizou-se a temática desse belíssimo escrito.

Ora, em princípios desse ano, Antero dera também a lume *A Bíblia da Humanidade de Michelet* e *A Defesa da Carta Encíclica* (opúsculo que foi reeditado ainda em 1865). Se há ou não harmonia entre os três escritos, eis o que não poderá ser estudado neste ensejo.

E, embora publicados só em 1866, «Espontaneidade» e «O futuro da música» terão sido redigidos, porventura, também neste mesmo ano de 1865.

2.1. Albin Eduard Beau, ao estudar a ideia anteriana da morte, refere-se assim à forma que ela assume por 1865: «No soneto «Enquanto outros combatem», a ânsia da morte toma forma de desejo de acção, d'

> *... esses campos onde a Morte e o Fado*
> *Dão a lei aos reis trémulos e às gentes!*

E assim que tenta fugir ao *dissipar-se* vagaroso, aspirando à vida na sua forma mais sublime e heroica: a da luta, na sua vizinhança mais imediata com a morte, — só para libertar-se dum viver 'que, longe da morte, não é senão um lento e tormentoso viver. Assim, ainda a actividade mais vital parece relacionar-se misteriosamente com o sentimento da morte. No entanto, este conceito, subtil, e profundo, mas vago, e o seu valor significativo desaparecem ainda dentro do vitalismo, assaz forçado e um pouco exagerado, das *Odes* [*Modernas*]. Além disso, a morte parece mesmo perder a sua realidade em face do sentimento, que de novo surge, da imortalidade, sobre que versa a carta célebre do poeta a Anselmo de Andrade. Aqui, no protesto do coração contra a filosofia, do sentimento que pretende obedecer à sua própria lógica, contra o sistema de lógica fria, abstracta e construída, a realidade da morte parece apagar-se num conceito a-dogmático e proudhoniano, mas ainda religioso, de Deus-Justiça que, como compensação de tanta dor neste mundo, garante a imortalidade.» (*Antero de Quental e a Ideia da morte*, Coimbra, 1935, p. 9).

Por seu turno, Joaquim de Carvalho, após ter citado versos de «À História» [*Odes Modernas, 1865*], comenta: «A «revolução» significa para Antero o que ela significa na pena de Proudhon: realização da justiça na humanidade, pela substituição da revolução económica à revolução meramente política. E porque esta noção se não separa da concepção hegeliana do *fieri* da Ideia,

a sua mente tem em vista a transitoriedade das fases sucessivas da evolução humana, como concretizações parciais da realização da consciência, que se vai afirmando com mais plenitude e subjectividade.

Quere-se melhor testemunho qua a carta a Anselmo de Andrade sobre a imortalidade, escrita em 1866? [Tanto quanto se sabe já, escrita em princípios de 1865 ou porventura antes].

Nesta carta, que é o seu primeiro escrito filosófico, [«A Bíblia da Humanidade, de Michelet» é de publicação anterior] Antero opõe-se ao conceptualismo de Vera, admitindo a oposição entre a razão e o sentimento, as duas metades da natureza humana, igualmente legítimas e verdadeiras, e cujo primado, quando chocam em conflito, cabe ao sentimento, porque a razão, isto é, a ciência, é obra dos homens. A Ciência dirá peritura a consciência, mas, ao afirmar com argumentos racionais esta conclusão, transcende abusivamente a sua função e erra, pela impossibilidade metafísica da negação ser o último verso do poema dos destinos humanos. E pergunta: «A existência atravessaria os espaços com seu voo de águia, só para no fim encontrar o nada e precipitar-se nele?»

O sentimento da imortalidade conduz o espírito a uma norma moral, e não doutrinal, «à confiança e não ao céu, a uma crença do coração e não ao código de uma igreja.» Ao mesmo tempo, porém, que a lógica sentimental, se o termo é adequado, lhe impunha a convicção da persistência da consciência humana, pela impossibilidade, afectiva e moral, do Universo se terminar no aniquilamento ou no não-ser, a razão militante, com análoga necessidade de se afirmar, conduzira-o a uma visão estética do porvir, no qual a música, a mais interior das artes, desapareceria por não ter razão de ser.» (*Antheriana*, I, Coimbra, 1955, pp. 84-85).

2.2. Após os tão pertinentes comentários que se leram, valerá a pena acrescentar algo? Valerá?

A génese de *O sentimento da imortalidade*, que se diria de feição «existencial», foi já entrevista e é datada dos primeiros meses de 1864. Com efeito, por então, a «doutrina» desse escrito encontra-se já claramente expressa e, até, certas frases como que se repetem: por exemplo, «Este Deus, que nos importa a nós saber-lhe o nome? — Jeová ou Pã, Senhor ou Lei» escrevia Antero em Março; e quando redigiu *O sentimento da imortalidade*, «Sim, Deus! Espírito, Força, Princípio, Essência, Jeová ou Brama, que me importa um nome?'

Ora, se o jovem poeta-filósofo (aliás mais poeta que filósofo) principia por firmar-se nas suas próprias vivência estéticas expressas na poesia «Ermelinda», depois procura outro apoio: o de versos de João de Deus (— *Ah! não se é pó depois de tanta mágoa!* etc.)

E logo comenta: «Por grande, por sublime que seja este nobre poeta, que todos amamos como a um ser à parte, *nunca sua alma conceberia cousa tão bela que Deus não possa realizar.*» (*Prosas da Época de Coimbra*, edição de António Salgado Júnior, p. 245).

Ora, essa «cousa tão bela» é a imortalidade da alma humana a qual, por seu turno, implica, necessariamente, a coexistência de Deus de acordo com o ensino da omnipresente teologia católica, aliás, ministrado, quer a João de Deus quer a Antero.

É certo que o autor de *O sentimento da imortalidade* prefere chamar «a Deus justiça!». (*Ibidem*, 244).

São bem patentes as dificuldades de teor filosófico que logo surgiram na alba da procura anteriana. E elas têm a ver, imediata ou mediatamente, com a busca do que mudando permanecia ou do que permanecendo mudava: o ser sem o qual nada lhe fazia ou faria sentido.

Assim, mais pelo que se pode imaginar do que comprovar, logo à partida da busca anteriana, a intuição do devir implicado no anseio de «justiça» defrontava-se e confrontava-se com a estabilidade do ser, o que, em princípio, impedia ou dificultava a inteligibilidade de qualquer evolução. E daí, acaso, o recurso mais de índole retórica que filosófica ao «sentimento», à «viva pérola de triste e doce reflexo — uma lágrima!», a «uma crença do coração, e não ao código duma igreja...»

Ora, tal «crença do coração» haurida na meninice e metamorfoseada no decurso da adolescência e da idade adulta traduzia-se, afinal, num dilema que embargava e embargaria a procura anteriana: «Ou o universo é o delírio dum demónio, ébrio da sua maldade; ou para além do extremo arco da ponte da vida nos espera o seio vasto de uma Bondade, a quem não esquece um ai, um suspiro só; uma mão, que ate com amor os destinos partidos; uma Lei de justiça, a que chamamos Compensação.» (*Ibidem*, 244).

Como logo se entremostra, seria no contraluz de tal «justiça» quer constituída desde sempre quer a constituir-se ou a reconstituir-se no *fieri* temporal da caminhada humana que Antero buscaria encontrar o percurso possível. Mas para onde? Para onde, por então, não o sabia nem o podia saber. Saber, o que se chama *saber*, irmão gémeo do *não-saber*, não é fácil como iria aprendendo à custa de sucessivos «fracassos». Mas não é desta amarga ambrósia que a autenticidade se nutre?

ALMADA E PESSOA, A PROPÓSITO DE UMA ODE

JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA
Universidade Nova de Lisboa

Almada pintou duas vezes Pessoa, em 1954 e em 64, para o restaurante do Rossio que eles todos frequentaram, em ardósia generosa, pelos finais dos anos 10, e para a Fundação Gulbenkian, numa réplica com composição invertida da figura, e fundo melhorado no seu espaço abstracto — e, sempre, a luz razante do Tejo entrando pelo Martinho da Arcada dentro, onde o poeta parece estar abancado. A análise das duas pinturas está feita, e já se sabe que a cabeça dos dois retratos vem do desenho feito em 1935, à morte de Pessoa, para o «Diário de Lisboa» e retomado pela «Presença» no ano seguinte, em Julho — o mesmo chapéu de aba mole, os mesmos óculos ovais com os olhos boiando por dentro, o bigodinho magro. Tudo póstumo, conhece-se ,porém, o retrato directo feito em 1913 e exibido então: «O Senhor Pessoa», sem chapéu mas igual ao que depois foi desenhado — tal como nele próprio a eternidade o não mudou.

Mas o desenho do «Diário de Lisboa», em 6 de Dezembro de 1935, foi acompanhado por um texto que Almada intitulou «O Poeta Português» — que tal era Pessoa, para ele, nisso fatalmente sacrificado.

O escrito foi dado ao jornal após «vinte e cinco anos de convivência exclusivamente feita pela Arte», sem intimidades mais que as do «tu» que Almada se gabou de ter sido o único a receber do amigo — tal como se lembrará, em 1968, de se ter encontrado sempre a sós com ele, sem mais ninguém à mesa; e do qual, nem ele próprio nem os outros jamais algo souberam, de família ou de meios. Pessoa foi «companheiro literário», insistiu Almada, e «o melhor» de todos; mas só, ou propositadamente assim — «transvasando-se um outro» (1968). E nunca terá escrito sobre alguém, que não fosse «literariamente àcerca do literato», como disse uma vez a Almada: e a Arte para ambos «(era) o bastante para fornecer a amizade». Pessoa era, assim, o exemplo único «do homem substituído pelo poeta».

Nunca ninguém tão bem disse, ou ousou dizer, como Almada, esta evidência de toda uma vida no seu «desassocegado» socego. Talvez porque de toda a sua geração (sem querer falar das seguintes) só Almada tinha direito a assim fazer, ainda com mais

trinta e cinco anos para viver um outro destino de poeta, de diferente modo reivindicado.

O «primeiro lugar» que Almada sempre atribuiu a Pessoa, como diz, vem da garantia que ele dá, por «renúncia» a tudo o mais, à «universalidade» histórica do caso português. Assim (pelo menos) em 1935.

Não cabe aqui falar de Almada Negreiros tirando, à sua «maneira de poeta», toda a sabedoria possível e necessária das «figuras geométricas» da sua longa obsessão. Por outras palavras: um define-se pela acção, certo de que «um mais um igual a Um», o outro como só Um, fechado nos seus quartos de solteirão envelhecido, inventando «dramas em gente» — e tudo explicando no diário secreto de Bernardo Soares, este «outro» sem biografias de Cardiff, Brasil ou quinta de guardador de rebanhos horacianos, um «outro» modesto e onânico, por fatalidade lisbonense, quer dizer pertuguesa.

Não vale simplificar: «você já sabia» — diria Almada; mas interroguemos um poema sem data, muito provavelmente de 1935 também, «Ode a Fernando Pessoa», que Almada deixou inédito e coube nas suas «Obras Completas». Um poema, pelos vistos, pouco lido pelos pessoanos; porém indispensável para o jogo bireferencial destes dois homens de um Portugal nascido em 1915 e duas vezes (por assim dizer cronologicamente) falecido, em 1935, com a morte de um em situação de Estado Novo recém-nascido, e em 1970 — com a morte do outro, em ano em que também o Estado Novo começava a morrer. Entre as duas datas necrológicas, o dito Estado viveu o que tinha para viver, em tempo de desprezo: Pessoa «renunciara» a tempo, Almada encheria grande parte dele à procura de Homero e dos seus, para provar a universalidade que ao amigo atribuíra, por glória ou vício de geração.

«Tu que tiveste o sonho de ser a voz de Portugal» — assim começa a ode, num endereço que é, necessariamente, acusação Porque com tal sonho, ganho «de verdade», «de feito» o poeta perdeu-se, afinal, a si próprio. Pessoa sonhou «a decifração final do sonho de Portugal», a sua «continuação», a sua «soma», e a vida «despertada» que o sonho «predisse». Em vão. O poeta explica porquê, entre os versos — lembrando também, e a propósito, que se há Portugueses, Portugal não há, como já escrevera em poema de 1928.

Essa «predição» estivera recentemente (suponho que o poema data da altura da morte de Pessoa, como parece muito provável) nas páginas da «Mensagem», espécie de testamento do poeta — que não podia, então (em plena necessidade duma caução intelectual do Estado Novo, que António Ferro sinceramente procurava), entender-se como falso por parcelar (e algo oportuno), na multidimensionabilidade irónica da sua obra.

Almada, porém, soube-o, verificando que essa voz que o poeta emprestava à pátria, se o era «de verdade», não podia sê-lo de

facto, porque para isso seria preciso que a encarnação do colectivo acontecesse, numa unidade individual que está na base da teoria almadiana — nesta sua fórmula iniciada na «Invenção do Dia Claro», em 1921: «um mais um igual a Um», que na outra sua conferência, da «Direcção Única», em 1932, três anos antes da morte de Pessoa, fora proclamada com fervor. O seu sentido «único» não estava, porém, na «Mensagem» — porque só pelo autor ela era sonhada...

E teria o dito autor assistido à conferência do amigo na tarde de 9 de Junho de 1932 numa Sala do Teatro Nacional, então de Almeida-Garrett? Nenhuma indicação disso nos seus papéis até agora publicados. Estava, porém, de certeza, em Lisboa, vivendo então num quarto da Rua Coelho da Rocha, a Campo de Ourique — e expunha a Gaspar Simões (28 de Julho) um «plano minuzar.õbjB
cioso» para a edição da sua obra que a «Presença» desejava realizar.

Foi, não foi à conferência de Almada? Teria estado, nesse dia, no escritório dos patrões e, a essa hora, por ventura, no Martinho da Arcada, sem ânimo para subir ao Rossio? Se tivesse ido, teria provavelmente anotado um comentário; e Almada, que o veria, disso não deixaria de se lembrar, sublinhando-o, como sublinhou o facto de os «presencistas» terem levado a Coimbra a conferência. Mas Pessoa já não vira, ou quisera ver ou dizer qu eviu (para ele é igual...) a exposição de Almada em 1913... E em 132, outros cansaços o diminuiam ve:ja-se a nota escrita para o N.º 3 de «Sudoeste».

O «Quinto Império» pessoano, na tradição barroca, «final» e escatológico, não se confunde com a convicção de Almada que, em breve, se desenvolverá por vias numerológicas, num discurso «acusmático»... No seu caso, a participação nacional é uma evidência necessária, dentro dum quadro cultural mediterrânico, greco-cretense, que Almada deduz num sistema lógico feito de petições de princípio; mas no qual está fundamente empenhado, com um imaginado Nuno Gonçalves pelo meio. Não assim Pessoa — que, no seu próprio jogo, «não foi ele». Ficou ele «para depois», como escreve Almada? A ver. De momento, e falecido, Pessoa não pode ser mais do que um fantasma múltiplo e incerto — que José Sasportes imaginará em cena na sua «Daisy», arranjando-lhe uma referência tangível de Branca de Neve, e José Saramago porá em ficção, tratando-o como um mais ou menos útil fantasma em segundo grau, que aparece a um outro, dele saído...

Sendo apenas «o (seu) sonho de ser a voz de Portugal», sonho de si próprio, Pessoa ficou sozinho nele, no seu «sacrifício», no seu «convento», na sua «morfina», na sua «clausura», no seu «segredo de resistir» (termos do artigo de 1935), e disso terá morrido — quando a isso sobreviveu Almada, a ponto de morrer em «Da Capo», no seu «Começar» gravado, em testamento bem diferente do do amigo. Daí também se constará que, se Pessoa ressuscitou após a sua «Mensagem», foi em outro ou outros diapasões, ao passo que Almada, auto-referindo-se no «Começar», permite

recuperar em perfeita consciência lógica, mesmo que paranóica (e porque não, se toda a lógica o é, necessariamente?...) o seu inteiro passado emergente, de criador, do ódio da sua «Cena» à invenção do seu «Dia Claro», ao diálogo estelar do «Nome de Guerra», à melancolia dominical dos seus murais, à sabedoria final que «tirou de si» e estava nas «figuras regulares» — tudo isso na aprendizagem de «por-se a nascer outra vez». Quanto a Pessoa, antes se diria que ele se pôs a morrer, sucessivamente... Daí o crédito que pode ter ou não ter a «Mensagem» como testamento publicado, único vestígio da sua maturidade por demais voluntária.

Nela toda a (pouca) gente interessada, incluindo o júri forçado do prémio do S. P. N., em 1935, viu (e ainda continua a ver) uma bandeira sonhada, verticalmente levada, sem pender (gralha na lamentável edição da Estampa: «perder») para uma banda ou para outra. Bandeira nacional e nacionalista, anti-partidária, como então convinha, para que restasse «o partido de Portugal», que «partido» ainda era...

Almada lamenta que em Pessoa não se visse («Fernando»!) senão «a pessoa que leva um bandeira», sem admiração possível, já era que a tal gente só serve a idolatria. Por quem? — será caso de se perguntar, pensando num chefe que então se exibia politicamente, já de mão levantada e botas mais de elástico que de legionário. Ou pensando mesmo no futuro do culto pessoano ...

Quanto a bandeira, que melhor alferes houve em Portugal que o próprio Almada, como tal sempre visto em cómoda prática jornalística — com o seu «d» atirado aos ares, muito direito, sem inclinação, desde que, em 1913, o desenhador riscara, em convite de exposição, as duas palavras correntes, «monarquia» e «república», para as substituir por uma outra comum a ambas e delas independente: «Portugal».

Ora Almada lastima em 1935 (?) que o «partido de Portugal», em que o referido nacionalismo se ficava, não seja «de verdade» o Portugal desejado. Esse, o seu, sabido de cor, «fica para depois»...

Neste «depois», adiado mais uma vez na sua história, Portugal não tem acerto de idade. Esse o seu drama, para Almada, que apregoara, em 1916, «a Pátria Portuguesa do século XX», julgando que a sua descoberta pudesse ser então alcançada, no caso único de Amadeo. No caso de Pessoa, tratava-se antes de acertar (outra gralha nas «Obras Completas»: «aceitar») a voz de Portugal que ele era, de «verdade», com a idade da pátria.

Porém, «A Portugal, a voz vem-lhe sempre depois da idade» — ou seja quando ela já não lhe tem préstimo ou é possível. Foi, aliás, o caso de Camões, poeta do depois, num real que, por prolongado, o já não era nem podia ser, esperança ignorada de morte, ou de uma glória que apenas mortal seria predizível. Caso de Pessoa também, neo ou super-Camões, em 5.º Império, na história de um futuro oculto e bandarriano.

A alguns amigos de café de Pessoa (talvez ironicamente preferidos), essa hipótese era grata, entre emblemas heráldicos e sinais de astros; justamente no jornal «Bandarra», nacionalista,

e (aliás) torpemente polémico. Mas não a Almada, certamente: o seu império de razão (ou desrazão, tanto faz, no caso) não tem mares nebulosos nem futuros de história outra, mas um mar claro e patricial, Sudoeste da Europa, Sul e Oeste, etc., etc., como ele o situa, publicamente, por essa mesma altura — e um passado que ali está para ser desvendado em geometria e número de sabedoria.

O acerto desejado ou suposto entre os dois tempos, do real (idade ou tempo) e da poesia (voz ou imaginação), foi o erro de Pessoa — erro seu, e da geração do «Orpheu», por fatalidade de um tempo entre parêntesis, ou tempo-não... Porém, à «história do futuro» vieirense e pessoano, Almada oporá o seu sentido do *presente como história*, isto é, situação e ponto de um discurso com passado a garantir-lhe a necessidade do futuro — necessidade íntima como se diz íntima convicção.

«A idade» (de Portugal) «já era hoje», em 1916 (por referência cronológica), e «é», no novo hoje em que Almada na altura escrevia a sua ode. Neste jogo semântico do «já», do «hoje» e do verbo ser, que «era-é-será», e não «foi», por indesejada definição pontual do passado, nem «seria», que não se admitem condições ao futuro necessário — para Almada, a idade de Portugal é um facto que a verdade das vozes não tem podido concretizar. A prova do facto só ele, Almada, finalmente, a trará, muitos anos depois da ode e da morte de Pessoa — embora tivesse começado a sua demanda vinte anos atrás. Numa demanda trata-se, porém, de achar e não de procurar, como em toda a poesia que nisso contraria a ciência. Leia-se «A Invenção», o «Nome de Guerra», e tudo o mais, para se ver como o escrito «será exactamente nem científico nem falso, ao mesmo tempo»...

Nessa demanda de muitos e empenhados anos, até morrer, ou poder «começar», Almada andou sozinho — e disso se queixou, sem jamais o perdoar a ninguém; a contra prova da sua solidão está nas companhias fictícias que Pessoa teve que inventar. Sozinho um/Um, com mulher, «inspiradora e lucro», sem ela o outro — nem vê-la! Tudo questão de base, do «um mais um»...

Ora fora da demanda da «idade» nacional vivida por Almada, é bom de ver que, logicamente (senão fatalmente), Portugal «fica para depois», ou vai ficando, e os Portugueses também.

Que Portugal? O que dividido andava e andaria, em partidos ou, mesmo (ou ainda mais, por força policial), em partido único — que não poderia significar a «direcção única» proposta. Nela há dois «uns» para o Um resultante, mas um sentido só e obrigatório: sem liberdade nem seu mito possível. E que Portugueses? Não os que ele, já em 1928, se queixava de haver, não havendo a pátria. Instalara-se então em Madrid onde a encontraria, em segunda vez de exílio, não vendo-a à sua volta, no horror onanista de Lisboa, mas (como já em 1919) de-cor — «cosa poetica», em concreta idealidade, ou em idealidade que precisava de concretizar Não esses, certamente, contra os quais já se explicara nos dias

pânicos da «Cena do Odio», mas aqueles que eram como o amigo Pessoa («os portugueses também / como tu»), os que ficavam «para depois», postumamente, como era fácil de ver e Almada teria muito tempo para constatar, até 1970, na irresistível ascensão do crédito pessoano.

«Para depois», ele também? Sim, no quadro cultural, com suas leis de esquecimento e redescoberta; mas não, porque a sua obra é circular e fechada a esse quadro. Ela tem o rabo na boca: a gravura de parede do «Começar» contém a memória essencial e bastante (é lê-la «duas vezes», etc.) de toda a obra feita, para o início da qual ela remete. O «depois» não faz sentido para Almada, só antes — e até um «Antes de Começar» escreveu, na devida altura de mutação. Sem mestre nem discípulos, como português que assim é (já foi escrito) Almada tem o tempo que tem — e sempre começa. E começar não tem nada que ver com recomeçar — diria ele, se for permitido imitá-lo...

...Assim, em 1935, Almada Negreiros e Fernando Pessoa se encontraram pela última vez. Há quanto tempo se não veriam? Não há muito: Pessoa dera-lhe um texto (último texto seu, provavelmente) para o último número da já não sua revista «Sudoeste». O texto tornou-se com certeza póstumo: a data indicada no tomo, Novembro, teve atrazo de tipografia e Pessoa morreu no fim desse mesmo mês. De qualquer modo, ele e Almada ter-se-ão visto ou escrito ou mandado recado nessa altura — e encontraram-se mesmo no Martinho, três dias antes da morte. Almada foi ao enterro, disseram-no os jornais em necrologia modesta — e logo depois ele desenhou a cabeça do amigo, mil vezes reproduzida, como uma qualquer marca de fábrica. Foi então que o viu pela última vez, desenhando-o, e a ode foi eco simultâneo desse vê-lo.

E assim os dois amigos se encontraram frente a frente, em artes e letras: todo o sonho de «Orpheu» em duas vidas, traçadas em «oposição» mas não no «costumado contrário nosso alheio» — insistiu Almada, em 1968, disso tirando gratidão. Os dois monstros sagrados da nossa história mais próxima — monstro, o que se mostra (ou mostramos) em satisfatória demonstração...

Morreram eles em datas certas, como vimos, em relação à agonia moral da pátria — que para depois ficava. Almada procurou, em vão, fixar-lhe o «agora», por essas mesmas alturas, na lição da «Direcção Única», e à sua própria morte, «sem texto — sem enigma — sem cálculo — sem opinião». Para quem o faria? Para os Portugueses que havia, numa ponta como noutra do seu discurso — ou para os que ficavam (sempre) «para depois»?

Esta ode - R. I. P. é um poema bem triste, de solidão — ou de duas solidões portuguesas diferentes, e única, cada uma delas.

A do que se esconde sob a mesa quando troveja («... estava um pé debaixo da mesa. Era ele todo. Puxei-o. (...) Puz-lhe os gestos de sentar-se e apoiar-se de borco sobre a pedra da mesa» — assim, descrevendo-o como se o desenhasse, em 1968, pintara já então o outro, em 1954...); e a do que vem para a porta do

café e grita para fora: «Vivam os raios! Vivam os trovões! Viva o vento! Viva a chuva!»

«Querem mais diferentes que estes dois?» Como era necessário para a configuração de um estado cultural (e social e político) de Portugal em tempo interrompido — e adiado.

Por assim dizer, um adiou-se — o outro não. A nós de saber quais e como. Hoje também; ou sobretudo, se idade e voz podermos acordar — ou não...

Jarzé, Dezembro 1988.

O ARQUITEXTO DA *MENSAGEM*

JOSÉ AUGUSTO SEABRA
Universidade do Porto

> «... Uma fusão de toda a poesia, lírica, épica e dramática, nalguma coisa que está para além das três, é um feito que ultrapassa o nosso entendimento.»
>
> (F. P. — *Essay on Initiation*)

Livro estruturado segundo uma intencionalidade simbólica, de significação esotérica, que se pode ler tanto nos planos da sua construção como na sua arquitectura final, a *Mensagem* releva de uma textualidade complexa, onde se cruzam múltiplos discursos, cujos tipos, modalidades e formas compõem o que Gérard Genette chamaria, já não uma arquitectura, mas uma *arquitextura*. (1)

A manifestação por excelência dessa arquitextura é a sobreposição na mesma obra de uma diversidade de géneros, ou melhor, de «arquigéneros», que a configuram poeticamente e que são nada mais nada menos do que os que, com diferentes avatares, atravessam toda a tradição ocidental até à modernidade, constituindo a famosa tríade: epopeia, lirismo e drama.

Como sempre, é o próprio Pessoa quem teoriza, metatextualmente, as relações entre as suas concepções dos géneros poético-literários e a sua visão esotérica dos estádios e graus de iniciação do poeta, em termos que se aplicam, nomeadamente, à *Mensagem*, de que deixa antever a génese arquitextual, muito embora, como ele ao crítico aconselhava, envolva as suas reflexões numa «leve aura poética de desentendimento», para melhor ficar a pairar o mistério.

É no seu *Ensaio sobre a Iniciação* que Pessoa melhor explicita, mesmo se com enigmáticos hiatos, essa articulação entre a hierarquia iniciática e a hierarquia dos géneros poéticos. Do «Neófito» ao «Adepto» e do «Adepto» ao «Mestre», há uma «progressão» que se traduz na escrita poética, desde o conhecimento elementar da língua à prática dos géneros lírico, épico e dramático, a qual tende, segundo ele, para «uma fusão de toda a poesia, lírica, épica e dramática, nalguma coisa que está para além das

(1) *Introduction à l'Architexte*, in *Théorie des Genres*, Paris, 1986, p. 157

três» e «ultrapassa o nosso entendimento». (2) Se no estádio de «Neófito» o poeta adquire os elementos essenciais de «gramática», «cultura geral» e «cultura literária», ao ascender ao de «Adepto» é a «poesia lírica» que cultiva, nas suas sucessivas modalidades de «poesia lírica simples», «poesia lírica complexa», «poesia lírica ordenada» ou «lírico-filosófica», para, enfim, enquanto «Mestre», se elevar à escrita de «poesia épica» e de «poesia dramática», culminando em «algo para além de todas elas». (3)

Como na nossa tese *Fernando Pessoa ou o Poetodrama* defendemos, parece ser na *Mensagem* que o poeta intenta levar mais longe essa «poética pangenérica», processando-se o projecto do livro simultaneamente pelas vias da poesia épica, lírica e dramática, que arquitextualmente se entrelaçam. (4) Tal como também notou Georg Rudolf Lind, que primeiro publicou excertos desse ensaio, depois mais extensamente editado por Yvette Centeno, o autor da *Mensagem* realiza assim, de certo modo, a profecia do «Supra-Camões», através de uma supra-poética.

O que será mais importante observar, entretanto, quanto a nós, é que é só no estádio de Mestre que, a partir da poesia épica, o poeta atinge tal culminância, passando pela poesia dramática e integrando a poesia lírica do estádio anterior. Não sem que Pessoa deixe de notar que a progressão é apenas ideal, podendo não corresponder «na vida» à experiência deste ou daquele poeta, que acaso nem seja sequer iniciado no grau de neófito. Na gradação esotérica, como reza a «Tábua de Esmeralda», «o que está em cima é como o que está em baixo». Por isso mesmo, como dizia Ricardo Reis, «deve haver, no mais pequeno poema de um poeta, qualquer coisa por onde se note que existiu Homero». (5)

A concepção pessoana de uma gradação dos géneros, com a dissolução tendencial das suas fronteiras, encontra-se noutras reflexões suas, como por exemplo na conhecida nota acerca das «Ficções do Interlúdio», em que dilucida as relações entre a poesia lírica e a poesia dramática. «Os géneros — escreve o poeta — não se separam com tanta facilidade íntima e, se analisarmos bem aquilo de que se compõem, verificaremos que da poesia lírica à dramática há uma gradação contínua». (6) Quanto a ele, dando o «passo final», concebe «um poeta que seja vários poetas, um poeta dramático escrevendo em poesia lírica». (7) O modelo de referência é aí Shakespeare: pois não tinha Pessoa, quando visionou o «Supra-Camões», nos seus artigos sobre «A Nova Poesia Portuguesa», insinuando que talvez devesse dizer um Supra-Shakespeare? Tanto o épico português como o dramaturgo inglês — repare-se — não deixaram de ser um e outro poetas líricos.

---

(2) Cit. por Georg Rudolf Lind, *Estudos sobre Fernando Pessoa*, Lisboa, 1981, p. 279.
(3) *Idem, ibidem.*
(4) *Op. cit.*, São Paulo, 1974, p. 153.
(5) *Páginas Íntimas e de Auto-interpretação*, Lisboa, s. d., p. 290.
(6) *Obra Poética*, Rio de Janeiro, 1981, p. 132.
(7) *Idem*, p. 133.

Embora Pessoa considere o género épico como o «género supremo em literatura», de que Homero é o «primeiro máximo poeta de pleno e integral equilíbrio», o que é certo é que admite que Shakespeare «acusa sobre Homero alguma — não importa quanta — superioridade». [8] Dir-se-ia, pois, que a sua propensão vai para o género dramático, se não se soubesse que este é, em Pessoa, uma espécie de impossível, enquanto tal, revertendo nele a dramaticidade para a linguagem poética, como cena textual de múltiplos discursos e sujeitos: o poemodrama e o poetodrama. Assim, ele haveria de vir a ser quer «um poeta dramático escrevendo em poesia lírica» quer um poeta dramático escrevendo em poesia épica. Tal é, duplamente, o caso de *Mensagem*, onde o poeta dos heterónimos mostra, como já queria Goethe, que «se pode combinar esses três elementos (lírico, épico, dramático) e fazer variar ao infinito os géneros poéticos». [9]

Tanto de um ponto de vista genético como estrutural, a poética pan-genérica de *Mensagem* só arquitextualmente se deixa apreender. O entrosamento dos fios que conduzem, poeticamente, do poema embrionário «Gládio», de 1913, à obra publicada em 1934, que o poeta definiu ele mesmo, *a posteriori*, como «um livro de poemas formando realmente um só poema» [10], mostra como se foram concatenando, num projecto longamente *in progress*, as múltiplas peças da arquitectura e da arquitextura do que alhures chamámos um «catedral textual», que ergue as suas colunas como um «Templo» de que «Portugal» — seu título previsto — «foi feito ser», como reza um dos poemas do livro.

Na sua versão primeira, «Gládio», que iria ter na *Mensagem* como título «D. Fernando, Infante de Portugal», é ainda um poema que se apresenta como predominantemente lírico, podendo aproximar-se de outros poemas esotéricos da mesma época, como «Além-Deus». Mas já na sua temática e na sua estrutura discursiva se combinam elementos que participam simultaneamente do género lírico e do épico. É de uma «santa guerra» que se trata, da qual o gládio sagrado é o instrumento divino, investindo o sujeito poemático. O uso da terceira e da primeira pessoa marca — na perspectiva defendida por Roman Jakobson da existência de uma correlação entre os géneros e as pessoas gramaticais — a sobreposição da função referencial própria do épico à função expressiva própria do lírico. Sobreposição que é frequente em muitos poemas da *Mensagem*, combinada também, por vezes, com o uso da segunda pessoa, própria segundo Jakobson da poesia dramática. De notar, aliás, que essa pessoa aparece numa das versões de «Gládio», de 1915, em que este é invocado como símbolo da Pátria.

Mas «Gládio» é então, entre os múltiplos projectos que atravessavam a mente de Pessoa, também referido como o título de um livro — por exemplo numa carta de Mário de Sá Carneiro

---

([8]) *A Nova Poesia Portuguesa no seu Aspecto Psicológico*, in «A Águia», n.º 12.

([9]) Cit. por Gérard Genette, *op cit.*, p. 131.

([10]) Nota manuscrita de 1935. Cf. *Obra Poética* de F. Pessoa, Rio de Janeiro, 1976, p. 70.

de 1913 e em apontamentos que Jorge Nemésio presume do mesmo ano. (11) Num deles aparece «Portugal» como uma das suas partes componentes, como refere João Gaspar Simões. (12) O que indica que o poema se expandira no seu horizonte tendencialmente épico, sem deixar de manter a sua feição lírica: tanto assim que aparece ainda, em 1914, como um dos poemas a incluir no plano de um outro livro, «Cancioneiro», segundo um apontamento referido por Jorge Nemésio. (13) E seria com essa configuração que viria a ser publicado em *Athena 3*, depois de estar programado e ser impresso para o frustrado *Orpheu 3*, de que fizemos uma edição fac-similada na «Nova Renascença» (Porto, 1984).

O projecto épico fez entretanto o seu caminho. E, por 1920, segundo toda a probabilidade, já aparece claramente delineada, num apontamento escrito pelo punho do poeta, a «ideia» de um «poema épico representando as navegações e descobertas dos portugueses como provenientes da guerra entre os velhos e os novos deuses». (14) Eis aqui ainda — repare-se — a «santa guerra» de «Gládio», mas agora nitidamente assumida na vertente da epopeia, de que a «Ilíada» é expressamente o modelo arquitextual, ao lado da «Vida de Hyperion», de Keats. O poeta interroga-se, porém, sobre a forma de integrar, nessa luta entre os deuses velhos e novos, o Cristianismo, questão que na *Mensagem* seria resolvida através do «cristianismo gnóstico». E, embora se trate de matéria épica, ele não se esquece de que se impunha «coordenar fortemente os temas e as ideias», sem «omitir a *base metafísica*», isto é, justamente, os elementos germinais do poema «Gládio». Sempre, pois, a fusão arquitextual dos géneros e das modalidades discursivas, como escopo persistente de Pessoa.

Se as «descobertas dos portugueses» são o cerne do poema épico projectado, o poeta não se esquece de assinalar, numa nota da mesma época, o «Portugal ante-marítimo», que constituiria o «Livro I» da obra que pensava intitular «Portugal». Outro título que chegou a encarar foi o de «Legendas», de que há rasto num dos seus apontamentos. (15) Aí aparece prefigurado, em larga medida, o essencial do que viria a ser a «Primeira Parte» da *Mensagem*, ao lado de alguns elementos da «Terceira Parte», «O Encoberto». Assim o «puzzle» do livro se vai ordenando, pouco a pouco, numa convergência genética e estrutural, que passará porém ainda por várias fases intermédias.

Com efeito, tudo indica que Pessoa quis dar à segunda parte da *Mensagem* uma posição central, quer na arquitectura quer na arquitextura do livro. Por isso a publicou, já com o título de «Mar Portuguez», em 1922, no n.º 4 da revista *Contemporânea*, aí incluindo um outro poema («Ironia») em vez de «Os Colombos». O carácter predominantemente épico de tal conjunto — ou sub-

(11) *A Obra Poética de Fernando Pessoa*, Bahia, 1958, p. 77.
(12) *Vida e Obra de Fernando Pessoa*, Lisboa, 1980, 4.ª ed., p. 649.
(13) *Op. cit.*, p. 68.
(14) Apontamento s. d. de Fernando Pessoa, reproduzido in *Obra Poética*, ed. cit., p. 661.
(15) *Idem*, p. 662.

conjunto — está de acordo com o projecto pessoano. Observe-se, contudo, como ao lado da terceira pessoa narrativa e referencial, típica do género, se manifesta em vários desses doze poemas, com insistência, a segunda pessoa, na sua dimensão dramática. O uso do vocativo, nos poemas-chave «Horizonte» e «Mar Portuguez», dá-lhes uma forma apelativa, em que o «Mar» é interpelado como detentor do destino universal dos Portugueses, sob o signo de um Deus, ou Senhor, a quem dirigem a sua «Prece». Mas já com o porta-voz dos deuses antigos, «O Mostrengo», o «homem do leme» dialoga de igual para igual, num desafio cuja dramaticidade épica atinge um acento trágico, de que não está ausente também um sopro lírico:

«De quem são as velas onde me roço?
De quem as quilhas que vejo e ouço?...
Disse o mostrengo e rodou trez vezes,
Trez vezes rodou immundo e grosso.
«Quem vem poder o que só eu posso,
Que moro onde nunca ninguém me visse
E escorro os medos do mar sem fundo?»
E o homem do leme temeu, e disse,
«El-Rei D. João Segundo!»

Trez vezes do leme as mãos ergueu,
Trez vezes ao leme as reprendeu,
E disse no fim de tremer trêz vezes,
«Aqui ao leme sou mais do que eu:
Sou um Povo que quere o mar que é teu;
E o homem do leme temeu, e disse,
Manda a vontade, que me ata ao leme,
De El-Rei D. João Segundo!» (16)

A combinatória das perspectivas da primeira, segunda e terceira pessoas, numa enunciação múltipla, realiza neste poema a confluência discursiva que dá à arquitextura da *Mensagem* toda a sua densidade poética, pelas vias entrelaçadas do épico, do lírico e do dramático.

A arquitextualidade apanha nas suas malhas cerradas uma modalidade trans-textual de que tanto no plano dos géneros como dos discursos se entretece a inter-textualidade. Ela manifesta-se aqui à evidência, na reminiscência citacional do Adamastor. E se é verdade que, contrariamente ao que se refere às epopeias gregas clássicas, de que Ulisses é na *Mensagem* a presença mítica, se verifica nesta, como escreveu Eduardo Lourenço, uma aparente «ausência camoniana», que segundo ele «embebe todo o poema pessoano mais profundamente ainda do que o texto antigo embebe *Os Lusíadas*» (17), certo é também que pelo arquitexto e o

(16) *Obra Poética*, op. cit., pp. 13-14.
(17) *Camões e Pessoa*, in «Brotéria», vol. 110, n.os 7/8/9, Julho-Agosto-Setembro de 1980, p. 59.

intertexto estes subtilmente se insinuam e repercutem no livro do Supra-Camões. É em termos de modelos arquitextuais que Pessoa remota muito além d'*Os Lusíadas*, que considerava uma «espécie ínfima do género supremo em Literatura», para ir até à matriz originária dos grandes poemas homéricos — a *Ilíada* e a *Odisseia* — que se inscrevem, como o mostrou George Dumézil, no ciclo dos «três regressos», de que só o de Ulisses se consumou, contrariamente ao que aconteceu a Ajax e Agamémnon, após a destruição de Tróia. Do destino destes dois só restaram, não as narrativas épicas, mas as evocações dos trágicos atenienses, que ecoam num poema da terceira subparte da terceira parte da *Mensagem*, ele mesmo dividido em três partes:

«A nau de um d'elles tinha se perdido
No mar indefinido.
O segundo pediu licença ao Rei
De, na fé e na lei
Da descoberta ir em procura
Do irmão no mar sem fim e a névoa escura.

Tempo foi. Nem primeiro nem segundo
Volveu do fim profundo
Do mar ignoto à pátria por quem dera
O enigma que fizera.
Então o terceiro a El-Rei rogou
Licença de o buscar, e El-Rei negou». (18)

Neste poema tripartido — «Noite» — se cerra o mistério desses não regressos, que a espera infinita do regresso de D. Sebastião adensa, até ao «Nevoeiro» final. Começando sob a forma épica, o poema passa à dramática, entrelaçada com a lírica, na sua terceira parte:

«Senhor, os dois irmãos do nosso Nome —
O Poder e o Renome —
Ambos se foram pela mar da edade
A tua eternidade;
E com elles de nós se foi
O que faz a alma poder ser de heroe.

Queremos ir buscal-os, d'esta vil
Nossa posição servil:
É a busca de quem somos, na distancia
De nós; e, em febre de ancia
A Deus as mãos alçamos.

Mas Deus não dá licença que partamos». (19)

(18) *Obra Poética*, p. 21.
(19) *Idem*, p. 22.

Que «nós» é este, que assim tragicamente se debate com o destino? É o poema seguinte, «Tormenta», que parece por um momento desvendar o mistério dessa primeira pessoa do plural (ou ampliada, como lhe chama Benveniste), ao responder num eco:

«Nós, Portugal, o poder ser». (20)

Mas logo o mistério se cerra de novo, na neblina que envolve o Encoberto, desterrado numa «ilha velada». E a interrogação volve, na «Antemanhã», pela voz do Mostrengo, interpelando nas trevas:

«Quem é que dorme a lembrar
Que desvendou o Segundo Mundo
Nem o Terceiro quer desvendar?». (21)

Ninguém responde, já, pois que, nesse «Portugal a entristecer»,

«Ninguém sabe que coisa quere
Ninguém conhece que alma tem». (22)

Apenas, *in fine*, mas infinitamente, um vocativo impessoal ressoa, como um coro trágico:

«Ó Portugal, hoje és nevoeiro...

É a Hora!» (23)

O epílogo da *Mensagem* mostra, assim, num *clímax* crescente, como arquitextualmente o livro ao mesmo tempo se constrói e se indefine, na multiplicidade dos géneros, discursos e sujeitos de que o seu texto é tecido. Como em *Fernando Pessoa ou o Poetodrama* escrevemos, e aqui reiteramos: «A estrutura da *Mensagem* manifesta-se dramaticamente como uma cena de *escrita-leitura*, em que a acção e os actores não são outros senão os próprios símbolos». (24) Apenas acrescentaremos, glosando Pessoa, que este é simbolicamente sempre um poeta dramático, quer escreva em poesia lírica quer escreva em poesia épica, tendo presente, porém, que, como na iniciação, toda a poesia alquimicamente se funda em algo que ultrapassa o nosso entendimento.

---

(20) *Idem, ibidem.*
(21) *Idem*, p. 23.
(22) *Idem, ibidem.*
(23) *Idem, ibidem.*

LAURA:
A DOS CRÍTICOS LITERÁRIOS E A DOS CRÍTICOS LITERÁRIO — MATEMÁTICOS

JOSÉ DA COSTA MIRANDA
Universidade de Lisboa

Os ensaios que Ugo Foscolo dedicou ao Petrarca (*Saggi sul Petrarca*), inicialmente escritos em francês e em italiano, e distribuídos pelo ano de 1821 em um número bastante limitado de exemplares, consoante Goffis recorda (1), seriam, como o pretende Nicoletta Festa (2), a parte mais consistente e mais meditada de toda a crítica literária que, sobre matéria italiana, Foscolo conduziu em Inglaterra, para onde se exilara a partir de 1816.

Os *Saggi sul Petrarca* seriam publicamente divulgados, em língua inglesa, ainda em Inglaterra, apenas a partir de 1823, para, logo de seguida, aparecerem já traduzidos em língua italiana, por Camillo Ugoni e encontrarem imediata ressonância no mundo literário italiano, de acordo com Puppo (3).

Acessíveis hoje em idónea edição crítica preparada por Cesare Foligno (4), os *Saggi sul Petrarca*, marcados, na sua feitura e na sua cronologia, pelo fogoso e tormentado amor que Fosccolo nutriu pela jovem Carolina Russell, forneceram a Foscolo a oportunidade de, amplamente, discorrer e encontrar-se com Petrarca, afinal uma das suas «almas», como diria Fubini (5), enquanto, acentuando a verdade humana do sentimento de Petrarca por Laura e sublinhando o especial carácter dessa «passione perennemente insoddisfatta, torbida seppure nobilissima», de acordo com os conceitos de Viscardi (6), ensinavam que Petrarca colheria motivos de vida e de idealização, do seu próprio desespero.

Foscolo, inovador e precursor da moderna crítica literária italiana, segundo Natali (7) mostrou-se muito parco em dados bio-

(1) Cesare Federico Goffis, *Antologia foscoliana*, Torino, 1947, p. 291.
(2) Nicoletta Festa, *Foscolo critico*, Firenze, 1953, p. 214.
(3) Mario Puppo, *Studi sul Romanticismo*, Firenze, 1969, p. 57-58.
(4) Ugo Foscolo, *Saggi e discorsi critici*, edizione critica a cura di Cesare Foligno, Firenze, Le Monnier, 1953.
(5) Mario Fubini, *Ugo Foscolo. Saggi, studi, note*, Firenze, 1978, p. 266.
(6) Antonio Viscardi, *Petrarca e petrarchismo*, Milano, 1965, p. 10.
(7) Giulio Natali, *Ugo Foscolo*, Firenze, 1959, p. 173.

gráficos sobre o Petrarca, subtraindo-se a qualquer aberto ou mais dissimulado propósito de lhe romancear a vida e os amores, na interpretação de Bonora ([8]), preferindo eximir-se a congeminações como as contidas nos textos do Abade Roman (*La vie de Pétrarque*, 1818) ou da Condessa de Genlis (*Pétrarque et Laure*, 1819) que, aliás, foram parcial pretexto para as suas tarefas de crítica sobre o Petrarca. Sóbrio, portanto, em dados biográficos, menos sóbrio, porém, na evocação do provençal lugar de Valchiusa, sítio eleito das meditações amorosas de Petrarca, houve contudo em Foscolo o louvável propósito de se aproximar do carácter de Petrarca para lhe surpreender os fundamentais motivos da sua poesia lírica, relacionar dominantes motivos temáticos com dominantes características da cultura do tempo, encaminhando-se, deliberadamente, para distinguir a poética de Petrarca, perceber a sua arte, incitar a uma valorização estética do *Canzoniere*.

Fixava-se já nas páginas consagradas pelo Foscolo ao Petrarca lírico um pendor essencial da sua crítica literária, qual o citado Puppo a resume: «cercare nelle circostanze tutte di uno scrittore la ragione dell'opera sua» ([9]), ou qual Carmelo Distante a quis entender: «vedere nella parola poetica l' espressione di un carattere umano e civile» ([10]).

Inevitavelmente, toda a crítica, italiana e europeia, sobre o Petrarca teria de se regular, a partir de então, por novas e mais cautelosas perspectivas. Os contornos romanceados da paixão de Petrarca por Laura deveriam passar a projectar-se segundo aparências mais discretas. E um pesado lastro de sedimentadas aquisições críticas ou biográficas passaria a demonstrar-se algo vulnerável. Foscolo iniciava para os estudos petrarquescos, qualquer que fosse a sua intenção, um novo período.

Petrarca sempre fora um motivo inspirador e um motivo de confronto para Foscolo. Desde os tão invocados apontamentos de uma sua idade ainda juvenil onde anotaria temas literários a serem explorados. Desde um soneto como «Non son chi fui; perì di noi gran parte», onde os versos:

> questo che avanza è sol languore e pianto.
> E secco è il mirto, e son le foglie sparte
> del lauro, speme al giovenil mio canto,

se hão-de, por certo, referir ao Petrarca e ao lamento por este tão dramaticamente manifestado no soneto VII do *Canzonniere*, do trágico desfazer-se da vida do espírito, diante de uma insensibilidade generalizada dos tempos.

Igualmente, desde a publicação dos *Sepolcri*, esse carme de menos de trezentos versos soltos mas de um tão alto significado

---

([8]) Ettore Bonora, *Francesco Petrarca*, in *I Classici Italiani nella Storia della Critica*, vol. I, Firenze, 1965, p. 121.

([9]) Puppo, *ob. cit.*, em nota 3, agora p. 58.

([10]) Carmelo Distante, *La personalità critica del Foscolo*, in *Homenagem a Ugo Foscolo*, Universidade de São Paulo, Dep. de Letras Modernas, 1979, p. 41.

nacional italiano que, recordo-me, o Carducci assinalou, cruzado de valores míticos e de espiritual nobreza, compacto (a quem o saiba ler) de uma comovedora unidade tonal, assente na identidade entre a razão poética e a razão moral, como queria Pagliaro [11], e onde, em passos capitais, os maiores poetas surgem, a meditarem sobre as paixões humanas, ou serão lembrados pelo que é acaso susceptível de assinalar o seu magistério literário. E, no Petrarca, entendeu Foscolo destacar a elevada espiritualização concedida ao Amor, respeito a épocas anteriores:

> e tu i cari parenti e l'idioma
> desti a quel dolce di Calliope labro,
> che Amore, in Grecia nudo e nudo in Roma,
> d' un velo candidissimo adornando,
> rendea nel grembo a Venere celeste.

Igualmente, ainda, nessa obra de serena contemplação da matéria humana que seriam *Le Grazie*, aparentes líricas solitárias aparentemente insubmissas a um qualquer propósito de unidade, «mirabile poema discontinuo» como o entendeu continuar a adjectivar Mario Luzi [12], o Petrarca desponta de novo, envolvido em sintomáticas alusões ao seu *Canzoniere*, à paixão por Laura e à espiritualização com que a dotou finalmente,

> Appresso al mirto
> florian le rose che le Grazie ogni anno
> ne' colli euganei van cogliendo, e un serto
> molle di pianto il dì sesto d'Aprile
> ne recano alla Madre. A queste intorno
> dolcemente ronzarono e sentiro
> come forse d'Eliso er venuto
> ad innestare il cespo ei che più ch'altri
> libò il mèl sacro su l'Imetto, e primo
> fe' del celeste amor celebre il rito.

Apontamentos que recupero, aqui e ali, demonstrativos, a meu ver, da sobriedade adjectivante e ponderação crítica que marcariam os foscolianos *Saggi sul Petrarca*, mesmo se escritos e divulgados em época de um atormentado exílio político londrino que, não há muito tempo, Adriana Flamigni e Rosella Mangaroni, voltaram a evocar [13].

---

(11) Antonino Pagliaro, *L'unità dei «Sepolcri»*, in *Nuovi saggi di critica semantica*, Messina-Firenze, 1956.

(12) Mario Luzi, *Il poema negato*, in AA. VV., *Lezioni sul Foscolo*, Coll. Pub. Università di Pavia, Firenze, La Nuova Italia, 1981, p. 101.

(13) Adriana Flamigni e Rosella Mangaroni, *Ugo Foscolo, la passione dell'esilio*, Bologna, 1987.

Furtando-se a um tirânico predomínio, na análise do *Canzoniere* e da poesia petrarquesca, da matéria biográfica ou presumivelmente biográfica, Foscolo abria espaço a uma nova especulação crítica. E, parece-me ser com alguma ironia que, no *Saggio sopra l'amore del Petrarca*, se refere ao afã, não recompensado ou, afinal, ainda duvidosamente recompensado, com que legiões de literatos e de investigadores se haviam lançado na procura de algum rasto, já seguro ou ténue que fosse, relacionado com a existência, pelo menos, de Laura (14).

As buscas eruditas de notícias que dessem a Laura uma qualquer marca civil eram já efectivas na segunda metade do século XV. E virão estimuladas no século XVI, através de gente italiana como Becadelli, Gesualdo ou Vellutello, ou de gente francesa, como Maurice De Sève. No século XVIII, Jacques François De Sade propunha a identificação (que, mais tarde, o Foscolo não teria impugnado) da Laura petrarquiana com Laura De Noves, esposa de Ugo De Sade (15), abrindo campo para um aproveitamento romanesco do tema.

O Bembo, tão responsável pela difusão da ideia de um primado estilístico e lírico do Petrarca, não levantara, a seu tempo, dúvidas ou criara objecções acerca da pessoa de Laura. Entendo que associou naturalmente, sem comentários, portanto, Petrarca e Laura, tal como me resultaria, das suas *Rime*, e, por exemplo, da balada «Quanto alma è più gentile»:

> Per che se 'l Tosco, che di Laura scrisse,
> ven reverente a far con voi soggiorno,

ou do soneto «Se 'n dir la vostra angelica belleza»:

> Celui che nacque in su la riva d'Arno
> e fece a Laura onor con la sua penna,

ou ainda da estância «Questa fe' Cino poi lodar Selvaggia»:

> Concenti il maggior Tosco addolcir l'aura
> che sempre s'udirà risonar Laura,

e, de outros lugares das *Rime* (16) ou, mesmo, das numerosas *Lettere*, como, e igualmente por exemplo, de aquela dirigida a Madonna Lisabetta Quirina, em data de 12 de Setembro de 1539, e a qual me dispenso de transcrever, na totalidade:

> tutte le anime che sono in cielo, sante
> sono, e così chiamar si possono molto ra-

---

(14) Na *ob cit.* em nota 4. Ver, sobretudo, p. 216-217.

(15) *Mémoires pour la vie de François Pétrarque, tirés de ses oeuvres et des auteurs contemporains*, Amsterdam, 1764-67.

(16) Para as *Rime*, como para as *Lettere* e restantes obras de Bembo, servi-me de: Pietro Bembo, *Opere in Volgare*, a cura di Mario Marti, Firenze, 1961.

> gionevolmente. Et io in ciò molto meno ho detto della mia, che essendo morta può in cielo essere, che non fé il Petrarca, che disse della sua e viva e fanciuletta Laura, *santissima*, in quel verso: *Già santissima e dolce, ancora acerba.*

Uma procura de notícias eruditas, reveladas, no fundo, sempre muito limitadas ou parciais, acerca da hipótese de, finalmente, se dar um satisfatório vulto humano a Laura, seria substituída pela procura de um adequado símbolo que a representasse. Mesmo porque certas dúvidas acerca da realidade da existência humana de Laura, criadas logo em vida do própro Petrarca, não tnham sido dissipadas e Giacomo Colonna, amigo e protector do poeta, achou-se, desde cedo, entre aqueles que duvidaram e vieram a duvidar da existência de Laura. Num seu escrito latino, *Posteritati*, o Petrarca teria de acentuar a veracidade desse amor:

> Amore acerrimo sed unico et honesto in adolescentia llaboravi, et diutius laborassem, nisi iam tepescentem ignem mors acerba sed utilis extinxisset (17)

e o modo inesperado como se extinguira a vida de Laura, cuja memória, sem a menor pausa, constantemente o assaltava e regia toda a sua vida, de acordo com o que resultaria de um passo de uma celebrada «epistola metrica» latina, enderaçada, de Valchiusa, ao já referido Giacomo Colonna (usando, aliás, de imagens que passam ao *Canzoniere*):

> ...dum solus reor esse magis, virgulta tremendam
> ipsa representant faciem truncusque reposte
> ilicis et liquido visa est emergere fonte,
> obviaque effulsit sub nubibus aut per inane
> aeris aut duro spirans erumpere saxo
> credita suspensum tenuit formidine gressum,

conforme a transcreveu Wilkins, benemérito biógrafo de Petrarca (18). Facto é que as dúvidas se mantiveram e prolongaram pelos séculos. Assim, uma carta do Bembo, datada de 4 de Julho de 1529 e dirigida a Nicolò Astemio, afigura-se-me significativa, a tal respeito. O correspondente de Bembo ter-lhe-ia manifestado abertamente as suas hesitações acerca da veracidade do amor de Petrarca por Laura, e Bembo, desprovido de argumentos, após o grande argumento que teria sido o de recomendar a integral leitura

---

(17) Francesco Petrarca, *Prose*, a cura di G. Martellotti, P. G. Ricci, E. Carrara, E. Bianchi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1955, p. 4.

(18) Ernest Hatch Wilkins, *Vita del Petrarca e La formazione del «Canzoniere»*, a cura di Remo Ceserani, Milano, 1980, p. 37.

do *Canzoniere*, não dispõe de outra saída que não seja a de responder, como o fez:«io non presumerò già di poterlovi persuadere io» [19].

Foi a uma tirânica e limitativa procura da matéria biográfica no *Canzoniere* que Foscolo procurou, acertadamente, fugir. Dirigindo o seu exame para bem outros propósitos caracterizadores, mesmo se a matéria biográfica não foi, ao cabo, preterida, mesmo se Laura continuará «la bellissima delle donne» e, na análise foscoliana, a ser o essencial motivo inspirador de Petrarca. Mas Foscolo, vimo-lo, ambicionava ir mais além. Não permanecer, apenas, embevecido diante do «calore della passione dell'amante» mas já identificar-se com a inspiração poética do Petrarca, perceber a profunda mestria da sua arte, e acompanhar, no meandro dos versos, na sucessão dos factos descritos e evocados, «lo spaventoso conflito tra la religione e la disperazione, tra la passione a la religione».

Do artigo já citado, de Ettore Bonora, onde se estuda, com ajustado pormenor, o evoluir da crítica petrarquiana, é acessível recolher a noção de como a procura (quase se poderia apelidar de obstinada) de referências biográficas no *Canzoniere*, retardou uma sua mais aberta definição e uma possibilidade de, com maior ousadia, se enveredar para um enriquecimento de caracterização da própria figura de Laura: como, afinal, Foscolo teria sentido [20].

Modernamente, como suponho que aconteça com Asor Rosa, a existência de uma tradicional «storia d'amore», base da poesia do *Canzoniere*, não seria posta em causa. E o crítico, aliás, um dos mais inovadores no actual quadro da crítica italiana, não se recusaria, sequer, a aceitar a existência humana de Laura: «la figura femminile di cui egli Petrarca parla, viene ricavata sicuramente da un'esperienza vissuta autobiografia». Mas, agora, tudo se coloca num simples plano de conciliação de um dado tradicional com a ênfase, a densidade lírica do *Canzoniere*. E Asor Rosa não se recusa mesmo a afirmar que «nell'eros petrarchesco c'è un fondo di *libido* autentica». Presença que, e sublinha-se, teria determinado um arrastado e dramático processo de *rimozione*, do qual o *Canzoniere*, espaço de exaltação de Laura e testemunho da pureza do amor de Petrarca, daria largamente conta abrindo-se ao conflito que será simultaneamente o da associação entre *piacere* e *sofferenza*, projectado no quadro de um catolicismo vigente e do qual não andava alheio, naturalmente, o sentimento da *culpa*.

Afigura-se-me coerente a dedução. E identificável, quero agora por mim pensar, com os elevados valores a serem atribuídos à composição final do *Canzoniere*, aquela harmoniosa canção à Virgem Maria, rica de ornatos retóricos bem como de traços que se hão-de assumir como autobiográficos, tão engenhosa na sua estrutura e onde certos seus versos, aparentemente singelos

---

[19] Pietro Bembo, *ob. cit.*, em nota 16, p. 804.
[20] Ettore Bonora, *ob. cit.*, em nota 8.

I dì miei più correnti che saetta
fra miserie e peccati
sonsen andati, e sol Morte n'aspetta,

mas carregados de matéria bíblica, são igualmente evocativos de vectores temáticos dominantes em outras composições do *Canzoniere*: a sextina CXLII «A la dolce ombra de le belle frondi» ou os sonetos, CCCXIX «I dì miei, più leggier che nessun cervo», e CCCLV «O tempo, o ciel volubil, che fuggendo» que dizem do mesmo modo do intenso drama íntimo do Petrarca, do grande dilema que em seu espírito se instalou: espinha dorsal de todo o *Canzoniere*.

Para Asor Rosa, e concluindo, Laura torna-se em um omnipresente fantasma interior que, sem qualquer trégua, a cada novo instante, se apodera de Petrarca para o colocar, de contínuo, diante dos inevitáveis limites da precária condição humana (21).

Já Bartoli entendera apelidar Laura de fantasma do Petrarca: fantasma antes apetecido e, mais tarde, temido pelo poeta: «il suo dolce fantasma si tramuta dentro il suo spirito in fantasma odiato e pauroso», assim se assinalando, com adequada imagem, a profunda, a insuperável interiorização de uma singular paixão amorosa, marcada por tantas contradições e por um perpétuo fluir de sentimentos opostos (22).

Já o velho De Sanctis conferira a Laura, «donna avvolta in vita di tanto mistero», uma configuração algo conciliável com os posteriores juízos expressos pelos dois críticos a que, antes, me referi: «Donna muta e fredda, che non sai se ami, se si compiaccia o si dispiaccia», essa Laura, esquiva a qualquer interrogatório, surpreendente nas suas transformações, indefinível na sua actuação(23).

Fantasma criado pelo próprio poeta, a partir de uma «immagine fittizia ed artificiosa della donna amata» é como, em nossos dias, Manacorda procura entender Laura (24). Enquanto, décadas atrás, Bosco encarava Laura fundamentalmente como o insubstituível «centro fantastico» de uma actividade poética, lírica, conduzida pelo Petrarca (25).

A sensualidade que distinguiria Laura e seria igualmente atestada no poeta, no seu poeta, e escorreria para uma parcela significativa do *Canzoniere*, não a esqueceu, evidentemente, a crítica. Desse modo, Santangelo alude a uma «Laura, divinamente pudica si, ma sempre magnificamente sensuale», dotada de «sottili e ineffabili seduzioni», responsável por um dominante «sogno sensuale»

---

(21) Alberto Asor Rosa, *I fondamenti antropologici della letteratura [italiana]*, in *Letteratura Italiana*, dir. de Alberto Asor Rosa, vol. V, Torino, Einaudi, 1986.

(22) Adolfo Bartoli, *Il Petrarca*, in AA. VV., *La vita italiana nel Trecento*, Milano, Treves, 1924.

(23) Francesco De Sanctis, *Saggio critico sul Petrarca*, a cura di Ettore Bonora, Bari, 1954.

(24) Giorgio Manacorda, *Materialismo e masochismo. Il «Werther», Foscolo e Leopardi*, Firenze, 1973, p. 55-73.

(25) Umberto Bosco, *Petrarca*, Torino, Utet, 1946, p. 63-70.

que circula pelo *Canzoniere* e se transformaria, por fim, em ânsia mística (26). Por seu lado, Barthouil não se exime a aceitar que o amor manifestado por Petrarca respeito a Laura haja despontado a partir de uma efectiva «passione sensuale», transfigurando-se, a seguir, em uma ampla constelação de valores simbólicos(27).

Laura é, para Chiari, como imagem física, sempre «bellissima e seducentissima» (28). Mas o apelo dos sentidos que de Laura emana encontrar-se-ia em aberto contraste com a aspiração ao transcendente que em Petrarca se instala, originando na sua poesia aquela eloquência grave que a distingue, e determinando o aparecimento dos dois polos norteadores de toda a poesia italiana que ao Petrarca se vai seguir, de acordo com a interpretação de Battistini e de Raimondi (29).

Dessa forma, Cudini descobre em Laura um «personaggio sfuggente», puro motivo de poesia, mas bem definido nos seus traços essenciais femininos e que se transforma em «fonte di beatitudine», caminho para o transcendente (30). E, como termo, quer inicial quer final, de uma elevação espiritual na senda do transcendente, Roberto Fedi caracteriza Laura: «nucleo più rilevante e centrale» da história passional narrada no *Canzoniere* (31). Enquanto para Luigi Russo, Laura deverá ser definida como um «eterno fantasma amoroso», despótico tirano de um sonhador solitário, em si novo e singular símbolo de um apertado sofrimento transcendental (32).

Laura polarizaria, agora segundo Ferrucci, os essenciais motivos petrarquianos de regresso a uma cultura de origens pagãs e a intenção de a harmonizar com a teologia, obtendo para o seu poeta a glorificação como «nuovo teologo» (33).

Seria Laura a fazer eclodir em Petrarca uma tensão, penosamente suportada, entre a obsessão amorosa e a evidência cristã de uma salvação espiritual, de acordo com Renucci (34). Seria Laura, consoante o entende De Vendittis, a proporcionar a Petrarca a irrepetível oportunidade de uma definitiva elevação espiritual (35).

---

(26) Giorgio Santangelo, *Il petrarchismo del Bembo e di altri poeti del '500*, Roma-Palermo, 1967, p. 140.

(27) Georges Barthouil, *Petrarca a Avignone*, in AA. VV., *Convegno Internazionale Francesco Petrarca*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1976, p. 205-31.

(28) Alberto Chiari, *Introduzione* a: Francesco Petrarca, *Canzoniere*, Milano, Mondadori, 1985, p. 11-24.

(29) Andrea Battistini e Ezio Raimondi, *Retoriche e poetiche dominanti*, in *ob. cit.*, em nota 21, agora vol. III, p. 47-48.

(30) Pero Cudini, *Introduzione* a: Francesco Petrarca, *Canzoniere*, Milano, Garzanti, 1974, p. XV-XX.

(31) Roberto Fedi, *Francesco Petrarca*, Firenze, 1975, p. 79-80.

(32) Luigi Russo, *Storia della Letteratura Italiana*, vol. I, Firenze, 1957, p. 273-315.

(33) Franco Ferrucci, *Il mito*, in *ob. cit.*, em notas 21 e 29, agora vol. I, p. 524-25.

(34) Paul Renucci, *L'Amore tra Natura e Storia nella poesia del Petrarca e nella lirica del Rinascimento*, em *ob. cit.* em nota 27, p. 163-78.

(35) Luigi De Vendittis, *Il platonismo agostiniano del Petrarca*. Veja-se «Medioevo Romanzo», V, 1978.

Desde Foscolo, portanto, que a crítica petrarquiana avançara no sentido de uma revitalização do conteúdo do *Canzoniere*. E, insistindo em ocupar-se de Laura, única imagem e único nome feminino que circula pelo *Canzoniere*, e aquece e retempera o poeta, fazia-a motor inquestionável de um trajecto, doloroso sem dúvida, mas retemperador, e que conduzia: da paixão absorvente ao arrependimento; das coisas terrenas, frágeis e transitórias, às elevadas grandiosas eternas coisas espirituais; da amada a Deus, da amada à Virgem Maria. Tudo conducente a, literariamente, projectar uma particularizada e complexa experiência psicológica (como quer Sapegno) no relato de uma notável ficção poética (36).

Um pretenso desvendar da personalidade de Laura tornava-a, paradoxalmente, cada vez mais complexa. Talvez assim o desejasse o próprio Petrarca, ao fazer dela o motor da sua criação poética, dando, de tal forma, espaço à criação do que poderíamos designar por a «lenda de Laura», na definição de Spagnoletti (37): numa engenhosa trama desencadeada voluntariamente pelo Petrarca, se acompanhei o que propunha Carrara, uns cinquenta anos atrás (38).

Laura preenche, sabemo-lo, a maior parte da vida exterior e a maior parte da vida interior do poeta. Cria uma íntima e inquietante dialéctica da paixão, e converte-se no maior obstáculo, segundo Fubini, à obtenção de uma ambicionada pacificação do espírito do poeta (39), tanto tormentado por contradições. Num processo que, em elevado jogo poetico se transforma através da eloquência. Determinando uma sagaz análise dos «estados contrários», que todos para Laura convergem, como se, eloquentemente, a todos os detivesse, e de todos entendesse oferecer a Petrarca elevada matéria para argutos, serenos colóquios íntimos, como penso discernir dos conceitos apresentados por Bigi (40). E, se de facto em Laura converge toda essa matéria, e se dela parte toda a gama, imensa, dos «estados contrários», num penoso retrato, do mundo e dos sentimentos, Laura seria, de tal modo (continuo a querer entendê-lo), na sua aspereza e volubilidade, a projecção da verdade. Ou, seria, mesmo assim, e como o queria Croce, «il fine ultimo della vita del Petrarca» (41). Ou, como o julgava o já citado Bosco, a «unica cosa certa e ferma», ao fim e ao cabo, no ininterrupto fluir de tanta e diversa coisa, no ruir de tanto sonho e de tanta esperança (42): ela incarnaria um contraste «douloureux, déchirant» entre, sobretudo, o sonho acalentado e a plácida e inquieta realidade, na interpretação de Hauvette (43).

---

(36) Natalino Sapegno, *Storia letteraria del Trecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1963, p. 201-59.

(37) Giacinto Spagnoletti, *Il petrarchismo*, Milano, 1959, p. 6-8.

(38) Eugenio Carrara,*La leggenda di Laura*, Torino, 1934.

(39) Mario Fubini, *Laura*, in *Dizionario delle opere e dei personaggi*, vol. VIII.

(40) Emilio Bigi, *Introduzione* a: Francesco Petrarca, *Opere*, Milano, Mursia, 1979, p. XXIII.

(41) Benedetto Croce, *Poesia popolare e poesia d'arte*, Bari, 1957.

(42) Bosco, *ob. cit.* em nota 25, agora p. 64-66.

(43) Henri Hauvette, *Littérature Italienne*, Paris, Colin, 1919, p. 136.

Pouco a pouco a procura (que tanto impelira os estudiosos renascentistas) dos traços reais a aplicarem-se a Laura, foi-se desvanecendo. Da figura de Laura foram brotando símbolos. E os seus traços físicos, a sua possível identificação com um mundo civil, foram dando espaço ao aparecimento de um grande mito: o das paixões que iludem e atormentam, como o crismou Amaturo (44), e que no *Canzoniere* obtém larga audiência.

Em antecipada consonância, Calcaterra havia definido Laura e, amplamente autorizado pela poesia do Petrarca, como «fera angelica e innocente», inimiga «dolce e acerba» que destruia o poeta (45). Enquanto Flora, atendendo à estudada eloquência usada pelo Petrarca, considerava que Laura, de possível pessoa física, se transformara, simplesmente, na «palavra», e que, dessa forma, no fluir do discurso petrarquiano, requintadamente conduzido, ecoava permanentemente no espírito do seu amante (46).

«Innaccessibile, inconvincibile, inattingibile», esquiva e agressiva, Laura seria, porém, e de acordo com Papini, o caminho para a virtude, a transformação do amor carnal na castidade, a busca da eternidade (47).

Portanto, passos essenciais estão dados no sentido de uma larguíssima renovação crítica à volta da figura de Laura e de aquela sua intensa presença nos versos de *Canzoniere*, de aquele «Laurocentrismo» que parece ser o resumo da obra poética do Petrarca em língua vulgar. Acrescentem-se, contudo, ainda, uns dois ou três pormenores: antigos, modernos, não importa.

E falemos, desde logo, de Carducci. Autor de um soneto cujos dois primeiros versos vão logo endereçados a Petrarca e a Laura

> Messer Francesco, a voi per pace io vegno
> E a la vostra gentile amica bionda,

e autor, nomeadamente, de um formoso discurso pronunciado junto à sepultura do Petrarca: expressivo quadro sobre a presença de Laura no *Canzoniere*: nobilitação da paixão amorosa, idealização do sensível, humanização do divino. E, na pessoa de Laura: a transfiguração ideal do humano.

Laura, toda ela, considerava o Carducci, resplandecia no *Canzoniere* e, no *Canzoniere*, toda ela se movimentava: como sempre se movimenta a natureza, com a qual Laura se harmonizava. Como se harmonizava com a beleza. Como se harmonizava com a morte, ao encontro da qual sempre caminhara, «in serena mestizia, senza querimonie e disperazioni difformi e sbigottimenti». Personificação da vida e da natureza e personificação, a um tempo, da beleza e da morte, Laura estabelecia a inesperada, mas suavizadora aliança entre a morte e a beleza

---

(44) Raffaele Amaturo, *Petrarca*, Bari, Laterza, 1981, p. 275-80.

(45) Carlo Calcaterra, *Il Petrarca e il petrarchismo*, in *Questioni e correnti di storia letteraria*, Milano, Marzorati, 1965, p. 173.

(46) Francesco Flora, *Storia della letteratura italiana*, vol. I, Milano, 1950, p. 248.

(47) Giovanni Papini, *Ritratti italiani*, Firenze, Vallechi Ed., 1944, p. 22-29.

Morte bella parea nel suo bel viso,

num imprevisto hino de louvor que era, afinal, o da ressurreição helénica de Eutanasia [48].

A identificação de Laura com a morte individua, de facto, um dos grandes motivos do *Canzoniere*. Bem como a identificação de Laura com a beleza que, em Petrarca, é perene, sensível, corpórea. Bem como, igualmente, a identificação de Laura com a poesia: um dos motivos mais tratados pela crítica e um dos mais acessíveis. E um dos mais explícitos, desde os primeiros sonetos do *Canzoniere*, desde, pelo menos, o soneto V, «Quando io movo i sospiri a chiamar voi», no surpreendente jogo de palavras que o Petrarca ali instala, no início da relacionação de «Laura» com «lauro», e com «l'aura», no início de um processo de procura de uma identificação para Laura: o processo da descoberta do próprio «segredo» de Laura: a relacionação do nome-símbolo com a poesia, da qual a dona amada é a única inspiradora.

Não sem que Petrarca, recuperando, através de Laura, o mito de Dafne, determine que Laura seja ela, agora, a reincarnação do mito, seja ela a ressurgida Dafne, a moderna senhora da poesia, o acesso à glória poética: seja ela a personificação de: «quell' onorato lauro che [Petrarca] nei suoi versi con tanta eleganza avea lodato», de acordo com o Boccalini [49].

Ou não sem que Petrarca, recuperando, através de Laura, o mito de Dafne, se atreva a desafiar mesmo Apolo, impondo-lhe o seu elevado canto lírico, em língua vulgar, canto rival, contudo, dos paradigmáticos modelos clássicos, de acordo com o que se deve entender de terceto final do referido soneto V:

se non che forse Apollo si disdegna
ch'a parlar de' suoi sempre verdi rami
lingua mortal presumptuosa vegna.

Mas, para lá da associação de Laura com a poesia e consequente procura e conquista através do canto poético da imortalidade: os «sempre verdi rami» acima recordados, Laura será, ao mesmo tempo, no canto petrarquiano e, agora, numa relação menos divulgada, a reincarnação da fénix, assinalando, desse modo, a raridade de que é modelo, o esplendor que a distingue, anunciando a cíclica ressurreição e a confirmada imortalidade, tal como o poeta dirá ao abrir de uma das estâncias da sua canção CCCXXIII: a celebrada canção das «seis visões»

Una strania fenice, ambedue l'ale
di porpora vestita, e 'l capo d'oro,

---

(48) Giosue Carducci, *Presso la tomba di Francesco Petrarca*, in *Discorsi letterari e storici*, Bologna, Zanichelli, 1919.

(49) Traiano Boccalini, *Ragguagli di Parnaso e scritti minori*, vol. I, a cura di Luigi Firpo, Bari, Laterza, 1948, p. 300.

vedendo per la selva, altera et sola,
veder forma celeste et immortale
prima pensai

numa associação que se andara preparando, subtilmente, ao longo do *Canzoniere*, tal como a encontramos já em desenvolvimento no soneto CLXXXV,

Questa fenice, de l'aurata piuma
al suo vel collo, candido, gentile,

e se nos volta a apresentar no soneto CCCXXI, na quadra de abertura:

È questo 'l nido, in che la mia fenice
mise l'aurate et le purpuree penne,
che sotto le sue ali il mio cor tenne,
et parole et sospiri ancho ne elice?

numa associação que parece pretender dominar a segunda parte do *Canzoniere* aquela onde, justamente, se celebra Laura, após a sua morte. Uma Laura que, morrendo, renascerá, porque a poesia, ou o seu poeta, lhe asseguram a imortalidade. Imortalidade que, por sua vez, Laura, investida, agora, do mito de fénix, que ao mito dafneo se substituiu, irá assegurar ao seu poeta.

Morrendo, para o mundo terreno, mas tornada fénix, Laura renascerá, como quer Zambon, «come pure immagine», ou melhor, «come puro mito letterario (50): a penúltima figuração simbólica de Laura, na aludida canção das «seis visões». Onde a última figuração simbólica de Laura será inesperadamente a da sua identificação com o mito de Euridice

Punta poi nel tallon d'un picciol angue,
come fior colto langue,
lieta si dipartio, non che secura,

uma identificação que exige ao poeta um culto perpétuo, expresso, tal como Orfeu, por sua vez o fizera, nos versos mais comovidos, no choro mais sentido e duradouro, na renovada presença de uma íntima memória:

Ahi, nulla, altro che pianto, al mondo dura!

Paremos por um instante. Para se evocar como, face ao que fomos recuperando, teremos de achar algo débil a forma como, regra geral, a crítica lusitana se tem situado perante o *Canzoniere* e perante os significados que Laura ali assume. Um *Canzoniere* olhado habitualmente, afigura-se-me, como apenas o depoimento

(50) Francesco Zambon, *Sulla Fenice del Petrarca*, in AA. VV., *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, vol. I, Firenze, 1983, p. 411-25.

poético do chamado «cantor de Laura»: um depoimento julgado por vezes até monótono, repetitivo, lamentoso: acerca de uma Laura, caprichosa e fugidia. Qual a retratou (embora estabelecendo algum ocasional cruzamento de referências, sublinhe-se), o nosso setecentista João Xavier de Matos, em soneto que peço vénia para trancrever:

Divina Laura, se vencer deixasses
Dos meus queixumes o teu genio esquivo,
E para mim com rosto compassivo
Esses formosos olhos inclinasses:

Viras servir-te, em quanto me mandasses,
Ou fosse com razão, ou sem motivo;
Viras-me por meu gosto andar captivo,
Por mais, e mais grilhões, que me deixasses;

Viras esta alma, que tu mesma feres,
A teu mando sujeita, expôr-se forte
A quantos riscos idear puderes:

Mas ah! Que inda és cruel da mesma sorte!
Já sei o que de mim somente queres,
He ver em lugar disto a minha morte. (51)

Talvez que, por causa dessa debilidade crítica, resultasse pouco inovadora a tentativa feita por Feliciano Ramos de colocar, frente a frente, em procurado confronto, Petrarca e Camões, na busca de algumas identidades ou de assinaláveis divergências (52).

E, talvez por isso, haja que saudar a caracterização que, de Petrarca e do seu *Canzoniere*, tentou conseguir mais tarde Jorge de Sena, em páginas diversas de diversos seus estudos, entendendo o *Canzoniere* qual espelho de um «quotidiano abstraccionado e magnificado», espaço revolucionário de uma «laicização diária dos sentimentos humanos» (53); entendendo Petrarca como um «fenómeno literário», «amplo e nuançado», onde a poesia «se despe de sujeições teológicas», dinamizando uma nova visão do mundo (54).

Saude-se, igualmente, o renovado interesse que o Prof. António José Saraiva manifestou, ao longo de vários anos, pela figura de Laura, entregando-se à análise da personagem central do *Canzoniere*, e procurando dela obter um satisfatório perfil, onde os gestos e o comportamento a identificassem: modelo de um «ideal

(51) João Xavier de Matos, *Rimas* (...), Tomo Primeiro, Lisboa, 1782, p. 42.

(52) Feliciano Ramos, *A influência de Petrarca na lírica de Camões*, in *Ensaios de Crítica Literária*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1923, p. 25-53.

(53) Jorge de Sena, *Os sonetos de Camões e o soneto quinhentista peninsular*, Lisboa, Eds. 70, 1981, p. 97.

(54) Jorge de Sena, *Uma canção de Camões*, Lisboa, Eds. 70, 1984, p. 149 e 153.

necessário e inalterável», «algo ao mesmo tempo fixo e permanentemente mudável» e que só «musicalmente» poderia ser expresso, qual «radiação de uma beleza inominável, espécie de expressão estética do bem, resplandecimento da gentileza, da honestidade, da harmonia e da sabedoria» (55).

E seria chegado o momento de aludir a uma nova interpretação que, do *Canzoniere* petrarquiano, Wilhelm Pötters intentou oferecer, jogando na utilização de uma correspondência entre o texto literário e concepções matemático-geométricas que se lhe aplicariam, em processo idêntico ao que já utilizara para um estudo sobre o soneto (56). Passando, agora, de um círculo modelar, a que o soneto corresponderia, a um macro-círculo, que identificaria o *Canzoniere*, propondo um estudo matemático (permitir-me-ia dizer um estudo matemático-geométrico) da magna antologia da lírica do Petrarca, onde viriam associadas a escrita do autor, a posição deste perante a sua própria obra, a posição desta face ao universo, e face à numerologia, base previsível da sua concepção (57).

A proposta é nova, nessa aplicação das técnicas do «numerismo» às páginas de Petrarca, e de todo sugestiva, na sugestão de, como escreve D'Arco Silvio Avalle no prefácio, o *Canzoniere*, nos surgir, assim, inesperadamente e no seu complexo, como uma fascinante «metafora matematica» do que constitui, aliás, um seu tema fundamental: o «*iter* doloroso di una ricerca appassionata» endereçada para as tentativas angustiantes de desvendar, de possuir, de perceber algo permanentemente fugidio que caracterizaria Laura: figura feminina a situar-se em uma «dimensione metafisica». Proposta a conduzir-nos, através da grandiosa construção do *Canzoniere*, perante o «princípio imperscrutabile della Creazione». E a colocar-nos diante de uma nova chave interpretativa do *Canzoniere*, baseada numa convergência entre *Laura* e *Veritas*. A oferecer-nos uma via, aparentemente praticável, a uma conciliação entre o sempre renovado enigma com que Laura, através dos séculos e de tantas e novas leituras, nos tem desafiado, e o estudado edifício do *Canzoniere*. A incitar-nos a vermos, desde logo a partir de aquele soneto V a que já antes me referi, no jogo de sons que se instala entre «Laura» e «lauro» e entre a forma «Laureta» que, por sua vez, domina, por completo, o soneto, a proposta imediata, imediatamente honesta, de, no nome «Laureta» dispormos, de imediato, do instrumento para decifrarmos o que chamei o «segredo» de Laura. Singela e inesperadamente condensado nesse nome «Laureta»: singelo anagrama de «La Verità». A Verdade, entenda-se agora, que se deseja expressa através de π.

---

(55) António José Saraiva, *Luís de Camões. Estudo e antologia*, 2.ª ed., 1972, cap. III, *A Lírica*.

Mas recorde-se, igualmente de António José Saraiva, o artigo *Camões e Petrarca* publicado na revista «Seara Nova» n.º 1362, de Abril de 1959.

(56) Willhelm Potters, *La natura e l'origine del sonetto: una nuova teoria*, na obra já referida em nota 50, agora p. 71-78.

(57) Wilhelm Potters, *Chi era Laura? Strutture linguistiche e matematiche nel «Canzoniere» di Francesco Petrarca*, Bologna, Il Mulino, 1987.

Não apenas, e parece-me, da leitura que fiz, a comum «Verdade» mas, diria, a «Verdade absoluta», transcendente, miragem apetecida, busca dolorosa, meta cobiçada, negaceadora, constantemente fugidia.

Talvez que por isso, e seja-me tolerada a ousadia de o dizer, os olhos de Laura, contra o que seria previsível no esteriotipado modelo da sua beleza física, sejam, não verdes, nem azuis, mas sim, negros. Consoante resultaria da canção XXIX, de seu título «Verdi panni, sanguigni, oscuri, o persi», nos versos

> Ma l'ora e il giorno ch'io le luci apersi
> nel bel nero et nel biancho,
> che mi scacciar di là dove Amor corse,

ou da canção LXXII, de seu título «Gentil mia donna, i' veggio», nos versos

> Quanta dolcezza unquancho
> fu in cor d'aventurosi amanti, accolta
> tutta in un loco, a quel ch'i sento, è nulla,
> quando voi alcuna volta
> soavemente tra 'l bel nero e 'l biancho
> volgete il lume in cui Amor si trastulla.

Seriam negros os olhos de Laura, em adequada representação simbólica da passividade que a parece distinguir, ou do mistério que de si se evola. Ou, como Pötters pretende afirmar no seu estudo, da impenetrabilidade das origens.

O PASSADO MEDIEVAL E A EUROPA DE HOJE

JOSÉ MATTOSO
Universidade Nova de Lisboa

A obra de síntese e difusão histórica de António José Saraiva alia-se nele a uma constante revisão dos problemas estudados pelos especialistas e ao lançamento de questões inspiradas numa incansável reflexão sobre os temas mais candentes da actualidade São atitudes que os investigadores raramente conseguem conjugar e que, no caso, garantem o seu sucesso e a repercussão e justificam homenagens como a que se faz nesta Miscelânea.

A ela me associo com o maior prazer. Dedico ao Amigo e ao Autor que tantas vezes tenho lido, sempre com admiração e prazer, e que tantas vezes também me tem feito reflectir, mesmo quando com ele não concordo inteiramente, este texto sobre um tema a que ele dedicou não poucas páginas. O meu objectivo imediato foi o de desencadear o debate sobre os conhecimentos que, no fim da escolaridade obrigatória se esperam do jovem acerca da História da Europa. Dado o carácter amplo das questões parece-me oportuno publicá-lo também numa revista universitária com o intuito de propor aos docentes da História medieval a reflexão sobre alguns problemas que creio lhes interessam directamente.

1. O PRESENTE EUROPEU

Num seminário sobre os conhecimentos que, no fim da escolaridade obrigatória, se esperam do jovem, acerca da História da Europa, têm também lugar algumas noções da Idade Média, apesar da nossa época estar dela já tão distante.

De facto, apesar de sermos herdeiros da civilização greco-romana, sabemos bem que a Europa nasceu justamente da sua conjugação com aquilo a que os romanos chamavam a barbárie, e que esta conjugação se consumou no princípio da Idade Média. A definição espacial da Europa deu-se nessa época. Datam também de então as primeiras expressões da sua consciência.

E se, durante a Idade Média, por intermédio da noção de Cristandade, se forma o conceito da intensidade europeia, nunca foram tão fortes como então os contornos dessa identidade, embora, de certo, só se pudessem verificar numa minoria de homens com suficiente preparação intelectual para poderem conceber a ideia de que a Cristandade representava apenas uma parte do Universo.

Somos, portanto, devedores dessa típica noção medieval de Europa (identificada com a Cristandade). A identidade europeia ficou para sempre marcada pela consciência que então emergia na mente dos europeus, de pertencerem a uma determinada comunidade humana unida por laços específicos e diferente de outras comunidades com características alheias.

Mesmo que hoje as componentes da nossa identidade sejam bem diferentes, convém averiguar as suas origens. É preciso saber qual foi outrora a base da unidade europeia, para descobrir hoje o que eventualmente dela ficou ou se transformou.

Não insistirei mais sobre este ponto tão conhecido, tanto mais que ele será provavelmente objecto de outras reflexões semelhantes a propósito das épocas moderna e contemporânea. Pretendo apenas evocar um quadro de questões que não podem deixar de se ter em conta ao especificar, a seguir, as várias componentes desta identidade, não só as componentes expressas, declaradas e conscientes, mas também, e talvez sobretudo, as componentes subentendidas e implícitas ou mesmo inconscientes.

Falarei, primeiro, de uma componente explícita — a referência cristã. Depois das implícitas, ou seja das que resultam de uma forma de domínio das diversas instâncias da existência humana:

— o domínio da natureza pela tecnologia;
— o domínio da sociedade pelo feudalismo e uma certa forma de organizar a família;
— o domínio da política pela concentração do poder;
— o domínio da razão e do conhecimento pelo ensino universitário;
— o domínio do sentimento pela literatura, sobretudo a literatura cortês.

Finalmente, parece-me dever aludir a uma questão na qual as nações periféricas do ocidente europeu, Portugal e Espanha, desempenham um papel da maior importância, em virtude do seu contacto com as civilizações de outros continentes: o seu papel de fronteira não só como colectividades humanas nacionais, mas também como ponto de origem de europeus que viajaram constantemente para fora da Europa, e, por isso, tiveram uma noção mais clara, mais objectiva e mais intensa da posição da Europa face ao universo: uma noção mais vivida do que é ser europeu e do que é fazer parte da família humana.

Antes de passar a expor cada um destes pontos, convém ainda aludir a uma outra questão ligada ao presente, à Europa e ao

mundo de hoje: a persistência de alguns elementos fundamentais do imaginário medieval no imaginário contemporâneo e a persistência mais difusa da concepção do mundo típico da Idade Média nos dias de hoje. Bastará lembrar alguns dados conhecidos de todos e que têm a maior importância para os jovens.

Assim, sem falar já do sucesso de filmes como *Robin Wood, Excalibur, O Nome da Rosa* ou *O Sétimo Selo*, cuja temática é típica e explicitamente medieval, convém identificar a origem medieval de elementos exóticos de uma grande quantidade de filmes de ficção científica, de músicas modernas inspiradas em baladas medievais, de festas populares como o carnaval, de formas de cozinhar, de uma grande parte do Direito e de muitas instituições ainda vigentes, de provérbios, de locuções verbais, do vocabulário e das noções elementares da linguagem corrente.

Se a nossa concepção do mundo é hoje muito diferente da do tempo das catedrais, graças, sobretudo, à progressiva redução do espaço do sagrado e do sobrenatural, muitas das categorias mentais que nos servem para designar uma hipotética realidade invisível e as bases de toda a simbólica ainda hoje corrente partem de uma visão do mundo efectivamente medieval. A racionalidade e a objectividade do conhecimento, a noção de medida e a sistematização dos dados que triunfaram na época moderna não conseguiram expulsar da vida corrente, da linguagem, nem dos processos mentais dos europeus (e, por meio deles, de todo o mundo civilizado) o recurso ao símbolo e à alegoria, para não falar já de uma certa irracionalidade que a nossa época está justamente a redescobrir.

Deixando de lado estas questões demasiado complexas e que o jovem saído da escolaridade obrigatória só poderá conhecer de maneira implícita e por alusões parciais, passemos, então, a problemas mais concretos, esses sim, de explicação obrigatória, e que, na minha opinião, devem ser objecto expresso de ensino.

2. A REFERÊNCIA CRISTÃ E O SEU SIGNIFICADO

Começarei por exprimir a opinião de que o que sempre constituiu a base e o ponto de partida da identidade europeia foi, historicamente falando, a referência cristã. Falo expressamente de *referência*, não de crença nem de religião, não de dogma nem de culto.

Quero com isto dizer que, a partir do ensinamento de um indivíduo chamado Jesus Cristo e por referência à sua pessoa e ao que ela significava para a maioria dos homens de uma determinada região, se constituiu uma certa concepção do Universo, uma escala de valores, uma opção, face à natureza e à sociedade, uma hierarquia de poderes, uma justificação do Direito, uma forma de acção.

Para me explicar melhor, direi que a crença em Jesus como filho de Deus e como Salvador, implicava uma noção da relação entre natural e sobrenatural, que justificava a ideia de uma His-

tória linear e progressiva em vez de uma História circular e repetitiva, e, por outro lado, uma noção do valor da acção pessoal que transformava o indivíduo em agente do seu próprio destino. A crença na intervenção de Deus na História, num tempo e espaço dados, permitia, pela relação que cada homem desde então podia ter com o plano da Salvação, atribuir a cada pessoa e a cada uma das suas acções, uma potencialidade virtual, uma densidade própria, tornando assim possível não só conceber cada um dos dados da realidade em si mesmos, e não apenas enquanto inseridos na totalidade cósmica, mas também dar-lhes uma importância e um sentido transcendentais. Os dados do real deixam, assim, de ser indiferentes em si mesmos, reversíveis e imutáveis, sem alteração do todo. O tempo deixa de ser circular e repetitivo para se tornar susceptível de um sentido único, um progresso, um avanço irreversível.

Consequentemente, podem começar a ter sentido histórico não apenas a religião, mas também a arte, a política, a moral, a técnica. As acções individuais passam a conceber-se como capazes de pesar sobre os destinos de toda a humanidade, ou seja, o Cristianismo veio a dar uma importância fundamental à autonomia e à responsabilidade individuais, permitindo assim que um dia se viesse a romper o conceito de que o indivíduo só tem valor como parte da comunidade e consequentemente a possibilidade de admitir como potencialmente válidos a ruptura com o convencional, a criatividade individual, e mesmo a marginalidade social. Daí viria também a brotar a ideia de que existem estruturas sociais justas, mas também injustas, e de que o homem é responsável pela sua transformação e o seu aperfeiçoamento.

Como se sabe, muitas destas consequências só foram descobertas e explicitadas na época moderna. Mas o que importa é que elas se tornavam típicas da civilização europeia, e que estão em germe no sistema de concepções decorrentes do Cristianismo.

A meu ver, portanto, a atitude civilizacional europeia, tipicamente europeia, que atribui ao homem a capacidade para dominar o mundo em que vive e o transformar em direcção a um futuro do qual ele é verdadeiramente actor e não apenas mero agente passivo, é uma atitude que radica, em última análise, na referência cristã, apesar de a ter esquecido, negado, ou prevertido. Ao dizer isto, não pretendo obviamente propor um regresso a um estádio originariamente cristão da sociedade. Apenas lembro um fenómeno histórico, datável e que creio irreversível. Parece-me fundamental conhecê-lo para ter consciência do processo em que estamos envolvidos. Só me atreverei a lembrar, entre parêntesis, que a negação da referência cristã roubou ao homem de hoje a principal defesa de que dispunha para evitar a preversão resultante da concentração excessiva do poder e do desregrado desenvolvimento tecnológico que, em última análise ameaça seriamente o mundo de hoje.

3. O DOMÍNIO DA NATUREZA: a tecnologia

Começaria, portanto, por lembrar uma primeira forma de domínio do mundo que caracterizou e ainda caracteriza a civilização europeia: a tecnologia. Convém, neste ponto, acentuar o facto de que a Europa não tem o privilégio exclusivo de todas as inovações tecnológicas. Muitas das mais importantes nasceram de descobertas feitas noutros continentes. O que é típico da Europa, porém, é o seu desenvolvimento numa cadeia contínua e amplamente participada, cujo arranque se pode situar propriamente na Idade Média.

Não se trata tanto de acentuar as virtualidades da difusão do estribo e do freio, da charrua e da atrelagem, do assolamento trienal e das plantas azotadas, dos instrumentos agrícolas de ferro ou do moinho, das técnicas de fundição ou de tecelagem, da cerâmica de construção ou da extracção do sal, dos instrumentos de navegação ou da imprensa, da bússola ou da pólvora. Trata-se de acentuar o processo de difusão que fez destas inovações tecnológicas *não o privilégio de grupos isolados, de minorias ou de especialistas mas os comunicou sem cessar, numa cadeia contínua, a grandes massas de homens*, a uma escala desconhecida de outros continentes.

O Ocidente europeu foi, de facto, a região do mundo onde as formas de intervenção sobre a natureza perderam toda a conotação mágica, deixaram de ser propriedade ciosamente guardada pelos seus inventores ou de uso cuidadosamente controlado pelos chefes em seu benefício, para se tornar património comum e forma de luta pela sobrevivência colectiva.

Como se sabe, discute-se se as inovações da tecnologia agrícola e artesanal que permitiram aumentar a produção nos séculos XI a XIII foram obra de camponeses ou de senhores.

O que importa, porém, fossem de uns ou de outros, todos se aperceberam, e sobretudo os senhores, que tinham interesse em difundir, trocar e melhorar os processos de aumentar a produção. A este propósito não deixa de ser significativo que os agentes que mais claramente tomaram consciência do papel do homem como senhor da natureza para a pôr ao seu serviço, foram os Cistercienses.

De facto, talvez só no Ocidente europeu se encontre aquele sentido pedagógico, aquela militância na transmissão de conhecimentos e na sua larga distribuição por todos os que os podem captar, que é típico do espírito europeu, e se encontra não só na difusão das inovações tecnológicas mas também do ensino universitário, como veremos depois. É possível que este empenhamento na difusão de conhecimentos radique na dinâmica pastoral do cristianismo e no sentido comunitário que ele deu aos fiéis, atenuando e esbatendo a compartimentação corporativa típica da sociedade romana e a agressividade guerreira da sociedade germânica.

4. O DOMÍNIO DA SOCIEDADE: o feudalismo e a família

O primeiro paralelo a estabelecer com o domínio da *natureza* pela tecnologia produtiva é o domínio da *sociedade*, por meio do feudalismo e da organização familiar. Estes dois fenómenos estão profundamente ligados entre si. Representam, de facto, duas das bases fundamentais da civilização europeia. São formas inovadoras porque instauram soluções que diferem tanto da organização clássica baseada no parentesco da família larga, como na organização política fundada no domínio das cidades, na cobrança de impostos e na manutenção de um exército. O senhor feudal tem um poder militar e um poder público sobre o seu território, mas o segredo da sua estabilidade e da possibilidade de o transmitir numa linha única está no facto de os utilizar para fins económicos, quer de produção quer de consumo. Sem abandonar totalmente as funções guerreiras consagra-se à exploração económica das suas terras e dos homens que nelas vivem. Ao mesmo tempo, os grupos ou bandos de guerreiros fragmentam-se em famílias nucleares que se sucedem de geração em geração e transmitem de pais para filhos os poderes adquiridos. O poder deixa de pertencer ao grupo para se partilhar entre os chefes de linhagens.

Ora, a nível inferior, o sistema feudal contribui também para a difusão da família nuclear como detentora de uma unidade de exploração agrícola. Ao assegurar a sua transmissão de geração em geração, tendencialmente com as mesmas dimensões, cria formas de exclusão de filhos segundos e de colaterais, o que assegura a estabilidade e o controlo do sistema por parte do senhor feudal.

Estou a falar, obviamente, de um modelo teórico, do qual se podem encontrar inúmeras excepções e desvios. O que importa, porém, é que a sociedade medieval europeia criou uma forma de se dominar a si própria se assim se pode dizer. Ela não se baseia, como nas sociedades primitivas, num sistema colectivo que envolve tendencialmente toda a comunidade, mas numa autonomização dos senhores feudais, depois de quebrados, ou fortemente atenuados, os laços que uniam entre si os antigos componentes de bandos guerreiros dependentes do rei ou do conde. A nova forma de organização social deixa de resolver o problema da relação entre a produção e a sociedade a partir da solidariedade entre os parentes do clã para o resolver antes a partir da criação de núcleos familiares restritos e tendencialmente autónomos, cujas dimensões são ditadas pela rentabilidade da exploração e a possibilidade do controle económico. Embora, obviamente, sem destruir por completo as tradições antigas de solidariedade grupal, a verdade é que se criou nessa época o modelo de família que ainda hoje predomina na Europa, e em todos os continentes que a adoptaram. Não ignoro, é claro, que a família nuclear foi sempre a unidade base da vida social. Mas penso que só na Idade Média ela se tornou, e ainda assim de maneira incipiente, a célula da produção. Seria preciso avançar ainda alguns séculos para que a célula da produção se viesse a tornar o indivíduo e não já a família.

5. A CONCENTRAÇÃO DO PODER

As estruturas feudo-familiares medievais criaram, pois, uma forma tipicamente europeia de organizar a sociedade. A Idade Média criou também um tipo especial de domínio político que creio poder definir como «concentração urbana do poder».

É verdade que a cidade foi sempre a sede do poder político, desde a Antiguidade oriental, passando depois pelas civilizações grega e romana. É verdade, também, que o ocidente europeu, sobretudo a norte do Loire, conheceu nos primeiros séculos da Idade Média, uma forma *rural* de distribuição dos poderes políticos. Mas só se pode falar propriamente de uma civilização europeia medieval a partir do momento em que se ultrapassa a fragmentação feudal, se inicia a concentração do poder político nas mãos dos reis e estes governam a partir das cidades e através dos circuitos urbanos. Só depois disso se fundam as universidades, se constrõem as catedrais e se começam a redigir as sumas teológicas. Ainda que o poder régio não exclua os poderes senhoriais e feudais e tenha muitas vezes de pactuar com eles, foi só na medida em que lhes serviu de cúpula, os neutralizou ou os venceu, que se destruiram as barreiras à circulação económica e cultural, e se criaram redes de solidariedades suficientemente vastas para se poder falar numacivilização comum.

De facto, o poder político medieval, não exclui as autonomias locais, os governos dos concelhos, das comunas, das repúblicas urbanas, como não exclui também as largas autonomias feudais de senhores leigos ou eclesiásticos. Mas a eficácia da concentração régia seduz vivamente os que desejam a paz, e ordem e a prosperidade. O rei aparece como o referente dos valores de justiça e de ordem contra a arbitrariedade dos senhores. Mesmo os eclesiásticos que depois lhe censuram os excessos, tendem a justificar a concentração do poder nas suas mãos.

Nasce, assim, repassada, já, de conotações moralizantes, a ideia do poder político (do futuro Estado), cómo garante dos direitos dos cidadãos, e, por isso mesmo, como legítimo cobrador de impostos, regulador da justiça, promulgador da lei, responsável pela ordem pública e a perseguição dos malfeitores, árbitro dos conflitos sociais e institucionais. O rei surge nos *espelhos dos príncipes* como o delegado de Deus para o emprego da força ao serviço da implantação do reino de Deus na terra, ou, pelo menos, como o responsável pela criação e manutenção das condições em que ele se pode propagar e desenvolver. A Idade Média ensaia, de facto, os primeiros esboços da criação do Estado, outra das mais típicas realizações do continente europeu.

6. O DOMÍNIO DA RAZÃO: a Universidade

Assim como o poder régio tem a sua sede na cidade medieval, também o domínio do saber racional parte dela. Nesse ponto, é parcialmente injusta a ideia habitual de identificar a Idade Média

com as concepções obscurantistas e mágicas de base irracional. O problema aqui não está em reconhecer a predominância de tais crenças, está, sobretudo, em detectar o nascimento de outra mentalidade, aquela que veio a triunfar na época moderna, e cuja génese se pode situar de facto nas cidades medievais.

Como se sabe, a mentalidade racional, discursiva e lógica, que ressuscita as aquisições fundamentais da filosofia grega, sobretudo da aristotélica, foi a que presidiu ao ensino universitário medieval. Creio que é extremamente importante, que o aluno que termina a escolaridade obrigatória saiba como nasce uma visão do mundo completamente diferente da que se baseia no pensamento mítico e simbólico. Mesmo quando aplicado a Deus e às realidades sobrenaturais, o que se exercita nas Universidades é a lógica e a capacidade dedutiva.

É preciso, porém, mostrar, que o ensino universitário não se confina à teologia, mas aperfeiçoa também a lógica, a gramática, a retórica, o Direito canónico e civil, e a medicina. Cria-se então a ciência jurídica, e o prestígio que a Universidade adquire junto dos reis e príncnpes eclesiásticos leva a que os alunos saídos das Universidades se tornem os seus conselheiros políticos, os mentores da administração e da criação do aparelho burocrático régio, levando assim a influência da Universidade a toda a parte.

Assim, por intermédio das estruturas políticas, que asseguram a difusão do poder, se difunde também o pensamento racional. A lógica do juiz que aplica o Direito de Justiniano chega a toda a parte. As razões do notário cuja intervenção é necessária para a validade dos contratos e transacções, impõem-se a toda a gente. O raciocínio do clérigo que organiza a chancelaria episcopal, atinge todas as paróquias e todo o clero da diocese, e, por intermédio dele, todos os fiéis. A Universidade medieval é frequentada apenas por uma minoria de homens, mas a sua influência é enorme. A mentalidade que, a partir dela, se espalha, acabará por penetrar em todas as camadas sociais e em todas as actividades humanas, reduzindo, a pouco e pouco, o império do pensamento mágico e simbólico.

Aqui se observa de novo uma militância e uma virtualidade difusora semelhante à que tínhamos encontrado há pouco acerca da tecnologia. Os universitários propagam o seu saber com um zelo semelhante ao dos pregadores e missionários que nos séculos VI a IX tinham evangelizado as nações germânicas e eslavas. É um fenómeno que não me parece encontrar-se facilmente noutros continentes e civilizações.

7. O DOMÍNIO DO SENTIMENTO: a literatura

Se nas Universidades se aprendia a dominar o saber, por meio da razão, nas cortes régias a senhoriais aprendia-se a dominar o sentimento por meio da literatura. De facto, um dos grandes fenómenos da civilização medieval é a criação e o desenvolvimento de uma expressão verbal que transforma a narrativa mítica e a poesia religiosa em literatura.

Creio, na verdade, que embora se possam encontrar nas narrativas míticas e na poesia religiosa primitiva, expressões do tipo que chamamos hoje literário, a literatura propriamente dita só nasce a partir do momento em que se transpõe para a narrativa ficcional ou a poesia a descrição dos sentimentos humanos e a reflexão sobre eles. Já não se trata portanto, de transmitir os mitos referenciais do homem, que o situam perante o mundo e a sociedade, que explicam o papel do masculino e do feminino, do natural e do sobrenatural, do indivíduo e da família, da guerra e da paz, da liberdade ou do destino, trata-se, agora, de exprimir as reacções individuais, os estados de espírito, a consciência do momento presente, de si e do outro, do amor ou do ódio, da alegria ou da tristeza. É o que faz a poesia lírica ou o romance. É o que faz, mesmo, a epopeia, ainda que esta esteja mais próxima dos mitos primitivos.

O que importa, porém, é que a literatura surge como uma forma de domínio dos sentimentos. Ao nomeá-los, permite controlá-los. Ao descrevê-los permite reconhecê-los e torná-los conscientes. O homem deixa assim de ser um mero sujeito passivo dos seus impulsos e torna-se responsável pela maneira como vive os seus sentimentos, quer se entregue a eles pelo processo de intensificação que a literatura lhe traz, quer os recuse, reconhecendo-os, negando-os ou fugindo-lhes, e aprendendo a fazê-lo como os heróis dos romances e das composições poéticas. Assim, o controlo dos sentimentos deixa de se fazer sobretudo por meio da comunidade ou da pressão social, para se tornar um exercício pessoal do qual depende a felicidade ou a infelicidade do indivíduo.

Assim, creio que a literatura ocidental nascida na Idade Média não é mero entretenimento ou jogo formal, é sobretudo, do ponto de vista social, tentativa de domínio do sentimento. É este aspecto que garante a sua difusão e lhe atribui um sentido próprio.

8. A CONSCIÊNCIA EUROPEIA: errância e universalismo

Voltemos agora ao ponto inicial, ou seja, à referência cristã. Encontra-se aí, creio eu, o ponto de partida para a consciência universal do homem europeu. Quero com esta expressão referir-me ao conceito de que existe uma humanidade que abrange todos os homens, mas que, nela, a civilização europeia pode ou deve constituir modelo para todo o mundo. Ao contrário das civilizações orientais que tenham a excluir juízos de valor acerca da sua própria concepção do mundo, e tomem como equivalentes todas as concepções possíveis, relativizando a sua função interpretativa, a pretensão universal do Cristianismo à salvação de todos os homens, leva a apresentar as outras religiões, e implicitamente as outras culturas, como inferiores e caducas. Consequentemente a concepção cristã — ou seja, a europeia — é apresentada como modelo universal.

Esta pretensão universalista viria a transformar-se, já depois do fim da Idade Média, numa capacidade para dialogar com todas as culturas, para integrar elementos de todas elas, ou para ensaiar

uma espécie de metacivilização cuja base seria, de facto, a europeia, mas que a transcende justamente pela sua dimensão universal.

De toda a maneira, o europeu manifesta desde a Idade Média uma grande curiosidade para com as outras culturas. Quer para condenar e combater violentamente, como acontece para com a cultura muçulmana, quer para as admirar, fascinado, como acontece com o Oriente longínquo, mais imaginado do que conhecido, mas, em todo o caso, sede de maravilhas fantásticas, de abundância e de excessos.

Nestes contactos, os países periféricos, como os eslavos, a Itália ou os da Península Ibérica, exercem, naturalmente, um papel fundamental. Pode-se dizer, mesmo, que é neles, sobretudo na Península Ibérica, que se forja mais claramente a consciência europeia. A presença próxima, viva, de outras civilizações, dá uma noção existencial da alteridade da diferença, e, por consequência, da identidade própria. Nestes países, o conceito de superioridade europeia esbate-se, perante as realizações e sucessos de outros povos. Os relatos acerca das viagens ao Oriente, com as suas fabulosas maravilhas, funcionam como estímulo à errância fora da pátria e à exploração. A proximidade da fronteira estimula a aventura, a curiosidade e o risco.

Por outro lado, os países periféricos, sobretudo, de novo, os da Península Ibérica, funcionam também, como o lugar da osmose entre a Europa e o Islão, e, por meio do Islão, entre a Europa e civilizações mais longínquas. Neste ponto têm especial importância os contributos de al-Andaluz e os grandes empreendimentos de assimilação da época de Afonso X, o Sábio. Tudo isto contribui, é claro, não só para diversificar a cultura europeia, mas também para lhe dar uma consciência universal mais adequada à realidade.

Enfim, é nos países periféricos, sobretudo, mais uma vez, nos da Hispânia, que se manifesta mais precoce e intensamente a vocação expansiva da Europa. Os Portugueses do século XV partem facilmente à busca de novas terras, tentando descobrir o que está para além do mundo muçulmano. São eles que iniciam a aventura atlântica e avançam sem desfalecimento ao longo da costa africana, acabando por contorná-la para chegar até à Índia, à Insulíndia, ao Japão, à China e à Malásia. Depois deles, os Espanhóis, que chegam à América, seguidos dos Portugueses que exploram o Brasil.

Inicia-se assim a errância europeia através do mundo. Nela se manifesta, de novo, aquela militância, aquele desejo de difundir conhecimentos, práticas, crenças, técnicas, instituições, que já vimos também a propósito da tecnologia e das universidades. Os europeus estão convencidos que as suas descobertas são boas para todo o mundo e para todos os homens.

Tais são, parece-me, os principais conhecimentos que deve ter o aluno do ensino secundário acerca da História de Europa

medieval. Todos os que mencionei permanecem ainda hoje como características da civilização europeia ou então deram origem a atitudes e concepções que se tornaram suas características na época moderna. Tal é, pelo menos, a minha opinião. Não tenho, porém, a certeza de ela ser aceite unanimemente. Vários dos pontos de vista que apresentei necessitariam de ser discutidos e «nuancés», desenvolvidos e mais bem explicitados. Espero, justamente que possam ser pontos de partida para um debate fecundo e largamente participado.

OS ORÁCULOS SIBILINOS NAS OBRAS PROFÉTICAS DE ANTÓNIO VIEIRA

JOSÉ VAN DEN BESSELAAR
Universidade Católica de Nijmegen

A palavra «Sibila» (gr.-lat. *Sibylla*) é de origem oriental, provavelmente, iraniana. No início era nome próprio que, no decurso dos séculos, passou a ser genérico. A sua entrada no mundo grego deu-se, através da Ásia Menor, entre 750 e 550 a.C., portanto, na época que se situa entre a actuação dos poetas Homero e Hesíodo, e o nascimento da filosofia jónica.

A Sibila é mulher vaticinante, sem domicílio fixo e não ligada a determinado santuário. Indo de lugar em lugar, profetiza o que lhe vem ao espírito, não a pedido de outros, como fazem as sacerdotisas dos templos, mas arrebatada pelo nume que dela se apodera, enchendo-a de «furor divino» e fazendo-a «sair de si mesma» (gr. *ékstasis*). Representa, assim, o que, desde Nietzsche, se costuma chamar o aspecto dionisíaco da cultura helénica. Os acontecimentos que ela prevê são, geralmente, de natureza nefasta: catástrofes físicas e calamidades políticas, cuja efectuação é a consequência da inobservância de certas normas religiosas e morais. A Sibila exorta a comunidade a reconsiderar a sua atitude diante dos valores fundamentais da vida.

Os autores mais antigos que dela fazem menção (entre eles se acha o filósofo Heraclito) falam de uma só Sibila. As fontes de data mais recente conhecem diversas Sibilas, enumerando delas nove, dez ou até doze. No mundo grego, a mais famosa era a Eritreia (1); no mundo latino, a Cumana (2). Outras célebres Sibilas eram a da Pérsia, a de Delfos, a de Tróia (3) e a de Tívoli (muitas vezes designada como a *Tiburtina*).

Reduz-se a pouca coisa o que sabemos dos oráculos sibilinos na época clássica da Grécia. É só a partir da chamada época helenística que elas se nos tornam mais conhecidas. Era o período

(1) A pátria desta Sibila não é Eritreia, a região africana, mas a cidade de Éritras, que fazia parte da Confederação das Doze Cidades Jónicas na Ásia Menor.

(2) Ela tornou-se conhecida sobretudo por Virgílio (*Ecloga*, 4 e *Aeneis*, VI).

(3) É Cassandra, a filha de Príamo, rei troiano; também se chama «a Frígia».

em que a antiga *pólis*, com as suas instituições político-sociais e religiosas, ia sendo substituída por organizações mais vastas, e uma vaga de misticismo oriental ia invadindo o mundo mediterrâneo. Entre esses elementos orientais se encontra a profecia apocalíptica, posta na boca de uma das Sibilas. Impressionados com a ruína de instituições e costumes tradicionais, como também com a rápida ascensão de ideias e formas novas, alguns indivíduos (para nós, pouco identificáveis) começavam a comentar os factos políticos e sociais em profecias métricas, atribuindo-as a uma das Sibilas. Eram comentários facciosos, que exaltavam as virtudes e méritos de um príncipe justo e dilecto aos deuses, e prediziam que a ira celeste estava prestes a cair sobre os adversários dele. Estes vaticínios, redigidos em hexâmetros gregos, procuravam influenciar a vida pública do tempo, conferindo-lhe um carácter sacral. Possuímos ainda uns poucos espécimes deste género de oráculos sibilinos.

Desde o século II a.C., foram os judeus alexandrinos que passaram a servir-se desta poesia sibilina. Externando nela os seus sentimentos de rancor contra os gentios que os dominavam e, não raro, humilhavam, enriqueciam-na com alguns elementos que, originariamente, lhe eram alheios: o monoteísmo, a noção de pecado, as promessas messiânicas, o terrível «Juízo de Deus» e as calamidades que haviam de cair sobre os inimigos do povo eleito, — horrores que só poderiam ser evitados mediante uma conversão radical. Alguns séculos depois, foram os cristãos que, vendo-se perseguidos pelo Império Romano, recorreram ao mesmo meio. Nas profecias sibilinas que forjavam, exprobravam aos gentios a idolatria, a imoralidade e a injustiça; também ameaçavam-nos com o dia da vingança divina, que não havia de tardar. Descreviam-lhes, em forma de *vaticinia ex eventu*, os grandes momentos da obra redentora de Jesus: a Encarnação, a Paixão e a Ressurreição, dando a entender que, com a mesma infalibilidade com que essas profecias se tinham cumprido no Novo Testamento, se haviam de cumprir igualmente as profecias referentes ao fim dos tempos.

Graças a esses elementos bíblicos, promulgados por videntes pagãs, as Sibilas gozavam um grande prestígio entre os cristãos medievais, tanto no Oriente, como no Ocidente. No século VI fez-se uma colecção dos oráculos sibilinos, organizada em 14 livros, dos quais, na época de Vieira, só os oito primeiros eram conhecidos. No século XIX, o cardeal Ângelo Mai descobriu, nas Bibliotecas Ambrosiana e Vaticana, os livros XI a XIV, e editou-os. (4) Ao que parece, estão irrevogavelmente perdidos os livros IX e X. Uma edição modelar das profecias subsistentes, munida de valiosas notas históricas e filológicas, foi feita por J. Geffcken no início do presente século. (5) Uma selecção criteriosa dos oráculos (com a tradução alemã) foi publicada por A. Kurfess (6);

(4) Ângelo Mai, *Scriptorum Veterum nova Collectio e Vaticanis Codicibus*, t. III, parte III (Roma, 1828).
(5) J. Geffcken, *Die Oracula Sibyllina* (Lípsia, 1902).
(6) A. Kurfess, *Sibyllinische Weissagungen* (Berlim, 1951).

este livro inclui também alguns textos patrísticos e medievais que revelam a grande repercussão do profetismo sibilino em tempos posteriores.

Para a grande popularidade das Sibilas na cristandade ocidental não pouco concorria o facto de que alguns Padres da Igreja Latina, entre eles, um Lactâncio e Santo Agostinho, delas fizeram menção muito honrosa, chegando a citar com aplauso extensos trechos dos oráculos que lhes eram atribuídos. Outra razão era a Quarta Égloga de Virgílio, na qual o poeta, referindo-se a uma profecia da Sibila de Cumas, anuncia a instalação de um novo Século de Ouro, a vinda da Virgem e a descida de uma Prole celeste (7), — palavras prontamente interpretadas como alusivas à Encarnação. As profetisas pagãs entraram em diversos textos litúrgicos, por exemplo, na sequência do Natal (*Laetabundus*, século XII) (8) e na universalmente conhecida sequência da Missa dos Defuntos (*Dies Irae*, século XII ou XIII). (9) Entraram também no chamado *Officium Prophetarum*, drama semilitúrgico que, na Idade Média, se costumava representar em várias catedrais entre Natal e Epifania. Nele apareciam os profetas bíblicos que tinham anunciado com grande clareza a Encarnação (Isaías, David, Daniel, etc.), seguidos de alguns vates gentios (Balaão, Virgílio e a Sibila). A cada um desses profetas se dirigia a pergunta: «Que sabes tu de Cristo? Desejamos ouvir o teu depoimento acerca do nosso Redentor», a que ele ou ela respondia, cantando ou recitando a sua profecia. No fim da Idade Média, as Sibilas entraram também nas artes plásticas, chegando a atingir a suma perfeição artística no período do Renascimento. Mencionamos aqui apenas os baixos-relevos da igreja de Santo André de Pistóia, os maravilhosos mosaicos da catedral de Siena, e os impressionantes frescos de Miguel-Ângelo na Capela Sixtina.

O enorme prestígio que as Sibilas gozavam entre os cristãos ocidentais criava um clima propício para a produção de novos oráculos sibilinos, redigidos não em Grego, mas em Latim. Já se iniciou tal produção na Igreja recém-emancipada por Constantino, isto é, no século IV.

---

(7) Virgílio, *Ecloga*, 4, 4-7:

Ultima Cumaei venit jam carminis aetas.
Magnus ab integro saeclorum nascitur ordo.
Jam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna.
Jam nova progenies caelo demittitur alto.

(8) Nesta sequência há uma referência à cegueira da Sinagoga, a qual, se não quer dar crédito aos seus próprios profetas, ao menos devia dá-lo aos versos sibilinos:

Si non suis vatibus, credat vel gentilibus
sibyllinis versibus haec praedicta.

(9) Nesta sequência se realçam as profecias apocalípticas da Sibila: «o mundo ficará reduzido a cinzas, como dizem David e a Sibila»:

Dies irae, dies illa
solvet saeclum in favilla,
teste David cum Sibylla.

Segundo a *Legenda Aurea* (10), o Imperador Augusto, tendo escrúpulos em aceitar as honras divinas que lhe ofereciam os cidadãos romanos, teria consultado a Sibila de Tívoli. Durante a consulta, apareceu-lhes a Virgem, cingida de um círculo luminoso em cima de um altar no céu e tendo no colo o Menino Jesus. Apontando para a visão maravilhosa, a Sibila disse ao Imperador: «Este Menino, ó César, é maior do que tu, merecendo ser adorado por ti». No local do aparecimento — o Monte Capitolino — foi erguida, no século VI, uma igreja dedicada a Santa Maria *in Ara Caeli*, a qual foi renovada pelos franciscanos em meados do século XIII. Quanto eu saiba, nem António Vieira, nem os outros messianistas portugueses se referem a esta visão, que pouco se prestava a ser integrada nas profecias relativas ao Quinto Império.

À mesma Sibila se atribuía um vaticínio(11) que, embora pouco citado pelos sebastianistas, indirectamente foi de grande importância para eles, fornecendo-lhes o protótipo de um rei justo e piedoso, imperador de uma Monarquia Cristã nos tempos derradeiros. Cem senadores da antiga Roma teriam tido, na mesma noite, um sonho extraordinário: cada um deles avistara no céu nove sóis, que se lhes apresentavam em nove formas diferentes. Solicitada por eles, a Tiburtina explicou-lhes que os nove sóis representavam as nove gerações diferentes que haviam de povoar sucessivamente a terra até à consumação dos séculos. Na mesma geração, surgiria um imperador, chamado Constante, que reinaria durante um período de 112 anos, cheios de paz e abundância; no fim do seu reinado, derrotaria os exércitos de Gog e Magog; em seguida, deporia o diadema imperial em Jerusalém, entregando o Império Romano a Deus. (12) Será então que se instalará o Anticristo, cujo poder será de breve duração; terminado este intervalo, o Filho de Deus voltará à terra para julgar os vivos e os mortos.

A profecia, nas suas partes essenciais, remonta aos anos 350 a 360 d.C., tendo por fim o de anunciar o regresso do Imperador ortodoxo Constante I, assassinado em 350, a quem sucedeu o ariano Constantino II; ela foi ampliada no tempo em que os Francos lutavam com os Langobardos pela posse da Itália.

Nove séculos depois, em meados do século XIII, forjou-se outro oráculo, desta vez, atribuído à Sibila Eritreia. É o produto de um Italiano influenciado pelo joaquimismo posterior (13), e

(10) Jacobus de Voragine, *Legenda Aurea* (ed. Th. Graesse, Osnabrück, 1969 ed. facs.), cap. VI, p. 44.

(11) Texto ap. A. Kurfess (cf. nota 6), p. 262-278.

(12) O Imperador dos tempos derradeiros deporá a sua coroa em cima do Santo Sepulcro; pouco tempo depois, aparecerá o Anticristo. Esta profecia entrou em diversos livros medievais (Pseudo-Metódio, Adso, e Telésforo de Cosenza [na famosa obra *Rusticano*, Veneza, 1516, f. 30v], etc.). Os sebastianistas referem-se poucas vezes a esse gesto do Imperador, e quando o fazem, modificam-lhe o sentido, p. ex., o autor anónimo do tratado Ante-Vieira (cod. Acad. das Ciências, *Obras do P.e A. Vieira*, t. XIII, p. 423-424) e Inácio de Guevara (no poema sebástico *Monarquia Lusitana*, oitava 180 [cod. Bibl. Nac. 551, f. 56v]). Cf. também a profecia de Cassandra e Santo Isidoro.

(13) Edição antiga no livro *Rusticano*, f. 52v-54v; edição crítica de O. Holder-Egger, ap. *Neues Archiv für ältere deutsche Geschichtskunde*, t XV (1889), p. 155-173.

traça, em linhas rápidas, a história do Império Romano desde o Príncipe troiano Eneias até à morte do Imperador Conrado IV (1254). Alguns episódios da história recente vêm a ser descritos mais detidamente. Neste oráculo ocorre um trecho que, depois de ter seguido um longo caminho de adaptações deformantes, acabou por entrar em quase todos os cartapácios sebásticos. Também Vieira o conhecia, chegando a interpretá-lo em sentido joanista, como havemos de ver.

Além dessa profecia sibilina, cuja origem podemos verificar e cuja deformação podemos provar, circulavam em Portugal, na época de Vieira, diversos oráculos sibilinos em forma de coplas castelhanas. Foram fabricados por um versejador castelhano ou, mais provavelmente, por um poetaço português (com a utilização de alguns elementos tradicionais), porque são notoriamente lusocêntricos. Se por essa razão podiam merecer a atenção de Vieira, por outro motivo não lha mereciam: tinham tendência nitidamente sebastianista. (14) Mas ele comentou outro oráculo sibilino, embora de origem não menos suspeita: um oráculo redigido em prosa e atribuído ao espírito adivinhador da Sibila Cassandra e, juntamente, ao de Santo Isidoro. O jesuíta referiu-se mais de uma vez a este vaticínio, e vale a pena examinarmos o seu comentário.

Esta breve sinopse histórica, que está longe de completa, mostra sobejamente como é diversa a origem dos oráculos sibilinos, e como são heterogéneos os seus componentes. Para Vieira, tudo isto tinha pouca importância. Quando uma profecia lhe servia, estava naturalmente inclinado a aceitar-lhe a autenticidade, valendo-se de todos os recursos do seu engenho inventivo para fazer triunfar a causa sustentada. Caso lhe não servisse, deixava-a de lado ou, então, impugnava-a, com a mesma naturalidade. A sua propensão para acreditar em profecias não lhe tolhia nem a astúcia, nem a cautela.

No presente trabalho, pretendo examinar como ele avaliou e comentou três categorias de oráculos sibilinos: os antigos, o da Eritreia, e o de Cassandra e Santo Isidoro.

§ 1. *Os oráculos antigos*

António Vieira refere-se diversas vezes aos antigos oráculos sibilinos (15), mas geralmente só de passagem. Na *História do Futuro*, porém, consagra-lhes umas páginas (16), dando provas de os ter lido.

A primeira questão que se põe é saber qual foi a edição utilizada por ele. Como já vimos, conheciam-se no século XVII apenas

(14) Vários desses versos no cod. Torre do Tombo 1172, p. 61-66.

(15) Sobretudo nas duas *Representações* que Vieira escreveu, estando no cárcere (ed. H. Cidade, em 2 tomos, Salvador, 1957); cf. t. I p. 79; 143; 159; 160; 204; 218, etc.

(16) Não no Livro *Ante-Primeiro*, mas na *História do Futuro* propriamente dita, ed. por J. L. de Azevedo (Coimbra, 1918). O referido passo consta nas pp. 114-121.

oito livros das profecias, os quais, quando Vieira redigia as referidas páginas da sua *História do Futuro*, tinham sido editados quatro vezes. A primeira edição é a de Xystus Betuleius (=Sixtus Birck), feita em Basileia (1545); visto que esta edição só publica o texto grego, exclui-se a sua utilização pelo nosso autor, que, como se sabe, não dominava o Grego. O mesmo Betuleius organizou uma segunda edição (Basileia, 1555), desta vez, munida de uma tradução latina, feita por Sebastianus Castalio (=Sébastien Châteillon) e já antes publicada em separado (1546). No fim do século XVI, saiu a edição de Johannes Opsopoeus (=Johann Koch), que é a mais estimada de todas as edições antigas (Paris, 1599) e teve uma reedição em 1601 (igualmente em Paris).

Prova-se facilmente que António Vieira se serviu da segunda edição basileense. Em primeiro lugar, ele faz, por duas vezes [17], menção explícita da edição de Xisto Betuleu, a qual, pela razão já exposta, só pode ser a de 1555. Segundo, cita seis trechos dos versos sibilinos na versão latina de Castálio, que se encontram tais quais na dita edição. [18] Terceiro, cita um poema acróstico na versão latina de um certo Johannes Longus [19], que igualmente consta na dita edição. [20] Quarto, cita uma anotação de Betuleu [21] e outra de Castálio [22], ambas ocorrentes na dita edição.

J. L. de Azevedo, que consultou as edições de Paris (1599) e Amsterdam (1688), diz que os «trechos alegados das Sibilas se não encontram em nenhum daqueles livros» [23], nota repetida por Hernâni Cidade [24] e Maria L. Carvalhão Buescu [25], que reeditaram o texto da *História do Futuro*. A razão desse desencontro é óbvia: nenhum dos três editores confrontou o texto de Vieira com o da edição utilizada por ele.

Depois desta pequena digressão filológica, passemos a ver o que Vieira diz sobre os antigos oráculos sibilinos.

---

[17] Vieira, *Hist. do Fut.*, p. 114 e 121.

[18] Início e fim do trecho citado:

	ed. Azevedo	ed. Betuleu
Sed postquam... sceptra tenebit	p. 115	p. 92
Tunc ad mortales... vestitus	p. 117	p. 64
Verum cum quaedam... renati	p. 118	p. 64
E caelo veniens... mentem	p. 118	p. 256
Et brevis... nova lux	p. 118	p. 256
Ergo ad judicium... coronam	p. 118-119	p. 243

[19] Este é o nome do tradutor latino na ed. de Betuleu (p. 325); no autógrafo da *Hist. do Fut.* lemos *Bongo*, que deve ser lapso do autor; os editores da obra lêem Bongro.

[20] O poema acróstico (ed. Azevedo, p. 116-117) consta na ed. de Betuleu (p. 325-326), à guisa de apêndice.

[21] Confronte-se a ed. de Azevedo (p. 114) com a de Betuleu (p. 7).

[22] Confronte-se a ed. de Azevedo (p. 119-120) com a de Betuleu (p. 11-12).

[23] J. L. de Azevedo, na ed. citada (p. 117).

[24] Nas *Obras Escolhidas* do P.e A. Vieira, t. IX, p. 132.

[25] Na ed. da *História do Futuro* (Lisboa, Imprensa Nacional, 1982), p. 372.

Fala dos quatro meios de que a Providência Divina se serviu para que os gentios pudessem chegar ao conhecimento das promessas messiânicas. O primeiro foi a revelação feita por Deus aos patriarcas nos tempos primordiais do género humano; o segundo, os contactos intensos que os pagãos tinham com os judeus; o terceiro, os profundos conhecimentos que os filósofos gentios tinham dos livros sagrados [26]; o quarto, a actuação de alguns profetas pagãos, especialmente iluminados por Deus para tal fim. No número desses profetas pagãos Vieira conta as Sibilas, que predisseram com muita precisão vários pormenores da vida de Jesus, e conclui com Castálio:

> Tanta [...]é a clareza com que falaram de Cristo as Sibilas, qual se não acha maior, nem ainda igual nos Profetas, sendo a razão desta providência [...] a rudeza e ignorância das cousas divinas em que viviam os gentios, aos quais era necessário se falasse com maior clareza do que aos Hebreus, nascidos e criados entre os resplandores da fé e conhecimento de Deus, tendo também estes ali tantos mestres que os pudessem alumiar e ensinar, e carecendo aqueles de toda a luz e doutrina[27].

O que Vieira, neste oráculo da *História do Futuro*, diz agora das antigas profecias sibilinas não é novo, nem original, mas reflecte apenas a opinião comum dos teólogos e exegetas do seu tempo. O seu texto não necessita de comentário, em oposição ao que se diz a respeito das profecias medievais.

§ 2. *O oráculo da Sibila Eritreia*

O oráculo da Eritreia fornecia aos messianistas portugueses um texto que, reduzido aos seus elementos essenciais, reza assim: «A Águia oprimida (ou: escondida), cujo nome se escreve com cinco ápices, destruirá o ministro da iniquidade e possuirá o ceptro dele». Para os sebastianistas, a Águia era evidentemente D. Sebastião, e os cinco «ápices» eram as cinco sílabas do seu nome em Latim: *Se-bas-ti-a-nus*. Um deles, um autor anónimo, escrevia em 1649, portanto, em plena época joanista:

> O segundo sinal do Incuberto é que há-de ter um nome de cinco sílabas. A Sibila Eritrea, que nesta matéria falou maravilhosamente: *Compressa Aquila, cujus nomen quinque apicibus in*[*ae*]*stimabiliter scriptum est*, quer dizer: «Ũa Águia escondida, cujo nome é escrito

---

(26) Esta opinião (sem fundamento histórico) remonta substancialmente ao filósofo judeu Filon (ca. 30 a.C.— ca. 50 d.C.). Ela foi perfilhada por diversos Padres da Igreja, de modo que entrou em muitos manuais de teologia, onde Vieira a deve ter encontrado.

(27) A. Vieira, *Hist. do Fut.*, (ed. cit.), p. 137-138.

com cinco sílabas». El-Rei D. Sebastião, em idioma latino, tem cinco sílabas, em o qual profetizou a Sibila, scilicet: *Se-bas-ti-a-nus*. E se me disserem que este sinal pode convir ao Príncipe nosso Senhor, cujo nome em Latim tem cinco sílabas, scilicet: *The-o-do-si-us*, respondo que, além da computação dos tempos (de que abaxo trataremos) não premitir [*sic*] que hajamos de ter as esperanças dilatadas, se convence esta objecção com o terceiro sinal, que dão os vatecínios, e é que o nome do Incuberto há-de começar pela letra S. (28)

António Vieira conhecia essa interpretação. Combatendo-a na sua carta *Esperanças de Portugal*, diz:

> Até aquele texto tão celebrado: *cujus nomen quinque apicibus scriptum est*, que os mesmos sebastianistas aplicam ao nome *Sebastianus*, composto de cinco sílabas, tão fora está de ser em favor de sua esperança que é uma milagrosa confirmação da nossa. «Apices» propriamente não são sílabas, nem letras, senão os pontinhos que se põem sobre a letra *i*. Assim o diz ou supõe o texto de Cristo: *Iota unum aut unus apex* [Mat. 5:18]. E qual seja o nome que tenha cinco ápices ou cinco pontinhos sobre a letra *i*, o nome seguinte o dirá: *ioannes iiii*. E não digo mais. (29)

As palavras «cujo nome se escreve com cinco sílabas» aplicam-se, no texto original, a Isaac Ângelos, que em 1185 foi proclamado Imperador de Bizâncio. A populaça de Constantinopla destronara e matara o seu predecessor Andronico, o último representante da Casa dos Comnenos, acusando-o de uma atitude indolente diante da conquista de Tessalonica pelos Normandos da Sicília, enviados por Guilherme II de Palermo. Passo a transcrever o trecho, tal como se encontra na edição crítica do oráculo (30), normalizando-lhe a ortografia (que é muito bizarra) e confrontando-o com o arranjo feito deste texto, tal como se lê num cartapácio sebástico (31):

Texto de edição crítica:	Arranjo do texto:
Erit in diebus postremis Psittacus, dans jura Siculis, habens pedes XXXIII, (32) *et gallinam*	*Aquila compressa, cujus nomen quin-*

(28) Trecho tirado de um Discurso Sebástico (inédito), cf. cod. Torre do Tombo 1172, p. 8-9.
(29) Vieira, *Esperanças de Portugal*, ap. Obras Esc., VI p. 58.
(30) Cf. nota 13. — O trecho encontra-se nas páginas 163-164.
(31) Cod. Bibl. Nac. 9442, f. 328r.
(32) *Pedes*, neste contexto, quer dizer «anos de governo». O número 33 é lapso, quer do autor, quer de um copista. Guilherme II reinou 23 anos (de 1166 a 1189).

irruentque in Hircos, vorabunt, destruent et evellent, donec Ursus rugiat, cujus pedes tres semique, et comprehensa(33) *Aquila, cujus nomen Y, scripta quinque apicibus, inextimabiliter sibilans, ministrum iniquitatis destruat, Ursum conterat, caput evellat sceptrum ejus possideat, latera Psittaci hircina calliditate abigantur.*

que apicibus inextimabiliter inscriptum, ministrum iniquitatis destruet, sceptrum ejus possidebit.

Em vez de oferecer aos meus leitores uma tradução literal do texto oracular, a qual pouco ou nada adiantaria, prefiro apresentar-lhes uma paráfrase explicativa que possa esclarecer os elementos essenciais dessa profecia verdadeiramente sibilina:

> Nos últimos anos reinará [na Sicília] um *Psittacus* (=«Papagaio», sc. Guilherme II), cujo governo terá 33 *pedes* (=«anos de duração») e cuja esposa [Joana da Inglaterra] será *gallina sine pullis* (=«galinha sem pintos»). Ele mandará as suas tropas contra os *Hirci* (=«Bodes», sc. os Bizantinos), as quais conquistarão e destruirão [a cidade de Tessalonica]. Então o *Ursus* (=«Urso», sc. Andronico), terminando o seu reinado de três anos e meio, começará a rugir [de dor], e a *Aquila* (=«Águia», sc. Isaac Ângelos), cujo nome começa pela letra Y e se escreve com cinco ápices, será agarrada [pelo povo de Bizâncio] e ela, gritando terrivelmente, esmagará o Urso, o ministro da iniquidade, tomando-lhe o ceptro. As tropas do Papagaio serão afastadas mediante um ardil bem próprio dos Bodes.

Parece-me que assim se deve interpretar o texto. De acordo com a tradição do profetismo sibilino, o oráculo tenta abonar a veracidade de uma profecia apocalíptica com simuladas profecias de acontecimentos já verificados.

Sem me deter em problemas da história bizantina, quero ainda acrescentar umas observações de certo interesse para a história da nossa profecia, que os messianistas portugueses tantas vezes citaram.

Em primeiro lugar, Isaac é chamado *Aquila comprehensa*, porque o povo de Bizâncio «o agarrou/prendeu», para o proclamar chefe da revolta contra o inerte Andronico. Dom Sebastião, porém, chama-se *Aquila compressa* (variante que ocorre também no oráculo original, e se explica facilmente como originado pela grafia: *compreensa*), porque foi «oprimido/subjugado» pelos infiéis em Marrocos e pelos Castelhanos em Veneza e Florença.

---

(33) Variante: *compressa.*

Segundo, *inextimabiliter* é grafia menos correcta, mas bastante comum na Idade Média, do advérbio *inaestimabiliter* (=«inescrutavelmente/misteriosamente»). No texto original, a combinação *inextimabiliter sibilans* deve significar «gritando incrivelmente/terrivelmente»; no mesmo texto encontramos a combinação: *genus humanum inextimabiliter contremiscet* (34) (=«o género humano tremerá terrivelmente»). O significado é claro: Isaac, antes de esmagar Andronico, dará um grito medonho. Na versão sebástica, porém, o advérbio vem a ser combinado com *inscriptum* (lição do ms. utilizado) ou, mais frequentemente (35), com *scriptum*, conservando melhor o seu significado primitivo: a grafia do nome de D. Sebastião revela um profundo «mistério».

Terceiro, o nome de Isaac começa pela letra Y, e não pela letra I, como era de esperar. Julgo que o autor do oráculo evitou a inicial I, porque esta letra, na grafia medieval, podia tanto ter valor vocálico, como consonântico. Quanto à letra Y (embora importada e, originalmente, de valor bem diferente), não existia tal ambiguidade: nas línguas da Europa meridional, ela soava geralmente como a vogal *i*.

Em quarto e último lugar, o nome da Águia que esmaga Andronico, escreve-se com cinco «ápices». A solução mais simples e lógica do problema consiste em interpretarmos a palavra «ápice» no sentido de «letra»: o nome de Isaac escreve-se com cinco letras. Não falta certa base a essa interpretação. Sabemos que o substantivo latino *apex*, como termo gramatical, podia significar «traço de pena», e daí «forma/figura de letra» (36); a transição semântica para o sentido de «letra» é, portanto, muito natural. Outras soluções do problema são mais rebuscadas e mais discutíveis. (37)

O confronto dos textos mostrou que a versão breve da profecia, que em Portugal era interpretada no sentido, quer sebastianista, quer joanista, não passa de um arranjo de um oráculo treiscentista, redigido na Itália com uma intenção completamente diferente.

Não é caso isolado tal violação de um texto profético e a sua adaptação à causa lusitana. Outro caso é o arranjo feito de frases e parcelas de frases, tiradas do chamado *Oraculum Angelicum* (38), que é igualmente o produto do joaquimismo posterior e

---

(34) Na ed. de Holder-Egger, p. 173.

(35) Por exemplo, Vieira, *Esperanças de Portugal* (ed. cit., p 58); cod. Torre do Tombo 1172, p. 8-9; Ante-Vieira (cf. nota 12, p. 348).

(36) *Apices litterarum* ap. Aulo Gélio, *Noctes Atticae*, XIII 31; S. Jerónimo, *Epistolae*, 46, 4; 62, 1; etc. — *Apices*, no sentido de «letras», ap. Sidónio Apolinário, *Epistola*, II 1, 2.

(37) O subst. lat. *apex*, como termo gramatical, tem também o sentido de «sinal diacrítico» (cf. Quintiliano, *Inst. Orat.*, I 7, 2). Entendendo-se assim a palavra, a expressão «com cinco ápices» poder-se-ia aplicar ao nome completo do Imperador, que, em Grego se escreve com dois acentos, dois espíritos fracos e um trema: 'Isaak 'Ángelos, mas acho pouco provável esta explicação.

(38) Editado por P. Piur, ap. K. Burdach, *Vom Mittelalter zur Reformation* (Berlim, 1912), t. II, parte IV, p. 243-327.

data do fim do século XIII. O autor da profecia refere-se ao nascimento de Carlos II de Anjou, rei de Nápoles (1254) e ao seu aprisionamento pelos Aragoneses (1283) em palavras que, no século XVII, foram aplicadas a D. Sebastião. O confronto do texto original do *Oraculum Angelicum* com o do arranjo português é instrutivo.

Or. Ang. (ed. Piur):	Arranjo português: (39)
Tempore annorum Christi 1254 [...] *Sol orietur* (p. 251)	No tempo de 1554 anos nascerá o Sol,
Proinde filii Scorpionis [...] *stimulabunt Solem delitescentem* (p. 251)	e estará eclipsado e escondido por algum tempo;
Pungetur aculeo despectissimo (p. 259)	e será lastimado com o aguilhão
...specu nervo (??) *tricamerato, seris vectibusque praegrandibus communito* (p. 252)... *venenati filii* [...] illico *mancipabunt* (p. 251-252)... *donec* [...] *ad bravium orbis pertingat* (p. 252)	de desprezo numa pequena cova de três ou quatro repartimentos, e cercada de grandes grades. Guardá-lo-ão os Escorpiões, e depois senhoreará o mundo.

Os dois exemplos ilustram como os sebastianistas talhavam antigas profecias para a sua causa. Devemos reconhecer que António Vieira, neste particular, apresenta a mesma falta de juízo crítico. Apesar de ter escrito e pregado em pleno século XVII, vivia mentalmente na fase pré-histórica e pré-filológica da cultura europeia.

§ 3. *O oráculo de Cassandra e Santo Isidoro*

O papel profético e, ao mesmo tempo, trágico da Sibila Cassandra é de tal modo conhecido que não precisa de comentário: o seu nome passou a designar, genericamente, uma profetisa de calamidades, que só encontra incrédulos.

O caso de Santo Isidoro é bem diferente: é uma figura histórica, que nos é bem conhecida como arcebispo de Sevilha, organizador da Igreja visigótica e autor de várias obras históricas e filológicas. Este homem prático não se considerava a si mesmo como profeta, mas as gerações posteriores dotaram-no do espírito profético, atribuindo-lhe alguns vaticínios, todos eles relativos aos destinos da Península. Com o tempo, o número deles foi aumentando, sendo muito natural que se fossem amoldando às aspirações, cada vez diferentes, das épocas sucessivas.

Desde o século XIII, ficaram influenciados pelo joaquimismo, que lhes proporcionou a imagem de um rei piedoso e justo, predestinado a reformar a cristandade em estreita colaboração com um papa modelar (*Pastor Angelicus*). Quando, por volta de 1500, ameaçava o perigo de caírem as coroas unidas de Castela e Aragão nas mãos de um príncipe estrangeiro, vindo do Norte da Europa e alheio às instituições e costumes peninsulares, houve um reflorescimento do profetismo isidoriano, tanto em prosa, como em poesia. Estas profecias exaltavam a figura do *Rey Encubierto*,

(39) Cod. Bibl. Nac. 400, f. 136v.

que havia de derrotar os Mouros na África e conquistar a Terra Santa; era o enaltecimento do espírito das Cruzadas, em oposição ao espírito mercantil e burguês que parecia estar iminente a invadir Espanha. Escusa dizermos que esse profetismo isidoriano exerceu uma influência decisiva sobre o messianismo português.

Foi no seu segundo período baiano que Vieira transcreveu o texto completo da profecia atribuída a Cassandra e Santo Isidoro, munindo-a de um comentário minucioso, mas pouco convincente. O texto e o comentário ocorrem na *Palavra do Pregador, empenhada e defendida*, carta consolatória que o jesuíta, já idoso, enviou a D. Maria Sofia Isabel, segunda esposa (desde 1687) de D. Pedro II, a qual acabava de perder o seu primogénito D. João. De acordo com a opinião comum, Vieira diz que a profecia foi traduzida do original grego [*sic*] pelo Frei Zacarias, discípulo do Patriarca São Francisco e fundador do convento dos frades menores de Alenquer. Indo além dessa notícia banal, comunica-nos que São Francisco, quando estava em Guimarães, deu ordem ao seu discípulo Zacarias para construir o convento de Alenquer, com o que mostra dar crédito à visita lendária de São Francisco a Portugal durante o reinado de D. Afonso II. (40)

Passo a trasladar o texto latino da profecia e a tradução portuguesa. Tanto esta, como aquele constam na já referida carta consolatória. (41)

Isidorus et Cassandra, filia Priami, regis Troianorum, concordati in unum, dixerunt: «In ultimis diebus in Hispania Majori regnabit Rex bis pie datus, et regnabit per feminam, cujus nomen inchoabitur per Y graecum et terminabitur per L. Et dictus Rex ex partibus orientalibus veniet, et regnabit in juventute. Ipse expurgabit spurcitias Hispaniarum, et quod ignis non devorabit, gladius vastabit. Regnabit super domum

Isidoro e Cassandra, filha de Príamo, rei dos Troianos, unidos no mesmo sentido, disseram: «Nos últimos dias, na Espanha Maior (42), reinará um Rei, duas vezes piamente dado, e reinará por uma mulher, cujo nome começará em I e acabará em L. E o dito Rei virá das partes orientais. Reinará na sua mocidade, e alimpará a Espanha dos vícios imundos, e o que não queimar o fogo, devastará a espada. Reinará sobre a Casa

(40) Esta visita de São Francisco a Portugal e o seu encontro com D. Urraca, a quem o santo teria prometido «que este Reino nunca seria unido ao de Castela», são fantasias de Frei Marcos de Lisboa, *Crónicas da Ordem dos Frades Menores...* (Lisboa, 1557), t. I, f. XLI^r. Muitos Portugueses (não só sebastianistas) acreditaram na lenda, p. ex., Francisco Brandão, *Discurso Gratulatório* (Lisboa, 1642), p. 33, e Gregório de Almeida, *Restauração de Portugal Prodigiosa* (ed. D. Peres, em 4 tomos, Porto, 1939-1940), t. I, p. 94-95.

(41) Vieira, *Palavra do Pregador Empenhada e Defendida* (ap. Sermões, t. XIII), p. 256-257.

(42) Cf. cod. Torre do Tombo, 1172, p. 91-92 (Discurso Sebástico): «denota Portugal, porque Espanha divide-se em Lusitânia, Tarraconense e Hispalense, e a Lusitânia antigamente era a maior de todas, segundo todos os cosmógrafos». É uma anotação obviamente errónea.

Agar et obtinebit Jerusalem, et super Sanctum Sepulchrum signum Crucifixi ponet, et erit Monarcha Maximus».

de Agar (43), conquistará Jerusalém, fixará a imagem do Crucificado sobre o Santo Sepulcro, e será o maior de todos os monarcas».

Tal é o texto da profecia que Vieira cita em 1688. Antes de passar a ver o seu comentário, quero alegar as palavras do mesmo Vieira escritas na sua carta *Esperanças de Portugal* (1659), onde lemos: «... a profecia tão celebrada de Santo Isidoro, que tão torcida e tão violentada anda em tantos escritos: *Erit rex bis pie datus*». (44)

Qual é a deformação do texto que o jesuíta tem em vista? Poderíamos pensar na variante: «Um rei duas vezes por milagre dado», que se encontra em alguns cartapácios sebásticos. (45) Mas a lição «por milagre», em vez de «piamente», não devia ter nada de chocante para ele, sendo perfeitamente compatível com a tese, então defendida por ele, de que D. João havia de ressuscitar. Parece-me que a deformação a que aludia, era um acréscimo ocorrente em alguns cartapácios, — um acréscimo que tornava impossível aplicar a profecia ao Duque de Bragança. Em alguns códices encontramos a primeira frase do oráculo nesta forma: «Um rei novo, nos últimos tempos, na Espanha Maior, duas vezes dado por piedade do Céu, *nascendo póstumo*, reinará, sendo mancebo». (46) O acréscimo grifado por mim devia ser bastante incómodo ao jesuíta.

À promessa de que o Rei será duas vezes dado se segue, na profecia, outro sinal: «reinará por uma mulher, cujo nome começará em I, e acabará em L». A profecia era tradicionalmente interpretada no sentido de que o Grande Monarca havia de reinar «graças aos méritos de uma mulher, chamada Isabel», e esta Isabel seria a esposa de D. Dinis. Assim lemos num dos panegiristas de D. João IV:

> ... em monumentos antigos e por mãos de muitos curiosos anda recebida uma revelação da Rainha Santa, à qual, orando pela conservação deste Reino, foi revelado que, por seus merecimentos, se conservaria o Império de Portugal em um seu descendente. (47)

---

(43) Agar era a escrava de Sara, mulher de Abraão; fecundada por este, deu à luz Ismael (*Génesis*, 16), o qual foi repudiado e expulso da casa de Abraão, por causa da rivalidade que existia entre as duas mulheres (*Génesis*, 21). Ismael tornou-se o progenitor de 12 tribos árabes (cf. *Génesis*, 25: 12-18). «A Casa de Agar» emprega-se aqui no sentido de «A Casa dos Muçulmanos».

(44) A. Vieira, *Esperanças de Portugal*, ap. Obras Esc., VI p. 55.

(45) Por exemplo, no cod. Bibl. Nac. 9442, f. 328r.

(46) Por exemplo, nos codd. Bibl. Nac. 9442, f. 328r e Torre do Tombo 1172, p. 13.

(47) Francisco Brandão, *Discurso Gratulatório* (Lisboa, 1642), p. 123.

Vieira, na sua carta consolatória, não pensa na Rainha Santa, mas na Rainha actual, cujo terceiro nome era, em Português, *Isabel*: D. Maria Sofia *Elisabeth*. Diz ele:

> ... reinará por uma mulher, cujo nome começará em I, e acabará em L. Claramente é o nome de Isabel, e não em outra língua, senão na portuguesa, qual é o da Rainha nossa Senhora. E se me perguntam a razão por que se nomea a mãe, e não o pai, é porque foi e será duas vezes piamente dado, ambas pela piedade, devoção e orações da mãe. (48)

Graças à piedade da mãe, nascera a D. Pedro II um filho. Este faleceu, razão por que Vieira manda agora a carta consolatória. O menino só faleceu para receber no céu a investidura da dignidade imperial, a qual, na terra, será dada ao seu irmão, que, graças à piedade da mesma mãe, há-de nascer. Mas, sendo assim, como poderá vir o Monarca prometido das partes orientais? Para os sebastianistas, a procedência não tinha nada de problemático: segundo eles, D. Sebastião vagueara muitos anos pela Terra Santa e outros países orientais. Para Vieira, explicava-se o termo pela mediação de São Francisco Xavier, o Apóstolo do Extremo Oriente:

> Porque, se dado a primeira vez, veio de Goa na relíquia e barreta de São Francisco Xavier [...], também dado a segunda vez, virá da mesma parte oriental por intercessão do mesmo Santo, de cujo poder e favor tão experimentado o esperam as orações e novenas de Sua Majestade. (49)

À argumentação de que Vieira se serve nesta carta faltam o vigor e a coerência interna, que tornam interessante e, até certo ponto, agradável a leitura das suas *Esperanças de Portugal*. A engenhosidade exuberante de 1659 cedeu lugar a uma frouxidão que nos decepciona e justifica plenamente o reparo do seu biógrafo: «Aqui é lícita a dúvida sobre se o frouxo artifício convenceria aquele mesmo que o empregava; dos estranhos poucos lhe achariam persuasão». (50)

---

(48) A. Vieira, *Palavra Empenhada*, p. 261.
(49) *Ibidem*, p. 260.
(50) J. L. de Azevedo, *História de António Vieira* (2.ª ed., Lisboa, 1931), t. II, p. 247.

UMA LEITURA DO EPISÓDIO DO ADAMASTOR:
SOBRE UM ARTIGO DE ANTÓNIO JOSÉ SARAIVA

LEONOR CURADO NEVES
Universidade de Lisboa

E disse — Ó gente ousada, mais que quantas
No mundo cometeram grandes cousas,
Tu, que por guerras cruas, tais e tantas,
E por trabalhos vãos nunca repousas,
Pois os vedados términos quebrantas
E navegar meus longos mares ousas,
Que eu tanto tempo há que guardo e tenho,
Nunca arados de estranho ou próprio lenho

Os Lusíadas, V, 41

Num artigo recentemente publicado na *Colóquio / Letras* (n.º 100), intitulado «Função e significado do maravilhoso n'*Os Lusíadas*», António José Saraiva observa que o estatuto do Adamastor é diferente do dos deuses olímpicos, pois enquanto estes são as *personae dramatis* da acção alegórica, existindo *objectivamente* na «fábrica» (1) de Camões, o gigante «tem apenas uma existência *subjectiva* para os homens (2), não sendo afinal mais do que «uma voz trazida pelo medo» (3), um «fantasma», uma «alucinação» suscitadas pela visão de uma nuvem ameaçadora no mar nocturno.

Se a função estrutural do Adamastor é, como nota António José Saraiva, diversa da dos deuses olímpicos, o mesmo já não se poderá dizer, em minha opinião, do processo literário que preside à criação (ou recriação) de todas as figuras mitológicas que, ainda que de diferentes formas, intervêm na acção d'*Os Lusíadas*. Refiro-me à técnica da composição alegórica, que no tempo de Camões passou a identificar-se com aquilo que constituía antes (Antiguidade Clássica e Idade Média) apenas uma das aplicações

(1) Para utilizar um conceito seu.
(2) Artigo referido, p. 49.
(3) *Id. ib.*

possíveis da alegoria, isto é, a personificação (representação figurativa) de conceitos abstractos (ideias, valores morais, sentimentos), aí compreendida a própria Natureza quando imbuída de uma determinada carga semântica.

Este processo de dar corpo ou representar plasticamente abstracções é, no entanto, n'*Os Lusíadas*, extremamente complexo, porque à descrição de cada uma das personagens mitológicas estão subjacentes não apenas um mas uma *constelação* ou *convergência* de conceitos e elas têm, por outro lado, uma função estrutural específica na arquitectura do poema, adequando-se sempre ao espaço e tempo (sempre simbólicos) da acção no plano humano. Tanto Vénus (ou as ninfas) como o Adamastor, por exemplo, figuras a todos os títulos antinómicas, alegorizam uma determinada percepção e relação com o mais importante elemento da Natureza no poema épico — o Mar —, o que também se explica por a Natureza não interessar à epopeia enquanto dado objectivo puro, mas como produto da mediação humana sobre ela. Se a figura do Adamastor, como veremos, personifica um certo tipo de atitude que impossibilita o verdadeiro domínio do Mar, sendo ao mesmo tempo expressão metonímica do Governo do Mundo anterior à Nova Ordem a instaurar pelos Portugueses, os vários atributos de Vénus fazem dela a própria encarnação do *espírito* dos nautas portugueses, dos vários ideais a que se subordinam inteiramente, constituindo essa dádiva total a Vénus (a tudo o que ela sincreticamente representa) o segredo da primeira vitória de um empreendimento prometeico na história do Mundo. Vénus não representa apenas (pelo seu nascimento) a própria Beleza que resulta da fecundação do mar (4) pelo princípio uraniano (o mar tornado divino, a espuma dos céus (5)) e o poder gerador e transmutador, cósmico (6) do Amor; Vénus é também a deusa que governa nos Céus «a amorosa estrela (...) Mensageira do dia» (7) (VI, 85), o terceiro planeta que Ptolomeu, no *Tetrabiblos*, diz governar a juventude, suscitando no homem o impulso para o amor. «Não refrea / Temor nenhum o *juvenil* despejo» (IV, 5/6) e a «*manceba* gente (...) / Em que crece o desejo do valor» será capaz de «desdemonificar» o Velho Mar Tenebroso transmutando-o num *locus amoenus*, no espaço de Revelação de onde emergirá o novo Cosmos, a nova Ordem Bela e Harmoniosa há muito es-

(4) O elemento caótico mas genesíaco por excelência, último na hierarquia dos elementos estabelecida por Camões (VI, 10 a 12).

(5) Camões parece reunir duas tradições diferentes quanto ao nascimento de Afrodite/Vénus: a que é registada na Ilíada, em que Afrodite é filha de Zeus e Dione e aquela que Hesíodo, na *Teogonia*, veicula, fazendo-a nascer da espuma gerada pela queda dos órgãos sexuais de Urano (cortados por Cronos) nas ondas do mar («porque no salgado mar nasceu» — II, 19).

(6) «Tão fermosa no gesto se motrava / Que as estrelas e o Céu e o Ar vizinho / E tudo quanto a via namorava. / Dos olhos, onde faz seu filho o ninho, / Uns espíritos vivos inspirava / Com que os Pólos gelados acendia, / E tornava do fogo a esfera fria» (II, 34).

(7) Sendo este despontar do dia conotado simbolicamente, n'*Os Lusíadas*, com a revelação ou prenúncio da vitória do Bem e da Verdade sobre a ameaça nocturna de submersão às falsidades malévolas dos mouros ou de Baco.

quecida pelos homens, porque é possuída interiormente pela força de Vénus. É pois essa luz de Vénus [8], o «fogo imortal» de Cupido que «nas águas arde» (IX, 42), que ajudará os nautas a vencerem todos os «fantasmas», todas as «alucinações», todas as «vozes trazidas pelo medo», todos os monstros, vencerem-se em suma a si próprios, as contingências corpóreas da sua própria natureza humana que a figura do Adamastor exemplarmente sintetiza. E por isso, como muito bem nota A. J. Saraiva, o Adamastor, ao contrário dos deuses olímpicos que são invisíveis aos homens, «tem para eles uma existência subjectiva». [9] É que os deuses olímpicos, e nomeadamente Vénus (o estatuto particular de Baco constituiria por si só assunto para uma outra reflexão [10]), corporizam *ideais* a que os homens aspiram, colocando-se assim num plano superior, «metafísico», só atingível no momento final de depuração total da matéria/natureza, no momento utópico de divinização dos seres humanos (e A. J. Saraiva define-os perfeitamente ao dizer que são «uma espécie de realidade transcendental inacessível aos seres humanos» [11]). O Adamastor, pelo contrário, é visto e *criado* pelos homens porque a sua esfera é a do humano, ou melhor do *infra-humano*, encarnando aquilo que de mais baixo compõe o próprio ser humano, a sua materialidade intrínseca, e representa, por outro lado, um estádio a ser ultrapassado no percurso de construção dos heróis que se vai fazendo ao longo da narrativa.

E é enquanto estádio (o momento da vitória sobre o Medo) que o episódio do Adamastor é integrado no Canto V do poema, único, como realça A. J. Saraiva no mesmo artigo, «em que Ca-

---

[8] «Vénus es doble», diz Marsilio Ficino. «Una es aquella inteligencia que situamos en la mente angélica. La otra es aquella capacidad de engendrar que se atribuye al alma del mundo. Y una y otra tienen como compañero un amor semejante a ellas. Aquélla es arrastrada por el amor innato a comprender la belleza de Dios. Esta, por su amor, a crear la misma belleza en los cuerpos. Aquélla compreende en sí primero el fulgor de la divinidad y después lo transmite a la segunda Venus. Esta irradia las chispas de este fulgor en la materia del mundo. De este modo, por la presencia de tales chispas, cada uno de los cuerpos del mundo se muestra bello, en la medida de su naturaleza. La belleza de estos cuerpos es percibida a través de los ojos por el espíritu del hombre que posee dos fuerzas, la fuerza de entender y la potencia de engendrar. Estas dos fuerzas son en nosotros dos Venus, que van acompañadas de dos amores. Tan pronto como la belleza del cuerpo humano se presenta ante nuestros ojos, nuestra mente, que es en nosotros la Venus primera, la venera y ama como una imagen del ornamento divino, y a través de ésta es incitada a menudo hacia aquél. A su vez, la fuerza para generar, o Venus segunda, desea engendrar una forma semejante a ésta. En ambas, entonces, hay amor. Allí deseo de contemplar la belleza, aquí de generarla». *De Amore, Comentario a «El Banquete» de Platón*, ed. de Rocío de la Villa Ardura, Editorial Tecnos, Madrid, 1986, pp. 39/40.

[9] Art. cit., p. 49.

[10] Notemos apenas que Baco representa em relação aos muçulmanos o mesmo que Vénus em relação aos nautas, como se pode facilmente deduzir pela utilização da mesma adjectivação na caracterização das motivações e comportamento do «irado e quase insano» Rei do vinho e da «pérfida, inimiga e falsa gente» (o «mau de Tioneu» que por causa da gente lusitana «arde, morre, blasfema e desatina» encarna precisamente o oposto do temperamento apolíneo dos heróis da epopeia).

[11] *Id. ib.*

mões conta uma experiência *passada*, isto é, vivida pelo narrador». (12) Também aqui a composição alegórica se subordina às coordenadas temporais que resultam do desenrolar da acção no plano humano, pois é explicitado o sentido do episódio alegórico, tal como no final do Canto IX será revelado o significado da narrativa alegórica no seu conjunto: não apenas a «aparição» se esfuma quando se desfez a nuvem negra «e c'um sonoro / Bramido muito longe o mar soou» (V, 60) como a própria personagem é subtilmente levada a auto-classificar-se como «monte, nuvem, sonho ou nada» (V, 57). O Adamastor nada mais era do que a transfiguração imaginária do cabo, suscitada pelo medo provocado pela escuridão e pelo som do mar agitado. Assim como a celebração na ilha paradisíaca não é mais afinal do que a conquista da plenitude interior e a consagração social que daí advém, também os obstáculos forjados pelos terrores interiores são facilmente transponíveis quando a coragem e o altuísmo nos impelirem a enfrentá-los (13). É isto que explica que, uma vez dissolvida a nuvem negra «Que pôs nos corações um grande medo» (V, 38), uma vez «esfumado» o Adamastor, as restantes estrofes do Canto V tenham o carácter realista que A. J. Saraiva lhes tem frequentemente atribuído (14), correspondendo simultaneamente «ao que nas epopeias antigas se chama a descida aos infernos», como também sugere (15). É que «os pormenores sórdidos, como a doença do escorbuto, ou a limpeza feita aos barcos» (16), como também as correntes e a corrupção dos mantimentos, equivalem simbolicamente aos monstros que os heróis enfrentam nas epopeias antigas, pois constituem as provas características da viagem nesse Inferno, nesse Outro Mundo, que é o Mar n'*Os Lusíadas*. O Inferno, como nos dizem todas as gestas heróicas por outras palavras, é apenas o espaço do *desconhecido*, é toda a experiência fora do nosso universo habitual e que por isso nos aterroriza pois nela imaginamos ameaçada a nossa integridade; à medida que o herói desbrava essa floresta, esse caos demoníaco e ameaçador, vai-o ordenando e transformando em cosmos, isto é, vai-o clarificando e integrando no seu próprio espaço. Essa transfiguração do espaço resulta do acto de conhecimento — o Real revela-se como aquilo que efectivamente (e não imaginariamente) é (17) e por outro lado espelha a própria interioridade do herói, a progressão na sua relação com o Outro e consigo mesmo. Ao perguntar ao Adamastor quem é, o Gama dá o primeiro passo

(12) p. 49.

(13) «Só com saber que são de vós olhados, / Demónios infernais, negros e ardentes, / Cometerão convosco: e não duvido / Que vencedor vos façam, não vencido» (X, 148).

(14) Cf. nomeadamente «Os tempos verbais e a estrutura de *Os Lusíadas*» (*Colóquio-Letras*, n.º 8) e «O objectivismo de *Os Lusíadas*», *Actas da IV Reunião Internacional de Camonistas*, Ponta Delgada, 1974.

(15) «O objectivismo de *Os Lusíadas*», p. 24.

(16) *Id*, p. 17.

(17) A mesma ideia exprime Pessoa na *Mensagem*, devolvendo embora a Bartolomeu Dias, «o Capitão do Fim», os justos louros pela passagem do Cabo: «Dobrado o Assombro, / O mar é o mesmo: já ninguém o Tema!» («Mar Português», «V», E«pitáfio de Bartolomeu Dias»).

necessário a qualquer caminhada heróica, que é a coragem de enfrentar o Outro, o Desconhecido (que é um impulso gnoseológico) — e todo o processo de auto-aniquilação da imagem do gigante inicia-se exactamente nesse momento. O percurso heróico propriamente dito, a «viagem nas profundezas do Inferno», foi apenas iniciado (note-se de passagem que o Fogo de Santelmo e a Tromba marítima anteriormente referidos são descritos como «segredos» da esfera do miraculoso e dados em espectáculo aos nautas, não constituindo obstáculos que exigissem deles uma acção directa [18]) e só será concluído quando os heróis tiverem experimentado e ultrapassado todas as provas intrínsecas à natureza do elemento que constituía para eles o Outro Mundo (que aliás dizem tanto respeito ao espaço físico como às gentes que o povoam).

Mas o significado do episódio do Adamastor não se esgota neste primeiro nível da sua compreensão. As personagens alegóricas d'*Os Lusíadas*, como há pouco dizia, não são lineares mas complexas e polissémicas.

Tentemos pois referir outros níveis de significação para que remete o episódio.

O processo retórico de descrição da personagem Adamastor é o mesmo que é utilizado na criação de outras figuras do poema épico, como o Indo e o Ganges e por exemplo o Tritão. O poeta procede a uma antropomorfização de determinados elementos da Natureza (um cabo, rios ou o fundo dos mares), antropomorfização que podemos contudo considerar imperfeita porque os traços grotescos que definem estas figuras, e que aludem à sua natureza telúrica ou «aquática» não as emancipam suficientemente da Natureza para configurarem seres inteiramente humanos [19]. Esta ambiguidade, esta imperfeição ontológica, obedece a um propósito, na medida em que as ninfas, que também personificam o mar, são apresentadas como figuras humanamente perfeitas.

A razão desta diferença prende-se com a já referida *subjectivação* do real e com a própria arquitectura do poema, que tem como traves mestras o ensinamento de uma conduta heróica e (em estreita conexão com este) a justificação apologética do feito marítimo dos portugueses. A disformidade e impureza que caracterizam as referidas figuras traduzem a relação existente entre os homens e a Natureza (e a um outro nível o próprio governo do Mundo) antes de os portugueses, pela sua acção cultural (em toda a acepção do conceito) a desbravarem e domesticarem, a elevarem afinal ao plano divino e transcendental que é o do Ho-

---

[18] Como já foi notado, num outro contexto, por Aníbal Pinto de Castro; cf. «O Episódio do Adamastor: seu lugar e significado na estrutura de 'Os Lusíadas', separata do *XLVIII Curso de Férias da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra — Ciclo de Conferências comemorativo*, ed. pela Comissão Executiva do IV Centenário da Publicação de «Os Lusíadas», Lisboa, 1972, p. 8.

[19] «Das pontas dos cabelos lhe saíam / Gotas, que o corpo todo vão banhando. (...) De ambos de dous a fronte coroada / Ramos não conhecidos e ervas tinha» (IV, 71 e 72) ou, por exemplo, «Cheios de terra e crespos os cabelos» V, 39).

mem quando plenamente realizado. Tanto o Indo e o Ganges como o Adamastor se assumem como senhores (20) de um determinado espaço, até então vedado ao Homem e por isso selvático e hostil. Estes atributos inscrevem-se no retrato que deles é feito, como a própria Velhice dos rios personificados alude ao longo período de desertificação do paraíso terrestre, coevo afinal do exílio humano na Terra; o mesmo acontece em relação à inavegabilidade do Mar, pois a identificação do Adamastor como um dos gigantes da Terra o situa num momento anterior à criação dos homens (21). Observe-se ainda a este respeito que a caracterização física das referidas figuras (como aliás de todas as d'*Os Lusíadas*) remete também para um outro plano de significação, de ordem ética ou mais propriamente teleológica: a «velhice» dos senhores do paraíso terrestre (como, a outro nível, a do Velho do Restelo ou a de Baco quando assume forma humana) é semanticamente análoga à incapacidade e impotência do Adamastor, caracterizando a estagnação, decrepitude e caducidade do Mundo que «Na seista idade andava, enfermo e lento» (V, 2), isto é, no momento propício à acção messiânica e restauradora dos jovens nautas portugueses (22). O Mar (gérmen de todas as virtualidades, espa-

(20) «Nós outros, cuja fama tanto voa / Cuja cerviz bem nunca foi domada» (IV, 73) e «Navegar *meus longos mares* ousas» (V, 41) ou «Neste *terreno meu* (...)» (V, 46); o Adamastor ameaça aliás os nautas de desencadear contra eles «ventos e tormentas desmedidas» (V, 43), o que leva a ver nele também a encarnação das próprias forças da Natureza. Notemos também que o Indo e o Ganges se situam exclusivamente no plano *subjectivo*, onírico, de que fala António José Saraiva; tal como o Adamastor, não personificam o *devir* utópico (a «Sião» da *Lírica*), mas o «escuro caos da confusão » da «Babilónia», a «errada e cega Monarquia» do presente (que é um passado cristalizado e caduco) que dará lugar ao Novo Reino da «forte gente de Luso».

(21) Assinale-se aqui mais um dos exemplos da convergência, levada a cabo pelo poeta, entre a mitologia pagã e a religião cristã.

(22) Para construir a sua alegoria Camões serviu-se de diversas doutrinas (de diferentes contextos histórico-culturais e religiosos) cíclicas e/ou escatológicas da História: em primeiro lugar a dos Heróis de Hesíodo (*Os Trabalhos e os Dias*), quarta raça (que parece a reencarnação da primeira, dos bons génios da Terra, guardiões dos mortais) criada por Zeus, de semi-deuses, de que uma parte vive em harmonia e felicidade permanentes nos confins da Terra; a dos Cinco Impérios do Mundo, muito difundida na Idade Média, resultante da exegese da pofecia de Daniel a Nabucodonosor; a das seis idades de Santo Agostinho, que estabelece uma analogia entre as fases da vida de cada ser humano e as do Mundo, referindo-se à presente *senectus* como uma idade ambivalente, de decadência progressiva para o homem «exterior», mas salvífica para o homem «interior», espiritual, que se pode redescobrir então como imagem de Deus — criação de Deus no sexto dia e agora novamente manifestada através de Cristo. Esta analogia entre as idades do Homem e as do Mundo não foi aliás apenas da responsabilidade de Santo Agostinho (e difundiu-se muito, na Idade Média e no Renascimento) e as suas várias formulações têm como denominador comum a associação entre a Velhice e o momento decorrente. É importante ainda sublinhar que a referida correspondência é também alargada à astrologia: Ptolomeu, por exemplo, associa a rainha da «terceira Esfera» (LL, 33), Vénus («que os amores traz consigo — X, 89), à *juventude*, responsabilizando o sétimo planeta, Saturno, pela lentidão, fraqueza e abatimento dos velhos. Compreendemos assim que os nautas portugueses tenham que ser jovens (da raça dos Heróis de Hesíodo ou novos Cristos — como o prova o milagre

ço da *metamorfose*) inóspito e infernal, caótico e obscuro, gigantesco e monstruoso, ao ser *arado* (V, 41; VII, 30; VIII, 4 e VIII, 71), fecundado pelo sémen divino dos portugueses guiados pela luz de Vénus, revelar-se-à sob a forma de belas ninfas apaixonadas e submissas, transfigurar-se-à no paraíso reencontrado, espaço do Amor, da Beleza, da Harmonia e fertilidade permanentes, espécie de antífrase do lugar governado pelo Indo e pelo Ganges. ([23])

Mas o estatuto do Adamastor não é apenas uma forma retórica de glorificar a viagem do Gama, realçando a singularidade e ineditismo do feito marítimo dos portugueses na história humana. A descrição pormenorizada do seu aspecto físico e das suas atitudes, o sentido do desaire amoroso que revela ao Gama, também o caracterizam com perfeita coerência, do ponto de vista simbólico, como «um dos gigantes da Terra, cuja derrota pelos deuses olímpicos Camões frequentemente evoca», como também observa A. J. Saraiva no mencionado estudo ([24]). Como é sabido, a luta dos gigantes (tal como a dos titãs) com Zeus/Júpiter representa a revolta da matéria contra o espírito e, por outro lado, o orgulho cego, a ambição desmedida, a sobredeterminação do Eu. E o Adamastor é descrito como um ser telúrico («a cor terrena e pálida; / Cheios de terra e crespos os cabelos» — V, 39), bestial, selvagem; a sua fealdade, o seu gigantismo disforme e monstruoso, prendem-se com a sua violência e brutalidade, a ausência nele de qualquer espiritualidade. Se compararmos o retrato do Adamastor com o de Vénus (ou de qualquer figura feminina d'*Os Lusíadas*) concluímos que os traços que os compõem são perfeitamente antitéticos: à brancura, transparência, luminosidade, suavidade e doçura (do olhar, da expressão), brilho e cor dourada (do cabelo) e harmonia das formas da Mulher opõem-se a «cor terrena e pálida», «o rosto carregado», «os olhos encovados, e a postura / Medonha e má», «a boca negra, os dentes amarelos», o tom de voz «horrendo e grosso», os cabelos «cheios de terra e crespos», a «disforme e grandíssima estatura» do Adamastor. A beleza feminina, como vemos, é «resplandescência», espelha a pureza, bondade e perfeição interiores, a superioridade da alma, em suma a *espiritualidade* da «angélica excelência / Que em si está sempre as almas transformando» (III, 143) ([25]); no

---

de Ourique), que ao instaurarem a Idade do Ouro, o Paraíso Perdido, o V Império ou a sétima Idade do Mundo, regenerarão o Mundo «submetido a Saturno», «o Velho que os filhos próprios come» (III, 22), e como tal alegorizado na figura de velhos (o Velho do Restelo é-o porque, entre outras razões, representa a voz da conservação, da manutenção de um antigo estado de coisas, só alterável pela Viagem messiânica, salvífica).

([23]) Esta mesma inversão na relação homens/natureza é expressamente referida no discurso profético de Júpiter, quando este revela à filha que verá do Gama «tremer (...) Neptuno, de medroso» (II, 47) ou «o Mar Roxo, tão famoso, / tonar-se-lhe amarelo, de infiado» (II, 49). Nada resistirá à «gente forte e de altos pensamentos, / Que também hão medo dela os Elementos» (II, 47).

([24]) «Função e significado do maravilhoso n'*Os Lusíadas*», p. 49.

([25]) Diz Ficino «(...) la perfección interna produce la externa. Podemos llamar a aquélla bondad, a ésta belleza. Es por esto que afirmamos que la belleza es una flor de la bondad, con cuyos encantos de flor, como un

que respeita ao Adamastor, pelo contrário, tudo é *baço*, corrupto e imperfeito porque ele personifica o domínio do corpo sobre o espírito, a ausência de qualquer *luz interior*. Notemos também que o carácter do Adamastor lembra singularmente a «malícia fea e rudo intento / Da gente bestial, bruta e malvada» (V, 34) que cinco dias antes (episódio de Veloso) havia tentando destruir pela traição os nautas portugueses. A comparação é aliás quase explícita na estância 28, quando de um desses negros «da cor da escura treva» (V, 30) se diz que é «selvagem mais que o bruto Polifemo» (V, 28). O Adamastor apresenta-se assim também como *reflexo especular* de todos «aqueles que criou / A Natura, sem Lei e sem Razão» (I, 53) [26], cuja natureza será igualmente «arada» e «sublimada» pela acção civilizadora dos portugueses. A «natureza selvagem» alegorizada no gigante (e que será vencida, «conhecida», no sentido bíblico, pelos nautas), não é apenas a Natureza concebida enquanto espaço físico, mas, como vemos, a própria natureza humana.

Retomando o que há pouco observava, é facilmente compreensível que os gigantes (que por serem seres primários, instintivos e materialistas não se subordinam a um princípio superior e ordenador) tentem escalar o Olimpo sobrepondo montanhas [27], isto é, tentem igualar-se aos deuses por um processo apenas exterior, material [28] e terminem sepultados na Terra que os gerou e os sobredetermina. É importante notar, a este respeito, que o Adamastor participou na guerra dos seus «irmãos», não pondo «serra sobre serra, / Mas conquistando as ondas do Oceano» (V, 51), «Só por amar das águas a Princesa» (V, 52). Esta deslocação simbólica do Olimpo para o Mar (aonde Deus «espelhou o Céu», dirá Pessoa na *Mensagem*) é perfeitamente coerente com o simbolismo do Mar n'*Os Lusíadas* (a «condição divina» é alcançada pelos nautas no e através do Mar) e ilustra, por outro lado, um outro ângulo de significação do episódio. Tanto a Tétis que o Adamastor amou como a outra Tétis, sua avó, que virá a ser possuída pelo Gama, são mais uma vez *alegorias* do Mar (do mar tornado divino, concebido como espaço de Harmonia e de Conhecimento), o que torna também o *desejo* do Adamastor semanticamente isomorfo da vontade dos seus irmãos de se apoderarem do Olimpo. E o seu destino será, tal como o destes, o da redução à matéria, pois o gigante é incapaz de amar (ou, dito de uma outra forma, de compreender a divindade). O verdadeiro amor, o «puro amor» é «o desejo de se converter por união na coisa amada», como diz

---

alimento que está oculto más adentro, alimenta la bondad a los que la contemplan. Pero, como el conocimiento de nuestra mente tiene su origen en los sentidos, no entenderíamos ni apeteceríamos jamás la propria bondad inserta en el fondo de las cosas, si no fuéramos conducidos a aquélla por las señales manifiestas de esta hermosura exterior. Y en esto aparece admirable la utilidad de la belleza, y del amor, que es su compañero.» *Op. cit.*, p. 86.

[26] «Vês África», diz Tétis ao Gama «Inculta e toda chea de bruteza, / / C'o Cabo que até qui se vos negara» (X, 92).

[27] É esta a tradição seguida por Camões.

[28] O significado do mito é, como é sabido, análogo ao da Torre de Babel do Génesis.

Leão Hebreu ([29]); implica a anulação, a dádiva total do Eu ao ser amado que, ao ser idealizado e espiritualizado, é tomado como modelo de aperfeiçoamento pelo sujeito que ama. O «puro amor» conduz o amador a um percurso de ascese, de provação e mortificação até à total sublimação e espiritualização (libertação das «escórias terrestres») ([30]). O Adamastor tenta tomar por armas o objecto do seu desejo ([31]); incapaz de se diluir, de se identificar com a deusa que quer possuir, de ver e amar alguma coisa para além de si próprio, tenta impor-se-lhe pela violência física (atitude aberrante, exactamente *contrária* ao comportamento que deve ter o verdadeiro amante). E por isso o seu suposo acto de amor redunda em *clausura do Eu*; a sua conversão em terra, a sua paralisia e impotência, advêm da sua própria limitação e finitude, da sua incapacidade de se transcender a si mesmo, de compreender o conhecimento transcendente que a deusa simboliza. E por amar as águas com «baixo amor», em vez de as possuir e dominar como desejaria é perpetuamente *cercado* por elas.

O Adamastor não é apenas, como vemos, alegoria da Natureza Selvagem (no seu duplo aspecto terra/homens), mas repreenta também todos aqueles que cometem «Erros grandes», «Amando cousas que nos foram dadas, / Não pera ser amadas, mas usadas» (IX, 25), isto é, o «mundo revelde», a «mal regida gente», que irá ser punida por Cupido pois «ninguém ama o que deve / Senão o que somente mal deseja» (IX, 29); «mundo vil, maligno» este que virá a ser redimido pelo exemplo da «progénie forte e bela» que Vénus fará nascer «no reino Neptunino» onde ela própria nascera (IX, 42). É o acto de «puro amor» dos heróis portugueses que salvará a terra/Babilónia do egoísmo, corrupção e tirania em que está mergulhada ([32]). O amor é (como a pre-

---

([29]) *Diálogos de Amor*, ed. de Giacinto Manuppella, I.N.I.C., 1983, vol. II (versão portuguesa), p. 41.

([30]) «Porque el amor», diz Ficino, «es una muerte voluntaria. En la medida en que es muerte, es una cosa amarga. En la medida en que es voluntaria, es dulce. Muere, entonces, cualquiera que ama. Pues su pensamiento, olvidándose de si, se vuelca en el amado. Si no piensa sobre si, ciertamente no piensa em si (...) Añádase que el que ama esculpe la figura del amado en su espíritu. Y así el espíritu del amante se convierte en un espejo en el que brilla la imagen del amado». *Op. cit.*, pp. 41/42 e 45.

([31]) Desejo mais do que amor porque, como nota Leão Hebreu, «o amor é de duas espécies. Uma gera o desejo ou apetite sensual, pois quando o homem deseja alguma pessoa, ama-a. Este amor é imperfeito porque, sendo filho gerado pelo desejo depende de princípio vicioso e frágil». *Op. cit.*, p. 46.

([32]) Como tem sido frequentemente notado, as estrofes 25 a 29 do Canto IX, em que são identificados os «rebeldes a Cupido», constituem uma *parábola* da situação vivida no Reino, isto é, das motivações que pautavam os comportamentos dos portugueses reais (e não os dos heróis modelares da epopeia). Também por isso toda a dialéctica do amor (que a figura do Adamastor ilustra) serve o principal objectivo da epopeia, que é o de se instituir como tratado pedagógico, fornecendo aos seus destinatários um código ético, uma forma superior de se ser português. O Adamastor é pois a antífrase da personalidade ideal que o poeta gostaria de ver construída e funciona também a este nível como *advertência* para todos aqueles que não curam do «castigo» «duro e justo» (IX, 29).

sença determinante de Vénus indicia ([33])) o sentimento dominante d'*Os Lusíadas* e aquele que determina a «força» que caracteriza os heróis portugueses.

No contexto da epopeia (e das correlações alegóricas que nela se estabelecem) a «amada» a quem os heróis se dão inteiramente, por quem enfrentam todas as provas, que tomam como modelo de aperfeiçoamento é *a Pátria*; a Pátria não como espaço (apenas) físico, mas como ser transcendental ou metafísico, isto é, a Pátria idealizada, transfigurada, pelo próprio exercício do Amor. Tal como a qualquer «amador», a prática do «puro amor» leva o herói épico a construir superiormente a sua personalidade, a encontrar uma forma sublime de Identidade que consiste precisamente na sua fusão no objecto do seu amor, a Pátria. ([34]) Os destinos do herói e da sua amada/Pátria estão assim, no poema épico indissoluvelmente ligados: o herói «faz-se» «fazendo» a Pátria, como a estrofe 14 do Canto I tão expressivamente documenta ([35]). E como a Pátria que os nautas d'*Os Lusíadas* amam e constroem é aquela que, de essência universalista, imperial, se realiza através dos mares, a sua imagem é transferida simbolicamente para o próprio mar (objecto de amor visando o conhecimento e integração superior). Tétis (qualquer das duas) — ou noutro plano Vénus — torna-se também por isso alegoria da própria Pátria e o Gama rival do Adamastor. E o Gama, ao contrário do Adamastor, virá a possuir Tétis, a «gerar e procriar no Belo», como Platão faz dizer a Diotima, no *Banquete*, porque foi capaz de renunciar ao seu Eu contingente e imperfeito e de se sacrificar, enfrentando e superando todos os obstáculos, por um «ideal de beleza» ([36]); isto é, a Pátria assumida como perfeição total, elevada pelo herói ao plano do divino, é como tal fecundada por ele. ([37])

([33]) É esse também o sentido da celebração que Vénus espera que os portugueses lhe façam, como está programado pelo destino (I, 34).

([34]) É aliás apenas ao seu amor pela Pátria que os nautas devem o seu estatuto de heróis, como o poeta afirma explicitamente na estância 99 do Canto V: «Às Musas agradeça o nosso Gama / O muito amor da Pátria, que as obriga / A dar aos seus, na lira, nome e fama / De toda a ilustre e bélica fadiga».

([35]) «Nem deixarão meus versos esquecidos / Aqueles que, nos Reinos lá da Aurora, / *Se fizeram por armas tão subidos, / Vossa bandeira sempre vencedora*».

([36]) «Dizem que o verdadeiro forte», diz também Leão Hebreu nos *Diálogos de Amor*, «é aquele que a si mesmo se vence, porque sobre a natureza humana exerce maior força o deleitável do que o útil, por ser aquele com que ela conserva o seu ser. Portanto, quem for capaz de mitigar este excesso, em verdade pode ser chamado vencedor do mais poderoso e íntimo inimigo» — ed. cit., p. 16. Esta citação serviria igualmente para ilustrar o já referido plano de significação do episódio que me tem ocupado: enquanto projecção da própria personalidade em construção dos heróis, o Adamastor vencido indicia a «mitigação do excesso», como diz Leão Hebreu, a natural tendência do ser humano a estar demasiado condicionado pelos imperativos do corpo, o que leva a escolher o caminho mais fácil da comodidade e conforto, do prazer dos sentidos.

([37]) É a esta luz que também deve ser compreendida a est. 143 do Canto X: «Podei-vos embarcar, que tendes vento / E mar tranquilo, pera a pátria amada. / (...) Levam a companhia desejada / Das ninfas, que hão-de ter eternamente, / Por mais tempo que o Sol o mundo aquente».

A figura do gigante não apenas ilustra, pela negativa, um paradigma de heroicidade, como justifica, por outro lado, a própria expansão marítima, apresentando-se como uma espécie de resposta ao discurso do Velho do Restelo. É a figura do Adamastor (o mito de Prometeu pertence aliás a um complexo simbólico de que o dos gigantes é uma das facetas) que efectivamente merece todas as acusações bem como os vaticínios de desgraça proferidos pelo Velho. Os heróis portugueses, sendo embora e a todos os níveis *rivais* do Adamastor diferenciam-se dele na essência, nas motivações e no comportamento (que são factores que se determinam reciprocamente). O Herói, tal como o Titã, afasta-se do homem comum pelo desejo de transcender as suas limitações, pela não aceitação das barreiras impostas à sua condição (é a obtenção de um estatuto sobre-humano que define o Herói); o que no entanto torna o impulso heróico diverso do titânico é o processo escolhido para alcançar a condição divina (a que ambos aspiram): enquanto o Titã é movido apenas pela *hybris* (pelo orgulho, pela ambição, pela cobiça), o Herói é motivado pelo desejo de perfeição, pela vontade de esculpir a sua própria natureza de forma a encontrar o deus que há nele. Assim se compreende que o Titã tente apoderar-se dos atributos ou do espaço divinos à revelia e pela violência ao contrário do Herói que vem a comungar da essência divina por um percurso interior de identificação progressiva com o Transcendente.

O «complexo» de Prometeu (nas suas diversas variantes, como as de Faetonte, Dédalo e Icaro, Adão ou dos vários gigantes nomeados n'*Os Lusíadas*) é um dos mais referidos no poema épico e igualmente fundamental quanto à significação alegórica, pois metaforiza uma das mais importantes ideias que presidem à construção da epopeia marítima. A única forma de exorcizar a imagem negativa que o Império do Oriente tinha certamente no Reino (e que o poeta provavelmente partilharia) era *recontar* a expansão para o Oriente dando-lhe uma dimensão apoteótica e um sentido transhistórico e tornando-a assim expressão privilegiada da realização de um povo com uma essência e destino superiores e mesmo messiânicos no contexto universal; a única forma de iludir (quase diria sofismar) os efeitos nefastos do Império era oferecer aos fracos e corrompidos filhos do Império a imagem depurada e exemplar dos fundadores desse mesmo Império, elevado também em si mesmo ao plano do sublime; para inverter a relação dos portugueses com o seu presente histórico era pois necessário alicerçá-lo num passado áureo e identificador, mostrando que as motivações dos conquistadores do Ultramar não eram a vaidade, cobiça ou ambição, mas a aspiração altruísta de contribuir para a honra e glória de um soberano (encarnação da Pátria) que, longe de ser movido pelo condenável desejo terreno de enriquecimento e poder, cumpre pelo contrário a missão transcendente de unir o mundo múltiplo e disperso dando-lhe simultaneamente o conhecimento da verdade de Deus, servindo ao mesmo tempo o ideal clássico da *humanitas* e cristão da *caritas* (percurso compa-

rável ao do homem religioso ou místico, que busca a perdida Unidade com Deus).

Domar a Natureza hostil e sobrehumana (tal a projectavam os medos milenares) e regenerar o Mundo doente e cego constituem uma *ousadia*, uma transgressão (de antigos tabus, de preceitos há muito estabelecidos e tidos como invioláveis). Só o fogo de Prometeu pode conduzir o ser humano ao desejo de transcender as suas limitações de homem caído. Mas os homens não são iguais aos deuses; o fogo de Prometeu é essencialmente ambíguo: pode elevar os homens ao plano do divino como pode conduzir à sua total destruição. Se os homens, apenas pelo desejo de afirmação e poder, por cegueira e arrogância, se julgarem divinos, terão o triste fim de Faetonte, Ícaro ou do Adamastor. A realização do Homem só se faz por um percurso essencialmente *sacrificial*, no duplo sentido em que implica a compreensão profunda, a assunção da sua natureza inacabada e que consiste num longo e *doloroso* processo de provação e mortificação. Não há conhecimento sem sofrimento, como demonstram a «queda» de Adão e os sacrifícios impostos aos humanos por Prometeu lhes querer dar os ossos cacinados (e não a carne) e a semente de fogo que roubaria a Júpiter. E por isso os Heróis portugueses, novos Hércules, ritualizarão triunfalmente a libertação de Prometeu, sabendo embora que o seu fim só poderá ser o da imolação (e é este também o sentido da história trágico-marítima que o Adamastor profetiza ao Gama).

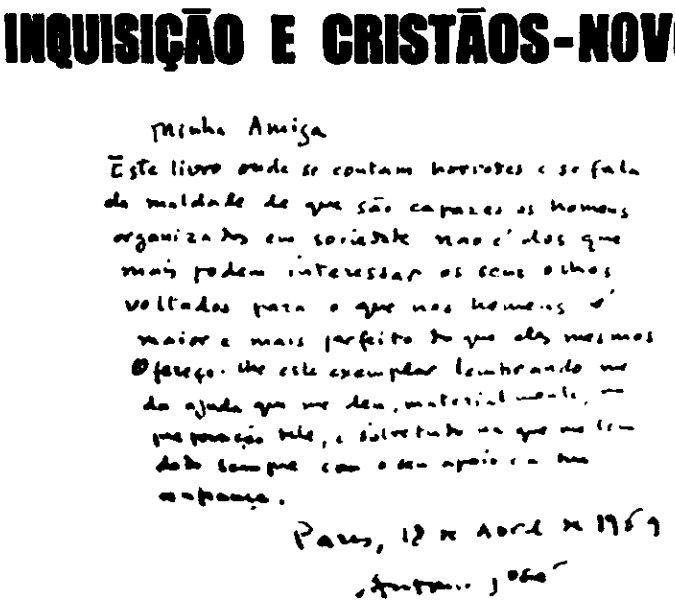
Aqueles sós direi que aventuraram/
Por seu Deus, por seu Rei, a amada vida,
Onde, perdendo-a, em fama a dilataram,/
Tão bem de suas obras merecida.

(VII, 87)

PARA UM AMIGO

LUÍSA DACOSTA

Muitas vezes passa o sapateiro acima da chinela. Ai de mim, sapateiro reincidente! A primeira vez que me atrevi a falar da obra de António José Saraiva foi durante os anos sessenta. Fi-lo por inconformismo e rebeldia e por não sofrer que passassem, em silêncio, os três volumes da «História da Cultura em Portugal»,



Esta «ajuda» pode causar perplexidades e com razão. Que ajuda poderia eu dar-lhe?! Com certeza uma pequena consulta na Biblioteca. A «ajuda» mais comum é ouvir-lhe, pois gosta de se confiar à minha intuição, os planos da obra, que vai modificando em função de novas pistas e de novos centros aglutinadores. Segui-lo é mais apaixonante do que seguir um enredo policial, já que ele estuda uma obra até lhe descobrir «as leis particulares», seguindo-lhe os «rios», apalpando-lhe a «terra», pondo o «ouvido à escuta da sua respiração e do seu ritmo».

publicados pelo jornal do Fôro, pois a Censura proibia que se falasse dele nos jornais. O artiguinho passou, porque a minha voz não tinha importância. Hoje, embora não tenha perdido a humildade perante a grandeza e originalidade da sua obra, volto a fazê-lo, porquê? Por amizade. Em nome de uma amizade que dura há mais de quarenta anos e tem estado presente ao longo da minha vida. Uma amizade, generosa, que sempre me emprestou qualidades que não tenho, como é patente na dedicatória da 1.ª edição da «Inquisição e Cristãos-Novos», enviada ainda do exílio, em Paris e reproduzida na página anterior.

Mas hoje tenho de deixar para outros a análise da sua obra original, não apenas a estilhaçar sempre o modelo feito, o lugar comum e o estabelecido, mas ela própria sempre a remodelar-se, à luz de uma visão nova, sempre inquieta e inquisitiva. Mais do que ensinar-nos a pensar e a discorrer devemos a António José Saraiva o ter-nos ensinado a pôr tudo em causa e a reformular tudo de novo, em função de novos dados ou de novas perspectivas. É isso que torna tão novos autores como Camões, Gil Vicente, Bernardim, Fernão Mendes Pinto, Vieira, estudados há séculos. Essa análise da obra deixo aos sábios, aos estudiosos e investigadores. O meu centro é outro.

António José Saraiva é o único dos nossos ensaístas que se lê como se fosse um romancista ou um dramaturgo. A sua obra fixa a nossa atenção, prazerosamente, desde a primeira à última linha. Não se pode largar. O que a torna tão apaixonante para o leitor comum, que também sou? Antes de mais o bafo da palavra. Uma palavra clara, que «arde e alumia», que varre as sombras das dificuldades, porque nos está próxima, quase íntima e familiar. Antes de tudo uma palavra com grande sentido narrativo, como se sente, quando nos introduz à lenda do rei Ramiro, expõe a morte do Andeiro ou da irmã de Leonor Teles. Mas talvez o melhor exemplo desse sentido narrativo ressalte ainda mais, se tomarmos como exemplo a descrição dos túmulos de Alcobaça, no seu último livro «O Crepúsculo da Idade Média em Portugal». Nas descrições de túmulos nas Histórias de Arte ou em capítulos sobre Arte, em livros de História fala-se de tampas tumulares, figuras jacentes, faciais, decoração edicular, de vestígios ou não de policromia, de mutilações ou de artistas mais treinados em escultura ou menos treinados e mais bárbaros, no tratamento das figuras. Ali está vivo aquele amor, numa intimidade familiar e erótica: D. Pedro acaricia Inês, Inês as coxas de Pedro, enlaçam-se, Inês aparece com os filhos ao colo. Ali está vivo o sonho não realizado de partilhar o trono com a mulher amada, a razão

de estado de Afonso IV, a cena brutal do assassínio, a vingança a durar pelos séculos, fazendo os matadores carregar o peso da culpa. Ali tudo é vida e símbolo com aquele vazio, sem história nem tempo, da vida sobrenatural. Ali tudo é vida e um amor vivo, com céu e inferno, blasfemo, porque perdoa o incesto, e sagrado, porque nada concebe fora da crença. Um amor de que nos é dada uma visão nova — «A nosso ver» — porque Pedro e Inês ultrapassam o mito bretão do Tristão e Isolda e pela sacralização do desejo, contrariam a concepção de Dante, relativamente a Francesca e Paolo. Com uma palavra encantatória, que habilmente transforma a descrição morta numa narrativa, António José Saraiva conta-nos o único caso de amor-paixão, que não apenas venceu a morte, mas resistiu a uma certa conjugalidade de vida familiar e quotidiana. E fá-lo de uma maneira que não distancia, antes aproxima. Nada está distante. Nem o paraíso. Como seria possível, se tem «zimbórios que lembram gomos de laranja, como as guaritas da Torre de Belém»? E esse é outro encanto da sua palavra: familiar. Está ao rés do familiar, do dia a dia, como se tivesse herdado aquele «falamento» de Fernão Lopes. Como o cronista que tanto aprecia, tem imagens colhidas na vida quotidiana que revelam o observador, atento. Analisar uma obra e não considerar a sua originalidade criadora «é como apreciar a uva pela película e não pela polpa»; a raça ou religião dos cristãos-novos, graças às leis de Pombal, «fundia-se como neve ao sol». Não desdenha também o dito popular — «muita água tinha corrido debaixo das pontes», «puxado a brasa à sua sardinha» — mas a sua palavra alia um profundo sentido estético, que também se sente muito, e desde logo, na maneira como selecciona o melhor e o mais belo da nossa literatura e que só tem paralelo em Rodrigues Lapa. Esse agudo sentido estético dá-lhe uma palavra de formosos dizeres. Ora reparem. A férrea vontade henriquina foi o que impediu que os navegantes se dispersassem «como piratas por todas as pontas da rosa-dos-ventos»; em Vieira «as novas significações vêm abrigar-se no corpo da palavra como pássaros provenientes dos quatro pontos cardeais». E permite-lhe atingir fórmulas felizes, na maneira de definir. Na poesia «a palavra metamorfoseia-se como Proteu». Um poema «significa uma realidade do mesmo modo que uma concha marinha significa o mar: ela não é o emblema convencional do mar: é também o mar, onde se gerou e de que nos traz a presença».

É, desde logo, por essa palavra que as suas personalidades históricas ou literárias nos estão próximas e as sentimos próximas. Participam afinal do mesmo drama e da nossa condição:

sonham ser e, como nós, falharam o sonho. E dói-nos, no Carmo, envelhecido, Frei Nuno de Sta. Maria que não conseguiu escalar o céu «a pulso, como tinha conquistado os cabeços de Valverde». Humaniza-se o Infante D. Henrique, o homem de vontade forte, «como uma pedra sem falhas e sem entradas, indivisível» que não foi, como sonhara, mestre da Ordem de Cristo e que, tendo em vista o caminho da cavalaria e da honra, abriu, como auxiliar da, guerra de África, afinal o outro, o da navegação, que acabaria por transformar os cavaleiros «numa cáfila de chatins». António José Saraiva não é um falso humanista, daqueles que criticou e «ignoram o homem para só considerarem o tempo». Como diz no prefácio de «Ser ou Não Ser Arte», as suas páginas, «embora por vezes tão abstractas, têm alguma coisa que ver com a vida e pouco com os sistemas que ela vai gerando como cascas sucessivas». Têm a ver com a vida e fazem dele um autor vivo.

P.S. — Reparo, agora, que pouco disse, que foi sempre ele que disse, porque lhe passei sempre a palavra. E fica assim demonstrado quanto essa palavra é aliciante, feiticeira e arpoadora.

REALIDADE E MIMESE: A CRÍTICA DO DRAMA BARROCO

LUÍS RAMALHOSA GUERREIRO
Universidade de Lisboa

A imitação (*mimêsis*), principal regulador do confronto do artista com as formas extra e intra-psíquicas que se propõe transmutar em estruturas objectivadas, plásticas, rítmicas, musicais ou discursivas, constituiu-se desde a era clássica como vector de diferenciação de géneros e paradigmas estéticos. As suas distintas concreções (quadro, dança, ária, drama, etc.) e graduações, (icástica e fantástica nos seus pólos), definem o espectro da prática estética e a marca de subjectividade do criador assim como a especificidade das escolas e correntes artísticas. O longo trajecto reflexivo em torno da sua natureza é, por outra parte, uma das linhas do pensamento ocidental que mais directamente religa a sua matriz antiga às reactivações renascentistas e às interrogações estéticas contemporâneas. Para compreender o processo de declínio do drama barroco não poderá, assim, dispensar-se uma breve incursão retrospectiva que delimite a sua genealogia próxima e avalie o papel dos seus inspiradores teóricos.

Aristóteles, na *Poética*, consagrou a teoria da congenialidade do acto imitativo e a ideia de que «os homens se comprazem no imitado» (1); isto é, o júbilo que a fruição da obra de arte proporciona e a distingue das restantes realizações humanas é apontado como efeito de uma incorporação de «realidade». Já não de um reflexo arquetípico à maneira platónica, que preenche o hiato entre o imitador e o real e demarca a descontinuidade entre a verdade e a arte, mas antes o fruto de uma correspondência ontológica. De facto, a realidade para o Estagirita, esclarece David Ross (2), denota o universo mental, «os caracteres, as emoções e as acções» e o verbo *mimeisthai*, segundo R. M. Rosado Fer-

(1) Aristóteles, *Poética*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986, pp. 107-108; cf. o ensaio introdutório de Eudoro de Sousa, pp. 13-101.

(2) David Ross, *Aristóteles*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1987, p. 282 e segs.; veja-se também a análise da poética aristotélica por Paul Ricoeur, *Temps et récit*, t. I, Paris, Éditions du Seuil, 1983, pp. 17-120.

nandes, não significa exclusivamente copiar mas *fazer como*, ou, *fazer como a natureza faz* (3).

A divulgação dos ideais estéticos antigos no Renascimento, após um percurso em que por influência da cultura latina a *imitatio* fora transmitida na acepção redutora de cópia servil (4), e, em particular, na sequência da difusão da obra de Aristóteles a partir de 1536, ficou definida uma normatividade na qual o princípio da similitude se enlaçava com o da sublimação de raíz aristotélica (5). O Classicismo moderno estimula o artista a um esforço de distanciação ao imitar a natureza; do modelo deve alienar os rasgos acidentais e reter aqueles que na sua essencialidade exprimem um valor universal (6). A codificação desse desvio conduziu com o Maneirismo, como refere. E. Orozco, a um esteticismo exacerbado em busca de formas originais de beleza (7). O impulso criativo contorna a experiência directa da realidade e alimenta-se no legado teórico e nos modelos dos antigos. Esse desprendimento do universo sensório, eivado de prejuízos intelectualistas, submetido ao *disegno interiore*, designa-o, certeiramente, V. Aguiar e Silva como efeito de uma «visão translatícia da realidade» (8). Atingido o ponto de saturação desta atitude anti-realista vai rasgar-se uma nova trajectória estética,o Barroco, que embora mantendo diversos valores próprios do Maneirismo, como o gosto pela agudeza e o metaforismo, rompe com o seu preciosismo, introversão e rigidez normativa. Numa época histórica menos perturbada pelos dramas da condição humana o artista recupera o uso pleno dos sentidos, retoma sem mediadores o contacto com a natureza, quebra convencionalismos formais, não ilude a infinita variedade do real (9). Manifesta um

---

(3) Ver a introdução de Raúl Miguel Rosado Fernandes ao *Tratado da Imitação*, de Dionísio de Halicarnasso, Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1986.

(4) Idem, *ibidem*, p. 15 e segs.

(5) Vitor Manuel Aguiar e Silva, «Para uma interpretação do classicismo», *Revista de História Literária de Portugal*, vol. I, Coimbra, Instituto de Estudos Românicos «D. Carolina Michaelis de Vasconcelos», 1962, p. 59.

(6) Idem, *Teoria da Literatura*, 5.ª ed., Coimbra, Livraria Almedina, 1983, p. 517.

(7) Emilio Orozco Díaz, *Manierismo y Barroco*, Madrid, Ediciones Cátedra, S. A., 1975, p. 126.

(8) V. M. Pires de Aguiar e Silva, *Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1971, p. 38; Rita Iriarte, «A distinção entre Classicismo e Maneirismo segundo Ernest Roberts Curtius e Gustav René Hocke», sep. da *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa*, III série n.º 1965; Gustav R. Hocke, *Maneirismo: o Mundo como Labirinto*, 2.ª ed., S. Paulo, Editora Perspectiva, 1986.

(9) O elogio da natureza e da pluralidade dos seres está bem expresso na I parte de *El Critión*, de Gracián; cf. *Obras de Lorenzo Gracián*, Madrid, En la Imprenta Real de la Santa Cruzada, 1674, p. 14 e segs.; acerca do metaforismo barroco veja-se, Giuseppe Conte, *La metafora barocca. Saggio sulle poetiche del Seicento*, Milão, U. Mursia, 1972.

As teorizações de carácter moral elaboradas em torno da temática dos cinco sentidos são designadas por Ana Hatherly como uma «axiomática da concupiscência» já que, por saturação de sentido, facultam a fruição inversa e denunciam «quanto de sensual furor de viver impregnava a alma barroca»,

furor anímico capaz de repercutir os deslumbramentos mais contraditórios. Do inefável ao grotesco, toda a escala dos afectos é percorrida com uma apetência sensorial pronta a transgredir os parâmetros que regulam a operacionalidade da acção mimética.

O Barroco e a acção dramática

A arte teatral mas suas diversas formas, trágica ou cómica, musical ou falada parte de um texto para a representação num palco. É assim uma poética, no sentido lato do termo, que envolve a palavra dita em situação de convergência com o vivido; consigo transporta facilmente as acções, os caracteres e as emoções que consubstanciam o quotidiano. A figura humana, por seu lado, empresta às personagens da ficção, com a cenografia, a indumentária e adereços um acréscimo de especularidade. Sendo a representação apenas um simulacro do real o autor pode distender-lhe arbitrariamente os limites; porém, a espacialização das acções representadas, a sua temporalidade e unidade, ficam dependentes da latitude mimética consentida pelo paradigna estético em que se inscrevem.

A visão, o sentido que mais estímulos recebe do espectáculo do mundo, detém, como vários estudiosos assinalaram, uma posição hegemónica na estética barroca ([10]). Ora o teatro, ao contrário das artes plásticas como a pintura, a escultura ou a arquitectura, não se dá a ver através de uma imagem fixa e silenciosa mas de uma sucessão de imagens animadas pela linguagem, a melodia e o ritmo, isto é, uma imagética em diacronia. Não é de estranhar por conseguinte, numa época de exteriorização intensa, o êxito do espectáculo dramático assim como das representações de carácter litúrgico, político e recreativo ([11]). Relativamente à centriptação do génio maneirista e ao estrito quadro formal em que se movia, o Barroco opõe uma abertura ao mundo e a liberdade expressiva que vai encontrar no teatro um espaço ideal para concretizar-se.

As artes teatrais, estabelecem um universo ilusório e efémero onde o jogo das aparências e da metamorfose e a agonística da mundividência barroca podiam desdobrar os seus lances e con-

---

cf. «Estratégia da convicção na temática dos cinco sentidos», *Claro. Escuro. Revista de Estudos Barrocos*, n.º 1, Lisboa, Quimera, 1988, p. 8; sobre questões afins, ver o artigo de José Fernandes Pereira, «Retórica da fé: simbolismo e decoração no escadório dos cinco sentidos», *ibidem*, pp. 17-31.

([10]) José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco*, 2.ª ed., Barcelona, Ariel, 1980, pp. 501-524; Maria Lucília Gonçalves Pires, *Poetas do Período Barroco*, Lisboa, Editorial Comunicação, 1985, p. 29.

A supremacia do sentido visual na época barroca é confirmada pela adopção na preceptiva literária do princípio atribuído a Simónides de Ceos e divulgado por Horácio, *ut pictura poiesis*, cf. Maria Pilar Manero Sorolla, «El Precepto horaciano de la relación 'fraterna' entre pintura y poesia y las poeticas italo-españolas durante los siglos XVI, XVII y XVIII», *Boletin de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LXIV, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1988, pp. 171-191.

([11]) J. A. Maravall, *op. cit.*, p. 267.

flitos (12). A morfologia sincrética das personagens, a instabilidade emocional e de atitude que exibem, a proliferação de planos e registos dramáticos, o embrenhado da intriga, situações inverosímeis, a extensibilidade espácio-temporal não cabiam na malha apertada da mimese aristotélica (13). Estes traços distintivos da representação barroca podem sem dificuldade reconhecer-se na sua expressão mais apurada na obra de Calderón de la Barca. A grandiosidade cénica que visava o seu teatro, concebido para maravilhar o entendimento, o ouvido e a vista dos espectadores, afastou-o da linha teorizada por Lope de Vega em *Arte nuevo de hacer comedias* e fixou-o numa área em que o verosímil põe em risco os seus contornos (14). Ao invés das tendências observáveis no drama shakespeareano, o teatro de Calderón, como mostrou António José Saraiva, desenrolava-se num jogo de alegorias esvaziadas de seiva existencial, sem a tensão imanente que decorre da imprevisibilidade do humano, presas à rigidez inalterável de uma *Gestalt* do foro transcendental (15).

Em Portugal, o gosto pelo teatro espanhol difundido no decurso da administração filipina manteve-se vivo várias décadas adentro do século XVIII. A análise do repertório de algumas companhias, as notícias de espectáculos e os textos dramáticos que circulavam impressos atestam essa presença, com especial relevo para a obra do autor de *El Gran teatro del mundo* e *La Vida es sueño*. Aos valores desse teatro foi permeável a dramatugia nacional sendo bem perceptível nas comédias de António José da Silva a influência cruzada de Lope e Calderón (16). De

(12) V. M. Aguiar e Silva, «Para uma interpretação [...]»p. 73; Gilles Deleuze, *Le Pli. Leibniz et le Baroque*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1988, p. 170, esclarece, em convergência com as análises propostas por Yves Bonnefoy acerca do teatro, que não corresponde à estética barroca a queda na ilusão ou a fuga da sua esfera, mas antes é seu propósito «*réaliser* quelque chose dans l'illusion même, ou de lui communiquer une *présence* spirituelle qui redonne à ses pièces et morceaux une unité collective».

(13) V. M. Aguiar e Silva, *op. cit.*, p. 99 e segs.

(14) E. Orozco Díaz, *op. cit.*, p. 168; Lucien-Paul Thomas, «Les jeux de scène et l'architecture des idées dans le théâtre de Calderón» in AAVV, *Homenaje ofercido a Menéndez Pidal*, t. II, Madrid, Libreria y Casa Editorial Hernando, S. A., 1925, pp. 577-582; Margaret R. Greer, «The Play of Power: Calderón's 'Fieras Afemina Amor' and 'La Estatua de Prometeo'», *Hispanic Review*, vol. 56, n.º 3, Philadelphia, University of Pensylvania, 1988, pp. 319-341; ver o artigo de Maria Lucília Gonçalves Pires onde se analisa, entre outros tópicos, «a estética da admiração, da 'maraviglia', do exagero deslumbrante» teorizada por Peregrini, Gracián e sobretudo Pallavicino, «Reflexões acerca da poética barroca», *Claro. Escuro*, n.º 1, pp. 39-46.

(15) António José Saraiva, *Gil Vicente e o fim do Teatro Medieval*, 3.ª ed., Lisboa, Livraria Bertrand, 1981, pp. 137-142; cf. Maria Isabel Barbudo, «Do teatro aristocrático ao teatro burguês», sep. da *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa*, IV série, n.º 3, 1979-80; sobre a modéstia dos recursos cénicos do teatro de Shakespeare, em contraste com a prática cenográfica de Calderón, veja-se, Julian Gállego, *Vision y simbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, 2.ª ed., Madrid, Ediciones Cátedra, 1987, p. 122 e segs.

(16) José de Oliveira Barata, *António José da Silva, criação e realidade*, t. I, Coimbra, Edição do Serviço de Documentação da Universidade de Coimbra, 1985, pp. 248-258 e p. 403.

A influência da literatura espanhola dos séculos XVI e XVII não se limitou ao nível peninsular pois irradiou por diversos países da Europa.

igual modo, promovido pelos jesuítas, o teatro neo-latino que assimilara o espírito e recursos cénicos de Barroco gozava do aplauso popular (17).

Esta persistência de expressões cénicas imunes à viragem neo-clássica em curso na Europa, correspondia à própria sobrevivência do seiscentismo literário e mental que só em meados do século viria a ser abalado pelo desafio crítico verneyano. Aponta a historiografia como primeiro sinal precursor dessa recusa a tradução, em 1697, da *Arte Poética* de Boileau por D. Francisco Xavier de Meneses, 4.º conde da Ericeira (18). Débil sintoma da responsabilidade de um autor que cultivou amplamente a prolixa retórica conceptista. Um sopro de modernidade é, porém, perceptível no pensamento de alguns teorizadores da prática literária.

Em a *Nova Arte de Conceitos* de Francisco Leitão Ferreira, publicada em 1718 e 1721, texto que se apresenta como um código estético de inspiração aristotélica filtrada pela leitura do italiano Tesauro, divisa-se já, como ficou esclarecido pelos trabalhos de M. de Lourdes Belchior e de Aníbal Pinto de Castro, uma atitude de moderação relativamente aos parâmetros tradicionais do Barroco (19). A subordinação do «engenho e a fantasia» às normas da inteligência e o elogio do equilíbrio e da sobriedade definem o rumo do seu programa estético. Ataca, F. L. Ferreira num passo conhecido, salientado uma vez mais, os adeptos do gongorismo: «Nesta indiscreta servidão se cativarão infelizmente os imitadores de Gongora, pois tomando por exemplar, o que foy nelle natureza, e querendo fazer-se semelhantes [...] escurecèrão a clareza de estylo, alterárão a construcção das sentenças, inventàrão metaforas remotas, enchendo seus versos de conceytos puerís, de frazes cultas, mas incultas, de vaniloquios tumidos, e violentos, tudo folhagem inutil, de mais sombra, e mais verdura, que fruto, e madureza» (20).

Índice mais seguro de dissidência estética foi, todavia, a publicação em 1739 de *Exame Critico* assinado por Diogo de Novais

---

Ver, a propósito, Fernandes Costa, «Infiltração da literatura espanhola, mormente a dramática, nas letras inglesas, desde o século XV até hoje», *Boletim da Segunda Classe da Academia das Sciências de Lisboa*, vol. XII, fasc. n.º 2, 1918, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1920, pp. 565-586.

(17) Jorge de Faria, «O Teatro escolar dos séculos XVI, XVII e XVIII» in AAVV, *A Evolução e o Espírito do Teatro em Portugal*, 1.ª série, Lisboa, «O Século», 1947, pp. 257-258; Claude-Henri Frèches, *Le Théâtre Neo-Latin au Portugal (1550-1745)*, Paris/Lisbonne, Librairie A. G. Nizet/Librairie Bertrand, 1964.

(18) Álvaro Júlio da Costa Pimpão, «La querelle du Théâtre Espagnol et du Théâtre Français au Portugal dans la première moitié du XVIIIe siècle», *Revista de História Literária de Portugal*, vol. I, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1962, pp. 259-273.

(19) Maria de Lourdes Belchior, *Os homens e os Livros. Séculos XVI e XVII*, Lisboa, Editorial Verbo, 1971, pp. 143-169; Aníbal Pinto de Castro, *Retórica e Teorização Literária em Portugal. Do Humanismo ao Neoclassicismo*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1973, pp. 143- 227.

(20) Francisco Leitão Ferreira, *Nova Arte de Conceitos*, t. I, Lisboa, Off. de Antonio Pedrozo Galram, 1718, p. 160.

Pacheco, pseudónimo de José Xavier de Valadares e Sousa, cerrada diatribe contra o gosto barroco (21). A partir desta data o debate vai também alargar-se ao teatro (22).

Verosimilhança e gongorismo

Provavelmente na sequência da representação, dois anos antes, de uma peça de Molière, *George Dandin ou le Mari Confondu*, traduzida e adaptada por Alexandre de Gusmão, e que marca o início da presença do teatro francês em Lisboa (23), D. Francisco de Portugal e Castro, marquês de Valença, publicou o *Discurso Apologético em defensa do theatro hespanhol* (24). O texto apresenta-se como resposta a um «contendor» de formação francesa que havia atacado o teatro de Calderón. O teatro barroco na pessoa do seu mais famoso representante é, pois, objecto da crítica. Um dos censores do texto, D. José Barbosa, toma partido na contenda, indignado porque, «começou a ser insultada a nobilissima penna de Calderón, que foy respeitado pelo mayor Comico de Hespanha, se o não he de todo o mundo» (25). À inconstância do carácter dos franceses e dos italianos atribui a mudança do seu gosto e predilecção por «huma narração singela, como a de huma gazeta» (26). Em 1747, o marquês volta à liça, desta vez ao ataque, com a *Critica à famosa tragedia do Cid, composta por Pedro Cornelli* (27). O texto provocou o aparecimento de uma réplica de autor anónimo, atribuida a Alexandre de Gusmão, intitulada *Notas à critica que o Snr. Marques de Valença fez a Tragedia do Cid* (28). No prólogo faz alusão o autor ao desenvolvimento de um novo gosto, critica os «mil jogos

(21) Diogo de Novais Pacheco, [José Xavier de Valadares e Sousa], *Exame Critico*, Coimbra, No Real Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1739.

(22) A. J. da C. Pimpão, *op cit.*, p. 261 e segs.

(23) Cf. J. de O. Barata, *op. cit.*, p. 261. Uma análise minuciosa da tradução da peça de Molière foi elaborada por António Coimbra Martins, «A propósito de uma tradução de 'George Dandin', atribuída a Alexandre de Gusmão», *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. I, Paris, F. C. Gulbenkian, 1969, pp. 216-235; do mesmo autor cf. «Rayonnement de Molière au Portugal (1666-1768)», *in*, AAVV, *Les Rapports Culturels et Littéraires entre le Portugal et la France*, Paris, F. C. Gulbenkian, Centro Cultural Português, 1983, pp. 195-199; cf. também, Jacqueline Monfort, «Quelques notes sur l'histoire du théâtre portugais (1729-1750)», *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. IV, 1972, pp. 566-599; sobre as mesmas questões, José da Costa Miranda, «Notas para um estudo sobre o teatro de Molière em Portugal (séculos XIX e XX)», *in*, AAVV, *Les Rapports* [...], pp. 171-194.

(24) D. Francisco de Portugal e Castro, marquês de Valença, *Discurso Apologético em defensa do theatro hespanhol*, Lisboa, Off. de Miguel Rodrigues, 1739.

(25) Idem, *ibidem*, p. II.

(25) Idem, *ibidem*, p. III.

(27) Idem, *Criticia à famosa tragedia do Cid, composta por Pedro Cornelli*, Lisboa, Off. de Miguel Rodrigues, 1747.

(28) Não tendo localizado qualquer exemplar impresso, utilizámos a cópia manuscrita inserta na miscelânia referente à polémica existente na Biblioteca Nacional de Lisboa, cota L 450 v.

de palavras» e puerilidades do teatro espanhol, e apela para o respeito da regra das três unidades. Em defesa de Corneille e da poesia francesa, indica alguns dos teóricos em que se fundamenta, (Aristóteles, Horácio, Longino, Quintiliano e Donato), acusa o marquês de «gosto gothico» e convida-o, entretanto, a que faça uma versão da tragédia em português. No ano imediato, sem novos argumentos, a polémica continua com a publicação de *Resposta do Marquez de Valença D. Francisco de Portugal e Castro aos reparos de hum anonymo à critica, que fez o mesmo Marquez à famosa tragedia do Cid* (29).

O epílogo de uma polémica que se desenrolava há cerca de uma década ocorria quando já se abrira uma ampla frente de controvérsia ideológica e cultural que tinha como matriz a obra de Luís António Verney, *Verdadeiro Metodo de Estudar*, dada à luz em 1746 (30). Nela e em diversos opúsculos da célebre disputa, nem sempre assinalados, ocorrem referências diversas à questão teatral. Em defesa de uma prática estética consentânea com as aspirações iluministas, e guiado pelo preceito clássico de que a arte deve imitar a natureza, na carta 7.ª, Verney dirige uma crítica contundente ao teatro em voga no país. A sua opinião converge com a do opositor do marquês de Valença e vai estimular a aparição de outras intervenções de teor semelhante. O ponto de vista de Verney quanto à comédia espanhola é claro: «[...] nunca achei Comedia Espanhola, que se pudesse sofrer. Raras vezes o Espanhol imita a natureza: reina a afetasam, e as sutilezas em tudo» (31). O incumprimento do preceito da verosimilhança dos caracteres, refere, é uma constante que explica que um louco se expresse neste teatro como um homem eloquente e as mulheres pareçam que «todas sam doutoras» (32). Acusa de falta de comicidade os autores espanhóis visto que o artificialismo dos seus processos é transparente e a graça «nam nace das entranhas da matéria» (33). Dando réplica ao autor de *Retrato de Mortecòr*, o jesuíta Francisco Duarte, que saíra em defesa do teatro espanhol com elogios a Calderón, Moreto, Candamo, Solis e Montalvan, cujas comédias seriam superiores em «enredo, invenção e naturalidade» às italianas (34), Verney redigiu um texto intitulado *Parecer do Doutor Apolonio Philomuso*, onde designa os autores franceses em que se apoia, os jesuítas Rapin e Bouhours, e justifica a justeza das suas posições. Ambos, assinala, «dizem coizas terriveis dos Espanhois. Principalmente este

(29) D. Francisco de Portugal e Castro, marquês de Valença, *Resposta* [...] *aos reparos de hum anonymo a critica, que fez o mesmo Marquez a famosa tragedia do Cid.*, Lisboa, Off. de Miguel Rodrigues, 1748.

(30) Luís António Verney, *Verdadeiro Metodo de Estudar*, Valensa, Off. de Antonio Balle, 1746. Sobre a obra deste autor ver António Alberto de Andrade, *Vernei e a cultura do seu tempo*, Coimbra, Por ordem da Universidade, 1965.

(31) L. A. Verney, *op. cit.*, t. I, p. 270.

(32) Idem, *ibidem*.

(33) Idem, *ibidem*.

(34) P. V. de M. e C., [P. Francisco Duarte], *Retrato de Mortecòr*, Sevilha, Imprensa de Antonio Buccaferro, s. d., [1749].

ultimo, que faz uma bela, mas rigoroza censura ao Lope de Vega, ao Gongora, e mais que tudo ao Baltazar Gracian, e seu tradutor. E nam obstante saber que o Gracian era Jezuita, rachou-o: e confesa, que tem um estilo totalmente contrario ao natural estilo dos Antigos (cujo vicio ele acha em todos os Espanhois) e que ele mesmo nam entende o que diz» (35).

Em *Illustração critica*, Cândido Lusitano, isto é, Francisco José Freire, elogia a obra de Leitão Ferreira apesar das reservas que lhe faz, tão só porque veio substituir no país a *Arte* de Gracián que considera «hum verdadeiro Apocalypse da Poesia» (36). António Isidoro da Nóbrega, num longo texto que sintetiza as posições em confronto, *Dialogo Jocoserio*, expõe o argumento básico da crítica francesa, foco irradiante da contestação do gosto espanhol: a irrupção de elementos exógenos à acção representada, tais como jogos de palavras, divertimentos amorosos, descrição de jardins e torneios quando os protagonistas reviviam situações psicológicas de pesar ou pânico, incompatíveis com semelhantes digressões e que punham em causa a propriedade do espectáculo (37).

Ao considerar o drama barroco na sua projecção em palco, Miguel Tibério Pedegache Brandão Ivo, em «Dissertaçam sobre a Tragedia», de 1767, não esquece a responsabilidade dos actores quanto à verosimilhança da acção representada (38). Depois de lastimar a escassez de companhias de teatro e a nefasta polivalência dos actores, que transitam rapidamente do «cothurno para o sócco» dedicando-se indiferentemente ao género trágico e ao cómico, enuncia os defeitos mais comuns na cena nacional: ausência de modulação de voz, má dicção, afectação, gestualidade desordenada e exuberante. Ora uma correcta expressão das paixões exige o domínio das inflexões de voz, do semblante e do gesto, que se alcança através da concentração e força imaginativa. Só pelo exercício dessas faculdades o actor poderá estar apto a plasmar a gama diferenciada de «revoluções, que he capaz de experimentar o coração humano» (39). Os autores de *Regras de Rhetorica, e Poetica*, de 1787, Fr. António da Visitação e Mariano José Pereira, numa frase curta, resumem bem o objectivo do esforço mimético: «Busca-se por tudo a verosimilhança nos ditos, factos, traje, e decoração do Theatro; porque só assim he que se evita o somno, ou riso dos assistentes, como diz Horacio» (40).

---

(35) [L. A. Verney], *Parecer do Doutor Apolonio Philomuso*, Lisboa, s. e., 1750, p. 65; A. A. de Andrade indica o ano de 1751 como data provável de publicação, cf. *op .cit.*, pp. 469-470.

(36) Cândido Lusitano, [Francisco José Freire] *Illustração critica*, Lisboa, Off. de Miguel Rodrigues, 1751, p. 23.

(37) [António Isidoro da Nóbrega], *Diálogo Jocoserio*, Valensa, Oficina de Antonio Bale, 1751, pp. 54-56.

(38) Miguel Tibério Pedegache Brandão Ivo, «Dissertaçam sobre a Tragedia», introdução a *Megara*, Lisboa, Off. Patriarcal, 1767, p. LXXXV.

(39) Idem, *ibidem*, p. LXXXV-XC.

(40) Fr. António da Visitação e Mariano José Pereira, *Regras de Rethorica e Poetica*, Lisboa, Off. de Lino da Silva Godinho, 1787, p. 44.

O imaginário cenográfico e a violência

A inverosimilhança que contradiz os pressupostos da imitação clássica resulta também, segundo Verney, das cenografias extravagantes que faziam o gáudio dos espectadores e contribuíam para o sucesso do teatro da época como o próprio reconhece. Assinala, por exemplo, a incongruência das figuras que executam voos em cena ou da representação de uma batalha «em quatro palmos de terra». Estas infracções por excesso de fantasia ou distorção da realidade somam-se às que advêm de um mimetismo naturalista descomedido, isto é, quando «querem unir em tudo a reprezentasam, com o original» (41). Como exemplos aponta a entrada em cena de cavaleiros, carros triunfais puxados por uma quadra de cavalos pondo em risco a segurança dos bastidores e a limpeza do palco, lançamento de bombas e fogos de artifício, o incêndio de armadas e cidades.

Ainda em conexão com o hiperealismo da encenação, o tema da exibição da violência e, particularmente, a representação da morte suscita uma oposição determinada. Isto porque sendo a finalidade do teatro ensinar e divertir torna-se impróprio provocar o horror. Condena, por isso, as simulações de assassinatos à vista do público, entendendo que seria mais cortês, em caso de morte de homem «que o matassem detraz dos bastidores», sendo suficiente para a representação a exposição do corpo (42). Igualmente, A. I. da Nóbrega reprova as «comedias trágicas» com mortes no epílogo; a propósito estabelece uma aproximação entre a vivência estética e a experiência social dos espectadores insinuando como contraditório com a função lúdica do teatro, e uma falta de juízo, «asssitirem a hum cadafalso, como se estivésem na ribeira, ou no pelourinho» (43).

Um texto de teoria literária contemporâneo da polémica, a *Arte Poética* de Francisco José Freire, depois de assinalar os temas irrepresentáveis, «ou por deshonestos, como os actos carnaes, ou por nauseantes, como parir, ou por impossíveis, como as transformaçoens dos homens em animaes» aponta alguns exemplos de tragédias clássicas (Édipo, Electra) em que as acções de morte não se mostram mas apenas se noticiam pela narração (44). Esta questão é abordada por Pedro José da Fonseca nos *Elementos da Poetica*, 1765, Liv. III, cap. I. Não concorda

(41) L. A. Verney, *Verdadeiro Metodo* [...], t. I, pp. 271-272; as críticas à cenografia barroca inspiram-se invariavelmente na obra de D'Aubignac *La Pratique du Theatre*, t. I, Amsterdam, Chez Frederic Bernard, 1715, cap. VIII, p. 319 e segs.

(42) L. A. Verney, *op. cit.*, t. I, p. 272.

(43) A. I. da Nóbrega, *op. cit.*, p. 56.

(44) Francisco José Freire, *Arte Poetica*, Lisboa Off. de Francisco José Ameno, 1748, p. 206. Este autor conhecia bem o teatro grego, já que, traduziu ou parafraseou sete tragédias, veja-se, Maria Helena da Rocha Pereira, «A apreciação dos trágicos gregos pelos poetas e teorizadores portugueses do século XVIII», *in*, *Novos Ensaios sobre temas clássicos na poesia portuguesa*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1989, pp. 149-170.

com os intérpretes de Aristóteles que pretendem que «nunca se deva ensanguentar o theatro ou fazer públicas as mortes»; quanto a Horácio, de que cita frequentemente a *Epistola aos Pisões*, só as mortes cruéis devem ser banidas do palco, sendo toleráveis para a vista do público as «que forem feitas com veneno, espada, ou punhal». Dos quatro modos usados para referir um «successo atroz», a saber, a) narração, b) execução fora de cena e exposição ulterior do corpo, c) pelas vozes e gemidos fora de cena, d) recebimento da ferida fora de cena com a morte aos olhos do público, este último é o preferido e o mais frequente na época por ser o «mais terno, e proprio para excitar a compaixão» (45).

Também Pedegache faz uma análise extensa sobre o mesmo tema. Entende que «o terror e a compaixão se excitão com muito mayor vehemencia, quando vemos ocularmente no Theatro a acção Tragica, principalmente quando succedem mortes, e desastres grandes» (46); porém, depois de rever o tratamento da violência no teatro clássico, conclui que deve banir-se a representação dos actos mais opostos «à Justiça, e à humanidade» (47). Apoiado no modelo horaciano reprova, em especial, as atrocidades exibidas no teatro inglês, porque, «enforcar, crucificar, empalar, degolar, dar tormentos são espectaculos que violentão a natureza, e sómente causão horror». (48).

A intenção moderadora da generalidade destes testemunhos no que concerne à violência e ao espectáculo da morte em palco contrastava com a tradição teatral barroca que J. Rousset define assim: «Plus que le théâtre de la mort et de son tragique, c'est le théâtre macabre où la mort devient suplice et le supplice spectacle» (49). Se era uma exibição que não se enquadrava no espírito da representação clássica correspondia plenamente à relação estética com a morte característica da época. Um autor que analisou detalhadamente todos os seus aspectos, Philippe Ariès, vê nesse fascínio mórbido uma fonte de excitação das pulsões elementares de componente sexual (50). A crítica a este aspecto do teatro barroco atingia em pleno os jesuítas que nos espectáculos que promoviam abusavam largamente de toda a espécie de torturas, suplícios e mortes em cena (51).

---

(45) [Pedro José da Fonseca], *Elementos da Poetica*, Lisboa, Off. de Miguel Manescal da Costa, 1765, pp. 224-227; acerca do interesse que despertou em Portugal a obra de Horácio, ver Joaquim José da Costa e Sá, *Arte Poetica ou Epistola de Q. Horacio Flacco aos Pisões*, Lisboa, Off. de Simão Thaddeo Ferreira, 1794, pp. 22-26.

(46) M. T. Pedegache, *op. cit.*, p. XXXXII.

(47) Idem, *ibidem*, p. XXXXII.

(48) Idem, *ibidem*, pp. XXXXIII.

(49) Jean Rousset, *La Littérature de l'Age Baroque en France. Circé et le Paon*, Paris, Librairie José Corti, 1954, p. 89.

(50) Philippe Ariès, *L'homme devant la mort*, t. II, Paris, Éditions du Seuil, 1977, pp. 79-90; a mesma interdependência entre o «deleite sensual» e a crueldade, quer nas artes plásticas quer nas literárias, fora assinalada também por Werner Weisbach, *El Barroco. Arte de la Contrarreforma*, Madrid, Espasa-Calpe, 1942, p. 85.

(51) Cf. — H. Frèches, *op. cit.*, cap. XVI.

O Teatro e as virtudes

As representações de carácter hagiográfico merecem também reparos severos da parte de A. I. da Nóbrega. Um dos interlocutores do diálogo em que põe o tema em discussão, *Insensato*, assinala as «comedias dos Santos» como sendo muitas vezes «as peiores» (52). O juízo pretende aqui criticar o alcance moral desse teatro. A primeira objecção diz respeito à qualidade social dos intérpretes, «pessoas indignas, e escandalozas» sem perfil para representar o papel de um santo. Outra crítica incide sobre a extensão excessiva que toma o segmento biográfico relativo à fase da vida «em que foi pecador», ou a inclusão a cargo de outros actores de «lances amatorios» no caso em que o trajecto existencial do santo tenha decorrido sem qualquer mácula. O cúmulo, todavia, deste desregramento é a presença em todas as comédias de um *gracioso* «que, com o pertexto de tolo, faz escarneo do Santo, profere, e executa mil acções deshonestas, picantes, e indecentes» (53). Esta constatação leva-o a concluir pela sua interdição, excepto de «alguns actos sacramentais, que não tenham esta indecencia» (54). Este ponto de vista lembra o que o P. Inácio de Camargo em *Discurso Theologico sobre los Theatros y Comedias de este siglo*, impresso em Lisboa meio século antes, e de que transcrevemos um dos passos mais expressivos: «Los argumentos, ó assumptos de las Comedias [...] son por la mayor parte impuros, llenos de lascivos amores, entretexidos de mil artificiosos enredos [...] ay muchos lances torpes, alabanças lisongeras de la hermosura [...] en suma una Gentilica idolatria, ajustada puntualmente a las leyes infames de Venus, y de Cupido, y a los torpes documentos de Ovidio en el libro *arte amandi*» (55). Em França, também se manifestou pela mesma altura uma posição puritana, sobretudo da parte do movimento jansenista, relativamente a esta matéria (56); tendo em conta a função eclesiástica de grande número de teorizadores é compreensível tal atitude.

Também Francisco José Freire, ao abrigo do princípio da verosimilhança, exprime a sua crítica aos temas que perturbam a moralidade, isto é, os «amores reprehensiveis», pois julga que não são credíveis nas tragicomédias visto que contrastam com a opinião que a tradição e a história veiculam acerca das pessoas ilustres. Havendo o teatro soçobrado na mão dos ignorantes e os autores dependendo do mau gosto popular, as comédias, afirma, em vez de servirem para morigerar os costumes ajudam pelo contrário a depravá-los. Um exemplo destacado é o de Molière

(52) A. L. Nóbrega, *op. cit.*, p. 56.
(53) Idem, *ibidem*.
(54) Idem, *ibidem*.
(55) Inácio de Camargo, *Discurso Theologico sobre los Theatros y Comedias de este siglo*, Lisboa, En la Imprenta de Miguel Manescal, 1690, p. 67.
(56) Cf. Pierre Peyronnet, «Le théâtre d'éducation des jésuites», *Dix-Huitième Siècle*, Paris, Éditions Garnier Frères, 1976, pp. 107-120.

cujas comédias ocultam «um refinado veneno «pondo em perigo, ao «persuadir a liberdade», a própria ordem social, sendo o mal extensível ao teatro espanhol, francês e italiano [57].

A função edificante da tragédia e o papel que cabe ao Coro na instrução do espectador são dois tópicos a que Pedegache dá a devida enfase no texto já citado [58]; verbera por isso a introdução de mimos ou «de huma chamada Lacaia que não cessam de perturbar a acção principal mediante hum chorrilho de equivoco insipidos, e sordidos, de agudezas triviaes, e trocadilhos de palavras» [59]. Um testemunho mais tardio, 1787, assinado por Fr. António da Visitação e Mariano J. Ferreira, censura igualmente a intervenção de «Graciosos que só digão chocarrices» tal como discorda, da inclusão entre os actos, de representações desadequadas ao tema da obra, advogando para o efeito o uso de coros[60].

A imitação da realidade não consente, por conseguinte, a transcrição dos seus aspectos mais sórdidos ou tão só os menos convenientes numa óptica rigorista. O recalcamento dessa zona obscura, ou apenas equívoca, justificava-se em nome dos costumes e da moral e da intenção formativa atribuída ao teatro.

A música e a acção dramática

O conjunto de reservas que suscitaram as diversas modalidades de representação típicas da época abrangem também aquela que mais adesões conquistava no momento, a ópera. Uma vez mais o princípio da verosimilhança e a ordem moral guiavam essa crítica. Para Nóbrega o espectáculo operático infringe as regras da imitação dado que, na vida quotidiana, não é comum o uso do canto na comunicação entre as pessoas qualquer que seja o seu estatuto. Não visa, porém, uma contestação global da ópera mas apenas delimitar-lhe as partes musicadas de modo a ficar salvaguardada a sua conformidade com o real. Conciliam-se na sua proposta os efeitos estéticos de harmonia propiciados pela música e a plausibilidade da representação. Responderia ao requisito a introdução de «saráos, bailes, e serenatas», sob a condição de neles participarem exclusivamente as personagens a quem é permitido exprimirem-se de tal forma. No decorrer do espectáculo, e se este o justificasse, como por ocasião de momentos de regozijo individual ou colectivo, poderia ainda recorrer-se ao canto [61].

Apoiado em Muratori, F. J. Freire, vai mais longe na oposição aos espectáculos operáticos. Diversamente da música antiga, varonil e catártica, a que se praticava nos teatros, declara, induz

(57) F. J. Freire, *op. cit.*, p. 270.
(58) M. T. Pedegache, *op. cit.*, p. LX e segs.
(59) Idem, *ibidem*, pp. II-III.
(60) Fr. A. da Visitação e M. J. Pereira, *op. cit.*, pp. 42-43
(61) A. I. da Nóbrega, *op. cit.*, p. 55.

a que «o povo se entregue ás vis paixoens do amor, e se faça affeminado» (62); e a música contrariamente à tradição, prevaleceria também sobre a poesia. E, de tal modo, que para compreender a acção das óperas italianas, o espectador necessitava de ter lido previamente o libreto ou acompanhar a representação com a sua leitura. Além do prejuízo moral e da degenerescência que a música acarreta, a subalternização do texto afecta o tónus do fluxo dramático. Isto porque a música não é capaz de produzir o teor de compaixão que uma boa representação declamada permite alcançar. Partilha ainda a opinião de que a música deveria restringir-se aos coros: «Quanto melhor, seria isto, do que huma representação toda cantada, que he causa de mil inverosimilidades, como v. g. cantar hum Rey a cada passo, hum que esta prezo, e arrastando cadeyas, hum que está para fugir a toda a pressa, hum que subitamente concebeo por algum incidente huma grande colera, etc.» (63). Regista-se, todavia, uma posição favorável à música no texto de Fr. António e Mariano J. Pereira porque, curiosamente, a música permite ocultar, alienando a vigilância do espectador, os desvios à regra da similitude que caracterizam a ópera. Na música vêem, por isso, um elemento natural da ópera qualquer que seja a situação representada: «por mais que os Actores se afflijão, chorem, batalhem, dêm ordens ás suas trópas, sitiem praças, ou fação outra qualquer Acção das que se excogitão menos proprias de lhes convir o Canto» (64).

A defesa das três unidades

Se a crítica ao teatro jesuítico feita no *Verdadeiro Metodo de Estudar* não designava um texto ou representação precisa, em *Resposta as reflexoens*, que lhe foram dirigidas por um certo P. Arsénio da Piedade, pseudónimo do P. José de Araújo, Verney refere a tragicomédia que o P. Pedro Serra tinha composto por altura da canonização de S. Luís Gonzaga e de S. Estanislau Kostka, *Aloysius, et Stanislaus Actor, et Imitator*, lembrando as insuficiências que lhe tinham sido apontadas em Roma (65). Pelo título, os jesuítas italianos logo teriam percebido a infracção ao princípio da unidade da acção porque a obra «em vez de uma asam primaria, reprezenta duas, e sem mais artificio refere toda a vida dos Beatos» (66). Em *Conversação familiar e exame critico*, o P. Araújo, desta vez sob o pseudónimo de P. Severino de S. Modesto, acusa Verney de ter alterado o título da tragicomédia e refuta a crítica de desrespeito pela unidade de acção (67). Para

(62) F. J. Freire, *op. cit.*, p. 239.
(63) Idem, *ibidem*, pp. 240-253.
(64) Fr. A. da Visitação e M. J. Pereira, *op. cit.*, p. 46:
(65) L. A. Verney, *Resposta* [...], p. 59.
(66) Idem, *ibidem*.
(67) P. Severno de S. Modesto [P. José de Araújo], *Conversação familiar e exame critico*, Valensa, Off. de Antonio Balle, 1750, pp. 273-278.

o P. Araújo, sendo a prática da virtude o fim comum ao projecto de existência de ambos os santos, essa identidade constituia «huma quasi individua, e unica acção primaria» (68). Corrobora o parecer aduzindo o ponto de vista de diversos autores, Martim del Rio, Alexandre Donato, Le Bossu, Le Jay, e insiste na ideia de que «a unidade de acção consiste na unidade do fim», tal como se podia verificar em Aristóteles (69). Freire partilha desta opinião, expressa no cap. IX da *Arte poetica*, onde rebate a doutrina de Castelvetro sobre a superioridade do deleite provocado pela multiplicidade e variedade das acções (70). Isto não significa que discorde do Barbadinho quanto à impropriedade do teatro espanhol como já foi visto atrás; pelo contrário, a sua perspectiva crítica, de raiz muratoriana é bem mais ampla e sistematizada. Sem deixar de reconhecer aos espanhóis o seu «engenho vivo, penetrante, e delicado», Freire enumera um lote de comédias, entre muitas outras, em que, para além da ausência de unidade de acção, igualmente carecem da unidade de tempo e de lugar, os três pilares de mimese clássica (71). Francisco de Pina de Sá e Melo, explicou-os em verso, com suave fluidez didáctica na *Arte Poetica* (72). Em nome dos mesmos princípios, Miguel Pedegache recusa a classificação de género trágico a todos os textos, em português, anteriores à tragédia *Megara*, que redigira com Domingos dos Reis Quita em 1761; recusa extensível aos «monstruosos» dramas de Metastásio, que não respeitam qualquer das três regras e cuja impropriedade é agravada por traduções de qualidade inferior (73).

A alternativa arcádica

Conquanto a produção teórica do movimento arcádico em que se incluem autores como Freire e Pedegache não denote, como refere Luciana S. Picchio, um pensamento original, é indiscutível o seu esforço, tanto nesse plano como no da produção dramática, no sentido de uma renovação profunda do teatro português (74). Pedro Correia Garção e Manuel de Figueiredo distinguiram-se nesta dupla tarefa; ao seu voluntarismo estético de raiz cartesiana não correspondeu, no entanto, o seu valor criativo (75). Do primeiro são de referir as dissertações sobre a tra-

(68) Idem, *ibidem*, p. 275.
(69) Idem, *ibidem*, p. 276.
(70) F. J. Freire, *op. cit.*, p. 217 e segs.
(71) Idem, *ibidem*, pp. 268-273.
(72) Francisco de Pina de Sá e Melo, *Arte Poetica*, Lisboa, Off. de Francisco Borges de Sousa, 1765.
(73) M. T. Pedegache, *op. cit.*, p. II.
(74) Luciana Stegagno Picchio, *História do Teatro Português*, Lisboa, Portugália Editora, 1969, p. 202 e segs.; cf. Teófilo Braga, *História do Theatro Portuguez. A Baixa Comedia e a Opera, século XVIII*, Porto, Imprensa Portugueza, 1871, p. 258 e segs.
(75) A. J. Saraiva, *Para a História da Cultura em Portugal*, vol. II, 3.ª ed., Lisboa, Publicações Europa-América, 1972, pp. 216-259.

gédia onde não poupa a extravagância e impropriedade do teatro barroco, batendo-se pelo regresso ao texto e ao espírito clássico (76). Destaque-se, quanto ao segundo, a convicção do seu projecto renovador, claramente expresso no prólogo das obras completas: «Eu não escrevo Poetica, nem mendigo Proselytos, tento dar um Theatro á minha Nação, filho dos seus costumes, proprio do melindre dos olhos, da delicadeza dos ouvidos do seculo [...] Eu quero escrever Dramas uteis, e verisimeis» (77). Porém, a reacção negativa do público às experiências dramáticas que promoveram, demonstrava o apego às formas tradicionais. É que, tal como afirma Cl.-G. Dubois, o teatro da era barroca assemelha-se a um palácio encantado onde se projectam as obsessões da colectividade (78).

Por cá era ainda cedo para quebrar esse espelho onde o mundo se expande em sortilégio. Na estreia, em Janeiro de 1766, de o *Teatro Novo*, Correia Garção viu pateada a sua peça (79). A rigorosa aplicação das regras da imitação clássica, e do preceito *inutilia truncat* que erradicava dos tablados o maravilhoso cenográfico barroco em troca da moderação estética horaciana, não podia impor-se sem dificuldade. Substituir o *delectare* pelo *docere*, sobrepor a função didáctica do racionalismo das luzes à função lúdica da tradição teatral peninsular comportava um confronto com o gosto maioritário (80). No quadro de uma mentalidade em que pulsavam resíduos de magia e o sobrenatural norteava o destino humano, retirar ao espectáculo teatral a fantasia, os recursos auditivos e visuais que não cabiam na normativa que os clássicos impunham à mimese, reduzir o *pathos* e a sobrerealidade tão própria da estética barroca aos contornos do quotidiano e da razão, exigia uma incomportável aceleração do tempo histórico. A história, porém, que A. J. Saraiva numa fórmula impregnada do fulgor que a *Fenomenologia do Espírito* de Hegel deixou atrás de si, define como «o modo de ser da Natureza» (81), permuta com as conjunturas os seus juízos e valores. Assim, tal como o autor de *Gil Vicente e o fim do teatro medieval* ao projectar a experiência estética contemporânea na reavaliação da obra do primeiro poeta dramático português pôde revalorizá-la com mais largueza (82), também as posições do neo-classicismo perspectivadas segundo o mesmo prisma não deverão perturbar o julgamento que a imagem do teatro barroco solicita à análise histórica.

---

(76) Pedro António Correia Garção, *Obras Poeticas*, Lisboa, Na Regia Officina Typografica, 1778, p. 319.

(77) Manuel de Figueiredo, *Theatro*, Lisboa, Impressão Regia, 1804, pp. II-V.

(78) Claude-Gilbert Dubois, *Le Baroque, profondeurs de l'apparence*, Paris, Librairie Larousse, 1973, p. 182.

(79) Cf. A. J. Saraiva, *op. cit.*, p. 251.

(80) A. P. de Castro, *op. cit.*, p. 669.

(81) A. J. Saraiva, *op. cit.*, p. 325.

(82) Idem, *Gil Vicente* [...], cf. o prólogo, «sobre a teoria do progresso em arte», pp. 9-24.

Ficam aqui sintetizados alguns tópicos de uma temática axial do confronto entre seiscentismo e modernidade, cujo exame, à escala da dimensão sócio-cultural que o teatro preenchia nas sociedades ocidentais do Antigo Regime, abre um estimulante desafio crítico. Com efeito, embora a teorização do regresso a um modelo imitativo do tipo clássico se tenha fundado na hermenêutica da doutrina estética tradicional, é de crer que a restrição da margem criativa, pela reordenação rigorosa do imaginário dramático, exprima estratégias de integração, análogas às que operavam no espaço social e político visando uma geometrização unívoca da realidade histórica ([83]).

([83]) Cf. as análises de Norbert Elias sobre o processo de racionalização e autocondicionamento das emoções, correlativo das mudanças do campo social, no período absolutista, *La Dynamique de L'Occident*, Paris, Calmann-Lévy. 1975.

DA CRÍTICA COMO DIÁLOGO

MARGARIDA BRAGA NEVES
Universidade de Lisboa

«Uma poesia tem que ser entendida não só com a inteligência, mas com os sentidos, e é preciso mesmo que a inteligência não embarace a percepção daquilo que o corpo da palavra diz directamente.»

A. J. Saraiva

É sobretudo a partir de finais da década de sessenta, isto é, a partir do momento em que, crepuscularmente, a obra — à semelhança do homem — se descobre precária, incompleta e mortal, que a actividade de alguns críticos portugueses — por razões que não cabe aqui aprofundar — revela que algo mudou na sua relação com a obra de arte. Numa época em que a arte e a linguagem se constituem, cada vez mais, como objectos da sua própria indagação, e em que a interpretação prolonga em infinitas modulações a descoincidência da obra (e do sujeito) consigo mesmos, deixa de ser possível acreditar no carácter fechado, uno e definitivo de uma obra que se (a)firma na sua pluralidade, infinitude e abertura. Assiste-se assim àquilo que Eduardo Lourenço designa por «revolução do olhar crítico» (1), responsável pelo estilhaçamento e pela diluição das fronteiras até aí estáveis entre a criação e o seu duplo, a crítica.

Ruy Belo, um poeta de entre os muitos para quem o exercício da crítica constitui uma espécie de lâmpada no interior da sua oficina poética, confirma a convergência do poeta e do crítico perante um objecto comum — a linguagem — ao escrever que «a crítica de poesia não é coisa diferente da poesia na medida em que realiza o imprescindível conhecimento da palavra poética.» (2)

---

(1) «Crítica e metacrítica», in *Tempo e Poesia*, Porto, Inova, 1974, p. 27.
(2) «Poesia e crítica de poesia», in *Na Senda da Poesia*, Lx., União Gráfica, 1969, p. 83.

Se é na crítica de poesia que em primeiro lugar e mais radicalmente verificamos os efeitos da «revolução do olhar crítico», isso fica a dever-se, em parte, ao facto de ser a poesia o lugar das maiores inovações, e em parte, ao facto de em poesia a signficação estar indissoluvelmente ligada à materialidade da palavra e ao poder que contém de apontar para o mistério das coisas, pelo que solicita uma palavra fotograficamente reveladora, ou seja, uma palavra sem a qual o poema mais não é do que Peter Schlemihl, um ser perdido da sua sombra.

Da intersecção das trajectórias de um ser umbilicalmente ligado à sombra que lhe nasce aos pés, e desta com o corpo opaco e a fonte luminosa que a projectam, surge um percurso assinalado pelo paralelismo entre o poeta e o crítico, sendo que o primeiro demanda o conhecimento poético por intermédio da palavra e das relações de vizinhança que no poema se tecem, enquanto o segundo procura infiltrar-se pelos interstícios das palavras, de modo a projectar sobre elas a indistinta claridade capaz de as fazer refulgir no escuro.

É evidente que o crítico não descobre as sílabas inaugurais dos caminhos que percorre mas, como diz Ruy Belo, reconhece-as, o que significa que já anteriormente as conhecia, embora sem o saber. Num poema intitulado «Diálogo com a figura do profeta jeremias, pintada por miguel ângelo no tecto da capela sistina», Ruy Belo alude justamente ao homem «Que viva muito mais por saber ler / por poder descobrir noutras pegadas anteriores às suas / passado para os passos que lhe cabe dar» (3). Dito de outro modo: à crítica cabe seguir os sulcos iniciais traçados pelo poema, já que, enquanto sombra, lhe está vedado o contacto directo com a espessura intacta e virginal da terra.

Isto significa que a crítica ao assumir-se, pela primeira vez, como realidade verbal, isto é, como palavra suscitada por outra palavra, se apercebe que a sua condição a faz pertencer simultaneamente a duas esferas que nela se intersectam: a da metalinguagem e a da linguagem-objecto. Este duplo enraizamento no ser da linguagem produziu, ao longo do tempo, não poucos equívocos, mas, o essencial agora, é verificarmos, que no momento em que a crítica toma consciência de que não é apenas uma metalinguagem idealmente inócua e inaudível, se dá também conta de que resulta da actividade de um sujeito inscrito no tempo e ancorado na História.

Na confluência entre metalinguagem e linguagem-objecto, na relação especular e tendente à simetria que entre elas se estabelece, reside a condição fundamental para o diálogo que se instala no seio do texto crítico sempre que duas subjectividades nele se defrontam. Quer isto dizer que, a partir deste momento, as esferas da criação e da interpretação cooperam na enorme tarefa do engendramento e nomeação dos sentidos da obra, e, de tal modo o fazem, que não podem ser consideradas isoladamente, uma vez que a sucessão de perguntas formulada pelo texto solicita uma

(3) *Obra Poética de Ruy Belo*, Volume 2, Lx., Presença, 1981.

instância «respondente» — a crítica (nem mero apêndice, nem exercício mais ou menos fútil e desnecessário) — sem a qual não pode alcançar a plenitude do seu ser.

Assim se compreende a pretensão de Eduardo Lourenço ao reivindicar para a crítica «o estatuto de uma função poética.» (4) Envolvente e irradiante, a crítica literária assume um carácter estético no sentido em que Baudelaire o exigia, ou seja na medida em que sabe que só por intermédio de uma obra de arte se pode responder a outra obra de arte.

Se entendermos a poesia como uma das vias para o conhecimento, não um conhecimento científico ou filosófico, mas um conhecimento-outro (que é, ao mesmo tempo, uma outra forma de conhecimento), irredutível à divulgação, à explicitação e à designação, porque, sendo inseparável das palavras que o dizem, é implicação na essência e no enigma das coisas, compreenderemos que, como diz A. J. Saraiva, só uma crítica que também é criação possa atingir as imediações desse — chamemos-lhe assim — «conhecimento poético», aquele que «se alcança pelas vias próprias da poesia, que são o uso da palavra para chegar além da palavra, justamente a essa região que a palavra não traduz.» (5)

Por crítica entende-se, então, o uso da palavra para transcender a constelação das palavras em busca desse algo que, mal a palavra poética capta, logo se lhe esvai, dissolvido na poalha luminosa e proteiforme do universo inquieto. Mas criticar é, também, indagar acerca de uma palavra que se desprende da sua função instrumental e utilitária e, alada, voa, e deste modo se liberta de um sentido que transborda o seu ser, impondo em seu lugar a coincidência exacta entre o ser e o dizer do poema.

Estes são alguns dos motivos pelos quais a crítica deixou de pretender assumir as funções de discurso mediador e explicativo, capaz de conferir inteligibilidade, coerência e ordem àquilo que de pulsional, caótico e obscuro existe no poema e, por isso mesmo, resiste a toda a tentativa de clarificação ou tradução em palavras que não as suas.

Uma crítica que procura dialogar efectivamente com a obra necessita de inscrever-se duplamente na sua relação com ela. Tem que situar-se no seu exterior, de modo a poder apreendê-la como objecto, e no seu interior, por forma a poder impregnar-se dela enquanto sujeito. É esta segunda vertente, uma vertente intersubjectiva, se assim se pode dizer, que perturba algumas consciências pouco receptivas à ideia de que o acto crítico possa alicerçar-se numa troca de palavras entre um «eu» — o do crítico — e um «tu» — o do escritor — que emerge no diálogo como «pessoa» com a incomodidade e os riscos daí decorrentes, já que, tudo o leva a crer, seria bem mais seguro relegá-lo para a categoria de terceira pessoa, ou como diz Benveniste de «não-pessoa», de entidade excluída da comunicação.

---

(4) *Op. cit.*, p. 26.

(5) «O «quid» literário», in *Ser ou Não Ser Arte*, Lx., Publicações Europa-América, 1973, p. 115.

Regressando à crítica e à literatura, podemos dizer, parafraseando A. J. Saraiva, que o poema é um universo em si que não podemos conhecer se não entrarmos dentro dele. Para dele se aproximar e para, muito ao de leve, aflorar o seu núcleo essencial, o discurso crítico acerca-se do poema e, por um estranho poder de simbiose que o caracteriza cinge-o e, cingindo-o metamorfoseia-se, através de uma espécie de magnetismo mimétrico, no seu duplo, e sob essa forma nele ingressa.

Poroso como todos os corpos, o corpo do poema contém um mudo apelo a outros corpos para que nele se infiltrem e nele voguem e divaguem ao sabor das subterrâneas correntes que em todos os sentidos o sulcam. E só daí, do seu núcleo mais íntimo, o crítico o poderá fazer falar, fazendo-se fala nele. E assim o ilumina, e dessa iluminação reverbera a mais eloquente e límpida linguagem que, de dentro do poema desliza e, afiada como um gume cintila e, nessa máxima cintilação se critica.

Falamos — é claro — de uma crítica que a si mesma se concebe como acto de dádiva, de partilha e até de amor. Uma crítica que, por instantes, toca a opacidade e o mistério do ser amado. Como diz ainda A. J. Saraiva «A primeira obrigação do crítico, a meu ver, é identificar-se com o universo do poeta, até descobrir pouco a pouco, experimentando, as leis particulares da obra. É navegar pelos seus rios, apalpar a sua terra, assinalar, se possível, o movimento dos seus astros, pôr o ouvido à escuta da sua respiração e do seu ritmo. Sem dúvida que nessa exploração entra também o sentimento da posse, como no amor.» (6)

Uma crítica entendida assim, supõe toda uma estratégia mútua de sedução, feita de conivência e de cumplicidade, o que não significa, contudo, que não haja algumas divergências, sabendo-se que não é a total consonância a melhor maneira de manter um diálogo fecundo, uma vez que esta tende para a apologia, com tudo o que de monológico nela existe.

Na relação entre o crítico e o poema, uma relação feita de olhares e de corpos que se t(r)ocam entrelaçando-se, e nesse enlace parecem (con)fundir-se, anulando momentaneamente todas as diferenças, o crítico escuta no pulsar íntimo do poema a irredutível distância que dele o separa, a alteridade que o faz ressurgir como sujeito.

Sendo o acto crítico a manifestação de uma forma de conhecimento que, na esteira de A. J. Saraiva, designaremos por místico, e que este autor define nos seguintes termos: «o conhecimento que é participação, o conhecimento que ignora a distinção do sujeito e do objecto, o conhecimento não conceptual. Esse conhecimento tem um nome tradicional: é o conhecimento místico.» (7), constatamos que, por momentos apenas, a paixão unificadora do crítico encontrou na superação das clivagens um vertiginoso modo de conhecimento capaz de abolir as dicotomias sujeito-objecto, interioridade-exterioridade, filosofia-poesia, criação-interpretação.

---

(6) «Introdução a um poeta», in *op. cit.*, p. 136.
(7) «O «quid» literário», in *op. cit.*, p. 117.

Ao incorporá-las num discurso onde todos os opostos se conciliam, o crítico sabe que esse discurso errante e sombrio que é o seu, mais não é do que o elo incompleto de uma cadeia ininterrupta.

Esse discurso à deriva, o discurso (do) crítico, não teme desencadear as obscuras forças da afectividade, da imaginação e do sonho que, ágeis, fluem para o poema e o arrebatam ao vazio, ao silêncio e à inexistência. Apesar de conter em si a máxima claridade do seu dizer — o que levará Eduardo Lourenço a observar que «Em sentido radical não há nada a dizer de um poema, ele mesmo o dizer supremo.» (8) — todo o poema, toda a obra de arte, solicita uma palavra iluminante capaz de fazer relampejar a evidência nua da sua verdade imperscrutável.

Apeado da tribuna em que o tradicional papel de juiz o colocava, o discurso crítico sente com alguma incomodidade que se esvazia de uma parte substancial da sua função, a função judicativa para, em seu lugar, descobrir a insanidade e a inutilidade da sua anterior tarefa: procurar conter sob uma linguagem de poder aquela linguagem que, por definição, mina, corrói e esfarela todos os alicerces do poder. Resta-lhe abdicar do acto judicativo, optando em seu lugar por uma interpelação directa à obra, a uma obra que lhe devolve os ecos e estilhaços das vozes em surdina que, numa circularidade sem fim, entre os dois perpassam.

O acto crítico surge então, cada vez mais, como o lugar de um intercâmbio, de um encontro de vozes e de sussurros que não procuram anular-se pois sabem, com uma íntima certeza, que se nutrem da irredutível diferença do outro, condição para melhor (o) poderem amar. O Olimpo ideal imaginado por A. J. Saraiva corresponde precisamente a esse lugar de cruzamento de diálogos entre instâncias diversas: «A ideia aparentemente infantil de imaginar um Olimpo em que todos estes grandes criadores, e outros, discorressem uns com os outros, dialogando ao mesmo tempo com o público de hoje.» (9) O diálogo universal teria assim, pelo menos, duas vertentes: uma primeira — intertextual — constituída pelo diálogo dos autores através dos respectivos textos, e uma segunda, constituída pela relação entre os criadores e os seus leitores, quer se trate de simples amadores, quer estes assumam a postulação crítica. Acrescentaremos que, subjacente a estes dois níveis de diálogo, parece existir um outro, prévio, (lição de Eliot): aquele que no acto de criação desdobra o criador, ofuscado pela luminosidade do poema, num crítico distanciado que submete a obra ao crivo do seu olhar gelado.

De todas as escolhas a que procede a crítica literária a mais radical é, porventura, a que a leva a escolher os poetas como os mais certos guias nos meandros de treva e incerteza por onde os cegos aprendizes de caminhantes — que são todos os leitores de poesia — obscuramente tacteiam, em busca do que os perde. Mas essa perda é, talvez, a condição para que a si mesmos se encon-

(8) *Op. cit.*, pp. 25-26.
(9) «A Arte e o tempo», in *op. cit.*, p. 130.

trem e se contemplem, idênticos e distintos, nimbados por uma nova e resplandescente claridade.

Na travessia da matéria frágil e desintegradora do poema, e no trajecto de (a)preensão que a resposta ao silencioso desafio por ele lançado é, ao crítico — àquele que, mais do que olhar, vê, e se vê, e se vê vendo, e assim aprende que conhecer é sempre conhecer-se — cabe agora a importante função de questionar os instrumentos e modalidades do seu envolvimento pessoal nesse acto. Dessa implicação pessoal no projecto crítico fala Ramos Rosa, um poeta que, tendo vindo a desenvolver uma reflexão fundamental em torno da poesia moderna, sintetiza admiravelmente essa perpétua necessidade de questionação por parte daquele que (se) interroga: «Criticar é, por conseguinte, ser fiel a uma espírito de autointerrogação constante, pelo que não é só a obra, como objecto, que se interroga, mas a crítica mesma, o crítico e o processo crítico que se encontram envolvidos, implícita ou explicitamente, na investigação crítica.» (10)

Por outras palavras, podemos dizer que o que existe de clarificador no acto crítico banha não só o objecto, como o sujeito e a sua relação recíproca, na (trans)lucidez de um conhecimento partilhado. Mas, antes disso, o poema requer o olhar capaz de preenchê-lo e de conferir-lhe espessura porque, antes que ele o faça emergir, mais não é do que contorno vazio, perfil inacabado e ensombrecido. Mas, por seu lado, sem alvo e sem objecto, o que é o olhar? Incerta sombra vagueando à deriva num espaço caótico e instável.

É precisamente nessa disponibilidade de um poema que se oferece aos olhares que Ruy Belo vê a manifestação da verdadeira poesia, e isto quando considera que «a grande poesia é uma poesia incompleta, imperfeita, à espera que outros autores de talento a venham completar e aperfeiçoar.» (11) O que o crítico faz — e assinale-se que o crítico surge aqui como um outro autor, ou um co-autor — é percorrer um caminho já percorrido pelo desbravador de caminhos que é o poeta. Só assim pode encontrar alguns dos sentidos do texto, mas alguns apenas, pois bem sabe que a sua totalidade lhe é inacessível. Isto equivale a dizer que a leitura é, afinal, um processo de «descompletação» e de perda, ou seja, um processo tendente ao «não-saber» que é, provavelmente, a forma suprema da sabedoria.

No horizonte último do crítico está o poema. Um poema que se ergue devagar diante do seu olhar (clari)vidente e, expectante aguarda, suspenso e incompleto, encerrado na transparente e cega concha de onde só o alheio olhar o resgata. Então ressuscita e, com uma vitalidade e um fulgor inesperados, cintila em rápidos clarões que, sob o olhar incendiado tombam incandescentes e, exaustos de luz, se esboroam, em cinza e sombra lentamente coalhados.

---

(10) «Crítica e Literatura», in *A Poesia Moderna e a Interrogação do Real-I*, Lx., Arcádia, 1979, p. 41.

(11) «As influências em poesia», in *Obra Poética de Ruy Belo*, Volume 3, Lx., Presença, 1984, p. 246.

A IDEALIZAÇÃO DO MUNDO: FICÇÃO E REALIDADE NOS *CONTOS E HISTÓRIAS DE PROVEITO E EXEMPLO*

MARGARIDA MADUREIRA
Universidade de Lisboa

A narrativa breve em prosa, não exclusivamente subordinada a uma intenção didáctica e moralizadora, desenvolveu-se tardiamente na Península Ibérica, constituindo os *Contos e Histórias de Proveito e Exemplo* de Gonçalo Fernandes Trancoso o primeiro esforço realizado nesse sentido no quadro da literatura portuguesa. O estudo desta obra reveste-se, por isso, duma importância particular. Se o objectivo primeiro da narração continua a ser de ordem didáctica e doutrinária, propondo um ensinamento que ganha autonomia em relação à narrativa, não é possível reduzir os *Contos e Histórias* à sua função exemplar sem desfigurar a significação da obra. Embora importante, a função exemplar é aí complementar, mais fragmentária que englobante. A obra é, na sua própria linearidade, mais complexa e reveladora de tensões profundas do que muitas vezes se pensou, limitando-a, de acordo com uma tradição imposta a partir dos séculos XVII-XVIII, à vertente de moralização popular.

Em artigos publicados há já trinta anos, Salvatore Battaglia considerava que a narrativa breve tem origem no exemplo medieval (1). Este constitui uma arte instrumental, visando a persuasão. Na passagem à novela, a narrativa agregaria a este pendor persuasivo, que tende a considerar a realidade e a própria experiência individual como paradigmáticas, uma intenção de divertimento, produtora de um excedente narrativo não recuperável ao nível do discurso de sistematização e factor de realismo.

A estratégia do autor-narrador dos *Contos e Histórias* revela alguma ambiguidade. A intenção moralizadora e persuasiva põe em cena um ponto de vista único, superior, instaurado a partir de valores morais rígidos, que traçam invariavelmente o trajecto narrativo e determinam o desfecho. Este ponto de vista único é factor de coesão e de concisão da narrativa. O discurso narrativo é preferentemente impessoal e objectivo. Com o discurso

(1) «L'esempio medievale», *Filologia Romanza*, VI, n.º 21, 1959, pp. 45-82; e «Dall'esempio alla novella», *Filologia Romanza*, VII, n.ºs 25-26, 1960, pp. 21-84.

impessoal da narrativa cruza-se o discurso de moralização, no qual a subjectividade emerge com frequência — o que cria uma primeira contradição. Por sua vez, uma tendência mais dispersiva ganha crescente importância ao longo da obra, tendendo a instaurar uma perspectiva menos globalizante, mais particularizadora, ainda que sem perder (totalmente) de vista a pretensão doutrinária. Esta tendência tem origem, já não no aspecto funcional e utilitário da obra («proveito e exemplo»), mas na sua vertente lúdica, indissociável do acto de contar e de ouvir histórias (2).

Os *Contos e Histórias* de Trancoso dão conta, pois, de um momento de (in)definição do género em que a narrativa, sem excluir o didactismo moralizador, que inscreve de modo mais ou menos claro a funcionalidade herdada do exemplo medieval na tessitura da narrativa e, de maneira geral, no seu discurso, se encaminha por outras vias a partir da exploração de dados narrativos intrínsecos; ou, por outras palavras, o momento em que se esboçam as características maiores da novela exemplar, enquanto género ou subgénero narrativo específico, mais coerentemente definidas e integradas na parte final da obra. Ettore Finazzi-Agrò notou, efectivamente, uma progressiva homogeneização da forma e da estrutura das narrativas (3), a que podemos associar uma menor tendência para a divagação moralizadora, responsável, sobretudo na primeira parte da obra, pela quebra do ritmo da narração e pela própria subalternização da *diegese*, a cada momento pretexto para a formulação de considerações de ordem geral. A absorção da função exemplar no corpo da narrativa supõe, por um lado, um maior domínio das técnicas narrativas (são também as novelas mais devedoras em relação ao modelo italiano, ainda que só indirectamente essa influência se faça sentir) e, por outro lado, a aquisição duma «noção» virtual, certamente não consciencializada, do género *novela*.

Os *Contos e Histórias de Proveito e Exemplo* apresentam uma grande heterogeneidade, a assimilação de vários tipos narrativos não sendo aí compensada, ao contrário do que acontece, por exemplo, no *Decameron* de Boccaccio, por uma homogeneidade da forma narrativa. A esta heterogeneidade não é, sem dúvida, alheia a inexistência de uma tradição peninsular da narrativa breve (4). Acresce ainda a descontinuidade não suturada

(2) «[...] trinta histórias ou ditos, para desenfadamento dos que gostarem de os ouvir, trabalhando de noite, ou para recreação dos que os contarem, caminhando de dia [...]» — pp. 4-5. As páginas das citações referem-se à edição de João Palma-Ferreira dos *Contos e Histórias de Proveito & Exemplo*, Lisboa, IN-CM, 1974.

(3) «Parece assistir-se de resto, neste sentido, a um nivelamento tendencial das duas formas literárias que atingem o ponto de máxima compatibilidade na parte final da colectânea: aqui, o autor conseguiu nalguns casos adaptar a *história* ao espírito e à função do *conto* exemplar, ao mesmo tempo que tentou conferir a este último os caracteres distintivos daquela.» — *A Novelística Portuguesa do século XVI*, Lisboa, ICP, col. «Biblioteca Breve», 1978, p 97.

(4) Lembre-se que o próprio *Conde Lucanor*, de Don Juan Manuel, só foi editado em 1575, tendo até então circulado apenas em manuscrito.

entre as unidades narrativas que constituem a obra, a sua extensão muito desigual (entre 1 e 34 páginas), a completa arbitrariedade quanto ao número de contos reunidos em cada uma das partes e no conjunto da obra (1.ª parte: 19 contos; 2.ª parte: 9 contos; 3.ª parte: 10 contos; no total, 38 contos). Uma tal configuração, semelhante à de um inventário descontínuo, arbitrário, assistemático e, de qualquer modo, sempre incompleto, dificulta as considerações de conjunto. Menos do que considerá-la apenas o resultado duma deficiente composição, interessa determinar a sua importância para a significação geral da obra. O seu carácter fragmentário põe, com efeito, em evidência a recusa duma ideia de totalização do sentido, que origina, no quadro das narrativas, uma realidade observada na sua natureza parcelar e múltipla.

A intenção moralizadora marca-se na combinação de dois tipos de discursos diferentes: um discurso narrativo e um metadiscurso interpretativo, em correlação nas notas preambulares que introduzem os contos. Não se trata, contudo, na maior parte dos casos, de um processo de abstracção e de sistematização: a formulação da ideia moral ou do preceito de comportamento enuncia, embora de modo muito sucinto, uma situação e um desenvolvimento narrativos. Encontramos um exemplo claro no conto III, 1.ª parte, cuja introdução constitui uma verdadeira síntese da narrativa:

> Que as donzelas obedientes, devotas e virtuosas, que por guardar sua honra se aventuram a perigo de vida, chamando por Deus, ele lhes acode. Trata de uma donzela tal, que é digno de ser lido. (p. 10)

A generalização consiste, por um lado, na redução da narrativa aos seus elementos mínimos, sem intervenção de circunstâncias e factores particularizantes (um esquema narrativo ainda não tematizado), por outro lado, na pluralização (a que se associa a utilização do presente do indicativo e, na segunda frase, do indefinido). Estes dois aspectos fazem ver o caso como modelo paradigmático, mas sem o abstrair de uma certa concretização, instaurada por um conjunto de coordenadas narrativas que traçam a estrutura maior da intriga. Pode-se dizer que a síntese inicial enuncia já o processo de transformação em que assentará a história. Assim, as ideias ou preceitos propostos como interpretação dos contos tendem a diferenciar-se, do mesmo modo que os contos, apesar da presença constante de um conjunto de valores morais muito simples que os orientam na sua significação. Por sua vez, os contos tendem a resolver-se num pragmatismo que apenas tem em vista a acção (os casos concretos passados, presentes ou futuros), sem o intermédio da formulação abstracta, indispensável, dada a heterogeneidade da obra, à elaboração de um sistema ético-moral autónomo e coerente. Concebe-se, deste modo, uma realidade simultaneamente repetitiva e variada, passível de descrição mas resistente à sistematização (esta é efectivamente possível, como veremos, mas apenas a partir da aplicação de valores morais muito latos).

A obra privilegia a dimensão sintagmática (a sucessão narrativa) em detrimento da dimensão paradigmática (sistematizadora), facto que se marca, a nível estilístico, no recurso frequente à coordenação sindética, «reflexo» da integração dos valores morais na sequência narrativa e do efeito de transparência assim obtido (5).

Assinalei, mais acima, a irregularidade formal da obra, que põe lado a lado formas narrativas distintas (contos e novelas), de extensão muito desigual. A narrativa mais concisa, despojada ou circunscrita, alterna com a narrativa mais prolixa, detalhada, embrenhada em desvios — embora os processos de alongamento, primeiro factor de complexificação da narrativa, se limitem, de um modo geral, à justaposição de episódios (nos casos mais elementares, à semelhança de numerosos contos de transmissão oral, simplesmente repetitivos). A oposição concisão/expansão constitui, como o notou Salvatore Battaglia, um dos aspectos fulcrais da problemática da passagem do exemplo medieval à novela. Numa fase ainda incipiente do desenvolvimento da novelística, os *Contos e Histórias* deixam transparecer esta tensão entre concisão e expansão. Naturalmente, alguns dos contos breves de Trancoso não se inscrevem na matriz do exemplo medieval, relevando antes de modelos narrativos mais profanos, principalmente dos «motti». Tal facto é, sem dúvida, significativo, mesmo se o autor-narrador procura reavaliar o caso a partir de um ponto de vista ético-moral (veja-se o conto IV, 2.ª parte). A narrativização dos curtos enunciados introdutórios gera um efeito idêntico: ao mesmo tempo que revela essa tensão, contrapondo a concisão destes enunciados à expansão das narrativas propriamente ditas, circunscreve o caso ao concretismo da sua realização, real ou fictícia; dito de outro modo, se o caso narrado é visto como exemplar (modelo de cópia), ele é simultaneamente concreto, determinado por uma situação — o que acresce a importância do contexto narrativo.

Em vez de reenviar para um sistema de valores extrínseco e transcendente, o enunciado introdutório designa apenas o *aquém* da narrativa particularizada, concreta, singular (6). O «Que diz

(5) «Le mode du récit se conforme au 'et — et', dont les oppositions définissent sous forme successive la distance parcourue par l'histoire. Le schéma narratif permet de développer sous forme syntagmatique des oppositions paradigmatiques, de les 'mettre en jeu' en leur donnant corps.» — Karlheinz Stierle, «L'Histoire comme Exemple, l'Exemple comme Histoire», *Poétique* X, 1972, p. 179.

(6) Conto V, 3.ª parte: «Que ainda que nos vejamos em grandes estados, não nos ensoberbeçamos; antes tenhamos os olhos onde nascemos para merecer depois a vir a ser grandes senhores, como aconteceu a *esta Marquesa de que é o conto seguinte.*» (p. 272). O conto não apresenta moralização no desfecho e as marcas do narrador são em menor número do que noutros contos em que a intenção edificante é mais manifesta.

De qualquer modo, a afirmação que fiz deve ser matizada: há, por um lado, contos em que a pretensão moralizadora se dilui quase por completo (por exemplo: o conto X, da 1.ª parte, ou o conto VIII, da 3.ª parte); há, por outro lado, contos que enunciam verdadeiras ideias morais, quer se

que...» (ou simplesmente «Que...»), que abre o sumário de diversos contos, deve ser entendido literalmente, como referindo-se apenas ao conteúdo narrativo dos contos. Por isso mesmo, a significação da narrativa é explicitada, de preferência, por meio de um provérbio: «os provérbios ou rifões raramente aludem a uma concepção genérica e abstracta da moral, pelo contrário, *concretizam, uma a uma, e de forma quase inesgotável*, as concepções éticas e de virtude de vida necessárias à estabilidade da cultura popular [...]» (7). Os provérbios podem, pela sua variedade, dar conta da diversidade do real e, nessa medida, a sua aplicação é primeiro que tudo literal, só num segundo momento procedendo à sistematização dessa mesma realidade — o provérbio constitui uma narrativa em embrião, sugere um trajecto narrativo (8).

Mais do que sobre a totalidade da narrativa, o comentário interpretativo e moralizador incidirá então preferencialmente sobre alguns momentos parcelares: a narrativa é, no caso dos primeiros contos mais longos, sistematicamente interrompida para dar lugar a um comentário de cariz moralizador, que se destaca de maneira evidente do discurso narrativo. Este comentário pode ser de dois tipos: ou enuncia uma constante do comportamento humano a partir da experiência veiculada no conto (9); ou, sobretudo em trechos em que a tendência persuasiva, herdada da retórica do exemplo medieval, se encontra mais marcada, acentua o carácter modelar da história (veja-se o uso frequente do imperativo, pondo em evidência o destinatário da lição, no qual por vezes se inclui o próprio autor-narrador (10)).

O comentário intercalado é motivado pela dispersão novelesca; fragmentando a narrativa, vem pô-la em causa enquanto totalidade significante. Efectivamente, se a narrativa se desenrola sobre dois planos distintos, apenas um deles, o dos acontecimentos concretos, é autónomo e coerente. Não são pois as ideias morais que se tematizam numa história concreta, mas esta que permite, a seu propósito, o desvio moralizador. A independência dos dois planos é acentuada pelas características que toma

---

reportem à totalidade da narrativa (conto XII, 1.ª parte), quer a um curto episódio (conto XVIII, 1.ª parte, pp. 96-97). Tudo isto faz parte das numerosas contradições da obra.

(7) J. Palma-Ferreira, «Prefácio» à edição dos *Contos e Histórias*, p. LXIV (os sublinhados são meus).

(8) Conto III, 1.ª parte: «A moça virtuosa/Deus a esposa.» (p. 18); conto V, 1.ª parte: «Sempre é mau ser zombador,/E na barca pior.» (p. 22); conto I, 2.ª parte: «[...] como diz o rifão que a órfã não goza nem o dia de sua boda [...]» (p. 120).

(9) Conto III, 1.ª parte: «Que isto têm as semelhantes, que lhes rogam que façam e por suas virtudes lhes pagam demasiado. E outras, inda que façam a coisa por menos, não acham quem com elas queira ter conta.» (p. 10)

(10) Conto XI, 1.ª parte: «Olhem os Reis e Senhores como passam estes alvarás [...]. Olhem que este era [...]» (pp. 43-44).

Conto XV, 1.ª parte: «Confiemos todos no Senhor que é verdadeiro remédio de todas as afrontas e trabalhos. Esperemos nele que remediará as nossas.» (p. 75)

o comentário edificante: a dramatização, ligada ao pendor persuasivo ([11]); a subjectivização, implicando a relativização da ideia ou do preceito moral, em correlação com um exemplo concreto, e colocando de maneira explícita a questão do «valor da norma», que já André Jolles considera fundamental. O valor exemplar dos contos não é garantido por nenhum sistema moral extrínseco, mas releva duma concepção pessoal, limitada no seu alcance, do comportamento e da moral. A ironia é uma das marcas visíveis dos limites da subjectividade, pondo em evidência a fractura entre o caso e a ideia moral, entre a consciência subjectiva do autor-narrador e a dos seus possíveis leitores ([12]).

As posições do autor-narrador relevam dum pragmatismo imediatista que apenas considera a eficácia (o resultado/o desfecho). Um conjunto de conceitos morais muito latos, em número reduzido, organizados em pares dicotómicos (todos eles referidos à oposição bem/mal) orienta as narrativas na sua significação moral. É o ponto de vista exterior e superior do autor-narrador que articula o plano dos conceitos e o plano dos acontecimentos.

Se os contos tendem para o concretismo e a particularização (Palma-Ferreira sublinha o «circunstancialismo regional» e a «forte caracterização ambiental» dos *Contos* ([13])), os conceitos morais tendem, pelo contrário, para a máxima abstracção. Assim, os factos narrativos devem, por vezes, ser lidos a dois níveis diferentes, a partir dum processo de transposição que obriga à distinção de níveis de significação (como, por exemplo, nos dois últimos exemplos referidos na nota 6), mas sem que os episódios percam a sua funcionalidade narrativa. Abre-se, pois, uma fissura entre o plano dos conceitos e o plano dos acontecimentos concretos, que os momentos de distanciamento irónico põem em destaque. A obra resolve parcialmente esta contradição tornando os conceitos morais intrínsecos aos próprios acontecimentos ([14]), isto é, decidindo o desfecho da narrativa a partir dos valores morais concretizados nos atributos e nas acções das personagens e levando, assim, particularmente longe o fechamento da narrativa: veja-se, por exemplo, o sumário do conto III, citado mais acima, em correlação com o dito proverbial que o conclui e que explicita, em termos morais, o trajecto da narrativa («A moça virtuosa/Deus a esposa» — p. 18). A visão maniqueísta do autor-

([11]) Um caso extremo, no conto XV da 1.ª parte: «Consideremos aqui que cegueira é a que o diabo põe aos que faz desesperar. Perguntemos-lhes: — Homem, os inimigos que te podem fazer? Ao mais, é matar-te o corpo? Pois tu queres matar-te primeiro. Logo, maior inimigo teu és tu que os outros te são. Que eles, como te digo, te matariam o corpo somente e tu mataste o corpo e alma para sempre, condenando-te a pena perpétua. Mas saibamos: [...]» (p. 75).

([12]) Conto XVI, 1.ª parte: «E quem não quiser este conselho, as portas de sua boca lhe ficam abertas. Fale o que lhe parecer, que assim faço eu, que lhe digo o que me não pergunta e, porventura, lhe pesara de o ouvir.» (p. 881).

([13]) *Art. cit.*, p. LXI.

([14]) Cf. J. Palma-Ferreira, *art. cit.*, pp. LXIV-LXVI, e E. Finazzi-Agrò, op. cit., p. 102.

-narrador incorpora-se à narrativa impondo-lhe uma ordem moral que se constitui como a própria lógica de encadeamento narrativo.

O trajecto moral concretiza-se, ao nível da narrativa, a partir de dois pares complementares de oposições: dano/proveito e carência/excesso. Cada elemento da dicotomia define uma situação extrema, hiperbólica. A primeira parte da narrativa manifesta um desajuste entre o plano moral (concretizado nos atributos das personagens e nas acções que geram) e o estado ou situação em que se encontra a personagem. Compete à história, através de uma série de transformações, resolver este desajuste fazendo coincidir os planos moral e narrativo, isto é, imprimindo uma moralização à ordem narrativa. O desfecho corresponde à aquisição, por parte da personagem, duma segurança institucional (posição social, riqueza, casamento), no quadro de uma ordem social plenamente justa porque sobredeterminada por valores morais incontestáveis: o bem e o mal. A história opera, assim, uma transfiguração do quotidiano (os pobres enriquecem, os burgueses são nobilitados,...), recorrendo mesmo, por vezes, à intervenção da providência ou do maravilhoso (cf. contos II, da 2.ª parte, e I, da 3.ª parte); os próprios objectos aparentemente mais comuns podem ter uma função mágica e transfiguradora em relação à realidade quotidiana, como é o caso, entre outros, da «beatilha» (conto I, 2.º parte) ou da pedra-diamante (conto XIII, 1.ª parte).

A integração, em termos funcionais, dos valores morais no nível da narrativa implica a imediata transparência da sua significação moral: esta desenha-se na ordem do mundo, garantindo-lhe a harmonia e a perfeição pela anulação total de conflitos (de tensões narrativas); ou seja, as contradições da realidade são resolvidas pela submissão a valores morais dicotómicos e imediatamente exclusivos. Nesta medida, a narrativa apresenta-se como ordenação de uma realidade que transfigura; por sua vez, existindo apenas em função da ordem narrativa, os próprios valores morais, vazios em si (eles designam apenas um pólo positivo e um pólo negativo) adquirem um conteúdo preciso e sempre mutável como a própria realidade.

A função transfiguradora da história manifesta uma atitude perante a realidade, revelando a distância que a separa do universo fictício dos contos. Na verdade, os próprios contos apresentam como referência, não o universo da experiência empírica, mas outros textos narrativos, orais ou escritos ([15]). A narrativa inclui diversos «factores» de realismo que a reportam à realidade contemporânea do autor-narrador. Mas essa realidade, adversa, hostil, é de imediato rejeitada (ou recalcada) a favor da ficção que a transfigura. O trajecto da narrativa define os termos dessa oposição entre a realidade e a ficção, estruturando-se em torno de dois eixos opositivos, que impõem os termos do desenvolvimento narrativo: dano/proveito e carência/excesso. Deste modo,

([15]) «[...] é necessário que eu corra minha memória, estude e, tomando a pena na mão, escreva o que aprendi, ouvi ou li.» (p. 5)

pela sua função transfiguradora da realidade, a narrativa revela-se homóloga do gesto de composição da obra: como afirma no prólogo da edição dos *Contos e Histórias* de 1575, o autor-narrador apenas procura, por meio da escrita, a evasão de uma realidade funesta. Circularmente, o autor-narrador é o primeiro destinatário das suas narrativas de ficção — como, de maneira imediata, no conto I (1.ª parte), cuja lição se reporta, exemplarmente, à escrita do presente texto.

Este gesto de recalcamento da realidade tem uma consequência determinante: vista nesta perspectiva, a resolução das contradições da realidade aparece como fictícia, da ordem do imaginário. A ostentação duma confiança optimista e ingénua na justiça deste mundo contrasta com o forte pessimismo subjacente, verdadeiro motivo da redacção dos contos. Talvez por esta razão, o autor-narrador tem sempre em mente as futuras consequências no Além (recompensa/castigo) das acções praticadas na terra, como reposição de uma ordem justa que aqui apenas se encontra na ficção que oculta a realidade.

Os *Contos e Histórias* revelam uma descrença na possibilidade de actuar sobre a realidade, transformando-a — perspectiva optimista subjacente tanto ao exemplo medieval, como à novela italiana, embora com base em princípios diferentes e visando objectivos distintos. A fuga à realidade leva à representação duma imagem ideal do mundo: o acto de contar histórias fictícias constitui um modo de alienação da realidade. Estas discordâncias são reveladoras do carácter indeciso da obra, entre o exemplo e a novela. A obra procura resolvê-las a partir dum ponto de vista maniqueísta que ilude as contradições sem constituir verdadeira solução. Num último esforço, a visão maniqueísta do autor-narrador formaliza-se numa dicotomia, que afecta a concepção e a estrutura da narrativa, nela imprimindo, pelo próprio gesto de recusa, a relação com o mundo: a dicotomia ficção/realidade.

GIL VICENTE: O GÉNIO E OS GÉNEROS

MARGARIDA VIEIRA MENDES
Universidade de Lisboa

1. Em 1942, com pouco mais de vinte anos de idade, António José Saraiva escreveu um estudo de âmbito universitário, fundamental para a compreensão da obra teatral de Gil Vicente: *Gil Vicente e o Fim do Teatro Medieval*. Volvidos vinte e três anos — e na linha da revisão de ideias de 1942, presente já no ensaio da *Vértice* sobre Gil Vicente e Bertolt Brecht (1960) — fez acompanhar a segunda edição desse livro fundador de um «Prólogo sobre a teoria do progresso em arte», redigido em Paris (1965). Nele põe em causa alguns dos pressupostos que serviam de trave mestra ao seu anterior trabalho. Passaram outros vinte e três anos sobre a redacção desse «Prólogo». É a propósito de uma sua releitura, e à luz de problemas aí tratados, que coloco novamente a questão dos géneros (1) na obra de Gil Vicente, questão enfrentada por A. J. Saraiva, de modo precursor, logo em 1942.

Na empolgada palinódia de 1965, A. J. Saraiva ataca a dupla sujeição a que, no seu antigo ensaio, tinha votado a singularidade e a originalidade das criações vicentinas. Primeiramente, sujeição a supostas leis de uma história linear, de modelo naturalista e evolucionista. Em segundo lugar, sujeição a determinismos epocais, como os dos géneros vigentes no final da Idade Média. Só discutirei este segundo ponto.

Apesar de se mostrar adverso ao seu primitivo trabalho, o próprio A. J. Saraiva salvou nele aspectos que considerou contributos legítimos e pioneiros. Um deles seria a classificação do teatro de Gil Vicente em géneros, segundo um critério não «extraliterário» mas antes estrutural e imanente. O critério genológico de 1942, considerado por Saraiva ainda válido em 1965, por ser, segundo ele, literário e estrutural, tem utilidade ainda hoje: a meu ver, por ser teatral, não por ser literário, e por ser exterior, não por ser meramente interno aos textos que nos ficaram de Gil Vicente.

(1) Tomo a designação «géneros» na acepção de tipo indutivo de Paul Zumthor, quando falou de «tipos» para referir-se à tradição literária da Idade Média *(Essai de poétique médiévale*, Seuil, 1972), Os critérios distintivos propostos por Aristóteles — meios, modos e objectos de imitação — não têm qualquer cabimento nas produções poéticas e teatrais anteriores à reeducação humanista — caso de Gil Vicente.

Ao ultrapassar as fronteiras e a imanência da própria obra, estabelecendo relações entre as formas de actividade de Gil Vicente e algumas formas teatrais praticadas além-Pirinéus, antes e depois, A. J. Saraiva estava a proceder, segundo julgo, de modo convincente, enriquecendo o quadro de compreensão dos autos vicentinos. A interpretação dada a esse quadro em 1942 pôde e pode ser contestada: não o seu estabelecimento, ainda que se afigurem insuficientes os materiais compulsados (quase só franceses).

2. Os géneros existem dentro e fora das obras: são princípios virtuais, repertórios de conteúdos, catálogos de soluções formais e de funções arquetípicas, possibilidades de actuação, códigos de comportamentos — depositados, disponíveis e combináveis numa série de tradições móveis, que só se conhecem e realizam em cada uma das obras. Um autor apropria-se deles e eles apropriam-se do autor, mas os modos de actualização nunca se repetem e são antes modos de transformação. Os constrangimentos e convenções de cada género tornam-se potencialidades e sugestões para a invenção singular; a criação não lhes é alheia e muito menos prejudicada por eles. A semelhança entre obras, proporcionada pelo acesso a códigos comuns, não retira valor a essas obras, como parece pressupor A. J. Saraiva em 1965. O que se passa é que nunca o valor e o génio residirão nem nessa semelhança, nem no seu pólo oposto, ou seja, no afastamento radical de toda e qualquer sugestão de género: não existe linguagem que seja privada.

A maior estima concedida à singularidade das invenções como fonte de valor estético, bem como ao factor estrutural, combinatório e imanente, prevaleceu nos finais dos anos 50, começos de 60, e marca o «Prólogo» de 1965. Mas não parece calhar a Gil Vicente uma estética construtivista que concebe cada auto como um universo acabado e denso, um sistema fechado que se auto-regula; nem uma outra que confunde génio criador com a insubmissão a regras e modelos. Nada mais lasso do que as produções de Gil Vicente — arte *manuelina*, heteróclita, em regime de parada, de acumulação aberta e por vezes caótica, onde o valor das partes se sobrepõe indisciplinadamente à unidade de um conjunto ocasional. E também nada mais convencional do que a arte vicentina, onde encontramos o cumprimento das fórmulas e lugares-comuns próprios das manifestações culturais do final da Idade Média e dos começos do Renascimento.

Em 1962, no excelente estudo que serve de prefácio à segunda edição da antologia *Teatro de Gil Vicente*, A. J. Saraiva manifestava já a convicção de que o teatro vicentino era «uma criação original e ímpar» e de que a sua força inventiva só podia ser apreciada «segundo o seu próprio padrão». Mas ao mesmo tempo reconhecia que essa criação original se elabora a partir de «elementos tradicionais dispersos» e por isso o teatro «apresenta-se muito variado nas suas formas». Parece portanto que o próprio

A. J. Saraiva se dá conta, embora o não formule, de que a variedade de formas — característica vicentina de tipo quantitativo e extensivo — se relaciona com a sua capacidade artística — de tipo intensivo e qualitativo.

3. Julgo que merecem ser conciliados os dois sujeitos de investigação que alberga em si A. J. Saraiva: o historiador, de 1942, e o crítico, de 1965.

O primeiro, que pontificava então na investigação literária, submete os factos singulares a uma ordem diacrónica por si tornada inteligível. Ao situá-los nela, retira-lhes a dimensão individual, irredutível (estrutural, para alguns), e a devida apreciação e compreensão estéticas. E ao atribuir um sentido globalizante a essa ordem, torna-a vulnerável à penetração ideológica e à precaridade. Foi o que aconteceu em 1942, quando A. J. Saraiva leu o percurso do teatro na Europa como uma caminhada ou busca humanista, uma travessia do simbólico para o dramático, do litúrgico para o realista, do menos para o mais perfeito, do tipológico para o psicológico, do religioso para o profano — interpretação posta em causa depois de 1960. Qualquer inteligência dos factos pode ser substituída por outra, quando mudam os historiadores e o tempo. Se em 1942 havia um Gil Vicente ultrapassado pelo drama moderno (clássico), em 1960 e 1965 haveria afinal um Gil Vicente modernissimo, segundo A. J. Saraiva, próximo de Brecht, Lorca, Sartre, Beckett. Sabe-se que estão o mais das vezes na experiência e nas necessidades do presente as fontes e as razões do entendimento do passado: a «aplicação» faz parte da hermenêutica.

O segundo sujeito, o crítico, atende à singularidade significativa e artística da produção dum autor. Foi este o tipo ideal do estudioso da literatura nos anos 60, proveniente em parte do *new criticism* e da estilística. Em 1965 A. J. Saraiva propunha implicitamente ao historiador e ao antigo filósofo (a que sempre foi adverso) que dessem lugar ao crítico. (2)

Hoje, porém, noções fundamentais para a crítica, ou seja, para a compreensão de cada produção cultural, como as noções de ocasionalidade, intertextualidade, relação código-discurso, contexto ou situação enunciativa, inactualidade (com as suas implicações exegéticas), vieram repor a necessidade de conhecimentos extratextuais — históricos, teóricos e antropológicos — indispensáveis à detecção do jogo de significações e dos valores estéticos duma obra singular, bem como ao estabelecimento da sua letra. A filologia regressa e abandona os subúrbios, passando a residir no centro da hermenêutica literária. Existe uma relação entre o valor literário, assente na densidade significativa que o crítico

(2) A *História da Literatura Portuguesa*, de parceria com Óscar Lopes, também ele um dos grandes críticos portugueses do século XX, viria a beneficiar dessa atitude e terá deixado uma marca vincada na educação literária posterior a 1960.

pesquisa, e os modelos históricos exteriores que alimentam cada obra, ou então as finalidades a que se destinou e o quadro contextual de circunstâncias que a marcaram e a que se refere. (3)

4. A singularidade das criações vicentinas, que é irrefutável, não reside na autonomia, nem sequer na combinação especial e única de elementos inspiradores: ela encontra-se na *qualidade*, no modo único e superior de trabalhar o que vem de «fora» e logo se transforma em «dentro» — se quisermos aceitar esta dicotomia analógica como esclarecedora. E reside também na *quantidade* e variedade de recursos e de inspiração — poética, teatral, discursiva, plástica, litúrgica, musical — que se sobrepõem, fazendo de cada auto um universo carregado de evocações, com uma sintaxe sempre aberta a surpresas, a novos reconhecimentos. Teatro «constantemente experimental», de «aventura» e «tentativa» (expressões de Asensio, Keates e Reckert), é nele notória a vitalização de um grande manancial de géneros e de práticas. Qualidade e quantidade compõem o génio vicentino. E não estarão as duas sempre presentes naqueles autores que consideramos geniais?

Torna-se inviável identificar a especificidade vicentina com a autonomia relativamente a cânones e tradições disponíveis, ainda que todos os autos do ourives resistam à classificação tipológica — o que também acontece com a arquitectura manuelina. *Génio* e *géneros* são, no seu caso, inseparáveis. Da elaboração de sentido em cada auto fazem parte as determinações de género. A «energia ordenadora» de que falava A. J. Saraiva em 1965, não se acha apenas, como pretendia, «dentro do artista criador». Encontro-a em todos os agentes que intervêm no processo criativo — e no caso do teatro esse processo é compósito: vai dos materiais usados até à sua adaptação ao local e às necessidades da representação ocasional, passando pela exploração dos códigos tipológicos e pela mestria plurilinguística e poética. Reina essa «energia» num lugar que só metaforicamente o é (talvez a forja de Vulcano), um lugar de feliz conjunção entre um grande número de intervenientes: o lugar do génio.

Por outro lado, as circunstâncias nas quais foi feito um auto reflectem-se na sua estrutura interna. É visível o magnífico trabalho de adequação da *inventio* a intenções e finalidades concre-

---

(3) Separar a significação estética duma obra do contexto a que ela se referiu ou refere, da função a que se destinou ou destina, é aceite, p. ex., por João Nuno Alçada (*Revista Lusitana*, nova série, n.º 3, 1982-83, p. 70), quando fala dos «dois sentidos do texto», um «exterior, de circunstâncias, e outro interior, intrínseco de relações de significados». Aplicado este princípio, que julgo inadequado, a uma recente encenação do *Auto da Feira* (Teatro da Cornucópia, 1988), o resultado foi a divisão do espectáculo em dois: um de fontes e «circunstâncias», e outro de texto vicentino. Com efeito, a função contextual intervém no jogo múltiplo das significações de um auto, nunca lhe é alheia. Só assim pode parecer por desconhecimento do intérprete, dada a distância da obra.

tas. Veja-se a concepção e o desfecho em cada um dos autos, ou «cenas», das Barcas, que varia consoante o calendário e o sentido litúrgico da representação: o primeiro parece ser de Quaresma, o segundo é de Natal e o terceiro de Paixão/Redenção. Laurence Keates atendeu a este dado da real experiência de Gil Vicente e, exagerando, pretendeu mesmo classificar os autos, não segundo os géneros tradicionais — que, diga-se, se definem em grande parte pela adequação ao lugar e ao tempo —, mas antes segundo o desígnio enunciativo prevalecente: o de edificar, o de divertir e o de satirizar. Note-se, todavia, que em cada auto esse desígnio é quase sempre plural.

Por fim, há que ter em conta o duplo regime de referência e de tematização a que Gil Vicente sujeitou as suas invenções: dizem simultaneamente respeito a seres reais ou históricos (mimese e realismo) e a entidades abstractas, a princípios e noções, a sugestões para o conhecimento do mundo e participação nele (alegoria e simbolismo). Isto dificulta o uso de critérios temáticos e conteudísticos na detecção dos géneros.

5. Como proceder então hoje para reconhecer os géneros nas obras vicentinas? É uma questão de método, ou seja de regras para o pensamento e de princípios e modos de actuação. Exporei, de maneira fragmentária, os procedimentos que de momento julgo básicos, em lista aberta e móvel.

1.° Quem quiser dar conta do modo extraordinário como o génio vicentino enraíza num solo virtual de aluvião, onde também foi gerada a sua vocação, terá que recuperar parte do trabalho de A. J. Saraiva em 1942 — a que tem em linha de conta o teatro europeu e integra os autos nos géneros então reconhecidos — para a ampliar com rigor, no quadro da história da arte comparada. Atenderá contudo a reparos do prólogo de 1965, v. g. a ideia certíssima de que existe um abismo entre a obra de Gil Vicente e tudo o mais que se conhece do teatro desse tempo. Terá que reconhecer que essa tradição, cuja riqueza só Gil Vicente foi capaz de cavar ou de actualizar e cujos espécimes nos deu afinal a conhecer, é ao mesmo tempo, responsável pela sua arte e por ela confirmada, estilizada, divulgada; e é, igualmente, negada e ultrapassada pelas invenções patentes nos seus autos.

Em 1942, apoiando-se na herança do teatro medieval europeu (atendendo sobretudo ao francês), A. J. Saraiva considerou géneros praticados por Gil Vicente os seguintes:

> — mistério — moralidade — milagre — farsa — sermão burlesco — monólogo — fantasia alegórica — teatro romanesco — auto pastoril.

Posteriormente, não irá modificar a raiz desta classificação, mas reforçará a pertinência dos elementos estruturais (v. g. a narratividade) e literários, arredando Gil Vicente da influência das

formas canónicas do teatro anterior, e atribuindo-lhe um génio autónomo, «ímpar», padrão de si mesmo. Contudo, sempre se afastou dos critérios que parecem estar implicados na lógica da *Copilaçam*, de que tratarei de seguida. Há que rever a nomenclatura de A. J. Saraiva para discriminar nela o que é anterior, coevo e posterior ao próprio Gil Vicente, bem como a adequação a cada auto.

2.º Julgo ser de repensar e de considerar, sempre que necessário e possível, a terminologia da época vicentina, pois corresponde a programas, intenções e expectativas do tempo: a conhecida nomenclatura do próprio autor — «comédias, farsas e moralidades» —, a do seu filho — «obras de devaçam», «comédias», «tragicomédias», «farsas», «trovas» e «obras meúdas» —, além de outras dessa altura, como «prática», «lamentação», «testamento», «pregação», «fala», «sermão», «diálogo», «passo», «solilóquio».

Adivinha-se nestes nomes o critério taxinómico de ocasionalidade, com uma índole pragmática e não apenas semântica (de temas e conteúdos) ou sintáctica (de estrutura). É o caso das «obras de devaçam», que têm como denominador comum o facto de haverem sido reppresentados na capela e que se referem ao tempo litúrgico (Natividade, Epifania, Quaresma, Paixão, Páscoa, *Corpus*). Quanto à «comédia» — termo que A. J. Saraiva evitou —, o critério muda e, dentro da classe mais vasta das obras profanas (não de «devaçam»), passa a ser de teor semântico ou sintáctico (a presença dum argumento, a intriga que começa em dor a acaba bem, a extensão do auto). Para a «tragicomédia» há que recorrer a uma componente debatida já na época de Gil Vicente: a presença de acções e estilo elevados ou aristocráticos (eventualmente misturados com o baixo); mas também a ocasião de festa régia (desposórios, entradas, saídas, partos). Quanto às «farsas», o próprio Gil Vicente as distinguiu pelo registo baixo ou «chocarreiro», e outros autores do seu tempo pela intriga de engano ou burla.

3.º O génio vicentino caracteriza-se, entre outras coisas, pelo simultaneísmo, pela sucessão e sobreposição polifónicas: actualiza grande variedade de formas artísticas e discursivas, para além de mais do que uma função pragmática. Um auto tão homogéneo como o da *Barca do Inferno* actualiza a chamada moralidade, a obra de devoção de capela e do tempo da Quaresma, as artes de morrer e a literatura de limiar, a iconografia da dança da morte, o sermão sobre o *contemptus mundi*, a composição cénica dos momos — que Gil Vicente viria a transformar em fantasias alegóricas ou tragicomédias —, a técnica dramática do diálogo de conflito, a estrutura do tribunal e ainda formas musicais, poéticas, corais e coreográficas.

Muita da matéria prévia trabalhada por Gil Vicente não era de índole teatral, como viu Stephen Reckert; mas ele soube transformá-la. É fácil confundir teatro e poesia, e ainda mais quando esta se encontra tão presente nos autos — presença farta e ditosa —, numa época em que a própria poesia tinha aspectos comuns

ao teatro. Todavia, ao considerar os géneros, será necessário não confundir as formas de teor poético com as teatrais. Há que saber balizar nos autos a ocorrência de formas de poesia e o seu modo de inserção na orgânica teatral. Os solilóquios de D. Duardos não são apenas falas, são textos que por si merecem consideração, tal como o diálogo em eco de Felício, na *Rubena*; e Eugenio Asensio referiu-se já ao *Auto dos Quatro Tempos* como a uma laude. A *Copilaçam* é o mais rico repositório informativo do teatro da época manuelina, mas é também a melhor antologia poética, ou seja, o livro que alberga a melhor poesia produzida na primeira metade do século XVI (1502-1536), designado de «cancioneiro» pelos editores de 1562.

4.º Procurar e escolher para expoente das criações de Gil Vicente os autos mais puros na concretização de um género único (o *Auto da Alma* como moralidade, ou a *Inês Pereira* como farsa e auto narrativo), atendendo a normas estéticas posteriores a Gil Vicente, como a lei da unidade, é erro que A. J. Saraiva em si próprio verberou. Deverá antes dizer-se que Gil Vicente se encontra e deixa marca na formação e trajectória do teatro misto e sincrético do *Siglo de Oro*. A fragmentação, a promiscuidade tipológica da maioria dos autos e a bastardia formal, que se vai acentuando nas produções mais tardias, fazem de cada auto, ou pelo menos da imagem que dele formamos a partir do seu registo escrito — «imagem digital», na expressão de Osório Mateus —, o «acontecimento» único, irrepetível, acidental, em que A. J. Saraiva tanto insistiu em 1965.

5.º A determinação dos géneros só deixa de ser tarefa ociosa se for inserida num problema de origens (na acepção de Walter Benjamin) e se tiver um propósito hermenêutico: não o de classificar produtos, segundo modelos organizadores e taxinómicos, mas o de reconhecer algumas das *forças criadoras de forma* para os autos, que permitam estabelecer redes de conexões entre eles. Os territórios e códigos onde residem os genes que vão actuar nas obras de Gil Vicente são de natureza díspar, como já referi. Se não há vantagem nem hipótese de distribuir os cerca de 50 autos vicentinos por classes homogéneas sujeitas a um critério *classificador* único e coerente (4), que atenda apenas ao carácter teatral das invenções vicentinas — funcional, morfológico ou estrutural —, resta sempre a possibilidade de descrever a intervenção *especificadora* de factores genológicos de diversa proveniência (autos há, que são versões dramáticas ou ilustrações cénicas de textos prévios, de ritos e até de metáforas como a nau

(4) Num livro recente, *Los Géneros Dramáticos en el Siglo XVI* (Madrid, Taurus, 1987), José María Díez Borque vê-se em apuros ao tentar classificar as obras de teatro dessa época. A própria nomenclatura usada revela a impossibilidade de um critério de índole exclusivamente teatral: géneros parateatrais (eu diria literários) — como coplas, diálogos e colóquios —, autos, representações, farsas, éclogas, comédias e ainda géneros breves — como o introito, o prólogo, a loa, o entremez, os passos.

ou o castelo). Lembro então — e termino sem concluir — alguns desses factores formativos, sublinhando que nenhum deles é comensurável com qualquer auto singular:

a) arquétipos teatrais (os de «devaçam» — moralidades, mistérios, milagres —, e os profanos — farsas, pregações burlescas, comédias, tragicomédias);

b) práticas parateatrais (ofícios litúrgicos e orações de horas, espectáculos e ritos de sociabilidade aristocrática e cortesã — momos, jogos de sortes em papelinhos, horóscopos, sinas, visitações, eventualmente bailes e banquetes);

c) técnicas dramáticas (monólogo, diálogo — altercações, conflitos, contrastes, debates, ecos);

d) formas poéticas (cantigas, vilancetes, glosas, hinos, paráfrases trobadas, romances, ensaladas, vilancicos, cantigas de amigo, prantos, disparates);

e) formas discursivas (pragas, provérbios, rifões, contra-provérbios, gírias, ensalmos, prognósticos, esconjuros, testamentos, sermões, panegíricos, mandamentos);

f) géneros e modos literários (novelas de cavalaria, novela sentimental, estilo pastoril);

g) formas próprias de outras artes (opereta, danças, música instrumental e coral, recitação de poemas, iconografia);

h) funções enunciativas de ocasião (elogio da família real, arte de morrer, adoração, paródia de discursos, triunfos);

i) local de representação e materiais cénicos (capela, presépio, câmaras régias, máquinas);

j) momento da representação (festas ou celebrações régias, calendário;

k) estrutura ou sintaxe (quadros, cenas, passos, prólogo, intróito, peça preliminar ou loa, argumento, canção final);

l) acções, personagens e registo ou estilo (elevado, rústico, chocarreiro, com alegorias, com ou sem desenlace feliz).

DO PORTUGAL «DECADENTE» AO PORTUGAL «RENASCENTE»:

A MAGIA DO VERBO E DA SAUDADE EM TEIXEIRA DE PASCOAES *

MARIA DAS GRAÇAS MOREIRA DE SÁ
Universidade de Lisboa

> «Vê-se que chegou o momento de Portugal reconquistar a sua independência moral, tornando a viver pelo espírito e não pela matéria o que é só próprio dos *povos decadentes*».
>
> Teixeira de Pascoaes
>
> — *O Espírito Lusitano ou o Saudosismo* —

A literatura da viragem do século XIX para o século XX acusa, nos vários caminhos que tomou, a procura de novos rumos orientadores, fracassados como estavam — ou desta forma eram encarados — os ideais da chamada Geração de 70. Não será aqui o espaço apropriado para ensaiarmos um estudo sobre esses mesmos ideais. Relembremos, contudo, que a essa geração, pelo menos no início da sua maior actividade intervencionista que culminou nas famigeradas Conferências do Casino (1871), se ficou a dever a explicitação *frontal, clara e cruamente apontada* de um profundo sentimento de crise e de decadência nacional, ainda que este tivesse sido eventualmente sentido por todas as gerações posteriores ao termo do século XVI. A palavra *decadência* instala-se, de forma inequívoca, no seu vocabulário e a ideia do país como organismo, desenvolvida de modo magistral por Oliveira Martins, levará ao desenvolvimento natural, quase inconsciente, de um vocabulário e de uma imagística que reúnem estas duas linhas mestras do pensamento nacional: Portugal é um

* Muita da informação exposta neste artigo encontra-se desenvolvida no capítulo «Da Decadência à Renascença: uma Nova Forma de Olhar Portugal» da dissertação de doutoramento *Expressões da Estética da Saudade em Teixeira de Pascoaes*.

país doente, debilitado, degenerado, exangue de forças, anémico. Portugal é, enfim, nas palavras deste historiador, o «Enfermo do Ocidente».

A procura das causas dessa decadência que de modo tão peremptório se impunha ao olhar dos homens desta geração; o apontar de soluções a nível moral, político e económico (1); o encarar a literatura como forma possível e eficaz de regeneração da sociedade através do Realismo, nova expressão de arte que deveria escalpelizar a realidade política, social e literária e assim a colocar perante os olhos do leitor para que ele a visse e nela se visse retratado, como pretendia Eça de Queiroz (2), não foram elementos suficientes para mudar *a imagem* de um país em risco de perder-se. Pelo contrário: na sua tentativa de *repor Portugal na sua grandeza ideal* — para utilizar a expressão, bastante feliz, de Eduardo Lourenço (3) —, nenhuma geração como esta contribuiu, de modo tão decisivo, para inculcar, no imaginário colectivo português, a imagem de um Portugal decadente, caricaturado pela pena de homens como Eça, Ramalho Ortigão, Fialho d'Almeida e outros e, até, pelo lápis inconfundível de um Rafael Bordalo Pinheiro. «Nunca geração portuguesa se sentira tão infeliz — tão funda, sincera e equivocamente infeliz — por descobrir que pertencia a um povo *decadente*, marginalizado ou automarginalizado na História e recebendo passivamente do movimento geral do que chamam extasiados *A Civilização*, não só máquinas, artefactos, modas, mas sobretudo *ideias*, acessíveis como máquinas [...]» (4). Assim define Eduardo Lourenço a forma de estar e de sentir o mundo de toda uma geração. Forma de estar, de sentir, mas principalmente de pensar que tinha a ver essencialmente com a *consciência de desajustamento* em relação ao estádio de desenvolvimento económico, social e cultural europeu.

Anacronismo de Portugal na balança da Europa será talvez o traço que melhor define a razão do sentimento de decadência que assolou os maiores vultos da nossa história literária e cultural da época. Agravada pelo Ultimatum inglês (1890), o qual, como sabemos, desencadeou uma violenta reacção patriótica a todos os níveis — nomeadamente político e literário —, é a própria consciência de crise e de decadência do país que encaminhará alguns para soluções nacionalistas, ou seja, para a revalorização de tudo o que é nacional. A reacção idealista e antipositivista do fim do século, perceptível na literatura sob a forma de tendências novi-românticas ou neogarrettianas, é, deste facto, prova cabal. O que significa, em última análise — e é este ponto que nos interessa agora realçar —, que a ideia de decadência estará

(1) Cf., por exemplo, a conferência de Antero de Quental, *Causas da Decadência dos Povos Peninsulares*, Lisboa, Ulmeiro, 1970.

(2) Cf. «A Literatura Nova (O Realismo como Nova Expressão de Arte)» in *História das Conferências do Casino* de António Salgado Júnior, Lisboa, Cop. Militar, 1930, pp. 47-51.

(3) Cf. «A Literatura como Interpretação de Portugal» in *O Labirinto da Saudade — Psicanálise do Destino Português*, 2.ª ed., Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1982, p. 93.

(4) *Ibidem*, p. 96.

sempre presente, mesmo que implícita, em qualquer tipo de atitude que se pretenda impor como contrário. E eis como, quanto a nós, se deve começar por entender o movimento da «Renascença Portuguesa» e o conceito que lhe é subjacente: o de Renascença.

Na verdade, como Machado Pires já havia frisado, os autores do fim do século, se se impuseram por reacção a todo o pessimismo da Geração de 70, não deixaram de cultivar a corrupção e a decadência como temas ou mesmo motivos do seu fazer literário, acentuando morbidamente os males de que se queixavam (5). E Maria de Lourdes Belchior, ao destacar os *Oaristos* de Eugénio de Castro, *Os Simples* de Junqueiro e o *Só* de António Nobre como os livros mais significativos indicadores dos rumos da literatura portuguesa na viragem do século, interpretava todo o «lusitanismo» deste último como «uma tentativa desesperada de recriar aquele país que todo alui» (6). O próprio Nobre, como Maria de Lourdes Belchior não deixa de evidenciar, não escondia a crise de desesperança nos destinos do país — «Quem diria que os moços / de hoje são os descendentes portugueses dos navegadores do século XV?» (7).

É exactamente neste aspecto que nos parece ter o movimento da «Renascença Portuguesa», através daquele que acabou por se transformar (para desagrado de muitos) no seu principal porta-voz, Teixeira de Pascoaes, mudado, de algum modo, o tipo de discurso até aí utilizado. Pela primeira vez, na nossa história cultural e literária, a reacção indignada (de que *Finis Patriae*, *Canção do Ódio* e a *Pátria* de Junqueiro podem servir de exemplo), alternativa (espécie de refúgio, por oposição, na vida campesina e nos valores ditos tradicionais, de que *Os Simples* de Junqueiro ou *Os Meus Amores* e *In Illo Tempore* de Trindade Coelho são susceptíveis de ilustrar), ou desesperada (o tal «desespero manso» que tão lucidamente Maria de Lourdes Belchior, na já citada obra, detectou no *Só* de António Nobre), provocada pelo Ultimatum, encontrava uma resposta francamente positiva e optimista, podemos até dizer apologeticamente patriótica e *firmada em postulados teoricizantes*.

Substituir uma época de demolição por uma época de edificação parece ter sido uma das consequências mais construtivas do movimento poético, filosófico e doutrinário que surge nas páginas d'*A Águia* como órgão da «Renascença Portuguesa». Se tal foi possível, não foi por simples acto de *reacção* ou de *oposição nítida* a uma ideia de decadência que *vigorosa* e *inelutavelmente* se instituira como perspectivação única da realidade histórica portuguesa, mas, precisamente, pela *deslocação do sentido desse olhar retrospectivo*.

Esta deslocação torna-se evidente na relação que se estabelece entre Decadência / Renascença. Como Machado Pires procu-

(5) Cf. «O Conceito de Decadência» in *A Ideia de Decadência na Geração de 70*, Ponta Delgada, Instituto Universitário dos Açores, 1980, pp. 17-29.

(6) *Os Homens e os Livros II (Sécs. XIX e XX)*. Lisboa, Editorial Verbo, 1980, p. 114.

(7) *Ibidem*.

rou demonstrar, com base no sentido etimológico do termo e na sua acepção em História da Cultura, decadência significa «retrogredir, deteriorar-se o que era bom, piorar» (8). E, por isso, se oporia a um outro conceito, o de progresso, já que neste está implicado o movimento antagónico: progredir é caminhar para a frente, criar novas condições, em último caso, melhorar. Nesta mesma linha se situara Joel Serrão ao considerar a correlação entre os dois termos: sem a ideia de progresso, a de decadência «não alcança sentido algum [...]. Só se torna legítimo afirmar que algo decai após se ter postulado previamente em que consiste o subir [...]» (9).

Mesmo para o leitor mais alheado das diversas interpretações que se têm vindo a fazer da nossa história cultural, é claramente sentida a predominância da facção que acentua a época dos Descobrimentos como a época áurea da nossa pátria e, mais do que isso, como a que melhor define e caracteriza o nosso país e o nosso povo. A não manutenção desse apogeu é imediatamente interpretada como caminho inverso — logo, decadente — àquele para o qual estava de algum modo destinado Portugal.

Ao escolher a palavra «renascer» e o conceito de «Renascença» como soluções adequadas ao «caso português», Teixeira de Pascoaes está não só *a aceitar implicitamente a imagem decadente* que os portugueses construiram de si mesmos, mas, principalmente, ao pôr acento no acto em si (o de renascer), a considerar aquela como factor *positivo* e *dinâmico* da nossa História: só precisa renascer quem está morto ou, pelo menos, de tal modo adormecido e inerte que o seu estado se assemelha ao da morte. Aliás, a utilização destas duas palavras («morto» e «adormecido») nem sempre é sinonímica em Pascoaes. Passagens há onde o emprego de um ou de outro termo não é indiferente: o Portugal morto é o Portugal materialmente concebido; espiritualmente, porém, encontra-se «adormecido» ou em «sono profundo». Por isso afirmámos não se opor o conceito de Renascença ao de Decadência. Aquele absorve este, toma-o como factor *dado, provado* e de tal forma *indiscutivelmente assumido* que não se torna pertinente nele insistir.

Absorvida desta forma, a ideia de decadência não é ponto de paragem, mas de partida. Partida necessariamente outra, visto que assimilar a ideia de decadência como sinónimo de morte implica apreender a de vida anterior ao momento de declínio. E vida pressupõe nascimento. O prefixo *Re*, já por si dinâmico, vem acentuar a dialéctica do acto em si e permite a tal deslocação do sentido do olhar pela possibilidade criada de transmudar o seu significado inicial: *renascer é tornar a nascer*, mas é também, ou pode ser também, *o nascer de outra forma*. Em última instância, nasce-se de outra forma *porque se nasce num tempo outro*. E cada tempo transporta consigo novas crenças, convicções e valores susceptíveis de perspectivar de modo diferente toda uma

(8) *Op. cit.*, p. 19.
(9) «Decadência» in *Dicionário de História de Portugal*, [dir. de Joel Serrão] Lisboa, Iniciativas Editoriais, 1975, p. 270.

realidade histórica. Ou, pelo menos, de «desviar» ou «deslocar» os pontos de focagem anteriormente aceites como únicos.

Na sua nova forma de olhar Portugal, Teixeira de Pascoaes não contesta a noção de decadência, ruína ou morte associada à Pátria; não põe em causa o seu percurso histórico — nem antes, nem durante, nem depois da época dos Descobrimentos —, aceitando, pois, a imagem (a História, enfim) da Nação. Simplesmente «desloca», em nome dos novos valores de uma época, que é a sua, o ponto de focagem a partir do qual ganha um outro sentido a construção dessa imagem: os Descobrimentos deixam de ser entendidos como marca do *verdadeiro* e *único* apogeu da Pátria para serem considerados como simples *sinal material, visível*, da que será, de facto, a verdadeira aventura de Portugal: a aventura espiritual. «Sim» — diz o escritor n'*A Era Lusíada* — «a alma lusitana *tem de completar* a sua obra iniciada com as Descobertas. [...] *Ela precisa*, enfim, *de concluir* espiritualmente o que materialmente iniciou, porque a vida corpórea é o *meio*, mas a vida espiritual é o *fim*» (10).

Este excerto data de 1914. Representa, de certa forma, a assunção indubitável do definhamento das teorias materialistas e a sua substituição pelo idealismo e espiritualismo do fim do século. Para este facto, já em textos anteriores, o poeta remetia o leitor: «As teorias materialistas e negativistas já caíram lá fora, com William James, Jaurès, Bergson e outros grandes Filósofos. Um novo mundo espiritual está a aparecer ao olhar ansioso do homem. E bom seria que fosse Portugal a mostrá-lo» (11). Bom seria e tal parecia a Pascoaes perfeitamente possível e lógico na sua visão do tempo e do homem português.

Com efeito, o «génio de aventura» é a qualidade principal indicada pelo poeta na sua análise ontológica do Ser Português. No tempo em que o poder de aventura se media em função do território conquistado — a que Pascoaes chama «grande Período» ou «expansão dominadora» na *Arte de Ser Português* (12) —, Portugal cumprira a sua missão dando «novos mundos ao mundo». Agora, novamente o «génio de aventura», mas em sentido espiritual, se tornara o motor da evolução humana. E mais uma vez Portugal poderia dar «novos mundos ao mundo». O mesmo é dizer: Portugal não ganhara nem perdera qualidades ao longo da sua existência como nação. O seu carácter saudoso, que leva à aventura, teria sido sempre o mesmo ao longo dos séculos. O que cada época exige aos homens e às nações é que é diferente. E quando se trata de *Aventura*, Portugal tem nas mãos a candeia que poderá guiar a humanidade, seja aquela aventura material ou espiritual. Daí que a «Nova Era» profetizada por Pascoaes fosse, por direito natural, lusíada. Daí que o poeta quisesse transformar a Saudade — entendida como aventura espiritual de que os poe-

(10) Porto, ed. da «Renascença Portuguesa», 1914, pp. 48-49. O sublinhado é nosso.

(11) *O Espírito Lusitano ou o Saudosismo*, Porto, ed. da «Renascença Portuguesa», 1912, p. 17.

(12) 3.ª ed., Lisboa, Edições Roger Delraux, 1978, pp. 111-112.

tas seriam os intérpretes privilegiados — em verdadeiro motor de ressurgimento pátrio e, até, universal.

«Deslocação» e «desvio» afiguram-se ser as palavras mais indicadas para compreender a viragem subtil da nova imagem que Pascoaes constrói da Pátria. Como Eduardo Lourenço sublinhou, «este Portugal dos fins do século XIX, princípios do século XX, medíocre, mendigo político da Europa, assistirá estupefacto e incrédulo a uma operação de magia poética incomparável destinada *a subtraí-lo para sempre* àquele complexo de inferioridade anímico que a Geração de 70 ilustrara com tão negra e fulgurante verve» (13). Esta operação de «magia poética» só se torna possível, ao que julgamos, por aquilo a que chamámos «deslocação» do ponto de focagem anterior. Não parece haver ruptura, contraposição de uma imagem a outra. Não parece existir, neste escritor, nenhum intuito de «apagar», «fazer desaparecer» ou «anular» a pequenez objectiva da pátria. Pelo contrário: da sua aceitação explícita se parte para mostrar a necessidade de «desviar» (alterar a direcção ou o destino) ou «deslocar» (transferir) uma imagem secularmente construída de Portugal. Vale a pena, a este respeito, ouvir Pascoaes:

> «Sim: há duas Realidades. Na imediata, a civilização elabora o seu corpo; na outra o seu espírito [...].
>
> Nós, os portugueses, somos pouca gente e vivemos num pequeno território. O movimento científico, industrial, militar, etc., não atingirá, no nosso meio, uma grandeza capaz de se tornar inspiradora. [...] O imperialismo não é para as nações pequenas, e cantar o das outras seria, sobretudo, ridículo.
>
> O nosso campo de Acção é diferente. Queremos movimento e vida viva, mas num espaço infinito... *A nossa Realidade* não pode ser imediata. Ao ímpeto conquistador dos grandes povos opunhamos sentimentos que o suavizem. Tentemos dar uma alma ao grande corpo... [...].
>
> Alma de antemanhã, sonhamos um novo Sol espiritual. E é muito possível que os povos cultos da Europa, a certa altura do seu vertiginoso avanço industrial e científico, descanssem um pouco e volvam os olhos para nós. Pois toda a sua vida se resume em duas palavras: ciência e indústria. São um corpo esplendoroso em movimento.
>
> Mas a vida será toda condensável em matéria? A ciência e a indústria respondem precisamente a todo o anseio humano? Isso a que chamamos o Ser contém-se todo na sua presença tangível? O voo do aeroplano corresponde ao voo da alma? Todas as energias do homem são mecanicamente traduzíveis? A contemplação não será também actividade? [...]

(13) *Op. cit.*, p. 107.

> Para mim, a Vida é a actividade, mas, antes de tudo, actividade de alma, contemplação inquieta, ansiosa de penetrar, com uma prece nos lábios, no Templo escuro do Mistério, onde as estrelas ardem como círios e as montanhas são altares». (14)

É nítida, por um lado, a oposição estabelecida entre «o grande corpo esplendoroso» dos povos cultos da Europa e a exiguidade do português; por outro, a identificação da ideia de corpo à de progresso tecnológico e científico. Parece, portanto, como dizíamos, não existir a tentativa de «rasurar» ou «dissolver» essa realidade que é o «corpo» de cada povo. A acção que se impõe é de outra ordem: compete dar uma alma a esse «corpo» (definhado ou não), sem a qual a própria noção de nacionalidade perde todo o sentido. Acrescenta, pois, ao invés de substituir, em perfeito acordo com o universo imaginário do poeta para quem tudo é, simultaneamente, corpo e alma. Sintomático, a este respeito, é o facto de o escritor não opor a ideia de Renascença à de Progresso. Renascer *é mais do que* progredir: «Nós, portugueses, queremos renascer e *não apenas* progredir» (15). «A tendência para a dissolução de certas nacionalidades» — esclarece ainda Pascoaes — «é de tal maneira assustadora que se lhes torna urgente o culto da sua infância. Impõe-se a criação dum novo ciclo mitológico, dando-se às qualidades essenciais duma raça personalidade própria e divina que a inspire e desperte e lhe insufle um novo alento criador... É o que tentei fazer em Portugal, sintetizando o génio do Povo na *Saudade* divinizada...» (16).

Este, a nosso ver, o contributo mais notável do autor de *Marânus* para a edificação de uma nova forma de olhar Portugal ou de Portugal se olhar. A sua Pátria, humanizada, divinizada — através da Saudade, símbolo da sua actividade espiritual — é Pátria-Alma: a sua História não é só a das vicissitudes políticas e sociais. É também a das suas crenças e a dos seus mitos.

Eis a «operação de magia poética» a que, pela pena de Pascoaes, Portugal assiste nas diversas imagens que de si próprio foi construindo ao longo dos séculos. Procura-se curar o «corpo doente» pela reabilitação da sua alma. E nisto o poeta se aproxima e se afasta da Geração de 70: dela se iguala pela consciência de crise e pela procura de soluções para «repor» o país na sua grandeza ideal; dela se afasta porque enquanto aquela, volvendo os olhos para fora do seu país, pretendera europeizar Portugal em termos civilizacionais e entrara num tipo de comparativismo de que saíra perdedora, Pascoaes preocupar-se-á, fundamentalmente, com o problema da identidade nacional, da pátria como Ser, como Pátria-Alma, imprescindível, a seu ver, para Portugal poder ocupar um lugar inconfundível e distinto dos outros povos. Na assun-

(14) «O Paroxismo» in *A Águia*, Porto, 2.ª série, vol. V, n.º 30. Junho, 1914, pp. 166-168.
(15) *A Era Lusíada*, ed. cit., p. 19. O sublinhado é nosso.
(16) «O Paroxismo» in *Rev. Cit.*, p. 167.

ção da individualidade portuguesa residia, para o poeta, a possibilidade única de Portugal se impor como nação e, mais do que isso, de perder qualquer complexo de inferioridade em relação à Europa. A deslocação da imagem do que Portugal *foi*, *é* e *será* do plano da imanência, do Ter, para o plano da transcendência, do Ser, transformava qualquer comparativismo num completo absurdo. Para Pascoaes, *Portugal é*, porque existe uma alma autenticamente portuguesa, visceralmente lusitana: «Se não existisse uma Alma Portuguesa teríamos de evolucionar conforme as almas estranhas [...]. Mas a Alma Portuguesa existe» (17). Alma Portuguesa, identidade ou génio de um Povo que o autor de *Marânus* sintetizará numa só palavra: *Saudade* (18).

A elevação moral pretendida por Pascoaes baseia-se, assim, na (re)criação de um estado de alma propenso à revalorização mítica conducente à antropomorfização ou divinização das reservas de Sonho e de Ilusão de um povo susceptíveis de o caracterizarem. A tentativa de transformar a Saudade em motor do ressurgimento nacional corresponde a esse ensejo de criar um novo ciclo mitológico capaz de converter o Portugal «decadente» das gerações anteriores no Portugal «renascente» da sua época, única solução, no entender de Pascoaes, de combater o maior flagelo do seu tempo: a dissolução das nacionalidades.

(17) «Renascença» in *A Águia*, Porto, 2.ª série, n.º 1, Janeiro de 1912, p. 1.
(18) «Quando digo Saudade, digo alma portuguesa», afirma o poeta. Cf. *O Espírito Lusitano ou o Saudosismo*, ed. cit., p. 10.

O *EXEMPLUM* COMO MÁSCARA

MARIA HELENA DE PAIVA CORREIA
Universidade de Lisboa

Sete anos de pastor Jacob servia
Labão, pai de Raquel, serrana bela;
Mas não servia ao pai, servia a ela,
Que a ela só por prémio pretendia.

Os dias, na esperança de um só dia,
Passava, contentando-se com vê-la;
Porém o pai, usando de cautela,
Em lugar de Raquel lhe deu a Lia.

Vendo o triste pastor que com enganos
Assim lhe era negada a sua pastora
Como se a não tivera merecida,

Começou a servir outros sete anos,
Dizendo: Mais servira, se não fora
Para tão longo amor tão curta a vida!

Gn 29,9-33

9 adhuc loquebantur
et ecce Rahel veniebat cum ovibus
patris sui
nam gregem ipsa pascebat
10 quam cum vidisset Iacob et sciret
consobrinam suam ovesque Laban
avunculi sui
amovit lapidem quo puteus claudebatur
11 et adaquato grege osculatus est eam
elevataque voce flevit 12 et indicavit
ei quod frater esset patris eius et
filius Rebeccae
at illa festinans nuntiavit patri suo
13 qui cum audisset venisse Iacob filium sororis suae cucurrit obviam
conplexusque eum et in oscula ruens
duxit in domum suam
auditis autem causis itineris 14 respondit
os meum es et caro mea
et postquam expleti sunt dies mensis unius 15 dixit ei
num quia frater meus es gratis servies mihi
dic quid mercedis accipias
16 habebat vero filias duas nomen maioris Lia minor appellabatur Rahel
17 sed Lia lippis erat oculis
Rahel decora facie et venusto aspectu
18 quam diligens Iacob ait
serviam tibi pro Rahel filia tua
minore septem annis
19 respondit Laban melius est ut tibi
eam dem quam viro alteri
mane apud me
20 servivit igitur Iacob pro Rahel septem annis

et videbantur illi pauci dies prae amoris magnitudine
21 dixitque ad Laban
da mihi uxorem meam quia iam tempus expletum est ut ingrediar ad eam
22 qui vocatis multis amicorum turbis ad convivium facit nuptias
23 et vespere filiam suam Liam introduxit ad eum
24 dans ancillam filiae Zelpham nomine ad quam cum ex more Iacob fuisset ingressus
facto mane vidit Liam 25 et dixit ad socerum
quid est quod facere voluisti
nonne pro Rahel servivi tibi quare inposuisti mihi
26 respondit Laban non est in loco nostro consuetudinis ut minores ante tradamus ad nuptias
27 imple ebdomadem dierum huius copulae
et hanc quoque dabo tibi pro opere quo serviturus es mihi septem annis aliis
28 adquievit placito et ebdomade transacta Rahel duxit uxorem
29 cui pater servam Balam dederat
30 tandemque potitus optatis nuptiis amorem sequentis priori praetulit serviens apud eum septem annis aliis
31 videns autem Dominus quod despiceret Liam aperuit vulvam eius sorore sterili permanente

> Likewise, if I should disclose my pretence in love, I would eyther make a strange discourse of some intollerable passion, *or finde occasion to pleade by the example of some historie,* or discouer my disquiet in shadows *per Allegoriam, or vse the couertest meane that I could to auoyde the vncomely customes of common writers.* Thus much I aduenture to deliver vnto you (my freend) vpon the rule of Inuention...
>
> George Gascoigne, *Certain Notes of Instruction Concerning the Making of Verse or Rhyme in English* (1575) (1)

O excerto acima transcrito em forma de epígrafe aponta para a prescrição retórica e para o carácter altamente convencional da literatura da época a que o soneto de Camões que me proponho analisar pertence. (2)

Se é verdade que este autor se apresenta como aquele que, em língua portuguesa, recorre a este *exemplum* bíblico com mais êxito, também é certo que, presumivelmente, colhera a ideia de Petrarca (3), conforme hábito assumido da literatura renascentista europeia.

O texto segue de bastante perto a sua fonte mais importante, a *Bíblia* (4), e, se o compararmos com a versão da Vulgata Clementina (5), concluimos pela influência directa, visível não só na transposição de vocábulos e construções, como também no seu aproveitamento para a estruturação do poema: o verbo *servir*,

(1) Itálico meu, excepto na expressão latina.
(2) Luís de Camões, *Rimas*, ed. de Álvaro J. da Costa Pimpão, Coimbra, 1953, p. 147.
(3) Francesco Petrarca, *Le Rime e i trionfi*, ed. de Ezio Chiorboli, Bari, 1930, p. 315.
(4) *Génesis*, 29,9-31.
(5) Edição crítica (1969) de Robertus Weber OSB, Stuttgart, 2.ª edição, 1975, p. 42.

os *Sete anos, Os dias.* (6) No entanto, para além desta fonte predominante, Camões poderia eventualmente ter conhecido e aproveitado o último verso de um terceto de Jacopone de Tode «Para tan grande mal tan corta vida» (7), a fim de rematar, de jeito epigramático (8), o seu soneto.

À primeira vista, o leitor pergunta-se se estes catorze versos não deveriam ser apelidados de poesia narrativa, uma vez que, neles, um narrador não nomeado conta a história de Jacob, personagem que, nos dois últimos versos, assume o discurso directo. Um exame mais atento revela porém que se trata de poesia lírica, por várias razões que espero poder vir a explicar.

Os dois primeiros versos narram, de facto, a história de Jacob, assim como a segunda quadra, os dois versos do primeiro terceto e o primeiro verso do segundo terceto. No primeiro verso do poema evidenciam-se os sete anos várias vezes reiterados no texto bíblico e que aqui apenas surgem duas vezes (1.º e 12.º verso) mas destacados graças ao hipérbato inaugural. As personagens Jacob, Labão e Raquel constam do primeiro e segundo versos, bem como o verbo *servir*, usado no mesmo sentido em que aparece no *Génesis*. Note-se contudo que a alteração de sentido face à *Bíblia* preludia-se já no aposto do segundo verso, *pai de Raquel*, ou seja, a personagem Labão, na história narrada neste soneto, apenas interessa enquanto pai de Raquel. Por outro lado, o aposto do aposto, *serrana bela*, é fiel ao *Génesis* quando invoca a beleza de Raquel mas afasta-se do texto bíblico através da palavra *serrana*, caracteristicamente portuguesa, que de imediato arrasta o termo pastor, ele, em si, também fiel às Escrituras, para uma localização nacional do enredo.

Verificamos deste modo que, em matéria de lugar, o trecho se afasta já da sua fonte. Os dois versos seguintes trazem consigo a alteração do tempo mediante o uso da convenção de amor cortês. Aqui, o narrador deixa de contar a história de Jacob para esclarecer o leitor da acepção na qual está a usar o verbo *servir*. Trata-se do serviço da dama, ainda que prestado ao pai — *servia a ela* (4.º verso); *só por prémio pretendia* (5.º verso). Torna-se assim claro que se não trata da história de Jacob tal como vem narrada na *Bíblia*, visto que o lugar é Portugal, o tempo, para o leitor contemporâneo, se reporta ao presente e o ofício do pro-

---

(6) «Servivit igitur Iacob pro Rahel septem annis et videbantur illi pauci dies prae amoris magnitudine» *Génesis*, 29,20.

(7) *Cantos morales, spiritvales, y contemplativos*, Lisboa, 1576, fol. 223 v., citado por Edward Glaser, *Portuguese Studies*. Fundação Calouste Gulbenkian. Centro Cultural Português, Paris, 1976, p. 10, nota 6.

(8) «Brevity and pointedness are essential to epigram, and generally it is assumed that its characteristic tone will be sharp and satirical. (...) In this respect epigram seems antithetic to lyric. But during the Renaissance, as Alastair Fowler in *Kinds of Literature* and Rosalie Colie in *The Resources of Kind* have demonstrated, the epigramatic mode had considerable effect upon lvric poetry, especially upon the sonnet. In part this is attribuable to the rediscovery of the manuscripts of *The Greek Anthology*, which contained epigrams of love, tempering the assumptions of epigram's bitterness.» David Lindley *Lyric*, The Critical Idiom, London and New York, 1985, p. 9.

tagonista, também para o leitor contemporâneo, se converte, por força do novo sentido invocado para o verbo servir, em convenção pastoril.

A primeira quadra reúne, pois, nos seus quatro versos, três das grandes linhas de força da nossa cultura quanto a influências recebidas: a judaica (por via cristã) oriunda do Antigo Testamento, a autóctone europeia através da concepção do amor cortês e a greco-latina devido ao pendor classicizante da convenção pastoril. Assim sendo, o leitor começa a compreender que as três personagens nomeadas até agora pelo narrador se constituem em *personae* de outras figuras que, no aqui e agora, se movimentam em acção com laivos de semelhança, face à qual a *inventio* do autor encontrou *exemplum* adequado no trecho vetero-testamentário.

Repare-se porém que o autor se compraz em tanto mostrar como, sobretudo, esconder o seu jogo e, depois dos dois últimos versos da primeira quadra reveladores da máscara, o *Génesis* surge retomado quase à letra na incidência dos *dias* (9), quando, imediatamente antes, a repetida expressão da *Vulgata pro Rahel*(10), junto a *servir*, fora abandonada para se proceder à clarificação do novo sentido atribuído ao verbo.

A segunda quadra retoma a narração do episódio do Antigo Testamento e queda-se nesse narrar, atitude continuada pelos dois primeiros versos do primeiro terceto onde as ocorrências *triste pastor* (verso 9) e *pastora* (verso 10) traem, contudo, de novo, a convenção pastoril e, portanto, a referência implícita ao tempo presente, ao penar de amor, enfim, à máscara. Este sentido subtilmente invocado graças ao elemento pastoril volta a reiterar-se no último verso do primeiro terceto que se liga à ideia de *prémio* presente no quarto verso.

O primeiro verso do último terceto retoma a fidelidade ao texto bíblico de onde, aliás, é provável que tenha emergido o recurso ao uso do discurso directo. (11) No entanto, a fala de Jacob que o narrador insere no poema aparece completamente alheia àquilo que consta do *Génesis* e, ao invés, expressa-se como epigrama emblemático da hipérbole do amor cortês em versão renascentista o que significa, como é evidente, que a máscara pastoril e bíblica oculta não só a localização nacional, mas implicitamente aponta para uma prática poética contemporânea do autor, ligada à vida da corte e ao código aristocrático, ou seja, a um determinado modelo de situação social indissolúvel do contexto de enunciação da poesia lírica da época.

O uso dos tempos verbais neste soneto ressalta como curiosamente revelador desta dinâmica de antítese intencional: perto e longe do episódio da *Bíblia* e da letra dos versículos, perto e longe da instauração do *exemplum* e das suas personagens como máscaras.

---

(9) Veja nota 6.
(10) Veja o texto da *Vulgata* transcrito no início.
(11) *Idem*.

O verbo *servir* ocorre na primeira quadra repetido em epanalepse, com explicitação da mudança de sentido e no pretérito imperfeito ao qual obedece também o verbo *pretender*, ainda na primeira quadra (4.º verso) e o verbo *passar* (2.ª quadra, 6.º verso) e a ele se opõe o verbo *dar* (8.º verso) que súbita e um tanto inesperadamente se afirma no pretérito perfeito.

Segundo a gramática de Celso Cunha e Lindley Cintra [12], o pretérito perfeito, forma simples, emprega-se para «descrever o passado como aparece a um observador situado no presente e que o considera do presente» [13] e, na página 454, declara-se que o pretérito imperfeito «exprime o facto passado habitual; o PRETÉRITO PERFEITO o não habitual» e, mais à frente, na página 455, «o PRETÉRITO IMPERFEITO exprime a acção durativa, e não a limitada no tempo; o PRETÉRITO PERFEITO, ao contrário, indica a acção momentânea, definida no tempo».

Se é certo que a ocorrência *deu* se refere a uma acção insólita e esse facto, por si só, justificaria o uso deste tempo, contrastando-o com o uso repetido do pretérito imperfeito relativo a uma acção de carácter durativo (durante sete anos), penso que é também relevante notar que a acção referente ao que se foi passando no decurso de sete anos é narrada por alguém que se situa no presente e que considera o acontecimento a partir da importância do presente. Ora, se o narrador se limitasse a contar a história de Jacob, todas as acções pertenceriam ao passado. [14] Mas a personagem de Jacob, máscara apresentada pela personagem do narrador que, por sua vez, representa, enquanto entidade narradora, a máscara do eu que enuncia, alude, de facto, ao aqui e agora que o texto deixa entrever e, desta maneira, a traição de Labão instaura-se com importância crucial, já que, além de inesperada, se perspectiva a partir do presente e referida a um passado imediatamente anterior, de carácter durativo.

Ainda que nas primeiras considerações o leitor se não tivesse então disso apercebido, o pretérito perfeito constante do oitavo verso deixa, no final da segunda quadra, cair a máscara, apesar de toda essa quadra parecer comprazer-se na fidelidade ao texto bíblico iniciada pela sua invocação quase literal (5.º verso). O ocultador pretérito imperfeito volta a retomar-se no primeiro terceto que, de novo, evoca de perto o curso do episódio narrado no *Génesis*. Contudo, o último terceto mais uma vez usa o pretérito perfeito, agora em construção perifrástica — *começou* (12.º verso) —, e, neste momento, a perspectivação a partir do presente

---

(12) *Nova Gramática do Português Contemporâneo*, Lisboa, 1984.
Nos tempos verbais que se analisam e nos usos que se referem, não são significativas as diferenças entre o português contemporâneo e o quinhentista.

(13) *Op. cit.*, p. 453.

(14) Repare-se que a versão latina da *Vulgata* usa preferencialmente o pretérito perfeito para narrar todo o episódio, o que denota que se trata de uma acção completamente concluída, longe do presente.

intensifica-se, julgo, já que o uso do mais-que-perfeito — *servira* (13.º verso) — se manifesta com sentido de futuro. (15)

Resumindo, o acontecimento terrível, gerador de desgosto, é narrado por alguém que o observa a partir do presente e que, no texto, o enquadra num passado durativo e o relaciona com um futuro disfarçado de mais-que-perfeito, isto é, de um tempo que aparentemente veicula um passado remoto. (16)

Por outro lado, um aspecto decisivo que concorre para a tensão antitética que os tempos verbais vêm também servir, como julgo ter atrás justificado com a atenção devida, é a estruturação do poema em antítese, tão ao jeito de Petrarca, instaurador deste *exemplum*, mas não desta forma de o tratar. Os anos opõem-se aos dias — hipérbato introdutor do soneto (*Sete anos*) e hipérbato no começo da segunda quadra (*Os dias*) —; *Os dias* opõem-se a *um só dia* em imperfeita anadiplose; os *sete anos* opõem-se a *um só dia* em também imperfeita posição quiasmática e, por fim, o *longo amor* opõe-se a *curta vida*.

Esta sequência de antíteses rematadas no epigrama com que se fecha o soneto ressalta o sentido do presente ligado ao amor cortês triunfante na antítese final assumida no discurso directo da personagem-máscara mas vai-se construindo ao longo dos cinco primeiros versos, na pretensão de evidenciar a letra do texto bíblico, culminando no quinto verso. De outra maneira, as cargas simbólicas e exegéticas dos números 7 e 1 contribuem para anular a antítese instituída, visto que ambos os números são índice de perfeição. (17) Trata-se da evocação de um amor *perfeito, longo* porque pertence ao nível do eterno e, por isso, se opõe à precaridade da vida humana perecível no tempo; sagrado pela própria concepção heterodoxa do amor cortês e sacralizado no texto através do próprio *exemplum* que o narra e que se se foi buscar às Sagradas e ortodoxas Escrituras. Aqui detecto afinal a última antítese: a heterodoxia desta concepção de amor enuncia-se mediante recurso a um *exemplum* oriundo de um texto de irrecusável ortodoxia.

Dizer que a lírica se caracteriza pela expressão de um eu é afirmação corrente, relativamente defensável se aplicada à maior parte da literatura ocidental, mas pouco precisa. Na verdade, trata-se de um critério de origem romântica e que não é válido para todas as manifestações da lírica, historicamente diferenciadas.

No Renascimento, a lírica surge já como acentuada expressão de um eu que frequentemente se assume de forma manifesta. Contudo, a lírica desta época caracteriza-se também por evocar mais ou menos explicitamente o seu específico contexto de enunciação indissolúvel do mundo da corte e do código aristocrático.

---

(15) Na linguagem literária emprega-se, por vezes, o mais-que-perfeito como futuro do pretérito. Veja-se a obra indicada na nota 12, p. 456.

(16) *Op. cit.*, p. 455 «O PRETÉRITO MAIS-QUE-PERFEITO indica uma acção que ocorreu antes de outra já passada».

(17) Cf. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles*, Paris, 1982, pp. 860 e 984.

Mas a lírica do tempo de Camões, porque ligada ao seu específico contexto de enunciação, divulga-se em círculos restritos onde o público geralmente conhece o autor e este se deleita em fazer gala do seu engenho, dos seus conhecimentos técnicos, do domínio das convenções reinantes, do jogo que ostensivamente se encara como virtude.

É por tudo isto que este soneto aparentemente narrativo se afirma como lírico. Ele é expressão de um eu que se oculta sob dupla máscara, que provavelmente alude a um acontecimento presente que pode ou não dizer-lhe directamente respeito e ligado ao contexto de enunciação, mas o faz, não para evidenciar a pungência de um sentimento como se poderia iludir um leitor ingénuo e desprevenido, antes para se afirmar *como autor* dotado de magníficas e informadas *inventio* e *elocutio*.

Mediante o *exemplum*, o eu expressa-se em máscara narrativa, promove uma personagem-máscara e destaca-a, de forma a conferir-lhe estatuto dramático pela instauração do discurso directo que a própria fonte bíblica sugere. Não é o eu mais ou menos espontâneo de um homem que assim se pretende apresentar, mas o eu de um *autor* que deseja que o público o reconheça como *artista*, isto é, como mestre na sua arte, até porque isso também faz parte da versão renascentista do ritual de amor cortês.

O «DIÁLOGO DOS PERSAS» EM HERÓDOTO

MARIA HELENA DA ROCHA PEREIRA
Universidade de Coimbra

Se o princípio enunciado por Shelley «somos todos gregos» se aplica em todas as grandes áreas do saber humano, ninguém deverá surpreender-se de o encontrar também no domínio da teorização política. Um dos melhores historiadores da matéria, T. A. Sinclair, escreveu um dia «O simples facto de o pensamento político desempenhar e ter desempenhado na história europeia uma parte proeminente na determinação da acção política é devido aos Gregos, e, nessa medida, pelo menos, o pensamento político grego tem influência na vida da Europa de hoje.» Foram os Gregos que primeiro aplicaram o pensamento político à acção e tentaram construir um Estado e ordenar a sua vida de acordo com um conjunto de princípios». (1)

Mas, como todas as grandes criações, ela surge aos poucos. A necessidade de uma lei a que todos obedeçam, para tornar possível a vida em sociedade, já está preludiada na *Odisseia*, onde se confunde com o temor aos deuses, pois não existe ainda lei positiva. É assim que Ulisses, despertando depois do naufrágio na terra dos Feaces, se interroga (*Od.* VI. 119-121):

> Coitado de mim, a que paragens dos mortais eu abordei?
> Serão eles insolentes, selvagens e sem justiça,
> ou serão hospitaleiros e de espírito temente aos deuses?

Pelo contrário, o Ciclope vive num isolamento anti-social e não conhece leis (*Od.* IX. 187-192):

> Era aí que habitava o homem monstruoso, que sozinho
> apascentava os rebanhos, longe dos outros; não andava
> com os mais; vivia longe deles, sem conhecr leis.
> Era um monstro espantoso, que não se parecia
> com os homens que comem pão, mas com um pico
> [arborizado
> do alto das montanhas, que se visse isolado dos outros.

(1) T. A. Sinclair, *A History of Greek Political Thought* (London ²1967), p. 1.

A necessidade de justiça é também, como se sabe, um dos pólos do mundo moral de Hesíodo, quer ao nível divino (*Teogonia*), quer ao nível humano (*Trabalhos e Dias*).

*Mas é sobretudo Sólon que, na palavra e na acção, vai preo*cupar-se com o estabelecimento da lei entre os seus concidadãos. Não que não houvesse na época arcaica todo um movimento de codificação de leis e que não se possam apontar nomes de legisladores, lendários ou não, em várias cidades. Mas o esforço de Sólon cristalizou para nós nas suas elegias e iambos e sobretudo na celebrada «Eunomia».

Não se trata, porém, de uma teorização sistemática nem de discussão de princípios. Esta vai aparecer no teatro. Os problemas de direito sucedem-se na cena ateniense do séc. V a.C. A última peça da trilogia de Ésquilo, a *Oresteia* (premiada em 458 a.C.) tem uma mensagem evidente: a justiça é dádiva divina, mas são os homens que a aplicam.(2) É assim que, nas *Euménides*, a própria Atena, para julgar de futuros crimes de sangue, evitando a perpetuação da vingança que passa de uma para outra geração, institui o Tribunal do Areópago, e o constitui com cidadãos atenienses.

Os outros grandes trágicos também equacionam questões legais e políticas na cena. A *Antígona* de Sófocles é dessa natureza. É nessa mesma peça, aliás, que ocorre esta celebrada discussão entre Creonte, rei de Tebas, e o filho (736-739):

Creonte — É portanto a outro e não a mim, que compete governar este país?

Hémon — Não há Estado nenhum que seja pertença de um só homem.

Creonte — Acaso não se deve entender que o Estado é de quem manda?

Hémon — Mandarias muito bem sozinho, numa terra que fosse deserta.

A *Antígona* é talvez de 441 a.C. Cerca de vinte anos mais tarde, Eurípides punha em cena discussões sobre os méritos relativos dos sistemas políticos, em *As Suplicantes*, onde o regime da democracia é defendido por Teseu, perante os arrogantes argumentos do arauto tebano, que exalta a monarquia. Talvez entre 411 e 409, trava em *As Fenícias* uma acesa discussão entre Eteócles, que defende a soberania, e Jocasta, que lhe contrapõe os benefícios da igualdade.

Estas discussões, que apaixonavam o público ateniense presente às Grandes Dionísias, tinham sido lanças, tanto quanto sabemos, pelos Sofistas, e designadamente por Protágoras e Antifonte, e certamente ouvidas pelos muitos auditórios que se formavam

(2) Cf. H. D. F. Kitto, *Greek Tragedy* (London, repr. 1966, p. 94).

à sua passagem pelas diversas cidades gregas. Muito provàvelmente também escritas, embora pouco ou nada tenha chegado até nós.

Mas não terão sido apenas os trágicos que sofreram a influência destes mestres. Ela deve ter alcançado também o primeiro grande historiador, aquele a quem Cícero chamou o «pater historiae». (3) Desta maneira, o mais antigo texto de teoria política que hoje temos não é dos Sofistas, seus prováveis iniciadores, mas de Heródoto.

Trata-se de uma análise das vantagens e inconvenientes das diversas formas de constituição. É apresentada, porém, não como uma explanação teórica, mas como uma discussão, sob a forma de diálogo, e, o que é mais curioso, histórica e geograficamente situada. Diz-se que ocorre na Pérsia, após a morte de Cambises e a revolta contra os Magos, o que coloca o acontecimento em 522 a.C.

A ocorrência é tão inverosímil que o historiador a introduz deste modo:

> Assim que acalmou o tumulto e decorreram cinco dias, os que se haviam sublevado contra os Magos deliberaram sobre aquele estado de coisas, e proferiram palavras que alguns Gregos acham inacreditáveis, e que, no entanto, foram proferidas. (III. 80)

Para compreendermos este texto, temos de recordar as condições peculiares de difusão das *Histórias* de Heródoto. É que, tal como os poemas, os Λόγοι (assim ele designava as partes da sua obra) eram recitados perante auditórios que ocorriam a ouvi-los, nos Jogos Olímpicos, e noutras aglomerações semelhantes.

Assim se explica que o historiador voltasse a defender a sua posição, ao escrever o livro VII, cap. 43, onde, referindo a actuação de Mardónio ao chegar às cidades da Iónia, adverte:

> Como, navegando ao longo das costas da Ásia, Mardónio chegasse à Iónia, aí mesmo vou narrar o mais surpreendente dos factos para aqueles dentre os Gregos que não aceitam que, na reunião dos sete Persas, Otanes exprimiu a opinião de que os Persas deviam viver em democracia. Pois Mardónio depôs todos os tiranos dos Iónios e instaurou a democracia nas cidades.

Neste texto figura o verbo δημοκρατέομαι, que significa «viver em regime democrático», e δημοκρατία. No Livro III, no qual vamos concentrar a nossa atenção, o célebre composto não figura. É ἰσονομία (literalmente: «igualdade perante a lei») que faz as suas vezes. Os dois lexemas equivalem-se e, se acentuarmos a presença de δημοκρατία, por duas vezes (§ 43 e 131), no livro VI, é porque

(3) *De Legibus* I. 5.

é a mais antiga ocorrência do termo, a menos que ele deva reconstituir-se num tratado ateniense com Cólofon, de 447 / 6 a.C. (4)

Deixando, porém, este assunto para depois, continuemos a analisar a questão da credibilidade da narrativa.

Para melhor a equacionarmos, teremos de ter presente que o título de primeiro historiador do Ocidente, que é costume dar a Heródoto, deriva de ter ele sido o primeiro também a formular a noção de causalidade. Essa noção, entretecida com o tradicional desejo de dar glória e com uma não menos importante profissão de imparcialidade, exprime-se logo na frase inicial — sem dúvida a mais discutida de todas — do proémio da sua obra:

> Esta é a exposição das informações de Heródoto de Halicarnasso, a fim de que os feitos dos homens, com o tempo, se não apaguem, e de que não percam o seu lustre acções grandiosas e admiráveis, praticadas quer pelos Helenos, quer pelos bárbaros; e sobretudo, a razão pela qual entraram em conflito uns com os outros.

Outros princípios que haviam de tornar-se essenciais ao historiador não estavam ainda presentes.

O desfasamento entre as noções dos antigos e dos modernos é suficiente para que uma figura como A. J. Toynbee pudesse notar que certas ideias históricas gregas fundamentais estão por vezes expressas na poesia, na filosofia, em obras médicas; e, inversamente, sejam obras de historiadores que dão contributo ao romance, genealogia, etnografia, geografia (5).

Podemos exemplificar estes factos com a simples referência ao Livro II, que se divide facilmente em duas partes: a que descreve a geografia e etnografia do país e a que conta a sua história. No entanto, neste mesmo livro é possível isolar oito capítulos (113 a 119) onde se narra um mito com características romanescas: a versão do rapto de Helena, segundo os sacerdotes egípcios. Ora nessa versão encontraremos dois processos correntes em Heródoto: o discurso directo e a introdução de reflexões próprias, como tais apresentadas, de carácter racionalista.

Do primeiro destes processos, que assenta na verosimilhança e não na verdade histórica, o modelo era homérico. Sabiam os antigos, como sabem os modernos, quanto ganha em vivacidade e interesse a autodiegese. Heródoto que, como já dissemos, recitava perante um auditório, tal como os aedos, tinha a noção do valor do processo para despertar a atenção e a curiosidade.

O que se verifica no Livro II — e, diga-se de passagem, em nenhum outro livro de modo tão evidente — ocorre também no Livro IV, onde os Σκυθικοὶ λόγοι e os Λιβυκοὶ λόγοι comportam só narrativa nas partes geográficas e etnográficas, mas não resistem

---

(4) *Inscriptiones Graecae* ² 15.37. Os limites da sinonímia entre *demokratia* e *isonomia* foram cuidadosamente analisados por M. Ostwald, *Nomos and the Beginnings of the Athenian Democracy* (Oxford 1969), p. 120, nota 2.

(5) *Greek Historical Thought* (New York ²1964), p. XIII.

ao uso do discurso directo em trechos históricos ou míticos, como a história de Héracles e da mulher serpente (8-10) ou das Amazonas (114-117).

Mas não são só estes momentos romanescos que são recriados na nossa frente. Poderiam citar-se dezenas de exemplos de falas de mensageiros ou de discussões entre figuras históricas célebres, às quais é aplicado o mesmo processo. Apontaremos como momentos culminantes o discurso de Milcíades a Calímaco de Afidna, pedindo-lhe que vote com ele a realização da batalha de Maratona (VI. 109), as assembleias dos principais persas, convocadas por Xerxes antes de marchar contra a Grécia (VII. 8-11), o discurso de Temístocles aos Atenienses sobre o novo estratagema (VIII. 109-110), o discurso de Alexandre, filho de Amintas, aos Atenienses, o dos enviados lacedemónios, e a resposta dada pelos Atenienses a uns e a outros (VIII. 140-144) (6).

Mais surprendente ainda é que o processo seja por vezes transferido para o sobrenatural. A figura que, em VII. 12-18 aparece em sonhos a exortar Xerxes, e depois seu tio Artábano, a partir em campanha contra a Hélade, usa o discurso directo, e outro tanto faz o fantasma de mulher que, antes da batalha de Salamina, pergunta com voz forte, a ponto de ser ouvida por todos: «Loucos, até onde ireis voltar as proas?» (VIII. 84).

Nas proximidades deste episódio, situa-se uma referência a uma exortação de Temístocles que fora a mais bela de todas (VIII. 83). Limita-se, porém, a enunciar os seus tópicos principais, sem a reproduzir. Porque era ainda suficientemente conhecida, e por isso não podia reconstituir-se uma que fosse simplesmente verosímil? Porque tinha uma forma tão perfeita que qualquer tentativa de imitação seria logo detectada? Este é um dos muitos mistérios da oralidade das culturas na sua relação com o desenvolvimento da memória. Não esqueçamos que é este o mesmo historiador que transmite em discurso directo as conversas entre Xerxes e Artábano, seu tio. Entre estas figura e a que é situada no momento da passagem do grande rei com o seu exército, da Ásia para a Europa: ao ver o Helesponto coalhado de navios e as margens cobertas pelos seus homens, o monarca persa felicita-se, mas depois chora; perguntado pelo tio a razão do seu procedimento, responde que lhe veio à mente a fragilidade da condição humana, pois dali a cem anos nem um só daqueles guerreiros seria vivo; ao que Artábano acrescenta reflexões ainda mais pessimistas, dizendo que longa em demasia é a vida para as desgraças que se abatem sobre os homens (VII. 45-46).

Xerxes e Artábano — dois persas — dialogaram como se fossem gregos. Duas figuras históricas, das quais a primeira muito conhecida.

No texto que vai ocupar-nos, também temos na nossa frente figuras históricas, nada menos de sete, dos quais só um nome não corresponde exactamente à inscrição de Behistoun sobre os

(6) Podem, naturalmente, apontar-se excepções a esta regra. Sirva de exemplo o uso do discurso indirecto na fala entre Dario e os Peónios (V. 12-14).

feitos de Dario, o que traduz um apreciável cuidado com a exactidão dos factos narrados. Essas figuras tinham começado a actuar isoladamente no cap. 68 do Livro III e tinham-se conjurado, a partir do cap. 71, para se libertarem do jugo dos magos que haviam usurpado o poder. O diálogo sobre o plano a seguir corre entre dois deles, Otanes e Dario, o primeiro mais prudente e reflectido, desejoso de associar mais pessoas ao arriscado cometimento, o seguinte mais ardente e ansioso por entrar em acção. Esta caracterização dos que vão ser as duas figuras principais do chamado Diálogo dos Persas está em consonância com as teorias políticas que cada um vai defender. Tal facto não significa senão, a nosso ver, que Heródoto preparava a grande cena com o mesmo cuidado com que um dramaturgo vai caracterizando as figuras para se revelarem no momento próprio (7).

Depois da introdução a que fizemos referência, Otanes toma a palavra, em defesa da democraica (a que, como vimos, chama isonomia). Mostra sucessivamente o que, a seu ver, são os defeitos da monarquia. É de notar que, no decurso da sua fala, o monarca é insensivelmente substituído pelo tirano.

Oiçamos a sua primeira argumentação:

> A mim parece-me que não mais devemos ter um só chefe, pois não é agradável nem bom. Pois vistes a que ponto chegou a insolência de Cambises e experimentastes a do Mago. Como é que uma monarquia podia ser uma coisa perfeita, quando lhe é lícito fazer o que quer sem prestar contas?
>
> É que até ao melhor de todos os homens, investido deste poder, ela o faria exorbitar dos seus pensamentos habituais. Dos bens à sua disposição, havia de lhe sobrevir a insolência, e a inveja foi desde sempre congénita ao homem. Possuidor de ambos estes defeitos, será detentor de toda a maldade. Saciada a insolência, comete muitos crimes; o mesmo, com a inveja. Contudo, um tirano (τύραννος) devia ser isento de inveja, uma vez que possui todos os bens. Mas o seu comportamento para com os cidadãos é o contrário disso, tem inveja dos melhores, quando existem e estão vivos, entende-se bem com os maiores malvados da cidade, é mestre no acolhimento que dá às calúnias. É o mais absurdo que há: a quem o admirar moderadamente, leva a mal que não lhe faça muitas vénias; a quem lhe fizer vénias sem conta, odeia-o como sendo um adulador. E vou ainda dizer o pior: abala os costumes ancestrais, violenta as mulheres e mata sem julgamento.

---

(7) Se como geralmente se pensa hoje, o Papiro de Gyges é um fragmento de teatro da época helenística, temos aí um excelente exemplo das potencialidades dramáticas do texto de Heródoto, pois o modelo da tragédia teria de buscar-se em Heródoto I. 6-12.

Logo, a arbitrariedade (não presta contas), a insolência e inveja (causadas pelo excesso de prosperidade), a desconfiança, a inobservância das leis (abala as leis dos antepassados; violenta as mulheres; condena à morte sem julgamento) são os defeitos apontados. Defeitos que já fazem antever, por contraste, as vantagens que serão atribuídas à isonomia: aí, as magistraturas são por eleição (igualdade perante a lei); existe a prestação de contas (o que pressuõe um executivo eleito e responsável); as decisões são tomadas em comum (o que significa que o povo tem poder deliberativo). «Por conseguinte» — continua — «proponho que abandonemos a monarquia e que demos incremento ao povo. Pois é no número que tudo reside». Numa tradução mais literal, diríamos de outro modo as últimas palavras: «que demos incremento à maioria; pois é no muito que tudo reside».

O orador que se segue é Megabizo, que argumenta de forma curiosa, principiando deste modo:

> O que disse Otanes sobre a abolição da tirania, é como se fosse dito por mim, mas, quando incitou a dar o poder ao povo, não acertou na melhor opinião. Pois não há nada de mais irracional e de mais insolente do que uma multidão inútil.

Os defeitos da «maioria» são a insolência («sem dúvida que fugir à insolência de um tirano para cair na insolência do povo desenfreado é coisa que de modo algum se pode tolerar»), a ignorância, a irreflexão «semelhante à torrente de um rio». Em vez disto, Megabizo propõe a oligarquia, baseado em dois frágeis argumentos: um é o do interesse pessoal («pois estaremos sem dúvida entre eles»), outro é o da verosimilhança («e é natural que dos homens melhores surjam as melhores deliberações»).

Em terceiro lugar, fala Dario, dizendo:

> A mim parece-me que o que disse Megabizo sobre o governo do povo foi correctamente afirmado, mas o que disse em relação à oligarquia não está certo. Sendo três os regimes de que dispomos, e todos em teoria os melhores, o do povo o melhor, bem como o da oligarquia e o do monarca, declaro que este último se lhes avantaja consideravelmente. Quando um homem é o melhor, nada se vê que lhe seja superior.

Neste prossuposto de que se trata de um homem superior, conclui que ele orienta sem falhas a multidão. Além disso, pode manter secretas as decisões contra o inimigo. Apresenta seguidamente um argumento baseado na convicção, corrente entre os antigos ,de que os regimes se alteram de uns para outros, revestindo sucessivamente todas as formas. É o que virá a chamar-se μεταβολὴ πολιτειῶν («a mudança das constituições»). Assim,

na oligarquia, formam-se com facilidade a emulação e a inveja, as quais conduzem à discórdia e assassínios, e toda essa instabilidade vai desembocar na monarquia. Sendo, pelo contrário, o povo a governar, aparece a maldade, que conduz à formação de potentes amizades baseadas na cumplicidade do mal. «Assim sucede», — continua — «até que alguém se põe à frente do povo e põe termo aos seus actos. Por tal motivo, esse homem é admirado pelo povo e, uma vez admirado, é apresentado como monarca. E também nisto se demonstra que a monarquia é o melhor.»

Esta demonstração da superioridade da monarquia pela teoria da μεταβολὴ πολτευῶν completa-se ainda com a afirmação de que a liberdade, em ambos os casos, vem de um só homem e com o argumento da tradição («não vamos abolir as leis dos nossos antepassados, quando são bem ordenadas; não seria melhor»).

O historiador não faz comentários. Apenas continua inventariando os alegados factos. Mais ninguém toma a palavra, porque, «dos sete homens, os restantes quatro juntaram-se à última». Prevalece, portanto, a opinião de Dario, cuja picaresca maneira de obter a suserania será narrada em capítulos subsequentes.

Dissemos que não há comentários, e não os há, efectivamente, de modo directo. Mas podemos surpreendê-los no hipotexto, quer na narrativa do expediente para a ascensão de Dario, quer, de modo mais imediato, na maneira como termina a assembleia:

> Assim que foi derrotado o parecer de Otanes, que se empenhava em implantar a isonomia entre os Persas, disse no meio deles estas palavras: «Companheiros, é evidente que um de nós deve tornar-se rei; ou por escolha da sorte ou por entrega ao povo persa da eleição do que quiser, ou por qualquer outra maneira. Eu, por mim, não entro em competição convosco. Na verdade, não quero mandar nem ser mandado. Renuncio ao poder com esta condição, de não ficar às ordens de nenhum de vós, nem eu pessoalmente nem nenhum dos meus descendentes, para todo o sempre.» Ditas estas palavras, os seis concordaram com as condições, e esse não entrou em competição com os restantes, mas retirou-se do meio deles. E ainda hoje essa casa é a única que se conserva livre na Pérsia e só recebe as ordens que quer, sem transgredir a legalidade persa.

Pensemos, neste momento, nos ouvintes de Heródoto, adestrados na dialéctica pela acção dos Sofistas. Eles bem teriam reparado como eram falaciosos os raciocínios de Dario sobre a liberdade (ἐλευθερία), emanada do salvador, quer do regime democrático, quer do oligárquico. E teriam atentado, no final do capítulo, na afirmação de que, devido ao pacto então celebrado entre os sete, a casa de Otanes era «a única que se conserva livre na Pérsia.»

De resto, muitos outros passos de Heródoto contrastam declaramente a liberdade grega com a sujeição persa. Do longo

diálogo entra Xerxes e o espartano Demarato, que se efectua quando o exército já passou o Helesponto e entrou na Europa, *vamos destacar alguns dos passos mais densos de significado:*

> A Grécia foi sempre criada na pobreza, mas junta-se-lhe a virtude, amassada na sabedoria e numa lei rigorosa. Apoiando-se nelas, a Grécia defende-se contra a pobreza e contra a sujeição. (VII. 102)
>
> Eu não pretendo ser capaz de lutar contra dez homens, nem mesmo contra dois: por minha vontade, nem com um só entraria em combate; se, porém, fosse forçoso, ou se algum motivo imperioso me levasse a isso, combateria de preferência com um desses homens de quem se diz que cada um vale três Gregos. Do mesmo modo são os Lacedemónios: em combate singular, não são inferiores a nenhum varão; reunidos em tropas, são os mais valentes de todos. Apesar de livres, não o são de todo: estão sujeitos a um soberano — a lei — que temem muito mais ainda do que te receiam a ti os teus súbditos; de facto, fazem tudo o que ela lhes mandar, e ela manda-lhes sempre o mesmo: que não lhes é permitido fugir do campo de batalha, ainda que seja grande a avalanche dos inimigos; devem conservar o seu posto, e vencer ou perecer. (VII. 104)

Outro passo igualmente elucidativo ocorre no Livro VIII, num período agitado que precede a batalha de Plateias: Alexandre, filho de Amintas, encontra-se em Atenas, ao mesmo tempo que uma delegação, a fim de transmitir as propostas de paz do grande Rei, feitas por intermédio de Mardónio. Os Ateniense responderam a Alexandre:

> Também nós sabemos que o poder dos Medos vale muitas vezes o nosso, de modo que não vale a pena depreciar-nos por isso. Mas, mesmo assim, ansiamos pela liberdade, e defender-nos-emos até onde pudermos. Não tentes persuadir-nos a pactuar com os Bárbaros, que não nos convenceremos. E agora vai anunciar a Mardónio o que dizem os Atenienses: enquanto o Sol seguir o curso que agora percorre, nunca pactuaremos com Xerxes. Confiamos no auxílio dos deuses e dos heróis, cujos santuários e imagens ele incendiou sem respeito algum, iremos lutar contra ele e expulsá-lo-emos. E tu, doravante, não te apresentes mais com tais propostas na frente dos Atenienses, nem lhes aconselhes acções iníquas, sob a aparência de serem nobres. Pois não queremos que sofras algum desacato da parte dos Atenienses, de quem és próxeno e amigo. (VIII. 143)

Talvez não seja menos característico desta forma de fazer comentários implícitos, ou de moralizar narrando, este curioso passo, já posterior à vitória de Plateias. O general vitorioso, Pausânias, vê os móveis e utensílios que Xerxes deixara ficar na fuga, entregando-os a Mardónio. Eram objectos de prata e de ouro e tapeçarias de cores variegadas. O general manda os padeiros e cozinheiros de Mardónio preparar uma refeição à moda persa. Ao ver os leitos de ouro e prata tão bem guarnecidos, mesas de ouro e de prata e o aparato sumptuoso da ceia, fica estupefacto. Resolve então, por brincadeira, mandar preparar uma ceia à moda lacónica. Chama em seguida os generais gregos para partilharem do seu sentido do humor e diz-lhes, apontando para cada uma das refeições confeccionadas:

> Homens da Grécia, mandei-vos reunir para este fim: queria mostrar-vos a loucura do chefe dos Medos, que, usufruindo deste passadio, marchou contra nós, para nos arrebatar a nossa miséria. (IX. 82)

Ao contar esta edificante história, porém, Heródoto não afirma. Emprega um cauteloso λέγεται («diz-se»), como em tantos outros passos da sua obra.

Efectivamente, não só o caso não é único, e, portanto, bem distinto do que nos ocupa, como faz parte dos princípios do historiador utilizar a tradição, ainda que sem aderir a ela. Citamos as duas afirmações mais conhecidas:

> Até aqui, falei segundo a minha observação (ὄψις), reflexão (γνώμη) informação (ἱστορίη); mas, a partir de agora, passarei a referir a tradição (λόγος) egípcia, tal como a ouvi; acresce ainda um pouco do que vi. (II. 99)
>
> O meu dever é referir a tradição, mas de modo algum sou obrigado a acreditar nela. E que esta afirmação valha para toda a minha obra. (VII. 152)

Existe, portanto, uma preocupação de rigor, que se manifesta em muitos passos. No Livro VII, por exemplo, quando transmite, em discurso directo, a resposta dos habitantes de Corcira aos Persas, tem o cuidado de prevenir:

> Ao Persa disseram eles palavras deste teor (VII. 152)

Até que ponto essa preocupação foi mantida, é quase impossível de dizer. Reconstituir os discursos pronunciados por figuras históricas com exactidão estava mais dentro do âmbito da verosimilhança do que do da verdade. E não se pense que tal princípio só seja válido para Heródoto, devido aos traços de

arcaísmo que conserva. Ele vai verificar-se nos outros historiadores, mesmo em Tucídides, e daí passará aos Romanos, e destes aos renascentistas. Tucídides, por exemplo, transforma a argumentação a favor ou contra o rumo que se pretende dar à acção em discursos que representam o essencial do que os participantes declararam.

Em passo muito conhecido, o historiador máximo exprime esta noção e, segundo o entendimento de muitos, critica também o seu antecessor:

> Quanto às palavras que proferiram uns e outros, quer os que iam entrar em guerra, quer os que já estavam nela, era difícil recordar com a devida exactidão o que disseram, tanto para mim, naquilo em que os ouvi, como para outros, que mo transmitiram de várias fontes. Tal como me pareceu que cada um deles deveria falar acerca das circunstâncias mais apropriadamente, mantendo-me o mais próximo possível de todas as opiniões realmente proferidas, foi assim que eu me exprimi. (I. 22.1)

É impossível garantir que fosse o Diálogo dos Persas que estava em mente. Mas também não é improvável.

Efectivamente, Heródoto excedera os limites do verosímil ao pôr na boca dos conjurados persas de 522 a.C. teorias cuja discussão estava na ordem do dia na Atenas da segunda metade do séc. V a.C. Que assim era, provam-no as pecas dramáticas que referimos no começo e provam-no os ecos do elogio da democracia ateniense que Tucídides atribui a Péricles em II. 36-42, e que contém, sobretudo em II. 37.1, uma descrição das vantagens da democracia semelhante à de Otanes.

É certo que, como também já vimos, Heródoto insiste muito na veracidade da sua narrativa, tanto aqui como quando volta a referir-se a ela no passo já citado de VII. 43. Mas o seu procedimento é aquele que, no século seguinte, Aristóteles há-de considerar como um critério de distinção entre poesia e história:

> ...a Poesia conta de preferência o geral, e a História, o particular. O geral, é aquilo que, segundo a verosimilhança ou a necessidade, dirá ou fará certo homem; isto é o que se esforça por representar a Poesia, embora atribuindo nomes às figuras. O particular, é o que fez ou aconteceu a Alcibíades. (*Poética 1451b*)

O mais curioso é que, a anteceder este mesmo passo que acabamos de citar, Aristóteles dera Heródoto como exemplo de historiador, observando que «era possível pôr em verso as obras de Heródoto, e a História não seria inferior pelo facto de ter ou

não metro». O que faz supor que, mesmo para um espírito tão metódico e preciso como o do Estagirita, os discursos atribuídos às personagens do passado não invalidavam a veracidade da narrativa. A questão punha-se apenas a nível de linhas gerais, não do pormenor da acribia de expressão.

Em todo o caso, os dados para análise das constituições políticas estavam lançados. O tema seria retomado por Platão no *Político* (291 e - 292 d) e largamente desenvolvido no Livro VII de *A República*. Aristóteles discute-o de novo na *Política*, Livro IV, indo ao ponto de classificar as variedades dos grandes sistemas. Aos poucos, tinha-se criado a noção de que, para cada um deles, havia uma forma boa e uma degenerada. De uma terminologia um tanto vaga, vai-se passando para designações mais precisas. Aristóteles, por exemplo, parece denominar *democracia* uma forma desviada de *politeia* e, noutros passos (1290 a), esta última aparece como uma mistura de oligarquia e democracia. Só dois séculos depois é que Políbio delimitará claramente as seis formas, reabilitando a designação de *democracia* para o governo da maioria e criando a de *oclocracia* para distinguir a sua degenerescência.

Cerca de três séculos dura este ensaio de teorização política, nos alvores da historiografia (8) que de uns para outros autores se vai alargando e aprofundando. Real ou imaginário, é o «Diálogo dos Persas» que lança as bases de uma discussão que não cessará de se renovar através dos séculos.

(8) É muito numerosa a bibliografia sobre o Diálogo dos Persas. Citaremos alguns dos estudos mais importantes: Karl Reinhardt, in: *Vermächtnis der Antike* (Göttingen 1960), pp. 158-164; Klaus Bringmann, «Die Verfassungsdebatte bei Herodot 3, 80-82 und Dareios' Aufstieg zur Königsherrschaft», *Hermes* 104 (1976) 266-279; Jacqueline de Romilly, «Le classement des constitutions d'Hérodote à Aristote», *Revue des Études Grecques* 72 (1959) 81-99; J. A. S. Evans, «Notes on the Debate of the Persian Grandees in Herodotus 3, 80-82», *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 36 (1981) 79-84.

UMA LEITURA DE *O SENHOR DO PAÇO DE NINÃES* DE CAMILO CASTELO BRANCO

MARIA ISABEL ROCHETA
Universidade de Lisboa

Em *O Senhor do Paço de Ninães* (1), o sujeito da narração surge a abrir a novela, dirigindo-se, com desenvoltura, ao «leitor»:

> «Estamos no Minho, o leitor e eu.» (*SPN*. 23)

O narrador afirma-se numa presença de corpo inteiro, expondo as circunstâncias da narração por meio de referências topográficas, notações sensoriais e deícticos. Consegue, assim, um efeito de autenticidade, ganhando relevo junto do «leitor» com quem conversa e que «transporta» para o local em que deambula. Este espaço é referido como o cenário da história a contar:

> «Aqui tem o paço de Ninães. [...] aqui tem o leitor esta escalavrada e grossa parede afestoada de hera, e além outro lanço derrocado e adentro das paredes um silveiral que rompe do pedregulho.» (*SPN*. 24-26, *passim*).

A inserção do «leitor» no espaço da narração e/ou da diegese constitui uma transgressão das convenções da ficção narrativa; esta metalepse, aliás corrente na novelística romântica, conflui para a intimidade entre narrador e narratário, facilitando, até pelo cómico, o contacto e o entendimento.

Tendo apresentado o espaço da diegese, o enunciador informa-nos quanto ao tempo em que ela se inicia: o último quartel do século XVI. Situando-se ele, explicitamente, no séc. XIX, o seu estatuto heterodiegético é evidente. A heterodiegese, os traços de semelhança com o escritor e o diálogo com o «leitor» constroem o típico narrador/autor da novela camiliana. Lembremos, porém, que *O Senhor do Paço de Ninães* é publicado em 1867, num período em que Camilo Castelo Branco revela o seu interesse pelo romance histórico. A época da diegese tem fundas implicações na

(1) Utilizamos a 8.ª edição, da Parceria A. M. Pereira, 1966; a obra será frequentemente referida pela sigla *SPN*.

narração da obra em apreço: embora o enunciador se situe clara e repetidamente num tempo distinto, a sua projecção afectiva no protagonista transparece numa acentuada homogeneidade estilística entre o seu discurso e as falas daquele; de resto, a recriação da época é servida por uma linguagem de marcado pendor clássico; também os processos de autenticação do relato dum caso situado no séc. XVI divergem daqueles usados na exposição de um enredo contemporâneo do narrador ,pois as fontes de informação são, necessariamente, diferentes. Note-se ainda que, não podendo o narrador afirmar o conhecimento directo de personagens, insiste no saber pormenorizado do local. Dando conta da História de Portugal a par da vida de Rui de Azevedo, a narração assume um carácter polifónico, pois o enunciador opta por transcrever textos coevos ou, ao menos, próximos da época narrada — que dela duplamente nos falam, sendo esclarecedores tanto pelo conteúdo quanto pela expressão. (2)

No que respeita ao discurso propriamente dito do narrador, é patente a maneira apaixonada de contar e a lúcida assunção da subjectividade no registo — sempre interpretativo — dos «factos» históricos.

Os títulos dos capítulos desde logo revelam uma narração subjectiva; alguns deles exprimem emoções das personagens, partilhadas pelo enunciador: «Lá vão!...»; «Mãe!»; «Vivia!»; outros manifestam o ponto de vista do sujeito da narração: «Vitória do Velhaco»; «Como choram as mães»; «Como as boas almas são tolas»; «Chaga curada em falso»; «A corrupção da Índia e a justiça do céu»; outros ainda evocam a perspectiva do «leitor»: «E Rui?». Alguns dos títulos lembram, pela sua estrutura sintáctica, os argumentos tantas vezes usados na novela romântica a abrir os capítulos: «O que era um negro quando precisava ser homem»; «Reflexões sobre os pretos e o mais que se disser».

Os comentários emitidos pelo narrador revelam o seu empenhamento afectivo e/ou ideológico no tocante à matéria narrada — seja ela a vida do Senhor de Ninães, seja a História de Portugal. Ambas surgem entretecidas na narrativa, numa fusão de ficção e História. À ficção pertencem algumas das personagens e as suas acções; da História relevam os principais acontecimentos e algumas figuras do Portugal quinhentista. A mundividência do narrador, abundantemente expressa, assegura a coesão da narrativa, pois o destino pátrio é concebido e julgado à imagem do destino individual, sendo o passado do país entendido mais como uma soma de biografias do que como um movimento de conjunto. (3)

---

(2) Sobre a utilização de fontes documentais em *O Senhor do Paço de Ninães*, ver A. Pinto de Castro, «Da História à Ficção na Novela Camiliana. Uma Leitura d'*O Senhor do Paço de Ninães* em Clave de Intertextualidade», Separata de *A Abertura do Mundo — Estudos de História dos Descobrimentos Europeus*, vol. I, Lisboa, Ed. Presença, 1986.

(3) J. do Prado Coelho (em *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana* 2.º vol., 2.ª ed., Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, pp. 57-63) afirma ser esta uma característica dominante da novela histórica de Camilo.

Sobre Rui de Azevedo, o narrador observa:

> «Era o louco sublime, o idiota do céu, o abnegativo anjo que se sentia mais amante, ao compasso que a amada mais se amiserava». (*SPN*. 47) «O que ele tinha em alto quilate, e da mão de Deus recebera e sua mãe lhe velara [...] era a virginal candura do coração, o perfume de inocência que, apenas saído ao ar pertilencial dos vícios alheios, em vez de levantar-se em aromas, se esfria, congela e dilui em lágrimas.» (*SPN*. 106-107)

A inocência e a espiritualidade atribuídas a Rui conferem-lhe um estatuto de excepção pelo contraste com a corrupção do meio circundante; o léxico, a gradação, a perífrase, eminentemente valorativos, revelam a adesão do sujeito da narração ao protagonista. Em outros passos, porém, o narrador dele se distancia, mostrando-se mais experiente e conhecedor do mundo; no Capítulo VI, significativamente intitulado «Como as boas almas são tolas», a propósito da credulidade de Rui perante o fingimento de Leonor, o sujeito da narração comenta:

> «Que rogos! Como o coração do moço se diluía em lágrimas de sangue! Se ele tivesse amado antes de Leonor duas mulheres, que vulgaríssima espécie lhe não pareceria a terceira!» (*SPN*. 79)

O narrador de *O Senhor do Paço de Ninães* manifesta desencanto e, mesmo, ressentimento ante as mulheres. Só a figura da mulher-mãe lhe merece respeito e admiração, definindo-se ela pelo amor leal e sem quebra a seu(s) filho(s). O sofrimento de D. Teresa, causado pela ida de Rui na expedição ao Norte de África, é assim apresentado:

> «Já não chorava. As lágrimas são vida; e ela ia moribunda, morta, naquela paralisia de sentimento, aniilação de consciência da dor, alheamento do senso íntimo numa intuspecção de outra ordem, de outro inferno em que o padecente acaba por cogitar no seu estado com a incerteza do que passou em si.» (*SPN*. 123)

O encarecimento da dor da personagem e da sua capacidade de sofrer por amor situa-a nos antípodas da leviandade de Leonor. No final da vida, no entanto, o sofrimento e o amor redimirão, aos olhos do narrador, a amada de Rui.

A interjeição e as exclamações realçam a emoção de quem conta e a intensidade do sofrimento das personagens. São muitas as breves frases exclamativas a sublinhar os momentos mais emocionantes da diegese (ou, ao menos, os mais emocionados da narração...).

«Pobres anjos as mulheres, quando amam e expiam culpas tão usadas e trivais como Leonor!
A gente diz isto, mas Deus lá sabe!» (*SPN*. 191)

Aponta aqui o narrador de *O Senhor do Paço de Ninães* a trave-mestra da sua visão da condição humana. Em tudo e todos vê ele a marca do transcendente que se impõe inexoravelmente ao curso dos acontecimentos. Ao erro, a que chama «culpa» e/ou «pecado», segue-se o sofrimento que entende como «expiação».

A interrogação é também um processo de exprimir a subjectividade do enunciador, enfatizando a situação das personagens. Ela é muito frequente na narração desta novela, revelando o desejo do narrador de se adentrar na personagem e acentuando o patetismo da narrativa.

Em *O Senhor do Paço de Ninães* entrecruzam-se o comentário e a estrita narração da acção. Uma só palavra — adjectivo, substantivo ou verbo — introduz, por vezes, a óptica do enunciador numa frase informativa. Sobre o escravo Vasco, diz ele:

«Era este negro a única e sublime alma de homem que parecia entender e ler no peito do seu senhor.» (*SPN*. 74-75)

O sentimento de Rui por Leonor, após a quebra do noivado é assim apresentado:

«Rui não amaldiçoava, ainda assim, Leonor em cada transe que o excruciava. A ela atribuía sem injustiça, a concatenação de tantos e tão travados infortúnios, mas não a amaldiçoava.» (*SPN*. 164)

A imagem, a comparação, o eufemismo e a perífrase manifestam, ao longo da narrativa, o *querer* do narrador. Particularmente relevantes na expressão do seu sentir são, ainda, a repetição e a gradação.

Também o léxico contribui decisivamente para o apaixonado empenhamento da narração, destacando-se o uso constante da adjectivação. A mundividência do sujeito da narração espelha-se, com nitidez, no vocabulário usado na apresentação da diegese e nos comentários nela entretecidos. A valoração que, sobretudo através do léxico, constantemente impregna a narrativa, revela a concepção que o enunciador possui da condição humana e a sua atitude perante ela. Em *O Senhor do Paço de Ninães*, o narrador debruça-se sobre o lado negativo do homem, manifestando-se experiente, amargo e desiludido. Não desenvolve análises minuciosas, esclarecedoras quanto à psicologia das suas personagens: elas são bem figuras de novela e não de roman-

ce. (4) O que em muitas delas se manifesta é um pendor fatal para o mal. Tendência, aliás, generalizada: as figuras positivas — mormente o protagonista e sua mãe — são apresentadas como excepções. A imagem da mulher enquanto amorosa surge desfigurada; a reabilitação ocorre tardiamente, numa velhice marcada pela extrema decrepitude. (5) Decresce, assim, a importância dada ao «coração» e aumenta, significativamente, o impacto da «alma», como até a nível de frequência lexical se confirma. Na verdade, a atenção ao mal, radicada na experiência e no cepticismo do narrador, desenvolve-se numa reflexão marcada pela religiosidade.

O mal é concebido como uma degradação do *querer*; esta degradação assume aspectos vários, incidindo sobre a natureza do *querer* e/ou o seu objecto, definindo-se sempre, porém, pelo afastamento do amor genuíno, puro, desinteressado. Como «culpa» é o mal apresentado, termo que implica reprovação moral, e/ou «pecado», que envolve, sobre aquela, a condenação religiosa. A anteposição de um *querer* condenável ao *dever* é fatalmente punida: à «falta» segue-se inexoravelmente a «queda», interpretada pelo narrador como «castigo». O sofrimento é, por vezes, entendido como «expiação» também pelas personagens, sendo então acompanhado de «remorso» e agravado pela «penitência».

Perante o mal, a reacção do enunciador é a condenação inflexível; ele adere convictamente à «justiça de Deus» — cujas manifestações adivinha em diversos acontecimentos. É a sua uma visão fatalista, pronta a decifrar presságios e fazer profecias, lendo na desgraça a mão de um Deus justiceiro: *post hoc, ergo propter hoc*... A inelutabilidade do destino, a preponderância do divino sobre o humano, o enfoque insistente da «queda», da dor e da morte, o engrandecimento do protagonista atestam o sentido trágico da mundividência do sujeito da narração. Trata-se, porém, de um trágico cristianizado: o erro mais grave, o pecado capital consiste, a seu ver, na falta de amor; e só o amor, ainda que tardio, pode remir os culpados, para os quais haverá ainda esperança — embora não neste mundo. Notemos também que a importância conferida ao *sentimento* revela um narrador tipicamente romântico.

Os juízos de valor e os comentários emotivos surgem na narração referidos a personagens e situações ficcionais como a figuras e acontecimentos históricos. Uma mesma atitude enforma a apresentação de ficção e História. O enunciador revela-se eminentemente individualista manifestando que o bem colectivo não deve ser construído sobre o sofrimento individual. O amor e o respeito pelo indivíduo são, para ele, fundamentais. Falando dos jovens fidalgos portugueses mortos em Alcácer Quibir, observa:

---

(4) Sobre a distinção entre novela e romance, cf. J. do Prado Coelho, *op. cit.* pp. 295-299 e também M.ª Alzira Seixo, «Narrativa e Romance: esboço de uma articulação teórica» em *Afecto às Letras*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984, pp. 422-429.

(5) As características e a evolução da Leonor de *SPN*, lembram, de vária maneira, a Leonor de *Romance de um Homem Rico*; a biografia da personagem de *SPN* é também muito semelhante à de D. Úrsula César, cuja história é narrada n'*A Caveira da Mártir* (4.ª ed., s/d., pp. 206-207).

> «Morreram. Disseram os cronistas que lhes foi obelisco os acervos de cadáveres sobre que caíram. Foi; mas morreram, e tinham mãe, e esposas e criancinhas, em cujas faces puderam dar o derradeiro beijo. Oh! A glória!
>
> E as lágrimas? A glória dos fastos, a convenção de uma palavra que as mães, as esposas e as criancinhas não entendem!» (*SPN*. 112)

O narrador reprova, assim, o espírito de conquista e cruzada dos portugueses de antanho. O castigo de Deus recai, segundo ele, sobre os responsáveis pela expansão, pois ela é vista, apenas, nas suas consequências negativas, nos prejuízos e sofrimentos individuais causados.

Alcácer Quibir teria sido, deste modo, o palco de uma «batalha expiatória» (*SPN*. 130) em que Portugal teria pago os seus erros. A «decadência» do país é encarada como castigo divino: segundo o enunciador, o pecado expia-se ao longo de gerações, pagando cada homem as suas culpas e/ou as dos seus ascendentes.

> «[...] Portugal naquele dia não teve por si Deus nem Satanás. Morreu, e nem sequer gloriosamente! As heroicidades de algumas dezenas de valentes sem chefe nem disciplina, em vez de contrapesarem a pusilanidade de muitos, comprovam a decadência, o concerto de traças, até certo ponto, providenciais e operatórias de tal sucesso.» (*SPN*. 129)

O castigo de Deus recai ainda sobre figuras várias com as quais se cruza o Senhor de Ninães no seu percurso atribulado no Oriente. Mais uma vez, o narrador verbera as conquistas portuguesas, procurando mostrar que a cobiça e a crueldade são fatalmente punidas.

Esteja em jogo uma vida individual, ou o passado colectivo de Portugal, é, pois, a mesma a visão do narrador. Os seus juízos ecoam na narrativa nas falas do protagonista e das personagens mais autorizadas (os «bons»); eles são ainda corroborados pelos textos históricos que transcreve para elucidar o «leitor» quanto a determinados lances do passado do país e a que atribui a função de argumentos de autoridade. As vozes da narração e da diegese erguem-se, assim, num coro solene e ameaçador, grandioso e patético.

Falando de D. Sebastião e de Alcácer Quibir o enunciador cita, em nota de pé de página, a *História Sebástica* de frei Manuel dos Santos (*SPN*. 51) e, de Jerónimo Mendonça, a *Jornada de África* (*SPN*. 170-172); refere, ainda, frei Bernardo da Cruz (6) e

(6) Camilo incorre em erro ao apresentar frei Bernardo da Cruz como autor sebástico. Este franciscano é apenas responsável por uma *cópia* da *Chronica de Elrei D. Sebastião*, cuja autoria, na verdade pertença de António Vaena, lhe foi durante cerca de um século erroneamente atribuída. O lapso, difundido por A. Herculano e A. da Costa Paiva, em 1837, na

Miguel Leitão de Andrada (*SPN*. 130). No texto da novela insere, também sobre Alcácer Quibir, extensos excertos do sermão de exéquias de D. Sebastião. A transcrição de algumas linhas de prédica é reveladora da sintonia entre o autor do sermão (7) e o narrador:

> «Mas Deus é justíssimo. [...] como a culpa toda foi vossa e de nossos pecados, juízo justíssimo é de Deus que não tenhais pais, nem maridos, nem filhos, nem irmãos, nem parentes, nem honra, nem vida, estou em dizer que nem Deus, senão afronta perpétua, sibilo perpétuo, ignomínia indelével em vosso rosto!... [...]» (*SPN*. 134-135)

Sobre a actuação do prior do Crato e seus partidários, menciona o enunciador a *Introdução à história dos séculos XVII e XVIII* de Rebelo da Silva e *Europa Portuguesa* de Manuel de Faria e Sousa. Esta última obra é também citada a propósito da submissão da nobreza portuguesa a Castela (*SPN*. 194). Comentando a actuação dos portugueses na Índia, ao tempo do domínio castelhano, fornece também o narrador múltiplas informações e referências várias, nomeadamente a *História de S. Domingos* de frei Luís de Sousa (*SPN*. 215-217) e a *Ásia Portuguesa* de Manuel de Faria e Sousa (*SPN*. 180, 181, 183, 215 e 217-218).

Atente-se na narração do incêndio da nau em que Matias de Albuquerque devia regressar a Portugal com as riquezas na Índia acumuladas: o enunciador multiplica as vozes que interpretam o desastre como castigo divino; à sua, junta-se a do protagonista; cita Manuel de Faria e Sousa que, relatando o caso, por sua vez refere as advertências do jesuíta Jerónimo Xavier pressagiando desgraça a Matias de Albuquerque se não «aligeirasse a alma para a viagem» (*SPN*. 181).

A reprodução de excertos de obras de natureza histórica reforça a autoridade do narrador, na medida em que, neles, os seus juízos são corroborados; os passos transcritos contribuem também, pelo assunto e pelo estilo, para a acentuação do patético; eles funcionam, pois, como intensificadores de tragicidade.

A citação de textos históricos desempenha, assim, função de relevo: ela serve a autenticação da narrativa, uma vez que esses textos constituem fontes documentais autorizadas de informação sobre a época da diegese. O sujeito da narração procura obter um

---

1.ª edição da referida crónica, só veio a ser corrigido em 1950 pelo Prof. Queirós Veloso, pelo que o novelista não o poderia ter detectado, à luz do saber do seu tempo. Ver, a propósito, J. Veríssimo Serrão, *A Historiografia Portuguesa. Doutrina e Crítica*. Vol. I — Séculos XII-XVI. Lisboa, Ed. Verbo, 1972, pp. 330-335.

(7) Acordo do narrador com o *autor* do sermão, mas não com o pregador: veja-se a nota de rodapé em *SPN*. 140, e, ainda, C. Castelo Branco, *As Virtudes Antigas ou A Freira que fazia chagas e o Frade que fazia reis* 4.ª ed. Lx., Parceria A. M. Pereira, 1943, pp. 83-126.

efeito da veracidade quanto à moldura histórica da acção, pelo recurso à referência e/ou transcrição parcial de obras de cariz histórico. O seu *saber* apresenta-se, assim, como um saber de *conhecimento*, de natureza erudita. Note-se, porém, que o saber do narrador não pode ser considerado de ordem «científica», ainda que tenhamos em conta tudo o que de subjectivo tem de haver na ciência histórica, pois o seu olhar deixa-se guiar pela paixão. À luz dessa paixão vê ele a época em apreço e emite juízos de valor explícitos sobre ela e sobre os textos históricos que se lhe referem. A sua postura é claramente a do ficcionista, não a do historiador: o narrador preocupa-se mais com a verosimilhança do que com a verdade, entretecendo habilmente ficção e História; interessa-lhe mais exprimir a sua visão da condição humana ao interpretar os «factos», do que averiguar da veracidade deles e dos seus reais condicionalismos. (8)

Também no que respeita ao protagonista, o narrador procura provar a sua existência real remetendo para documentos históricos (cf. *SPN*. 142 e 232-233). No que toca, porém, às suas vivências, sentimentos, opiniões, já ele adopta atitude diferente, pois não indica as fontes do seu conhecimento — fossem elas um diário ou apontamentos de Rui, correspondência trocada entre ele e outras figuras, etc. Em alguns passos, produz o enunciador asserções sobre as personagens sem para tanto apresentar qualquer justificação. Em outros, afirma desconhecer ao certo determinados pormenores da sua trajectória. (9) Recorre, ainda, por vezes, à interrogação, tecendo conjecturas várias. (10) O seu *saber* revela-se, assim contaminado pela *imaginação* e pela *experiência*. A omnisciência relativa à generalidade dos factos alia-se, pois, uma focalização por vezes *restritiva*, nomeadamente no que se refere ao acesso à consciência das personagens.

Nesta novela encontramos, pois, ainda que com algumas limitações, uma focalização *interna*. A focalização *externa* coexiste com ela nos passos em que são descritos os gestos das personagens. O narrador é avaro de descrições: as personagens viajam por mar e por terra, na Península, na Índia, na China e nada nos é dito das paisagens e monumentos que eventualmente observem; mas é pródigo no que toca a apresentar a mímica, no que ela tem de revelador de caracteres e de sentimentos exacerbados.

A oração, a súplica são acompanhadas de manifestações exteriores: o ajoelhar, o erguer das mãos e dos olhos aos céus. (11) O sofrimento expande-se em lágrimas e soluços, causando tremuras, palidez, desmaios. (12) A amizade e a compaixão exprimem-se

---

(8) Sobre a subjectividade da visão histórica de Camilo, cf. Castelo Branco Chaves, *O Romance Histórico no Romantismo Português*, Lx. Instituto de Cultura Portuguesa, 1980, pp. 50 ss.

(9) Cf. por exemplo, *SPN*. p. 219.

(10) Cf. *SPN*, pp. 124, 236 e 237.

(11) Cf. *SPN*. pp. 67, 70, 82, 100, 114, 126, 196 e 248.

(12) Cf. *SPN*. pp. 46, 58, 69, 71, 72, 79, 80, 83, 90, 95, 101, 104, 114, 122, 125, 126, 139, 207, 216, 248 e 257.

em abraços e lágrimas. ([13]) O amor entre mãe e filho manifesta-se em beijos e afagos. ([14])A «veemência de gestos» (*SPN*. 246) caracteriza, deste modo, a actuação das personagens nos momentos de maior dramatismo. O amor entre Rui e Leonor é, no entanto, impossível: ele traduzir-se-á, apenas, no beijo de despedida do Senhor de Ninães à sua amada quando ela, entrevada e semilouca, agoniza. ([15]) O protagonista, uma vez atingida a matura idade, distinguir-se-á pela sobriedade, sendo então o sorriso, que desde jovem o caracterizara, o traço revelador da sua sabedoria. ([16])

As observações tecidas em torno da narração de *O Senhor do Paço de Ninães*, tornando evidente o seu carácter subjectivo, mostram a importância da focalização *interventiva* nesta obra. Na verdade, a diegese nunca é relatada de forma *neutra*; como temos vindo a apontar, o sentir de quem conta faz-se notar, de múltiplas maneiras, na sua apresentação. A paixão que condiciona o *saber* do narrador e se expande exuberantemente na narrativa é, afinal, a essência da mundivisão romântica e trágica que o caracteriza. A focalização, revelando esta interpenetração do *saber* e do *querer* e acentuando a patetismo dos momentos cruciais da diegese, contribui, pois, na sua complexidade, para a tragicidade da novela.

A intervenção do enunciador concretiza-se, por vezes, em apelos explícitos à participação do «leitor». Participação, em alguns passos, «física», sugerida através da metalepse. De outras maneiras, ainda, é o narratário chamado a testemunhar os eventos da acção. Por vezes, a referência ao discurso histórico mediatiza a metalepse:

> «E Rui Gomes de Azevedo? Quer o leitor que se lhe mostre o lagrimável moço por entre o ondear daquele sangue e fumo? Abra aí qualquer dos seus mais dilectos narradores da batalha expiatória. Siga no revolutear incerto e desatinado do exército português o movimento do terço dos aventureiros [...]. Está aí Rui Gomes. Veja hasteado na frente um crucifixo. [...]» (*SPN*. 130)

O «leitor» assiste, pois, a alguns dos episódios mais dramáticos da diegese; fica reforçado o efeito da veracidade da narrativa e, simultaneamente, o patetismo que a caracteriza.

O sujeito da narração desempenha assim, abertamente, uma função de regência sendo muitas as intervenções que visam a organização da narrativa. ([17]) Esta organização concorre, aliás, sobremaneira, para o sentido trágico que caracteriza a novela: a multiplicação de «faltas» seguidas de «quedas» apresentadas

---

([13]) Cf. *SPN*. pp. 67, 87, 90, 125, 131, 141, 147, 173, 189, 223, 231 e 242
([14]) Cf. *SPN*. pp. 71, 72, 73, 74, 83 e 91.
([15]) Cf. *SPN*. p. 259.
([16]) Cf. *SPN*. pp. 69, 83, 91, 125, 169 e 189.
([17]) Cf. *SPN*. pp. 33, 46, 56, 87, 100, 106, 132, 157, 167, 209, 210, 215 e 218.

como manifestações da justiça divina; o enquadramento dos acontecimentos numa época da História do país classificada pelo narrador como de «decadência» e de «agonia de Portugal» (*SPN*. 129); a orquestração de vozes por ele conduzida; a importância das cenas, nomeadamente de confrontação e de reconhecimento, confluem para o trágico fechamento do universo narrado e para o patetismo da narração.

A observação da diegese mostra que ela constitui, sobretudo, uma demonstração da mundivisão do enunciador, pois tão ou mais importantes do que os acontecimentos são as interpretações que eles recebem, os sentidos que lhes são atribuídos.

Rui Gomes de Azevedo, instaurado como sujeito por um *querer* inicial — o amor a sua prima — vê frustrado o seu projecto de casamento. Dominado pela desilusão e pelo sofrimento, ele não adoptará novo projecto pessoal. Faz sua a luta pela independência de Portugal; mas, gorada esta, o trajecto de Rui define-se vincadamente pela renúncia, pela abnegação, sendo pautado pelo *dever*. Ele é participante e, depois, apenas testemunha dos mais dramáticos acontecimentos do seu tempo. Assim, é o país que, gradualmente, avulta como protagonista de uma história trágica de «decadência». A perda de identidade do fidalgo do Minho coincide com a perda a independência do país: a ruína do paço prefigura a decadência de Portugal. ([18]) Rui, pela sua lucidez e pela sua visão crítica, desempenha, sobretudo na parte final da narrativa, um papel próximo da função do coro na tragédia. A sua palavra constitui elemento fulcral na orquestração de vozes que na novela se fazem ouvir, pois, também segundo ele, o transcendente se impõe inelutavelmente ao imanente, no plano individual como no plano colectivo.

Nesta novela, mais do que uma história individual, mais do que alguns passos da História de Portugal, é-nos transmitida uma visão muito pessoal das relações entre o humano e o divino, a atestar o sentimento trágico da condição humana na obra de Camilo.

A presença do cómico, patente na abertura de *O Senhor do Paço de Ninães*, dilui-se gradualmente na narrativa. À medida que o protagonista «amadurece», a proximidade entre ele e o narrador aumenta, anulando-se, assim, progressivamente, a distância indispensável à crítica e ao humor. O enunciador recorre, ao longo da novela, à sátira, mas apenas para retratar os «maus» — aqueles que um *querer* adulterado afasta do verdadeiro *dever*, cuja matriz é de natureza divina. E, nos capítulos últimos da obra, a tragicidade do seu sentir impregna a apresentação de personagens e acontecimentos, não havendo lugar para o cómico.

Em *O Senhor do Paço de Ninães* surge duplamente reforçado o trágico da novela camiliana: o isolamento, o cariz excepcional

---

([18]) Segundo Júlio Dias Costa (em *Palestras Camilianas*, Lisboa, Empresa Literária Fluminense, 1925), Camilo pensou intitular esta obra *O Último Senhor de Ninães*.

do herói acentua-se, pois a fraqueza de carácter atribuída à mulher impossibilita a constituição do par amoroso; a fatalidade impende, não apenas sobre um indivíduo, ou até sobre uma família, mas sim sobre todo um país ao longo de gerações. O amor impossível, a dor e a morte inserem-se num quadro de desolação assinalado pelo fim de três casas (Pouve, Reboredo e Ninães) num tempo de «agonia de Portugal». (19)

(19) Aliás, a atmosfera apocalíptica é ainda reforçada pela rejeição do mito do retorno de D. Sebastião, por duas vezes implicitamente posto em causa na novela (*SPN*. 170-172 e 189); assim, não se vislumbra no texto qualquer símbolo do ressurgimento de Portugal.

CARNAVAL URBANO EM PORTUGAL

MARIA ISAURA PEREIRA DE QUEIROZ
Universidade de São Paulo

Uma nova forma de festejar os Dias Gordos, considerada moderna, surgiu nas grandes cidades portuguesas — Lisboa e Porto, notadamente, no início do séc. XIX. Para diferenciá-la das comemorações tradicionais, que compunham o Entrudo, foi comumente chamada Carnaval; com esta distinção, dava-se a entender também que as novidades nada tinham a ver com as velhas práticas e que as inovações, sendo provenientes da França, eram mais civilizadas e mais elegantes do que aquelas. Relacionava-se também o aparecimento das celebrações modernas com a transformação que vinha sofrendo a vida urbana; nas cidades maiores, os bons costumes tradicionais iam sendo abandonados, substituídos por outros que também se originavam no exterior. Atacados pelos conservadores, defendidos pelos inovadores, os modernismos se firmaram e acabaram vitoriosos. (1)

As novidades consistiam principalmente em bailes de máscaras, realizados tarde da noite em recintos fechados — teatros, hotéis, — com preços de entrada elevados. Além disso, à tarde, as famílias de posses se exibiam fantasiadas em carruagens profusamente enfeitadas, percorrendo as avenidas centrais. E na Terça-feira Gorda, clubes carnavalescos organizavam belos desfiles de carros alegóricos. Todas estas actividades constituíam concurso em que se premiavam a beleza, a sumptuosidade, a originalidade de fantasias individuais, de carros decorados, de desfiles de sociedades específicas. As actividades exigiam recursos para serem realizadas; pelas ruas dos bairros modestos, bandos de jovens mascarados, cantando alto acompanhados por instrumentos insólitos — panelas, caçarolas, sinetas, etc. — procuravam-se divertir dentro de seus parcos recursos. (2)

A difusão dos divertimentos modernos que provinham do exterior começara a se dar no início do séc. XIX; eles pareciam já estar implantados em 1858, isto é, em plena metade do século. Um folheto ornado de gravuras, publicado então pela Imprensa

(1) CARRÉ, 1954, p. 223; 1959, p. 181.
(2) ROUSSADO, 1898.

União Typográfica, dava notícia de bailes de máscaras na residência de pessoas gradas, sendo os convites muito disputados; outros, de entrada paga, tinham lugar nos teatros. Estes últimos atraíam «à cidade alguns personagens curiosos do alto Riba-tejo» (sic), gente de posses que se perdia nos encantos do Carnaval e da cidade. O autor, que se escondia no anonimato, deplorava o abandono das danças tradicionais, substituídas por danças modernas estrangeiras; as próprias saloias dos arredores da cidade, buscando «seduzir o janota que vai *tomar ares*», adotavam-nas. No entanto, na província «persistiam os antigos costumes, principalmente «os notáveis jantares» organizados principalmente por rapazes solteiros. (3)

As práticas do Entrudo não haviam, porém, desaparecido totalmente nas cidades grandes e permaneciam associadas às actividades recentes. Em 1886, um periódico de Lisboa, a ILUSTRAÇÃO POPULAR, anunciando o cortejo do Rei Carnaval que desfilaria pelas ruas da cidade, aconselhava aos interessados que viessem à rua envergando trajes usados e estragados, a fim de diminuir os prejuízos com as aspersões de água e os enfarinhamentos; reconhecia o jornalista que as práticas do Entrudo ainda vigentes não eram mais muito agressivas, mas mesmo assim era necessário tomar precauções. (4) Em 1898, doze anos depois, os cronistas, ao descrever os festejos dos Dias Gordos, lembravam com nostalgia os antigos costumes, quase desaparecidos. Persistiam somente no interior de famílias de média e pequena burguesia, nas quais jovens primos e gentis primas mutuamente se aspergiam com água, pondo em prática também antigas burlas e farsas, todo um arsenal de divertimentos tradicionais; copioso jantar, em que abundavam paios, chouriços, linguiças, alheiras, tendo à sobremesa dourados filhozes, encerrava a comemoração. (5)

Os novos entretenimentos, a partir da elite, penetravam devagarinho noutros níveis da burguesia, de tal modo que, no início do séc. XX, o Entrudo desaparecera de notícias e crónicas de jornais e revistas. Assim O SÉCULO, em 1904, citava-o somente para aplaudir a anulação das antigas práticas: podia-se agora sair tranquilamente às ruas nos Dias Gordos, sem se molhar, sem se sujar; eram felicitadas a cidade e sua população pela expulsão do selvagem Entrudo, pela adoção do elegante Carnaval. Na propaganda dos festejos novos, celebrava-se também o papel fundamental desempenhado pela Associação da Imprensa: anos havia que ela vinha batalhando para implantar essas actividades elegantes e graciosas, e, vitoriosa, conseguira desenraizar completamente os antigos e grosseiros costumes. (6)

Dizia-se que a maioria de tais festejos vinha da França; Paris e Nice eram os focos de irradiação apontados, de onde se teriam

---

(3) O CARNAVAL, 1859.
(4) ILUSTRAÇÃO POPULAR, 1866, pg. 1.
(5) ROUSSADO, 1898.
(6) O SÉCULO, 1904; MALA DA EUROPA, 1905.

disseminado pela Europa, substituindo a barbárie das práticas de outrora. Na revista BRANCO E NEGRO de 1897, crónicas e imagens reproduziam as actividades carnavalescas parisienses: venda de confetis nas grandes avenidas, análise do cortejo do Boi Gordo e de sua organização, descrição de como eram fabricadas as máscaras. (7) Em 1904, o programa das festividades a serem realizadas no teatro Colyseu dos Recreios, em Lisboa, prometia para os 4 dias, a partir do Sábado Gordo, à tarde e à noite o espectáculo «O Carnaval Parisiense», «peça mímica, choreográphica», que terminava por uma «surpreendente, apparatosa e deslumbrante Batalha de Flores»; em seguida, «às 11 e meia da noite, deslumbrante Baile de Máscaras». Estas «imponentes, alegres e sensacionais diversões», continuava o folheto, haviam de constituir «o principal acontecimento do Carnaval de 1904. (8) O nome prestigioso de Paris, a menção de bailes de máscaras, de batalhas de flores, que compunham a festa na Cidade-Luz, sede do luxo e do refinamento, mostravam que as comemorações urbanas portuguesas se haviam distanciado dos grotescos desfiles do Entrudo, marcados pelas injúrias e pelo palavreado obsceno. (9)

Pela descrição de BRANCO E NEGRO se conhece o desenrolar das actividades de um dia carnavalesco. Surgia primeiramente o Rei Carnaval, em carro descoberto, seguido pelo seu cortejo. Aberto assim o desfile, carros finamente decorados transportando famílias ricamente fantasiadas percorriam a Av. da Liberdade («nosso Bois de Boulogne», dizia um jornalista) e algumas ruas centrais; entre eles, destacava-se o que era ocupado pela rainha Maria Pia com os dois infantes, D. Afonso e D. Manuel. Batalhas de flores, de confeti, de serpentinas se travavam de carro a carro, ou então tinham lugar em determinadas praças da cidade. À noite, bailes de máscaras em teatros e hotéis. Finalmente, também à noite, os cortejos cintilantes dos clubes carnavalescos, com seus carros alegóricos, seguiam o mesmo percurso da tarde e levavam a festa às camadas inferiores, aglomeradas nas calçadas, olhando embevecidas tanta riqueza e sumptuosidade. Assim, nos recintos fechados, a camada abastada da população se divertia entre si, e nas ruas um grande espectáculo feérico levava ao povaréu a sua

---

(7) A revista hebdomadária BRANCO E NEGRO, publicada em Lisboa, em seu 1.º ano, dedicou o número de fevereiro de 1897 ao Carnaval. Artigos fotos, imagens focalizam os de Paris e de Nice No ano seguinte, a mesma revista ainda publicou, em fevereiro, artigos sobre os festejos parisienses, porém misturados já a crónicas e artigos sobre os divertimentos lisboetas. Observava-se ainda nesse ano a conservação de práticas do Entrudo de mistura com actividades peculiares ao Carnaval urbano, em Lisboa.

(8) A peça teatral se compunha de três quadros, o segundo dos quais se passava em Paris, terminando com uma «Apresentação de artistas do *Folies Bergère*» (sic), sendo que o terceiro, denominado «Carnaval Parisiense, terminava com grande «Batalha de Flores». Folheto avulso de propaganda 1904.

(9) Na bibliografia sobre o Entrudo português que foi possível consultar destacam-se os artigos de VEIGA DE OLIVEIRA, 1956 e 1957; CARRÉ, 1954 e 1959; OXEX, 1959.

quota de entretenimento; as camadas inferiores se haviam tornado meros espectadores. (10)

No entanto, estas davam um apoio fundamental às comemorações, uma vez que todo o trabalho subterrâneo de fabricação das fantasias, de decoração das carruagens, de construção dos carros alegóricos não podia ser efectuado sem a dedicação e o engenho de costureiras, carpinteiros, artistas plásticos e artesãos de diversa espécie. Sua participação mais do que real e entusiasmada se baseava numa característica fundamental dos novos festejos: os concursos, que transformavam a festa em competição renhida. Os concursos eram os mais variados: individuais e colectivos; de fantasias, de carros ornamentados, de préstitos; de beleza, de luxo, de originalidade. Comerciantes e exportadores eram os ricos financiadores destas justas, que ofereciam os prémios, que escolhiam o júri, que utilizavam todos os meios de comunicação da época para anunciar as disputas; exibiam assim seu poderio económico, enquanto os modestos artesãos se sentiam engrandecidos por terem composto com suas mãos as belas realizações premiadas. O carácter agonístico das comemorações dos Dias Gordos que, no Entrudo, se expressara encharcando e enlameando as pessoas, se tornara no Carnaval mais disfarçado, porém estava sempre presente e atuante nos concursos, que era como que um véu de dissimulação disfarçando a luta acérrima que então se travava. Estas características justificavam plenamente o nome de Carnaval burguês, que a este tipo de divertimentos deu um grande estudioso deles. (11)

Parecia que, ao copiar os festejos do exterior, se haviam anulado o que as actividades dos Dias Gordos possuíam de essencialmente português. No entanto, um folguedo típico tinha surgido no início do séc. XIX, e continuara pela primeira metade do séc. XX afora, nas duas grandes cidades do país. Tratava-se dos grupos de rapazelhos que saíam à rua mascarados, a cantar com um acompanhamento dos instrumentos a que pudessem deitar as mãos, a dançar, e até mesmo a representar pequenos entremezes. Nos primeiros tempos do Carnaval urbano, eram os mais velhos, isto é, aqueles que comandavam a bolsa na família, quem podia livremente se divertir; os rapazelhos, aos quais o Entrudo de certa forma pertencera, haviam perdido seu entretenimento. Os grupos mascarados que já em fins do séc. XIX percorriam

---

(10) É muito interessante notar a grande semelhança entre os divertimentos portugueses e brasileiros dos Dias Gordos. Também houve no Brasil a passagem do Entrudo para o Carnaval que, no Rio de Janeiro, então capital do país, se dá a partir de 1840; no dealbar do séc. XX, o Carnaval se encontrava plenamente implantado nas cidades maiores, com total extinção do Entrudo, que ainda persistia em cidades pequenas. Os velhos foliões do começo do século, no Rio de Janeiro, em Salvador, em S. Paulo, guardam uma profunda nostalgia do Carnaval burguês, que desapareceu por volta de 1950; frequentemente se ouve referências deste tipo: «Naquele tempo, nós íamos para a rua divertir o povo...»

(11) BAROJA, 1965. A coincidência também é flagrante: a passagem, em Madrid, do antigo Antruido para o que Baroja denomina Carnaval burguês, teve lugar também em meados do séc. XIX, isto é, no mesmo período que em Lisboa e no Rio de Janeiro.

as ruas de Lisboa vieram preencher esta falha; exclusivamente masculinos, provinham dos mais variados bairros e pelos nomes destes eram conhecidos: o grupo da Rua dos Remédios, o de S. Sebastião, o de Sto. Estêvão, etc. A maioria deles era, — como os dois primeiros citados, — composta de filhos de pequenos funcionários e artesãos; mas havia também grupos de filhos de gente abastada, de que é exemplo o último. Bandos rivais, porfiavam por demonstrar o bom gosto, a maior originalidade, e mesmo a riqueza de seus organizadores. A competição em que se envolviam muitas vezes terminava em verdadeiro pugilato de rua. (12)

Esta forma de festejar o Carnaval constituía uma espécie de prolongamento do Entrudo (13) e ao mesmo tempo se originava do gosto nacional pelas representações teatrais, uma vez que habitualmente realizavam igualmente então pequenos entremezes; era também uma oportunidade para os jovens demonstrarem sua creatividade e se divertirem com práticas bem menos dispendiosas do que as dos adultos. Em breve, porém, desapareceram os grupos oriundos dos bairros abastados; seus jovens haviam encontrado nos bailes juvenis, nos desfiles de carruagens enfeitadas, isto é, em divertimentos realizados à tarde, formas de se entreter correspondentes às dos mais velhos. Aos poucos, também a rapaziada de bairros modestos foi abandonando esta diversão, que ficou adstrita somente aos habitantes mais pobres da cidade; os grupos se denominavam então Mouraria, Beato, Terramoto... Circulavam eles pelas ruas de sua vizinhança, não se aventurando senão raramente nas avenidas e nas ruas centrais. Com suas invenções, buscavam atrair ao máximo o entusiasmo do público que lhes assistia a evoluções, e a rivalidade continuava uma característica do relacionamento entre os grupos; mal vistos pela polícia, não raro suas competições terminavam na cadeia. (14)

Vitorioso em toda a linha, o Carnaval urbano encantava os participantes; proclamava-se que as realizações portuguesas ultrapassavam em originalidade e esplendor o de Madrid, e até mesmo o de Nice. (15) Seus desfiles ficaram registados em numerosas fotografias, cujo exame leva a observações interessantes. Ao se iniciar o séc. XX, nos desfiles da tarde pela Av. da Liberdade, cadeiras ao longo das calçadas eram ocupadas por belas senhoras elegantemente enchapeladas, acompanhadas de corretos cavalhei-

---

(12) ROUSSADO, 1898.

(13) No Rio de Janeiro, a substituição do Entrudo pelo Carnaval urbano também afastou dos divertimentos a massa pobre da população, formada em sua maior parte de descendentes de africanos. Também procuraram eles compor seus grupos de foliões, que dançavam nos becos e nos pátios dos cortiços; quando tentavam chegar às ruas de alguma importância, eram caçados e presos pela polícia. Ver VON SIMSON, 1981; PEREIRA DE QUEIROZ, 1985.

(14) PAÇO D'ARCOS, s. d., pp. 263-282. Ver também a gravura da página final de ILUSTRAÇÃO POPULAR, 1866. CARRÉ mais tarde encontrou bandos semelhantes nas cidades da Galicia, 1959, pp. 177-179.

(15) Durante algum tempo, a suprema elegância, para terminar um baile de carnaval, era degustar ostras num restaurante elegante. BRANCO E NEGRO, 1898.

ros de cartola e bengala, — público escolhido, de elite. No Chiado, zona comercial por excelência, a multidão se comprimia nas calçadas, com nítida dominante masculina; nas janelas e sacadas guarnecidas de vistosas colchas, eram numerosas as senhoras simplesmente trajadas. O espaço carnavalesco se dividia de acordo com os níveis socio-económicos; os espectadores se distribuiam segundo suas posses, não se misturavam. (16)

Ricos provincianos eram atraídos para as duas grandes urbes portuguesas durante o Carnaval, em busca ou de alguma aventura que lhes animase a monotonia da existência, ou pelo menos de um pouco de diversão. Os bailes de máscaras constituiam o maior chamariz; disfarçados com luxuosos dominós de cetim, iam à caça de alguma companhia feminina, a quem ofereciam mais tarde uma ceia lauta em restaurante da moda. Despendiam elevadas somas numa noite de folia, cujos excessos alcoólicos algumas vezes terminavam na polícia. Os desatinos de pacatos chefes de família, enlouquecidos pelo Carnaval, eram narrados de maneira dramática em determinados jornais asim como em folhetos distribuídos por associações religiosas; os textos vituperavam contra a licenciosidade e os abusos do período carnavalesco, que produziam «a ruína material de muitos lares». (17)

Lisboa e Porto rivalizavam nas realizações carnavalescas; apesar de Lisboa ser a capital do país, era o Porto que lhe levava a palma em alegria, em riqueza, em originalidade. E isso desde os primeiros tempos do Carnaval burguês. Em 1858, um folheto de autor anónimo, descrevendo as festividades nacionais, qualificava o Carnaval de Lisboa de «insípido», contrastando com o do Porto que «verdadeiramente brilha com singular explendor», graças à «riqueza que ostenta, junta à graça de alguns typos escolhidos». (18) Parece, realmente, que enquanto durou em Portugal o Carnaval urbano, no Porto se realizaram os bailes mais luxuosos e alegres, os desfiles mais cintilantes; existiram também ali os clubes carnavalescos mais ricos e estáveis.

Destes, os dois que sobremaneira se destacaram foram o Clube dos Fenianos Portuenses e o Clube dos Girondinos, sociedades rivais que duraram pelo menos até 1954, quando a primeira comemorou seus 50 anos com muitas festividades. Vários outros se organizaram durante os trinta primeiros anos deste século, mas de vida efémera. Ambos os clubes citados reuniam «figuras notáveis no comércio, na indústria e nas profissões liberais», constituindo, no Porto, «os dois grupos paladinos do Carnaval». Seus cortejos carnavalescos, «cheios de graça, encanto e brilhantismo (...)proporcionaram a esta terra proveitoso entusiasmo» e desse modo «serviram os interesses das actividades económicas locais,

---

(16) MALA DA EUROPA, 1905, apresenta um excelente conjunto de fotografias em sua primeira página.

(17) Há referências esparsas. Específicos são o folheto de MOLETE, publicado em Lisboa em 1899; F A.G., 1843, p. 10. Um século mais tarde, FELIZARDO, 1939, em que a condenação do Carnaval é acompanhada de uma variedade de exemplos de desgraças familiares.

(18) O CARNAVAL, 1858, pg. 35.

sem deixarem de ser também elementos demonstrativos de progresso e engrandecimento para o povo». Sua ligação com importantes casas comerciais e com as indústrias existentes se manifestava nos «muitos carros publicitários» dos préstitos que organizavam, nos folhetos com o programa das realizações carnavalescas do ano, sobrecarregados de anúncios comerciais e profusamente distribuídos entre o povo. ([19])Constituía, pois, o Carnaval um excelente momento de propaganda para toda a sorte de empresas, além de um excepcional momento de negócio para várias casas comerciais.

Cada um dos clubes se esforçava por trazer à rua, nos Dias Gordos, o cortejo mais sumptuoso e mais sofisticado, por realizar os bailes de máscaras mais luxuosos e alegres. Todavia não era esta a sua única finalidade. Funcionavam também como associações que defendiam os interesses de seus membros; uma das primeiras campanhas do Clube dos Fenianos Portuenses, por exemplo, foi para abolir «as postagens» numa ponte ligando Porto e Vila Nova de Gaia, «desafogando asim as actividades económicas» destas duas localidades vizinhas, o que alcançaram plenamente. Desempenhou igualmente o Clube papel filantrópico, distribuindo na Páscoa, entre 500 pobres, o «Bodo Feniano», composto de farta cópia de alimentos juntamente com esmolas em dinheiro. Colaborou na modernização da cidade e de seus equipamentos, tendo batalhado pela instalação de telefones e de outros melhoramentos. Promoveu finalmente a expansão cultural, fazendo realizar conferências e concertos, auxiliando monetariamente a construção de teatros, etc. ([20]) Ele e outros clubes semelhantes constituiram uma espécie de associações masculinas, como os *cercles* franceses. ([21])

Analisando a implantação do Carnaval moderno em Lisboa e no Porto, fica patente que as novas práticas exigiam dos participantes despesas que as tornavam acessíveis somente à elite socio-económica e a algumas franjas superiores da média burguesia. As camadas inferiores ficavam quase reduzidas ao papel passivo de espectadoras, depois de terem contribuído com seu trabalho efectivo para a realização das vistosas festividades. Os bandos de rapazelhos de bairros pobres, como a Mouraria, única tentativa destas camadas para terem sua participação como agen-

---

([19]) MARQUES e NORTON, s.d., p. 6.

([20]) MARQUES e NORTON, s.d., p. 9.

([21]) No Rio de Janeiro, foram fundadas em fins do séc. XIX as Grandes Sociedades Carnavalescas, muito semelhantes às descritas para o Porto. Eram também clubes masculinos, que organizavam os famosos préstimos da Ter-feira Gorda, e davam bailes de carnaval muito apreciados. As duas sociedades mais prestigiosas foram os Democratas e os Fenianos. Além de constituirem clubes de jogo, tiveram durante algum tempo papel político importante, colaborando nas campanhas da abolição da escravatura e da propaganda republicana. Existem ainda hoje, porém muito decadentes e sua participação no Carnaval carioca decaíu da Terça-feira Gorda, — dia *forte*, — para um dia muito fraco, a véspera do Sábado Gordo, quando o Rei Mono abre as portas da cidade à folia. Vêr VON SIMSON, 1981 e 1984; PEREIRA DE QUEIROZ, 1985.

tes também da festa, sofriam pesada repressão da polícia. (22) Portanto, o Carnaval se tornara um momento em que as distâncias existentes entre os diversos níveis socio-económicos se tornavam muito mais agudos e visíveis; o próprio espaço urbano se repartia em zonas específicas ou para ricos, ou para pobres, evitando as misturas.

Uma segunda observação importante diz respeito à modificação dos papéis femininos, quando se opera a passagem do Entrudo para o Carnaval urbano. No Entrudo, fosse ele festejado nas aldeias ou nas cidades, embora muitas actividades estivessem marcadas como exclusivamente masculinas, havia campo e possibilidade para iniciativas femininas. Em fins do séc. XVIII, contava o sueco Ruders como as senhoras se divertiam aspergindo d'água os cavalheiros elegantes que passavam sob as janelas e sacadas, porém desdenhando homens e rapazes de condição modesta; as criadas de servir, as sopeiras, no entanto, molhavam lacaios e soldados, somente saindo incólumes os polícias, que ninguém se atrevia a encharcar ou enlamear. (23) Desempenhavam, pois, as mulheres papel muito activo nas práticas do Entrudo; mesmo quando as diferenças socio-económicas se instalaram nas cidades, damas e criadas continuaram tomando a dianteira nos jogos. No Carnaval urbano, às diferenciações de sexo e classe viera se somar uma delimitação de papéis nitidamente burguesa, separando as damas de boa sociedade de um lado, e de outro lado as mulheres de vida airada. Estas últimas se exibiam nos desfiles de carros alegóricos, e os bailes eram também o seu reino. As damas, por sua vez, brilhavam nos cortejos de carruagens, à tarde, o espaço bem delimitado dos veículos constituindo uma defesa contra contactos indesejáveis; só podiam comparecer aos bailes, à noite, ocultas sob a capa do amplo dominó, com seu grande capuz e a máscara de veludo que cobria o rosto todo; mesmo assim, se descobertas, a pecha de imoralidade, ou pelo menos de leviandade vinha imediatamente ligar-se a elas. O grande fosso que a sociedade burguesa cavara entre homens e mulheres, nas camadas superiores, estava aqui presente. (24)

O consumo ostentatório marcava profundamente o Carnaval urbano, que não somente apresentava um palco em que os ricos, fossem eles nobres ou alta burguesia, exibiam fortuna e poder, mas constituía inclusive excelente negócio que dava bons lucros. Pressupunha, portanto, o desenvolvimento importante do comércio, tanto interno quanto de importação-exportação, assim como das comunicações através de periódicos, de folhetos, etc. Como seu motor de base estava, pois, o enriquecimento dos níveis elevados da população, tanto produtores quanto consumidores. Para que, em Portugal, se operasse a passagem do Entrudo ao Carnaval, que tivera lugar em período de tempo e em espaços sociais bem

---

(22) PAÇO DE ARCOS, s.d., p. 269 e segs.
(23) CASTELO BRANCO, s.d., vol. III, pp. 458-459.
(24) Um dos melhores estudos sobre a divisão burguesa entre o homem e a mulher é o de Gilda de MELLO E SOUZA, 1987.

determinados, um factor demográfico, isto é, a expansão urbana, e um factor económico, representado pela expansão comercial, funcionaram como motores importantes, transformando a existência nas cidades grandes. A mudança atingiu sua plenitude no início do séc. XX e fornecera as condições para mudanças culturais, de que uma das manifestações palpáveis foi a instalação de novos entretenimentos carnavalescos. Emanavam estes do exterior e talvez se pudesse dizer que a componente moda teria agido também de maneira fundamental; porém, a rápida adoção e difusão só teriam sido possíveis se fomentadas por um desenvolvimento socio-económico adequado.

Qual teria sido a calsa, no séc. XIX, deste desenvolvimento económico que permitiria adoptar um estilo de vida calcado no estilo parisiense (ou no que concebiam como tal), que implicava em vultosos gastos? Não tem este ensaio a pretensão de responder; quando muito pode indicar algumas pistas.

Era então o Porto a capital comercial da nação portuguesa, por onde se escoavam para a Inglaterra os produtos de exportação. Local preferencial de grandes negócios, ali e em Lisboa, capital administrativa, se havia dado, praticamente ao mesmo tempo, a transformação urbana. Nesse momento, era a Inglaterra a poderosa sede da industrialização no mundo, a senhora do comércio marítimo, a grande dominadora dos oceanos; em relação a Portugal, seu fiel aliado político e militar, constituía ela a principal compradora dos produtos de exportação. Não seria de estranhar que a opulência inglesa produzisse um resultado reflexo em seu parceiro, — resultado cujo corolário havia sido o reforço da fortuna da elite urbana e consequentes modificações em seus hábitos. O esplendor maior do Carnaval do Porto, sobrepujando o de Lisboa, seria um espelho da maior opulência da cidade comercial sobre a cidade administrativa.

As antigas interpretações formuladas a respeito do Entrudo não parecem cabíveis ao Carnaval urbano. Explicar este como um vestígio de ritos comemorando a chegada da primavera, após o inverno, ou então como uma alegoria cristã, em que o Entrudo personificaria o pecado, no combate com a velha Quaresma, representando esta as penitências para se ganhar o céu, não levam muito adiante no conhecimento do que passara a se desenrolar durante os Dias Gordos, a partir do início do séc. XIX. Os signi ficados que tinham sido adequados no Entrudo nada querem dizer quando se analisam as novas maneiras de festejar os Dias Gordos. A modificação nas estruturas socio-económicas subjacentes a um e outro modo de festejar, seu reflexo nos grupos atuantes das duas formas festivas, mostram que não tinha havido simplesmente um abandono de determinados folguedos, substituídos por outros; a transformação fora muito mais ampla; também um simples fenómeno de moda pouco conseguia explicar. História e sociologia parecem constituir as abordagens indispensáveis para que se possa aprofundar as interpretações.

Existe, porém, um aspecto em que Entrudo e Carnaval se unem; o carácter eminentemente agonístico de ambos. No Entrudo,

este atributo fundamental estava claramente inscrito nas agressões com água, com farinha, com lama, com cinzas; na música discordante de instrumentos esdrúxulos e de cantorias barulhentas; no proferir as maiores obscenidades em várias fases dos divertimentos. No Carnaval, o aspecto de luta não era mais visível; escondia-o o disfarce sumptuoso dos bailes e dos cortejos, ocultando uma competição extremamente aguda, que separava entre si os membros de uma mesma classe, mas que também existia na perseguição que a polícia implacavelmente movia aos grupos de rapazes dos bairros pobres, agindo como representante e defensora da burguesia. Pode-se dizer, pois, que do ponto de vista de sua função nas sociedades a que pertenciam, Entrudo e Carnaval desempenhavam-na idêntica, de catalisadora de conflitos possíveis, desviando-os para conflitos permitidos, embora seus significados ao nível interpretativo fossem diferentes.

O Carnaval urbano durou, em Portugal, um século e pico. Seu desaparecimento, na década de 50 desta era, coincidiu também com o apagar do velho Entrudo, por toda a parte em que ele ainda persistia no país. ([25]) Que novas modificações explicariam o abandono destes grandes divertimentos que haviam alegrado as mais diversas colectividades? A resposta exigiria um outro ensaio...

([25]) Segundo VEIGA DE OLIVEIRA, 1956, p 969, tanto o Entrudo quanto o Carnaval haviam desaparecido em 1953. CARRÉ, 1954, afirma ter encontrado o Entrudo ainda em 1953, nalgumas aldeias. Porém uma folclorista brasileira, Hildegardes VIANNA, participou em 1974, em Loulé, de uma miscelânea de Entrudo e Carnaval, afirmando que divertimentos semelhantes eram encontrados também noutras pequenas cidades portuguesas: havia desfiles, que atraíam muitos turistas, e que eram festejados com arremessos de confetis e serpentinas. VIANNA, 1978.

BIBLIOGRAFIA

1843 — F. A. G., O CARNAVAL E A CINZA, Coimbra, Imprensa da Universidade.

1858 — O CARNAVAL — Lisboa, Imprensa União Typographica, 1.ª ed. ilustrada.

1866 — ILUSTRAÇÃO POPULAR — (Periódico) — Lisboa, n.º 5.

1897 — BRANCO E NEGRO (Semanário Ilustrado) — Lisboa, 1.º Anno, n.º 48, 20 de fevereiro.

1898 — BRANCO E NEGRO (Semanário Ilustrado) — Lisboa, 2.º Anno, n.º 99, 20 de fevereiro.

1898 — ROUSSADO, M. — «O Entrudo» — «in» BRANCO E NEGRO, Lisboa, 2.º Anno, n.º 99, 20 de fevereiro.

1899 — MOLETE — CAPITAL... A CAPITAL... NA CAPITAL... DA CAPITAL... — Lisboa, Domingo Gordo de 1899.

1904 — O SÉCULO (Periódico) — Lisboa, 24.º Anno, n.º 7.953, 2.ª feira, 15 de fevereiro.

1905 — MALA DA EUROPA (Jornal Ilustrado) — Lisboa, Anno XI, n.º 474, 12 de março.

1939 — FELIZARDO, Domingos da Conceição — A PROPÓSITO DO CARNAVAL — Leiria, Tipografia Mendes Barata, 1939.

1954 — CARRÉ, Leandro — «Costumbres del Carnaval en Galicia» — Rio de Janeiro, ESTUDOS E ENSAIOS FOLCLÓRICOS EM HOMENAGEM A RENATO DE ALMEIDA, Ministério das Relações Exteriores/Secção de Publicações, 1.ª ed.

1956 — VEIGA DE OLIVEIRA, Ernesto — «Subsídios para o estudo do Entrudo em Portugal: o enterro do João» — Porto, DOURO LITORAL, 7.ª Série, n.º 7-8.

1957 — VEIGA DE OLIVEIRA, Ernesto — «Manjares cerimoniais do Entrudo em Portugal — Coimbra, PUBLICAÇÕES DO XXIII CONGRESSO LUSO-ESPANHOL, Associação Portuguesa para o Progresso das Ciências, Tomo VIII.

1959 — CARRÉ, Leandro — «Costumes do Carnaval na Galiza» — Porto, DOURO LITORAL, 9.ª Série, vol. I.

1959 — OXEA, José Ramón y Fernandez — «Carnavales en Extremadura» — Porto, ACTAS DO COLÓQUIO DE ESTUDOS ETNOGRÁFICOS «DR JOSÉ LEITE DE VASCONCELOS», vol. I.

1965 — BAROJA, Julio Caro — EL CARNAVAL (ANALISIS HISTORICO-CULTURAL), Madrid, Ed. Taurus.

1978 — VIANNA, Hildegardes — «Reminiscências do Carnaval em Portugal» — S. Paulo, CADERNOS, Centro de Estudos Rurais e Urbanos, 1.ª Série, n.º 11. setembro.

1981 — VON SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes — «Espaço urbano e folguedos carnavalescos no Brasil: uma visão ao longo do tempo» — São Paulo, CADERNOS, Centro de Estudos Rurais e Urbanos, 1.ª Série, n.º 15, agosto.

1984 — VON SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes — A BURGUESIA SE DIVERTE NO REINADO DE MOMO: SESSENTA ANOS DE EVOLUÇÃO DO CARNAVAL NA CIDADE DE SÃO PAULO (1855-1915) — S. Pau-

lo, Tese de Mestrado em Ciências Sociais, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de S. Paulo.

1985 — PEREIRA DE QUEIROZ, Maria Isaura — «Carnaval portugais, carnaval brésilien: deux évolutions dans le temps» — Nice, LE CARNAVAL, LA FÊTE ET LA COMMUNICATION (Actes des Rencontres Internationales de Nice, 8-10 mars 1984) — Ed. Serre.

1987 — MELLO E SOUZA, Gilda — O ESPíRITO DAS ROUPAS (A Moda no Século Dezanove) — S. Paulo, Ed. Companhia das Letras.

s. d. — CASTELLO BRANCO, Maria dos Remédios — «Notícias de Etnografia Portuguesa nas cartas do sueco Ruders» — Lisboa, ACTAS DO 1.º CONGRESSO DE ETNOGRAFIA E FOLCLORE, vol. III.

s. d. — MARQUES, A. Estêves e NORTON, Mário — CARNAVAL DOS FENIANOS — Porto, Tipografia Alexandre da Silva Terezo.

s. d. — PAÇO DE ARCOS, Joaquim — O CARNAVAL E OUTROS CONTOS — Lisboa, Guimarães Ed.

O *FREI LUÍS DE SOUSA* — OU A SEGUNDA MORTE DE D. SEBASTIÃO

MARIA DE LOURDES CIDRAES VIEIRA
Universidade de Lisboa

Em 1881 escrevia Oliveira Martins no *Portugal Contemporâneo*:

«O *Frei Luís de Sousa* é a tragédia portuguesa, sebastianista. O fatalismo e a candura, a energia e a gravidade, a tristeza e a submissão do génio nacional, estão ali. Não é clássico nem romântico — é trágico, na bela e antiga acepção da palavra: superior às escolas e aos géneros, dando a mão, por sobre Shakespeare e Goethe, a Sófocles. Num momento único de genial intuição, Garrett viu por dentro o Homem, e sentiu o palpitar das entranhas portuguesas. Que ouviu? Um choro de aflições tristes, uma resignação heroicamente passiva, uma vaga, etérea esperança de líricos, célticos futuros — na imaginação de uma rapariga tísica, e no tresvario de um escudeiro sebastianista.» (1)

Deste comentário, que apresenta uma discutível definição daquilo que o autor designa por génio nacional (2), destaquemos apenas algumas afirmações: «O *Frei Luís de Sousa* é a tragédia portuguesa, sebastianista». E mais adiante: «Garrett viu por dentro o Homem e sentiu o palpitar das entranhas portuguesas». Assim o *Frei Luís de Sousa* é definido com um texto dramático — a «tragédia portuguesa» — que põe em cena o sentir português e o jogo dos afectos humanos.

Quase 70 anos depois, numa conferência proferida em 1947, afirma António José Saraiva: «... o *Frei Luís de Sousa* caracteriza-se formalmente pela intervenção do Fortuito (Fatalidade grega), psicologicamente pela dissolução e decomposição da personalidade» (3), acrescentando mais adiante: «a novidade do *Frei Luís de Sousa* está, como tentei mostrar, na autonomia e espontaneidade do indivíduo. É um drama do *eu*, na parte que respeita a Telmo Pais. O problema aqui posto é, como na novela de Carlos

(1) Oliveira Martins, *Portugal Contemporâneo*, Livro IV, cap. III.
(2) Conceito a que preferimos opor o da auto-representação.
(3) António José Saraiva, «A evolução do Teatro de Garrett», conferência proferida a 29 de Março de 1947 no salão de *O Século*, in *Para a História da cultura em Portugal*, vol. II.

e Joaninha, o da unidade e coerência do *eu*.» (4) Propondo Telmo como personagem central da tragédia (designação que, ao contrário do que o autor afirma, não nos parece ser exigida pela lógica interpretativa nem justificada por uma qualificação, funcionalidade ou distribuição diferencial), o ensaista vê no *Frei Luís de Sousa* a encenação da dualidade humana: «a história da auto-revelação do Homem» (5) ou a descoberta de um *eu* profundo, que a Fatalidade subitamente ilumina.

Seguindo percursos diferentes, os dois autores, acima citados, lêem o texto de Garrett enquanto enunciado simbólico e alargam, sucessivamente, o espaço do conflito dramático, descobrindo, no centro da tragédia, o próprio Homem.

A partir da análise pioneira de Oliveira Martins qualquer leitura, que levante, na tragédia de Garrett, apenas os elementos estético/literários ou que se oriente por uma perspectiva psicológico-biografista (orientação dominante na primeira exagese do teatro garrettiano e que continua ainda a marcar leituras recentes), será insuficiente e redutora. A hermenêutica do *Frei Luís de Sousa* exige também a descodificação dos seus símbolos e mitos e o sebastianismo é, indiscutivelmente, a armadura que estrutura e organiza a mensagem.

Discurso simbólico de segundo grau, como todo o enunciado mítico, o sebastianismo funciona ainda, neste texto, como um elemento operatório dum discurso metalinguístico, que descreve e avalia o funcionamento e a função de uma forma de linguagem específica, que é o mito.

A eficácia da crítica, implícita no *Frei Luís de Sousa*, ultrapassa a radicalismo da sátira às profecias de Bandarra: a auto-avaliação do discurso sebástico visa directamente a substância e a função do mito, avaliado, não como palavra criadora, mas como energia perversa, porque destruidora. No século XX, Fernando Pessoa fará na *Mensagem* o elogio da significação e da palavra inicial e fundadora: o mito. Mas Garrett, iluminista romântico do séc. XIX, não evita ainda a dicotomia maniqueista que opõe mito/verdade ou sonho/realidade e, no *Frei Luís de Sousa*, o mito do *Encoberto* significa a construção de um discurso irrealista, que desvia o Homem da realidade e atrasa o percurso da história. A valorização negativa do sebastianismo, que não nega a sua sedução nem recusa a transfiguração subjectiva, está implícita na evolução das personagens sebastianistas (Telmo e Maria) e no desenvolvimento da acção trágica, desde a agnórise até à catástrofe final. Ao contrário da expectativa sebástica, o percurso sacrificial do herói não é imolação redentora, mas ritual de morte. A comparência do *Desejado*, na figura do seu duplo — o Romeiro — traz o aniquilamento total, físico e espiritual àqueles que o esperavam. Poder-se-á objectar que o Romeiro é um falso D. Sebastião. Se assim fosse, o seu regresso não poderia alterar o destino colectivo no espaço e no tempo do seu sur-

(4) *Ibidem*.
(5) *Ibidem*.

gimento. D. João de Portugal é uma das figurações do *Encoberto*. E o rosto ressuscitado, que se mostra ante o nosso terror e piedade, é o rosto morto de *Portugal/Ninguém*.

Assim Almeida Garrett vem colocar-se do lado daqueles que, antes ou depois dele, fizeram o processo do sebastianismo, vendo, na persistência do mito do *Desejado*, uma vã utopia, uma moral doentia e passiva ou uma forma alienatória de justificar novas ou antigas formas de poder.

Mas talvez seja oportuno recordar neste momento, e em breves palavras, a história e a função de um mito que marcou, indiscutivelmente, o imaginário cultural de um povo, que séculos de isolamento e de silêncio deixaram vegetando, à beira Europa adormecido e amordaçado.

O desastre de Alcácer-Quibir e o desaparecimento de D. Sebastião vieram dar uma dimensão nacionalista, personalisada na figura do *Rei/Desejado*, a uma tradição messiânica, que lança remotas raízes no imaginário céltico, no messianismo judaico e na doutrina da encarnação cristã. O mito sebastianista é também a reelaboração tardia do mito do *herói fundador*, conformado por uma visão providencialista da história, que serviu de suporte a um vasto reportório lendário, feito de aparições, curas milagrosas, reconhecimentos e marcas e sinais diferenciais, que confirmam o herói no seu duplo estatuto de herói guerreiro («coupeur») e de herói mediador («lieur») (6), ou seja pré-designado, por uma vontade transcendente, para uma missão histórica.

Alcácer-Quibir, apesar das justificações político-económicas que possam ser apresentadas, parece representar o último e doentio rebento de um ideal místico e cavaleiresco, tardiamente ressuscitado por uma aristocracia intelectual que, por cima do novo mundo renascentista, teimava em erguer o perdido pendão das cruzadas, sem notar que o gládio de luz em ferro se fizera e que a bruma e a neblina dissolviam a imagem solar do herói conquistador.

«Nuno Álvares póstumo», chamou Oliveira Martins (7) a D. Sebastião e parece-nos que nenhuma síntese foi tão feliz. Mitificado em vida pelos seus contemporâneos — Diogo de Teive dedica-lhe, em verso latino, as *Regras para a Educação* e Camões, Diogo Bernardes e António Ferreira oferecem-lhe poemas e louvores — D. Sebastião é representado, na literatura coeva, como a última encarnação do herói, de Deus ungido, sucessor de Afonso Henriques e do Condestável, lança da cristandade, de novo erguida contra os novos infiéis. Criança do milagre, desejado antes do nascimento, D. Sebastião é aquele que foi antes de ser. Mas também aquele que permanece depois de não ser: substância do mito, porque puro Desejo. Morto jovem (que jovem era!), foi amado

---

(6) Vd. Gilbert Durand, *Stuctures Anthropologiques de l'imaginaire*, Bordas, 9 ed., Paris, 1967.

(7) Oliveira Martins, *História de Portugal*, 1.ª ed. 1879, 19.ª ed. Guimarães Editores, Lisboa, 1987.

dos deuses e de um povo, que em vão ficou esperando, na orla desfeita dos impérios mortos.

A. José Saraiva fez notar que os «mitos históricos são uma forma de consciência fantasmagórica com que um povo define a sua posição e a sua vontade na história do mundo.» (8) Efectivamente o processo de mitologização sebástica, iniciado a partir da circulação de vaticínios e dizeres anónimos, da difusão das trovas de Bandarra e das profecias de Simão Gomes, alimentado pelo aparecimento dos falsos *Encobertos* e pela credulidade dos primeiros teorizadores sebastianistas (D. João de Castro e Manuel Bocarro Francês), mas, e sobretudo, exigido pelo desejo e pela esperança popular — assume, desde o início, a função de discurso legitimador da soberania nacional e da nova dinastia de Bragança.

Ao primeiro sebastianismo o visionarismo do P. António Vieira irá sobrepor o anúncio profético do Império do Futuro — o *Quinto Império Universal* — sob o governo dum único Imperador e de um só Pastor — unindo ao mito medieval do *Grande Monarca* e do *Papa Angélico* o profetismo escatológico milenarista, o messianismo judaico — cristão e a teologia do Espírito Santo do abade Joaquim de Flora. O Império do Futuro, de Vieira, é uma utopia nacionalista e mística que pretende justificar uma nova articulação do poder e garantir uma irrealista hegemonia político — religiosa, tentando ocultar, no seu delírio providencialista, o corpo ferido de Portugal.

Segundo Eduardo Lourenço, o sebastianismo activo «representou, ao mesmo tempo, o máximo de existência irrealista que nos foi dado viver, e o máximo de coincidência com o nosso ser profundo, pois esse sebastianismo representa a consciência delirada de uma fraqueza nacional, de uma carência e essa carência é real». (9) O mito sebástico (e não apenas a sua primeira fase), corresponde a um complexo comportamental, construído sobre um duplo complexo de superioridade e de inferioridade, que determina o «irrealismo prodigioso da imagem que os portugueses fazem de si mesmos», analisado pelo mesmo ensaista. (10) O discurso sebastianista é invadido por imagens nocturnas, que corrompem a imagem solar do herói fundador e remontam das zonas profundas e obscuras do inconsciente. Forma ocultante de dizer o desejo, o sebastianismo é a *fala* com que um povo procura redimir, pelo sonho, a frustração de uma pátria humilhada e doente, que a si própria se aponta um passado irrealista de conquistas e navegações.

«...compensação de uma realidade frustrante» como observa António José Saraiva na sua reflexão sobre o discurso mítico (11),

---

(8) António José Saraiva, «As épocas da cultura em Portugal», in *A Cultura em Portugal. Teoria e História* Livro I, Lisboa, Bertrand Ed. 1985.

(9) Eduardo Lourenço, «Psicanálise mítica do desino português», in *Labirinto da Saudade, Publ. D. Quixote,* Lisboa, 1978.

(10) *Ibidem.*

(11) António José Saraiva, «As Épocas da cultura em Portugal» in *A Cultura em Portugal,* Livro I, Bertrand Ed, Lisboa, 1985.

o mito do *Desejado* reactiva-se nos momentos de crise da soberania ou de ruptura na imagem da identidade nacional, trazendo, do fundo da memória e do desejo, o vulto multiplicado do *Encoberto* e procurando, pela atribuição de um nome ou de um rosto, abolir as fronteiras do sonho e do real: D. Teodósio de Bragança, o *Príncipe Encoberto* do Estado Astrológico, anunciado por Manuel Bocarro Francês; D. João IV, D. Pedro II e D. Afonso IV, hipóteses sucessivamente adiadas do Império do Futuro, visionado por António Vieira; o *Rei/Menino*, invocado no sebastianismo melancólico de António Nobre; a *Pátria/Saudade* de Pascoaes, onde o «futuro é a aurora do passado»; o *Povo*, ou a *Criança Redentora*, no socialismo republicano de Guerra Junqueiro; o *Encoberto*, que a *Mensagem* de Fernando Pessoa anuncia, sonho do Império universal e fraterno do Espírito e da Palavra...

Desfile de sombras deslisando no tempo ou viagem e fuga pelas rotas futuras do passado, em busca de ilhas sem terra e sem lugar, o sebastianismo decompõe-se em fragmentos multiplicados dum discurso incapaz de conhecer o objecto amado, e por isso facilmente corrompido por desvios e perversões, que darão as flores doentias dos ultra-nacionalismos, os sacrifícios cruentos de Pedra Bonita ou a epopeia mística de Canudos (12).

Por isso a polémica, que opôs os sebastianistas aos seus críticos, foi tão agressiva e tão persistente na história da cultura portuguesa. Entre os primeiros, que explicam a génese do mito sebástico a partir de determinações internas colectivas, a que dão o nome de raça, génio ou alma nacional, vendo nele como que uma «infraestrutura da personalidade cultural portuguesa» (13), destacam-se Oliveira Martins, para quem o sebastianismo é «uma manifestação do génio último da raça» e «a fé ou a religião nacional (14), em oposição ao catolicismo importado; Teófilo Braga, que o justifica enquanto «carácter étnico do povo português» (15); Lúcio de Azevedo, que o classifica de «feição inseparável da alma portuguesa», enxertada «no fundo de poesia imanente ao carácter nacional» (16); ou Carlos Malheiro Dias, para quem o sebastianismo é «a expressão da fé portuguesa nos seus destinos», face a um «Portugal, flagelado pelas calamidades do presente...» (17).

No campo antisebastianista colocam-se aqueles que se situam numa perspectiva funcional, privilegiando as motivações históricas e fazendo a avaliação do mito enquanto fenómeno social:

---

(12) Trágicos acontecimentos verificados no nordeste brasileiro, vd. Euclydes da Cunha, *Os Sertões*, Liv. Brasil, Lisboa, s/d.

(13) António Quadros, *Poesia e Filosofia do Mito Sebastianista*, 2 vol., Guimarães Ed., Lisboa, 1982-83.

(14) Oliveira Martins, *História de Portugal*, Livro V. Para o autor a herança céltica seria o elemento etnicamente dominante. Tese refutada por Sampaio Bruno (vd. *O Encoberto*, «Introdução», Lello e Irmão, Porto, 1901.

(15) Teófilo Braga, in Prefácio, *Frei Luís de Sousa*, Porto, Liv. Chadron.

(16) Lúcio de Azevedo, a *Evolução do Sebastianismo*, nova edição Lisboa, Ed. Presença, 1984.

(17) Carlos Malheiro Dias, «Resposta à Carta Prefácio do Sr. António Sérgio», in *Exortação à Mocidade*, 1925, nova edição Portugal/Brasil, 1952.

José Agostinho de Macedo, que apela à união contra o invasor francês, considerando um sebastianista, voltado para o passado, como «um mau cristão», «um mau vassalo» e o «maior de todos os tolos» ([18]); António Sérgio, que critica no sebastianismo «a ética do sentimento», e da «preguiça de espírito» ([19]), contrapondo-o à razão e ao espírito crítico; e ainda Aquilino Ribeiro, que recupera a antiga estratégia evemerista, fazendo a desconstrução do mito através da humanização do herói. ([20])

A vivacidade da polémica é um índice seguro da importância que o mito do *Desejado* assumiu na cultura portuguesa. Enquanto objecto cultural e produto dum processo imaginário, o mito resulta do cruzamento dum feixe de motivações complementares: determinações internas (psíquicas e físicas) ou externas (histórico-sociais), que podem ser, nos dois casos, individuais ou colectivas. É a tensão, que simultaneamente as une e opõe, que garante a persistência do mito. A ruptura deste equilíbrio dinâmico — em que o mito se actualiza — leva aos desvios da significação e às formas corruptas ou alienantes do sebastianismo. É também a recusa deste duplo sistema de motivações e a valorização exclusiva de uma das suas componentes que estão na base do radicalismo polémico do discurso teórico sobre o sebastianismo.

A partir dos inícios do séc. XIX, e exceptuando os casos extremos de regiões isoladas pela sua situação insular ou pela miséria social e económica, o sebastianismo tende a ser absorvido, quase exclusivamente, pela literatura levando à valorização da componente estética e ao reforço da função simbólica.

É nesta dupla perspectiva que o mito sebastianista é introduzido, por Garrett, no *Frei Luís de Sousa*.

Deste texto se disse que «...a autêntica tragédia que nele existe é de natureza histórico-política, ou simbólico/patriótica». O sebastianismo no *Frei Luís de Sousa* é um enunciado simbólico, que, pela negação, transporta e ilumina a expressão do «puro amor» que o suporta. A tragédia de Garrett é um fragmento, talvez o mais importante, de um discurso amoroso em que o outro, constantemente invocado, é a pátria: discurso multiplicado no vasto intertexto garrettiano, do *Catão* e do *Camões* até às *Viagens*, e onde ressoam vozes de outros, que antes dele (de Camões a Vieira), utilizaram a escrita como forma de interpelação à mesma pátria. Já nos tempos juvenis de Coimbra, na abertura do *Portugal na Balança da Europa*, a arte actuante e a função cívica do escritor eram justificadas pelo amor pátrio: «quero dirigir e encomendar à minha nação um livro que de puro amor foi escrito, para seu desengano e ilustração...» ([21]).

Os textos de Garrett são um repetido discurso que questiona o diálogo escritor/pátria e a função da literatura na sua relação

---

([18]) José Agostinho de Macedo, *Os sebastianistas*.

([19]) António Sérgio, *O Desejado*, Paris: Lisboa, Ailland e Bertrand, 1924.

([20]) Aquilino Ribeiro, *Aventura maravilhosa de D. Sebastião, Rei de Portugal, depois da batalha com o Miramolim*, 1936, 2 ed. Lisboa, Liv. Bertrand, s/d.

([21]) Almeida Garrett, *Portugal na Balança da Europa*, 1830.

com a história e a sociedade. Se o *Catão*, representado em 1821, foi um livro de juventude, que correspondeu à «tomada de consciência cívica da geração liberal» [22], *As Viagens na Minha Terra*, escritas 23 anos depois, descrevem o percurso do autor pelo espaço-tempo que é o seu (e o nosso), interrogando não só o presente, mas também o passado e o futuro de um Portugal, que ele quis, bem cedo, colocar na balança da Europa. Pela sua militância política e pela sua obra de artista vigilante, Garrett realizou a fusão do homem social e do homem estético, seguindo um ideário romântico que continua a tradição iluminista: o poeta (o escritor) é um guia, que à palavra junta a acção cívica na pátria a ser feita.

Ao teatro — «exemplum» e «mimesis» — reconheceu Almeida Garrett o estatuto de instrumento privilegiado na educação da nação, em que se empenharia o Setembrismo[a] No entanto, como Alberto Ferreira observa no seu importante ensaio sobre o Romantismo, «mesmo quando Garrett se inspira nas mais elevadas aspirações, mesmo quando a sua sensibilidade se afina pelos sentimentos da colectividade e se norteia pelos seus ideais formativos, a sua literatura fica necessariamente circunscrita aos grupos iniciados na arte literária». [23] Para António José Saraiva a excepcional importância do *Frei Luís de Sousa* resulta precisamente da sua adequação aos horizontes de expectativa e à exigência crítica de um público letrado (ao contrário do público mais alargado das primeiras realizações dramáticas do autor [24]. Mas se este texto pode ser considerado um exemplo do perfeito ajustamento da produção literária à «encomenda do público» (como foi igualmente sublinhado por David Mourão-Ferreira) [25], ele é também a realização exemplar da proposta de arte defendida pelo autor: uma arte renovada pelos conceitos teórico/literários do Romantismo, enraizada na tradição colectiva nacional, sabendo interrogar o passado e o acontecer histórico e capaz de reformar uma mentalidade «atavicamente depravada pelo despotismo.»

Retomando um dos mais persistentes fantasmas colectivos nacionais — o mito do *Encoberto* — e situando a fábula trágica num período exemplar da história portuguesa — o momento de ruptura da identidade nacional e do ser da nação pelo domínio estrangeiro — Almeida Garrett apresenta-nos, num texto exemplarmente moderno, porque nele o discurso clássico se actualiza, a história universal e eterna do Homem em busca da liberdade.

---

[22] Vitorino Nemésio, «Almeida Garrett», in *Perspectivas da Literatura Portuguesa no séc. XIX*, vol. I, Lisboa, 1947.

[23] Alberto Ferreira, *Perspectiva do Romantismo Português*, Moraes Ed., Lisboa, 1971.

[24] António José Saraiva, «Almeida Garrett», in *Para a História da Cultura em Portugal*, vol. 2, Liv. Bertrand, Lisboa, 1982.

[25] David Mourão-Ferreira, «Para Um Retrato de Garrett», in *Hospital de Letras*, 2 ed., I.N.C.M., Lisboa, 1981.

Escrito em 1843, quando o despotismo de Costa Cabral ameaçava acordar os fantasmas dum passado próximo e quando a corrupção do regime gerava, entre os liberais, as divisões internas que levariam à guerra civil (Maria da Fonte e Patuleia), [26] o *Frei Luís de Sousa* representa o protesto e a recusa de todas as formas de tirania e opressão: política, moral ou religiosa. Para o homem que colaborou nas leis de Mouzinho da Silveira (que, segundo ele próprio, marcaram o fim do «velho Portugal»), o conceito de progresso é indissociável do de liberdade. A falta de liberdade viola e destrói a ordem natural do mundo [27] e a imposição autocrática duma Ordem inflexível e despótica conduz à destruição do Homem e da sociedade. No *Frei Luís de Sousa* é proposto um «exemplum» catastrófico [28]: no caos final, só a frágil figura de Maria tenta erguer, sobre as mortalhas e o sangue purificador, o pendão imolado do futuro.

Maria de Noronha e as outras personagens do *Frei Luís de Sousa*, como observou António José Saraiva, revestem «um valor universal ou nacional, são os símbolos da Pátria.» [29]. Interrogando o corpo vivo de Portugal (passado, presente e futuro), o texto constrói um jogo dramático de ecos e sombras em que se movem (e se perdem) as personagens:

D. João de Portugal, nome duplamente indicador (como não avistar, por detrás do seu vulto imóvel, outras figuras perfilando-se na sombra? D. João I, D. João II, D. João de Castro...) simboliza o Velho Portugal — o Portugal heróico do passado, postumamente ressuscitado. Figura emblemática, arquétipo do português antigo, pode ser aproximado de Frei Dinis ou de Catão. [30]: é o Pai, que é forçoso «matar» de novo, para que a nova ordem possa surgir.

O estatuto trágico da personagem radica no desejo impossível de inverter os tempos e de se auto-anular enquanto sujeito, tornado objecto do mesmo enunciado. Mas tempo e discurso são irreversíveis e D. João de Portugal, abandonados nome e lugar, é *Ninguém* — imagem dum *eu* esvaziado de identidade, a que a teia frágil dum falso amor tentara, em vão, garantir um ser fictício. A condenação da expectativa sebástica torna-se explícita na cena crucial da agnórise: o Romeiro, que do Oriente nos veio, não será herói salvador ou vítima redentora, mas cadáver desenterrado dos areais do tempo, novo Homem de Pedra, erguido do espaço que a sombra imensa do passado invade e arrastando consigo aqueles que, incautos ou prevenidos, lhe abrirem as portas do presente.

---

(26) Teófilo Braga afirmou que a obra de Garrett é determinada pelo «desejo de reacender a chama revolucionária no coração dos portugueses no momento em que Portugal, em fase de involução política, corrompia os frutos da revolução de 1836».

(27) «...com a liberdade volta a ordem natural do mundo», in *Portugal na Balança da Europa*, 3 ed. pág. 236.

(28) Vd. Luciana Stegagno Picchio, *Quatro Lições sobre o Teatro Port.*, IV, Estudos Italianos em Portugal, 1967.

(29) A. José Saraiva, *ibid.*

(30) Vd. David Mourão-Ferreira, *ibid.*

Na construção da personagem de Manuel de Sousa Coutinho, o autor segue o ideário romântico/iluminista de racionalização do sentimento. A figura de D. Manuel insere-se na realidade de um tempo presente, que determina o querer e o agir e as suas falas são as únicas (31) que se inscrevem fora do discurso sebastianista. Nelas se projecta a consciência cívica do autor (identificação indiciada pelo estatuto comum de escritor e patriota e pela proposta contida no título). Manuel de Sousa representa o Portugal Novo, modelado pelos ideais liberais do patriotismo, da justiça e do civismo e também o homem moderno, que ao querer une o saber. A dualidade do nome confirma a dupla identidade de homem de letras e homem de acção: Frei Luís de Sousa/escritor, Manuel de Sousa Coutinho/ fidalgo português em tempo de dependência.

Contudo a razão e a vontade não poderão salvá-lo; a imolação da casa e do retrato será o primeiro aviso dos ventos funestos do destino, que o vão arrastar, pelo caminho trágico de Édipo, até ao templo do sacrifício expiatório dum pecado sem culpa e sem remorso. A condição trágica da personagem, aberta no confronto entre a razão e o destino (ou a inteligência e o mistério), parece-nos ser um elemento fundamental na construção dum discurso anti-sebastianista e, simultaneamente, um dos suportes da modernidade de um texto, que, em meados do séc. XIX, anunciava os perigos da falência do pensamento racionalista.

Se Manuel de Sousa representa a razão, **D. Madalena**, simboliza o primado do sentimento. Nela a realidade não é percebida pela percepção consciente mas pela emoção e pelo instinto. A sua clarividência vem do amor e do medo, mas os afectos, sem o suporte da razão, levam o sujeito a perder-se, entre a solidez do real e a vertigem interior.

Em Maria de Noronha a intuição e a imaginação são os caminhos privilegiados do conhecimento. No texto de Garrett, as figuras femininas não representam estádios da sociedade e da história (como as personagens masculinas), mas formas de saber e de sentir. Se D. Madalena sabe, porque sente, a filha de Manuel de Sousa Coutinho conhece porque sonha (não apenas os seus sonhos pessoais mas ainda os sonhos de outros sonhados — Camões, Bernardim, D. Sebastião, Bandarra...). Em Maria — nome de virgem e mediadora — o conhecimento funda-se na pura actividade imaginária, na livre emergência do inconsciente, mas também na herança de um saber guardado nos textos literários e na tradição cultural. Assim ela será a única personagem capaz de superar, pela palavra e pela acção, as suas próprias contradições, recusando o peso excessivo dos fantasmas que corrompiam a transparente densidade do sonho e unindo, à intuição e ao sentimento, a lucidez do espírito crítico. No V acto, morrendo é ainda a única imagem possível de um futuro anunciado e destruído no cego rigor de uma Ordem despótica e inflexível. A voz

(31) Se exceptuarmos Frei Jorge, que não é personagem central.

de Maria — anjo salvador tornado arcanjo da Morte — é o último aviso a um destinatário colectivo, que é também o leitor, o público e as gerações futuras, que a viragem dos tempos amedronta e as teias do passado ameaçam.

Na tragédia de Almeida Garrett a personagem central não é, como já observou W. Kayser, uma figura individual mas um ser colectivo — a família, tendo como corpo, o corpo múltiplo da nação e como espaço, o espaço infinito da humanidade. A sua função simbólica remete, assim, para duas isotopias sobrepostas: a isotopia nacional e a isotopia universal. Manuel de Sousa Coutinho, D. Madalena e Maria de Noronha são o rosto múltiplo do mesmo corpo — arrancadas as máscaras, o que se revela (sobreposto e indistinto) é a face, aberta em ferida, da pátria e o rosto, inseguro e vário, do Homem: ambos tentando unir, inutilmente, a razão, o sentimento e a imaginação contra as armadilhas do arbitrário e do fortuito, que suportam a forma inflexível da Ordem.

No conjunto das personagens do *Frei Luís de Sousa* é reservado a Telmo Pais uma função semelhante à do coro trágico —comentador, informador e confidente — e próxima daquela que o teatro do distanciamento reservará ao narrador dramático — intermediário entre as personagens e o público, ou seja, porta-voz privilegiado do autor. Quando Telmo pretende tornar-se sujeito da acção central, negando D. João, é a própria estrutura específica do género trágico que lhe fixa a sua função (negativa) na modalidade do poder. Mas se a sua escolha é ineficaz no desenrolar da fábula trágica, assume contudo, uma real eficácia enquanto elemento dum discurso alegórico: a recusa de D. João (o passado) e a eleição de Maria (o futuro) representam a rejeição de uma forma de identidade individual ou colectiva, irrealista e ultrapassada no tempo.

Andrée Crabbé Rocha afirmou que «Telmo encarna a vocação para a catástrofe de certos portugueses». (32) Parece-nos antes que representa os portugueses (e o homem) hesitantes na busca de sua própria identidade. O velho escudeiro é a personagem que interroga o sentido do conflito, na sua indagação se interrogando e nos interpelando, a nós leitores. Diante de Telmo, e também dentro de si, se trava o duplo combate entre o passado e o presente e é pelo acto de escolher, dividindo-se, que Telmo se encontrará, demasiado tarde, a si mesmo. A história do velho aio é deixada, pelo autor, como novo aviso ao povo indeciso. Telmo Pais, projecção do público em cena, somos todos nós: espelho onde se reflecte o nosso olhar dúplice e hesitante, que o temor ou a piedade perturbam.

A fábula trágica do *Frei Luís de Sousa* parece-nos ser uma dupla interrogação sobre o destino comum do Homem e do ser colectivo, que é a nação: ambos em busca da sua identidade, pelos meandros oscilantes da memória e do sonho — isto é da linguagem.

---

(32) Andrée Crabbé Rocha, *O Teatro de Garrett*, col. Universitas, Coimbra Ed., 1954.

Pela escrita, Garrett interroga o sentido do percurso da pátria e explora a obscura densidade da consciência humana, nessa indagação se comprometendo e comprometendo o leitor. Sobre as traços multiplicados das personagens, interrogando e incitando, espreita o olhar vigilante do autor. Pendurados espingardas e sabres, as armas são agora as palavras.

Se as *Viagens Na Minha Terra* parecem traduzir um certo desencanto político e social, o *Frei Luís de Sousa* consegue uma eficácia didáctica e apelativa, que é adquirida, fundamentalmente, pela selecção do género literário, pela dramatização da história nacional e pela desmontagem do sebastianismo. A ineficácia do mito do *Desejado*, enquanto enunciado salvífico e redentor, contém em si os gérmens da sua própria negação e conduz, paradoxalmente, à afirmação implícita da crença no movimento progressivo da humanidade. É o regresso do *Encoberto* que perturba o estádio feliz do presente e conduz à catástrofe final: a tragédia resulta da inversão opressiva dos tempos, simbolizada magistralmente na representação de dois espaços antinómicos e na sobreposição do espaço fechado (o passado), denso de sinais de um tempo morto (o palácio antigo, as salas sombrias, os retratos imobilizados no tempo, os cortinados espessos, os círios funestos...), ao espaço nítido inicial (o presente), aberto em elementos vivos (a sala clara, as janelas amplas, o terraço sobre o rio, a claridade do dia, os livros abertos, as flores frescas...). A redução concentracionária do espaço à cripta subterrânea é a representação visual do cerco em que o destino, ou a Ordem, vão encerrando inexoravelmente as personagens.

A exemplariedade da história da família de Manuel de Sousa Coutinho ultrapassa a do drama de Carlos e Joaninha, (corrompida pela desistência de Carlos e pela ironia e distanciamento do narrador), e é ainda reforçada pelo despojamento retórico, pela condensação da acção e pelo carácter absoluto e terrível da catástrofe. No final, depois do sacrifício ritual das personagens, o público/leitor é deixado frente ao silêncio de um palco vazio: que faremos quando nada somos? quando Portugal, passado e presente, jaz morto e amortalhado?

A sebastianismo foi só a vigília dum corpo morto. Mas Lázaro não pode ressuscitar e só por dentro dos nossos túmulos os mortos poderão caminhar. Uma resposta positiva — a ultrapassagem dialéctica das contradições — parece ser ensaiada no desenho da figura de Maria (síntese frágil de imaginação e razão, sonho prospectivo e memória), e é sugerida na exemplar unidade do texto, que une, à tradição clássica e iluminista, o espírito romântico e liberal. (33) É na modernidade da escrita, con-

(33) A modernidade da obra de Garrett é já reconhecida por Castilho no ano da representação do *Frei Luís de Sousa*: «O antigo e o novíssimo fundiram-se e ligaram-se, produzindo como o bronze e o oiro no incêndio de Corinto, um terceiro metal mais precioso que ambos eles. O sr. Garrett foi em Portugal o autor, ou o introdutor, desta felicíssima composição». in *Rev. Universal Lisbonense*, Nov. 1843.

seguida no perfeito equilíbrio da expressão e do conteúdo, que o texto de Almeida Garrett exemplifica o conceito de Moderno, como síntese e superação da antinomia passado/presente. (34)

Pensamos que é esta modernidade que justifica a importância do *Frei Luís de Sousa* na literatura e na cultura portuguesa e que nos leva a ler, como nossa, esta tragédia anti-sebastianista do séc. XIX. Com a cumplicidade do autor, que nos olha de um qualquer lugar, sem tempo e sem espaço, desta terra sua e nossa, círculo sem centro e sem circunferência ou pequeno jardim, à beira tempo ainda adormecido? Mas essa é outra questão (ou talvez seja ainda e sempre a mesma?). A pedir resposta também. Noutro lugar, mas neste tempo, nosso.

(34) Vd. Jacinto do Prado Coelho: «Segundo a visão dialéctica da História em Garrett, há sempre uma tensão entre forças antagónicas; mais: toda e qualquer revolução tende a emburguesar-se, a cristalizar, vindo, na sua trajectória, a segregar forças conservadoras que têm de ser vencidas por um novo impulso progressivo; há sempre por que lutar e contra que lutar». («A dialéctica da História de Garrett», in *A Letra e o Leitor*, Portugália Ed., Lisboa, 1969).

(*) Eduardo Lourenço, *ob. cit.*

PREGADOR E OUVINTES NOS SERMÕES DE VIEIRA

MARIA LUCÍLIA GONÇALVES PIRES
Universidade de Lisboa

Comecemos por recordar aquele passo do prólogo do Volume I dos *Sermões* em que Vieira diz ao leitor:

> «Se chegar a receber a última forma um livro que tenho ideado com o título de *Pregador e ouvinte cristão*, nele verás as regras, não sei se da arte se do génio, que me guiaram por este novo caminho.»

Esta frase de Vieira suscita algumas interrogações. Uma delas é a que diz respeito ao «novo caminho» que afirma ter seguido na sua pregação, o que nos obriga a interrogarmo-nos acerca da real novidade desse caminho. (1) Outra questão é a aparente indiferença que exibe perante o problema da preponderância da arte ou do génio como eventuais orientadores nesse caminho. A terceira — e é apenas desta que me vou ocupar — deriva do título escolhido para o livro que tinha «ideado» — *Pregador e ouvinte cristão*.

Que Vieira escrevesse, ou planeasse escrever, uma arte de pregar, nada teria de surpreendente. Seria apenas uma entre as várias artes de pregar, ou retóricas sagradas, que a sua época produziu, relevante apenas (o que seria muito e importante) por ser de Vieira. Sabemos, aliás, as expectativas que a sua promessa criou e a forma como tais expectativas foram ludibriadas. (2) Mas que

---

(1) Esta questão foi já clarificada por Aníbal Pinto de Castro (cf. *Retórica e teorização literária em Portugal*, Coimbra, 1973) e por Margarida Vieira Mendes (cf. *A oratória barroca de Vieira*, Ed. Caminho, Lisboa, 1989).

(2) Recorde-se a publicação da *Retórica sagrada ou arte de pregar novamente descoberta entre outros fragmentos literários do grande P. António Vieira* (...). Na oficina de Luís José Correia Lemos, 1745.

essa «arte» visasse também o «ouvinte cristão» já seria insólito. Antes de mais, porque nenhuma retórica inclui a codificação do comportamento do auditório. É ao orador que cabe a tarefa de captar e dominar (emocional e racionalmente) os seus ouvintes. Como codificar então essa função que é essencialmente passiva: ouvir, receber a palavra de outrem? a eventual actividade posterior do ouvinte, consequência da aceitação da palavra do orador, pertence já a um outro domínio: o acto retórico terminou, o ouvinte mudou de função.

É certo que, na perspectiva da parenética cristã, é essa actividade posterior à prédica que fundamentalmente interessa. A palavra do pregador, recebida pelo ouvinte, deverá ser o móbil dessa actividade, quer se trate de conversão, ou de aperfeiçoamento espiritual. Ao ouvinte caberá a transformação em acto do programa de acção apresentado pelo pregador. Competir-lhe-á, portanto, o dever da docilidade activa — aceitação da palavra transformando-a em norma de comportamento. Mas, repito, numa perspectiva retórica, é o orador que é responsabilizado por essa adesão, isto é, pelo êxito ou fracasso da sua função de persuasor.

Contudo, ao incluir o ouvinte no título do livro que projectava, Vieira parece conferir-lhe um destaque inabitual. Como se concretizaria, nesse tratado, a codificação do comportamento do ouvinte? Não interessa enveredar pelo campo das conjecturas. Em vez disso procuremos no texto dos sermões resposta às seguintes perguntas: 1 — Como é visto o auditório e o seu comportamento? 2 — Como se encaram as relações dos ouvintes com o pregador? 3 — Como se exerce o domínio do pregador sobre os seus ouvintes?

Lembraremos que, em substituição do livro projectado a que se refere, Vieira remete para o Sermão da Sexagésima, que considera uma espécie de «prólogo dos demais», por nele aparecer desenhado o caminho seguido na sua pregação. De facto, é como uma sucinta «arte de pregar» que este sermão se apresenta, e ao Professor Aníbal Pinto de Castro devemos a sua análise minuciosa como texto-guia, responsável pela divulgação do que viria a chamar-se o «método português» de pregar. (3)

Sobre a falsidade da atribuição desta pequena obra a Vieira veja-se o artigo de Raymond Cantel incluído na *Revista da Faculdade de Letras*, III série, n.º 13, Lisboa, 1971, bem como as observações de A. Pinto de Castro em *Retórica e teorização literária em Portugal*, pp. 87-94.

(3) Cf. *op. cit.*, cap. II.

E na parte referente ao ouvinte, funcionaria este sermão também como substituto daquele tratado cuja realização o autor remetia para um futuro vago?

De facto é o binómio pregador/ouvinte que o discurso do orador institui como destinatário da acção didáctica que é a pregação deste sermão. Diz Vieira, ao propor o desenvolvimento temático da matéria do sermão:

> «Quero começar pregando-me a mi. A mi será, e também a vós: a mi, para aprender a pregar; a vós, para que aprendais a ouvir.» (4) (*Sermões*, vol. I, col. 17)

E que parte cabe ao ouvinte nesta acção didáctica? Que ensinamentos para a sua função de ouvinte?

Na sequência da interpretação dada por Cristo à parábola do semeador, os diversos tipos de terreno em que caiu a semente são vistos como representação dos diversos tipos de ouvintes da palavra de Deus. No entanto a caracterização desses ouvintes, a tradução, digamos, da sua representação alegórica, afasta-se um tanto da que lhe foi dada por Cristo. Detém-se o orador nos «maus ouvintes» representados pelas pedras — «ouvintes de vontades endurecidas» — e pelos espinhos — «ouvintes de entendimentos agudos». Explorando a polissemia do adjectivo *agudo*, tão corrente na época, caracteriza este tipo de ouvintes como aqueles que vão ao sermão «só a ouvir sutilezas, a esperar galantarias, avaliar pensamentos, e às vezes também a picar a quem os não pica». Note-se desde já a linha de conduta sugerida ao pregador para actuar junto destes ouvintes e a atitude de desafio que tal sugestão implica: «Um entendimento agudo pode-se ferir pelos mesmos fios e vencer-se uma agudeza com outra maior.» (col. 23) Quanto aos ouvintes-pedras, não há, aparentemente nada a contrapor-lhes, a não ser a confiança na força da palavra de Deus que até deles pode triunfar.

Além destes ouvintes-pedras e ouvintes-espinhos, outros tipos de maus ouvintes são referidos e verberados noutros sermões. Há um traço comum na caracterização negativa que Vieira faz deles — o não assumirem *de facto* a sua função de ouvintes. Assim, ironiza acerca dos ouvintes que, em vez de ouvirem, falam durante a pregação (Sermão I do Rosário (5); Sermão de Santo António

(4) Cito sempre pela *editio princeps* dos *Sermões*, actualizando a ortografia.

(5) «Que no meio da pregação fale uma mulher, não é novidade.» (Tomo IX, p. 2).

aos peixes ([6])); denuncia os ouvintes que, em vez de ouvirem, dormem (Sermão de S. António em dia da SS. Trindade ([7])); ridiculariza os ouvintes que vêm ao sermão, não para ouvir, mas para ver (Sermão da 2.ª quarta-feira da Quaresma ([8]), sobre a paciência, pregado na Igreja da Misericórdia da Baía).

Em resumo: a estes ouvintes condena-se o facto de não assumirem plenamente a sua função, isto é, de não assistirem ao sermão com a disposição física e espiritual adequada para receberem a palavra que lhes é dirigida.

Mas, voltando ao Sermão da Sexagésima, verificamos que Vieira, reconhecendo embora a existência de maus ouvintes, os desculpabiliza, procedendo à responsabilização exclusiva do pregador:

> «Sabeis, Cristãos, porque não faz fruto a palavra de Deus? Por culpa dos pregadores. Sabeis, Pregadores, porque não faz fruto a palavra de Deus? Por culpa nossa.» (col. 26)

Por isso não temos, no Sermão da Sexagésima, normas de comportamento para os ouvintes, mas sim advertências aos pregadores sobre a forma de enfrentarem o auditório e as suas reacções. Este sermão é, de facto, um texto centrado na figura e na codificação da acção do pregador. E é a partir deste centro que o ouvinte é focalizado.

Ao longo deste e de muitos outros sermões, o ouvinte — móbil e factor condicionante do acto de pregar, receptor nesse circuito de comunicação oral que é o sermão (mesmo que essa comunicação oral nos chegue já ficcionalizada mediante o texto escrito) — a cada passo se torna presente pela palavra do orador.

Para analisar essa presença parece-me necessário começar por distinguir conceitos diversos recobertos pelo lexema *ouvinte*.

Em primeiro lugar, considere-se o *auditório*, entidade histórica, colectiva, constituída pelo conjunto de pessoas que assistem

---

([6]) «Ao menos tem os peixes duas boas qualidades de ouvintes: ouvem e não falam.» (Tomo II, p. 312).

([7]) «Pregar cantando é muito bom para adormentar os ouvidos e conciliar o sono, por onde ainda os que mais cabeceiam dormem ao tom do sermão.» (Tomo XI, p. 374).

([8]) «(...) vem ouvir, não para ouvir, senão para ver: para ver se falou o pregador com equívocos ao uso (...); para ver se trouxe conceitos ou pensamentos novos (...); para ver se tocou neste ou naquele, e mais nos maiores (...).» (Tomo VII, p. 255).

à pregação, que ouvem o pregador. Esta entidade apresenta-se, em relação a alguns sermões de Vieira, com um perfil social ou cultural bem desenhado; noutros casos os seus contornos são esbatidos, esfumados, e a sua caracterização sócio-cultural será, por conseguinte, vaga e imprecisa.

Além desta entidade histórica que é o auditório, há outros tipos de ouvintes *lato sensu*, de existência ou emergência predominante ou mesmo exclusivamente textual. Distinguirei aqui um *destinatário explícito*, gramaticalmente representado por formas pronominais da segunda pessoa, e até mesmo um *nós* englobando o destinador; e um outro destinatário a que chamarei *destinatário retórico*, aquele sobre quem se pretende exercer a acção persuasiva e que é, naturalmente, a categoria principal na comunicação retórica. Designá-los-ei genericamente de *ouvintes*, porque todos eles são, a níveis diferentes, receptores da palavra do pregador: quer enquanto receptores reais da sua efectiva *pronuntiatio* (auditório); quer enquanto destinatários gramaticais do discurso (destinatário explícito); quer enquanto objecto visado (e desejado) por esse discurso (destinatário retórico).

Para o delinear da estratégia persuasiva do pregador, mais do que a composição exacta do auditório real, interessa a ideia que o orador faz daqueles a quem pretende persuadir e a que chamei destinatário retórico. É nesse sentido que C. Perelman e O.-Tyteca, no seu *Traité de l'argumentation* (9), falam do auditório como construção do orador. Uma construção que tem de ser adequada à situação de pronunciação do discurso, sob pena de se frustrar o seu efeito persuasivo.

Deste modo a caracterização do destinatário retórico é factor fundamental a condicionar a produção do discurso. De entre os elementos caracterizadores distinguem-se os ideológicos (relativamente homogéneos, no caso do sermão, visto dirigir-se a um auditório cristão), os socioeconómicos, e, principalmente, os culturais. Destes, Hilary D. Smith, um estudioso da pregação na Espanha do século de ouro, distingue ainda, nos ouvintes do sermão, o que designa de «competência teológica», e a sua formação retórica. (10)

---

(9) Ch. Perelman et L. Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, 3.ª édition, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1976, pp. 25-30.

(10) Hilary Dansey Smith, *Preaching in the Spanish Golden Age. A study of some preachers of the reign of Philip IIII*, Oxford University Press, 1978, p. 13.

O orador tem, pois, que actuar em função dessas características. Trata-se de princípio indiscutido, no plano retórico, desde Aristóteles, que analisa os diferentes tipos de ouvintes como condicionantes de diversa actuação do orador (11), até, para nos situarmos em tempos próximos de Vieira, um pregador cosmopolita como Rafael Bluteau, que explica pela diferença de gosto e de costumes dos povos os diversos tipos de pregação. (12)

E então surge-nos uma questão: se a retórica expõe essa norma de adequação aos caracteres e gostos do ouvinte para que o orador possa actuar sobre ele, porquê a condenação dessa adequação, formulada por Vieira no Sermão da Sexagésima, visando os pregadores que se submetem ao gosto dos ouvintes no tocante a questões de estilo, que se preocupam com a sua opinião e pregam em função dela?

Antes de mais tenha-se em conta o carácter tópico dessa condenação do gosto dum público frívolo e da condescendência em relação a ele, tópico que vem já de S. Paulo e que, ao longo dos séculos, encontramos repetido por quase todos os oradores sagrados. No tempo de Vieira a sua voz está longe de ser a única a verberar tal atitude. Raymond Cantel cita passos de sermões de pregadores contemporâneos que procedem a idêntica condenação. E em Bernardes é todo um capítulo de *Os Últimos Fins do Homem* (13) que é dedicado à censura dos pregadores e do seu estilo.

Estamos, por um lado, perante uma situação tópica — o orador sagrado condenando os ouvintes de gosto frívolo e os pregadores que adulam tal gosto. Por outro lado, estamos perante questões que, na época barroca, penetram todo o debate em torno da produção literária. É certo que a especificidade do discurso parenético é insistentemente reclamada, tanto em textos de sermões, como em textos teóricos sobre o *modus concionandi*. Insiste-se na natureza específica da «retórica sagrada» contraposta à retórica profana. Além disso estabelecem-se e acentuam-se as diferenças entre a linguagem do púlpito e a da poesia.

No entanto as fundamentais questões em torno das quais se gera o debate são comuns a todo o discurso crítico e teórico da época barroca acerca da literatura. São questões que envolvem, por exemplo, o binómio *clareza/obscuridade*; ou essoutro binómio

(11) Aristóteles, *Retórica*, livro II, caps. 12-17.

(12) Rafael Bluteau, «Antelóquio panegírico, crítico e parenético», in *Primícias Evangélicas*, 3.ª parte, Paris, por João Anisson, 1698.

(13) *Os últimos Fins do Homem*, livro II, discurso II, Lisboa Ocidental, na oficina de José António da Silva, 1728.

célebre *deleite/utilidade*; questões que têm a ver, sobretudo, com o domínio da *técnica* na produção textual.

Vieira parece situar-se no pólo da defesa da clareza, da condenação do deleite como função do texto parenético, da opção por um estilo simples, natural, desprezador de técnicas rebuscadas. E digo *parece*, não tanto para marcar a habitualmente apontada contradição entre posições teóricas e realizações práticas de Vieira, mas antes para chamar a atenção para a forma como, mesmo a nível teórico, o debate entre os pólos opostos se instala no texto dos seus sermões.

Começa Vieira por exaltar a clareza da pregação e por atribuir fundamentalmente a essa qualidade o triunfo das suas prédicas. Mas é de notar que a clareza corresponde, neste caso, a um ideal mítico de linguagem que permita a comunicação perfeita orador/ /ouvinte. Na realidade, a clareza é conceito relativo que nos obriga a interrogarmo-nos: clareza a que nível — vocabular, estilístico, ou argumentativo? E clareza em relação a que tipo de ouvintes? Porque é em função da preparação do auditório que se define em grande parte o grau de clareza do discurso. E Vieira sabia-o bem, fazendo variar a sua forma de pregar também em função do auditório. Auditório que, apesar de tudo, e a acreditarmos em certos testemunhos da época, nem sempre o entendeu. ([14])

E o estilo simples que propõe no Sermão da Sexagésima? Mais um ideal mítico que o próprio texto se encarrega de contradizer. O gesto de pregar, que se pretende natural e espontâneo como o de espalhar a semente na terra, é logo a seguir regulamentado, codificado. A semente da palavra

---

([14]) Aponto dois desses testemunhos:

— O parecer do P. Bartolomeu do Quental à 1.ª parte dos Sermões do Rosário (vol. IX dos *Sermões*), Lisboa, na oficina de Miguel Deslandes, 1686:

> «(...) logo no primeiro sermão topei com umas vozes tão altas e levantadas, que o primeiro que me pareceu foi que não podia chegar a perceber, e muito menos averiguar, a altura dos pontos a que chegavam estas vozes. (...) Estas vozes chegaram a ponto tão alto, que não será fácil achar pregador que chegue com a sua voz ao ponto destas vozes, nem mulheres das turbas que saibam rezar por este rosário com tais extremos.»

— *Carta que se disse ser de D. Feliciana sobre o sermão do P. António Vieira nos anos da Princesa*, texto satírico em que se afirma: «Sempre que prega o entendem poucos, porque para poucos ele entendeu sempre.» (B.N.L., Cod. 349, fol. 131 r).

«Há-de cair com queda, há-de cair com cadência, há-de cair com caso. A queda é para as cousas, a cadência para as palavras, o caso para a disposição. A queda é para as cousas, porque hão-de vir bem trazidas e em seu lugar: hão-de ter queda; a cadência é para as palavras, porque não hão-de ser escabrosas nem dissonantes: hão-de ter cadência; o caso é para a disposição, porque há-de ser tão natural e tão desafectada, que pareça caso e não estudo.» (col. 38-39)

Estamos perante o que poderíamos chamar a codificação duma estética da naturalidade (repare-se neste «que pareça caso e não estudo»); ou seja, um domínio da técnica que permita, como dirá mais tarde Francisco Leitão Ferreira, «com arte esconder a arte». (15)

Mas a arte, neste sentido de técnica, de conjunto de processos de um fazer, é domínio do deleite, da ostentação formal; e clareza é, talvez, o nome dos caminhos de sedução por onde o orador conduz os ouvintes; caminhos novos, reinventados em cada acto de pregação, de acordo com as expectativas intelectuais desses ouvintes.

O deleite é conceito-chave na poética barroca. Mas se a sua supremacia é indiscutível em relação ao texto poético e a sua discutida relação com a utilidade parece resolver-se numa conjugação harmoniosa que faça do *delectare* instrumento valorizado do *docere*, como pretendia, entre outros, Emanuele Tesauro (16), já no que se refere ao texto perenético a questão se apresenta menos pacífica. Porque o deleite, marca do literário, é objecto de suspeição, considerado obstáculo no caminho de ascese por onde o pregador deve conduzir os ouvintes. Daí o ideal de pregador proposto por S. Paulo e por ele tantas vezes protagonizado nos sermões de Vieira: aquele que prega com fama ou com infâmia, fiel ao mandato de Deus, indiferente aos gostos dos homens. Mas a doutrina pregada será mais facilmente aceite se for apresentada de forma atraente — o tópico do remédio amargoso que se adoça é recorrente em doutrinadores e moralistas de todos os tempos — o que implica a utilização de valores que agradem ao auditório para o captar. E as «artes de pregar» mais divulgadas na época — da

(15) Francisco Leitão Ferreira, *Nova Arte de Conceitos*, Lisboa, na oficina de António Pedroso Galrão, 1.ª parte 1718, 2.ª parte 1721.

(16) Emanuele Tesauro, *Il Cannochiale Aristotelico*, In Venetia, Presso Paolo Baglioni, 1655.

Retórica Eclesiástica [17] de Frei Luís de Granada ao *Modus concionandi* [18] de Fr. Diego de Estella — não deixam de focar essa necessidade de tornar agradável a doutrina pregada.

Como se resolve esta contradição na época barroca e, mais concretamente, no texto dos sermões de Vieira?

No plano teórico, a solução parece encontrar-se na clássica lei do *decorum* que esta época continua a preconizar insistentemente: utilizar processos retóricos que tornem o discurso atraente, sim, mas que se coadunem com o género do discurso (um sermão não é um poema), com o tema tratado (a palavra de Deus não é qualquer palavra), com a dignidade do locutor e do lugar de locução. Penso que é a violação desta lei que justifica as críticas de Vieira no Sermão da Sexagésima ao estilo usado por alguns pregadores, bem como as de Bernardes incluídas no Livro II d'*Os últimos fins do homem.*

No plano da prática concionatória, há que ter em conta que o acto de pregar um sermão é um acto inserido na história, num dado contexto histório-cultural. O pregador, dotado duma preparação variável, é certo, mas inevitavelmente imbuído dos valores estético-literários do seu meio, comunica com um público dotado, no caso de Vieira e da maior parte dos auditórios a quem se dirige, de formação retórica semelhante: pois não eram os jesuítas os principais formadores intelectuais da época? não eram os seus métodos idênticos em todos os lugares em que exerciam a sua acção didáctica? não era a Retórica uma das bases em que assentava o curriculum das suas escolas? Os sermões de Vieira pressupõem, da parte do ouvinte, a capacidade de reconhecimento duma técnica a que o orador muitas vezes se refere em excursos de natureza metatextual.

Vieira, com a sua excepcional capacidade de «usar bem do jogo» (para me servir da expressão de Affonso Ávila recolhida dum dos sermões em honra de S. Francisco Xavier), explora a dimensão lúdica da produção literária barroca, numa cumplicidade, muitas vezes ostentada, com certos gostos do público, de modo a deslumbrá-lo, vencê-lo pela admiração: vencer a sua agudeza com outra maior agudeza, como propunha no Sermão da Sexagésima; vencer o seu gosto de metáforas com a invenção de metáfora inaudita, como faz no Sermão de S. Pedro.

---

(17) Fr. Luís de Granada, *Los seis libros de la Retorica Eclesiastica*, Barcelona, en la Imprenta de Juan Jolis y Bernardo Pla, 1775, p. 273.

(18) Didaci Stellae, *De modo concionandi liber*, Veronae, 1732, cap. 26.

Contudo, este objectivo, se constitui meta a atingir pelo poeta barroco, não pode satisfazer o pregador cristão.

Os protótipos de pregadores proliferam nas páginas dos sermões de Vieira, numa galeria que vai de profetas bíblicos a apóstolos modernos como S. Francisco Xavier. Pregadores caracterizados pela coragem de exercerem a sua função de difusores da palavra de Deus, mesmo em condições adversas, bem como pela eficácia do seu discurso.

De entre os protótipos reparemos no menos usual — Santa Catarina — a quem Vieira dedica dois sermões. No sermão que prega, em 1663, à Universidade de Coimbra, o autor detém-se em considerações sobre a actuação do pregador ideal, que sintetiza em três acções: *vencer, convencer, converter* os ouvintes. E, mais uma vez, a orientação da atitude destes: a docilidade à palavra recebida, porque «aqueles que não tem docilidade, ainda que a verdade se lhe represente, não são capazes de a receber» (III, p. 285). A um auditório de sábios, Vieira prega a humildade intelectual como fonte de sabedoria. Aliás todo o sermão é explicitamente construído em função desse auditório específico — os membros do corpo universitário de Coimbra —, o que determina a restrição do tema: «(...) *acomodando-me à profissão do auditório* e à celebridade do dia, só falarei de Santa Catarina enquanto Doutora e Sábia.» (III, p. 254).

A adequação do sermão, da argumentação desenvolvida e de todos os processos utilizados, ao destinatário visado é uma das leis elementares da retórica. O que me parece de destacar nos sermões de Vieira é o textualizar da caracterização desse destinatário e o utilizar de tal caracterização como forma de o influenciar. E não me refiro aos vulgares tópicos de *captatio benevolentiae*, mas a uma caracterização mais objectiva que revela da parte do orador, por um lado o conhecimento dos seus interesses, das suas expectativas; por outro, a capacidade de ir ao encontro de tais expectativas e defender os seus verdadeiros interesses. E mais uma vez o sermão de Santa Catarina revela a complexidade da relação persuasiva do orador com os ouvintes ao contrapor, em observações de carácter meta-retórico, a actuação de Santa Catarina à de S. Paulo em Atenas. S. Paulo é aqui, estranhamente, apresentado como imagem do pregador frustrado: respeitando as crenças e a sabedoria dos atenienses, adaptando-se ao seu sistema ideológico, prega-lhes o deus desconhecido a quem erigiram um altar, mas vê gorada a sua acção apostólica; ao contrário, Santa Catarina, que exproba corajosa e firmemente os erros dos filósofos a quem se dirige, consegue vencê-los, convencê-los e convertê-los.

Até onde vai, afinal, a validade das leis retóricas no codificar da comunicação orador/ouvintes? Qual o sentido desta contraposição de duas tácticas retóricas, que Vieira aqui apresenta?

Para o autor, no centro desta comunicação está a figura ideal do pregador: conhecedor do destinatário e dos seus *verdadeiros* interesses; dotado de coragem para pregar verdades duras quando esses interesses assim o exijam; e, sobretudo, manipulador quase mágico das forças retóricas capazes de vencer o auditório.

Auditório que, em muitos sermões, vemos decomposto nos seus elementos constituintes, desenvolvendo-se separadamente a argumentação adequada a cada uma das suas partes. Veja-se, por exemplo, o Sermão de Santo António na véspera das cortes (1642), dirigindo-se sucessivamente ao clero, à nobreza e ao povo; ou o chamado Sermão da Paz (2.ª oitava da Páscoa), dividido em pregação aos superiores e pregação aos súbditos. E sempre o orador apresentando-se como aquele que defende os verdadeiros interesses dos ouvintes, mesmo que isso seja doloroso para ele ou para eles. São exemplares, neste aspecto, o chamado Sermão das Tentações (1.ª Dominga da Quaresma) para levar os colonos do Maranhão a aderirem às medidas que preconizava para reduzir o cativeiro dos índios; ou o sermão sobre as verdadeiras e falsas riquezas (1.ª Oitava da Páscoa), demonstrando que as minas desejadas e não encontradas seriam um mal e não um bem.

A preocupação ostentada do orador com os interesses do destinatário, forma primária da sua captação, desenvolve-se sobretudo no célebre Sermão pelo Bom Sucesso das Nossas Armas contra as da Holanda (1640), em que o *ethos* dominante é o zelo do pregador pela honra de Deus. Um sermão em que a não coincidência entre o destinatário discursivo — o próprio Deus — e o destinatário retórico — o povo da Baía — funciona como subtil e poderosa força persuasiva.

As reacções do auditório ao desencadear dessas forças de persuasão são muitas vezes observadas pelo orador. Não me refiro à observação de reacções reais. De algumas dessas falam cartas de Vieira, por exemplo aquela em que, com ingénuo entusiasmo, refere a adesão do auditório ao seu sermão sobre o cativeiro dos índios. (19) As observações sobre reacções do auditório que agora considero são as que o orador verbaliza nos sermões, as que fazem parte do texto e da sua técnica retórica. Porque apontar a curiosidade, o interesse, o espanto do auditório perante a matéria pro-

(19) Cf. *Cartas do P. António Vieira*, coordenadas e anotadas por J. Lúcio de Azevedo, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1925, vol. I, pp. 338-342.

posta é, de certo modo, criar essa curiosidade, esse interesse ou esse espanto; e afirmar, como tantas vezes acontece na peroração, a inevitável adesão do ouvinte ao que foi dito é, se não convencê-lo, pelo menos apresentá-lo vencido. Porque a demonstração do orador, que ao longo do texto segue caminhos vários, que vão da consideração pragmática de realidades concretas a mirabolantes exibições de agudeza na exploração da técnica do conceito predicável, termina sempre com a afirmação do seu êxito, isto é, com o triunfo do orador na realização da tarefa que se propusera.

O sermão de Vieira é sempre uma demonstração e o orador é o condutor dos seus ouvintes nos caminhos por onde a desenrola. Caminhos em que vai interpelando o destinatário, chegando mesmo a encenar a *participação activa do auditório no processo de* organização do discurso, como acontece no Sermão da 1.ª Sexta-feira da Quaresma, pregado no convento de Odivelas em 1644:

> «Para eu continuar o sermão, é necessário tomar primeiro os votos aos ouvintes, porque onde eles reconhecerem a maior dificuldade, aí se devem empregar todas as forças do discurso. Que dizeis pois nestes dous casos? Tendes por mais dificultoso o amor dos inimigos ou o ódio dos amigos? Amar aos que vos aborrecem ou aborrecer aos que vos amam? Todos se calam; ninguém me responde. Mas já vejo que quereis que os votos sejam secretos, para serem mais livres e mais verdadeiros. Vede se os interpreto e distingo bem.» (t. IV, p. 81)

Note-se, além do carácter metadiscursivo deste passo, encenando a participação do auditório na construção do discurso, a transformação teatralizada dos ouvintes em loquentes: metamorfose ficcional da sua função, porque, como ouvintes, são, por definição, apenas receptores da palavra do orador.

Palavra que não é mero veículo de ideias e argumentos, mas que se impõe como realidade fónica, na sua materialidade sonora. Poder-se-á dizer que esta valorização da materialidade da palavra é comum a todo o discurso literário, o que só prova que este será um dos factores do valor literário dos sermões de Vieira. Textos para serem ditos, estes sermões exploram magistralmente os efeitos auditivos: a sonoridade das palavras, o ritmo das frases (já analisado por estudiosos dos sermões de Vieira, como Mary C.

Gotaas ([20]) e Raymond Cantel ([21])). Mesmo na simples qualidade de leitores destes textos que recebemos apenas escritos, reconstituímos, deficientemente embora, as variaçõs da intensidade e das inflexões da voz, as alterações de ritmo emocional que se repercutem em alterações de ritmo frásico. Com frequência assistimos à passagem abrupta dum ritmo sincopado — frases curtas, repetições anafóricas, paralelismos, enumerações — a um ritmo sereno, lento: frase mais longa, argumentativa, não emocional.

Vieira cumpre, nos seus sermões, a tarefa retórica de subjugar o auditório pela força mágica da sua palavra; realiza o ideal barroco de utilização do deleite como instrumento valorizado desse domínio. Por isso os seus sermões desenham a imagem do *orador triunfante*.

E o fracasso espiritual da pregação, a falta de fruto da semente da palavra pregada, que denuncia e lamenta? Se no Sermão da Sexagésima os pregadores eram apontados como os únicos responsáveis por esse fracasso, o conjunto dos sermões desenha a figura do orador que cumpriu plenamente a sua missão: dominar auditórios com a força da sua palavra. E a conversão dos ouvintes? Esse acto, já não retórico, mas espiritual, é efeito da força da palavra de Deus e da natureza do terreno em que cai.

E este orador, realizado e triunfante, cumpridor da sua função de dador da palavra, surge então magnificamente desculpabilizado.

([20]) Mary C. Gotaas, *Bossuet and Vieira. A study in national, epochal and individual style*, Washington, The Catholic University of America Press, 1953.

([21]) Raymond Cantel, *Les sermons de Vieira. Étude de style*, Paris, Ediciones Hispano-Americanas, 1959.

PEDRO E INÊS: AMOR ETERNO (E SAUDADE) EM ANTÓNIO PATRÍCIO

M. ROSÁRIO PAIXÃO
Universidade Nova de Lisboa

«É o princípio e o fim de tudo o nosso amor».

Os amores de Pedro e Inês constituiram-se, ao longo dos anos, como um tema privilegiado na história da literatura (e da cultura) portuguesa. Da experiência trágica do amor impossível, separação dos amantes, passa-se, ao nível do imaginário, para o Amor Eterno, elo entre a vida e a morte, cuja dimensão espiritual se desenvolveu e consolidou desde a Idade Média.

António Patrício, preocupado, fundamentalmente, no conjunto da sua obra (1), com uma reflexão sobre a vida enquanto «maravilha triste», acolhe na variedade dos seus temas e motivos preferidos este casal místico que na peça de teatro «Pedro o Cru» (2) se constitui como emblema de uma experiência de plenitude descrita como «impossível bom». (3)

O escritor procurou dar à lenda dos amores de Pedro e Inês uma dimensão de «tragédia interior» em que ele próprio se envolveu de forma intensa, como testemunha numa carta dirigida de Cantão, onde foi Cônsul, a Ramiro Mourão:

«Estou a escrever o último acto. Conheces decerto o que o Garrett diz sobre a dificuldade deste assunto no prefácio e notas do «Frei Luis de Sousa». Refere-se, é claro, a uma interpretação de simplicidade trágica, que (ele mesmo o diz) ninguém lhe deu. Calcula agora que a minha maneira de o sentir triplicou, como verás, a dificuldade, reduzindo o assunto à estupenda grandeza de uma *tragédia interior*. Parece-me, às vezes, que fiz qualquer coisa de grande: outras, duvido horrivelmente. O que te digo aqui baixinho, é que o tenho vivido até à alucinação: que tenho passado pr'ó escrever, neste clima de degredo, noites de insónia;

(1) PATRÍCIO, António, *Serão Inquieto, Contos*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1979; PATRÍCIO António, *Poesia Completa*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1980; PATRÍCIO, António, *Teatro Completo*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1982.
(2) «Pedro o Cru», *Teatro Completo*.
(3) *Ibid.*, pág. 141.

mas que também tenho gozado, gozado de o viver até à vertigem, como nenhuma mulher, divinamente...».

O homem e a mulher adquirem, neste contexto e concretamente nesta peça, uma dimensão superior desdobrada pelo estatuto da realeza, condição que os eleva do vulgo e os projecta desde logo para a condição do Ser Único, acentuada, aliás, pela particularidade do sentimento que os une («*Afonso* — ninguém amou com um amor tão alto, meu Senhor» [4]; «*Pedro* — ninguém na terra amou como eu» [5]).

A luz, o sol, envolvem o passado mítico dos amantes que escapam às circunstâncias do real quotidiano («*Pedro* — Como eu o amei, como eu amei o teu cabelo! Muitas vezes, a afogar-me nele, sentia luz em mim, era meio-dia, como se Deus mungisse o sol sobre a minha alma... Amava-o tanto como tu o sol. Tu amavas o sol perdidamente... ao luzir da alva, abrias a janela: «Anda ver, meu Pedro, ele não tarda»... ... ... Era para dar a aurora ao nosso amor!... E nascia... subia: encantamento!») [6]

A amada é, no entanto, a luz que cega o amante para este mundo e por isso se constitui com um perigo para o reino, apresentado como um espaço em decadência: um reino onde impera ainda a figura do rei/pai à espera de sucessor («branco... cor das suas cãs...» [7]); um reino dominado por forças inimigas que conspiram contra Pedro, o futuro rei («*Pêro Coelho* — El-Rei vosso pai teve por certo que à vossa roda os Castros conspiravam. Era junto de vós, na vossa sombra, uma segunda corte de estrangeiros que vivia a adulterar-vos a trair-vos». [8]

O confronto com um presente gasto, decadente, deverá afastar o amante de uma experiência de plenitude antes vivenciada («*Pêro Coelho* — o amor tem luz de mais para poder ver. Vós não podieis ver... Urgia conjurar o grande perigo, contar o mal bem cerce, de raiz. [9]

Esta imersão do amante numa realidade em declínio é continuada na imagem da «amada/luz» encerrada num convento [10], imagem de uma vivência espiritual em reclusão, que se acentuará depois numa experiência de martírio, corpo martirizado, morte que alude, a um nível simbólico, a uma morte espiritual.

A um passado místico glorioso, momento de plenitude vivenciado pelos amantes que se confunde com o brilho da luz solar, sucede-se um momento de queda, explicitado pelas imagens de um reino ameaçado ou da amada aprisionada/morta associada à lua, símbolo da própria ciclicidade vida/morte, dia/noite («*Pêro Coelho* — Nunca vi nada assim... como uma lua de gelo num crepúsculo... Decerto ficou menos branca quando morta... Eu desnudei então a minha espada. Avancei para ela. Nem fugiu. Estava sem

---

(4) *Ibid.*, pág. 75.
(5) *Ibid.*, pág. 80.
(6) *Ibid.*, pág. 169.
(7) *Ibid.*, pág. 91.
(8) *Ibid.*, pág. 90.
(9) *Ibid.*, pág. 90.
(10) *Ibid.*, pág. 90.

alma já. Estava convosco» [11]; «*Pedro* — Afonso!... Afonso!... Olha a lua!... Tem a face de Inês... da minha Inês... exangue... exangue... como eles a deixaram...). [12]

Ao «sono» da amada corresponde o desassossego do seu par amoroso, o rei sucessor, e da própria corte numa perfeita identificação entre o espaço interior e o espaço exterior («*O Escudeiro* — As insónias de El-Rei que nos últimos tempos são maiores, as noites de folgança, as montarias têm trazido a côrte estremunhada. Havia um não sei quê que nos transia»). [13]

O rei/amante trazendo consigo a memória do amor perdido, surge como o amante doente, afastado ou desconhecido de si próprio («*Pedro* — só porque amei estou entre vós mais só do que o pobre mais pobre do meu reino. Fugi de mim. Sou um gafo do amor, lepra divina»). [14]

A separação dos amantes ecoa, ao nível do imaginário, no Ser que perdeu o equilíbrio anterior, afectado pela loucura, pelo desconcerto, doença de amor que é também apresentada como uma «sede» diferente (*Pedro* — Tenho sede... *Afonso* — Eu vou buscar-vos... *Pedro* — Não, não. É outra sede, é outra). [15]

Começa a delinear-se, de forma crescente, uma tensão que surge concentrada na personagem principal, aquela que tendo conhecido o Amor, enquanto imagem de plenitude, o perdeu e luta pela sua recuperação.

Numa tragédia, toda ela intimista, o amante concentra em si forças contrárias, duplos responsáveis simultaneamente pela morte da amada, imagem de queda relativamente a um estado superior (representados no texto pelos assassinos de Inês, Pêro Coelho/Álvaro Gonçalves) e pela capacidade de justiçar essa «morte» (acção que ele próprio partilha com o carrasco Tristão). Ele é simultaneamente o «pecador», aquele que perdeu o reino da glória, e o redentor, aquele que expia ou redime esse «pecado»: o/s assassino/s e o carrasco («Pedro — o meu crâneo era uma câmara de tortura: viviam lá um carrasco e os assassinos. E o carrasco era eu, era o teu Pedro. Oirava de pensar... de sentir sangue... para ver se sossegava ia montar. Corria os montes da Beira doidamente. Entre halalis e vento galopava«). [16] Ele assume a figura do cavaleiro medieval que, lutando pela sua dama vence (em si) o «monstro» ou o inimigo aprisionante, responsável pela morte da amada/«ânima de luz». Num jogo de espelhos magnífico, onde se pretende pôr em foco toda a tensão de uma luta interior, ele é simultaneamente o justiceiro e o «carniceiro» (ou monstro) justiçado, símbolo da força bruta da natureza progressivamente purificada, espiritualizada.

O amante, sequioso de uma dimensão divina perdida, confronta-se com as forças contrárias (duplos assassinos) conotadas

---

(11) *Ibid.*, pág. 92.
(12) *Ibid.*, pág. 80.
(13) *Ibid.*, pág. 106.
(14) *Ibid.*, pág. 140.
(15) *Ibid.*, pág. 79.
(16) *Ibid.*, pág. 167.

directamente com uma dimensão terrestre, de ligação ao reino («Pêro Coelho — ressuscitasse ela com mil vidas, que por amor deste ar e desta terra, havia de tirar-lhas uma a uma!). [17] Neste confronto, simbólica descida aos infernos, as forças aprisionantes responsáveis pela «queda» do amante serão justiçadas, imagem que remete para o ritual sacrificial das forças instintivas da natureza e que visa a transformação do «monstro» em si («Pedro arranca o azorraque bruscamente. Chicoteia-o na cara, como doido. Pêro Coelho, ensandecido pela dôr, mais perto dele — .. Da coroa de teu pai resta um chicote. Anda!... Té que a boca te espume de luxúria... ... Continua... Nem sei que és mais: farsante ou carniceiro...») [18]

Fazendo do instinto seu irmão divino, Pedro representa a capacidade de regeneração relativamente a um estado de decadência ou «morte» aparente, «incorporando» o inimigo num esforço místico de transmutação da matéria (Pêro Coelho então gritou-lhe ainda: — «É o coração que queres!? Procura-o bem, que é um coração leal como um cavalo e forte como um touro...» ... Tristão por fim meteu-lhe a mão no peito... Tinha a faca na outra... ainda cortou... E todos vimos, mudos como pedras, o coração jorrando sangue quente. Ofereceu-o a El-Rei, ajoalhado. E El-Rei meu Senhor, ante nós todos, por duas vezes o mordeu... ... ... Tinha um olhar que trespassava a gente... e que ia muito longe... Deus sabe onde! E um ar de mistério, quase humilde»). [19]

Simultaneamente assiste-se ao reencontro com a amada «morta» e sua lenta revelação ou ressurreição («Pedro — Madre, a minha saudade é uma hiena, vem desenterrar o meu amor» [20]; «Velho — ela nasceu segunda vez, ressuscitou»). [21]

Este reencontro do «amante justiceiro» e da amada morta, enquanto presença atemporal, regeneradora, traduz um momento alto da vivência humana («Pedro — com estas mãos que ainda têm manchas de sangue... E a boca ainda me sabe a sangue deles... Mas a minha alma fez-se toda branca... A sua pode vir... A minha é um berço... Há-de embalar como um menino, a tua... como o céu embala o fim do dia»). [22]

De uma situação de amor impossível porque inundado de uma luz que exclui este mundo, este reino (que o faz perigar) descobre-se na dor sacrifical ou na decadência, inerentes ao presente gasto, a capacidade de o transmutar, capacidade de conciliar as duas dimensões temporal e atemporal («*Pedro* — A minha dor, Inês, beijo-a nos olhos!... beijo-a como beijei a tua boca... como beijei a tua alma... Bendito seja sempre o teu martírio, Bendito o lobo em mim! Bendita a hiena... Bendita tu, Inês, sempre Ben-

---

[17] *Ibid.*, pág. 108.
[18] *Ibid.*, pág. 93.
[19] *Ibid.*, pág. 108/9.
[20] *Ibid.*, pág. 112.
[21] *Ibid.*, pág. 130.
[22] *Ibid.*, pág. ???.

dita!). (23) Pedro ao incorporar o «monstro» que antes o dominava, fazendo-o comungar da sua experiência mística, transforma-se em ser tranquilo. O sofrimento alivia-se em *Saudade* que pressupõe a comunhão com um passado glorioso perdido mas recordado, simbolicamente recuperado através da imagem da amada «desenterrada», «ressuscitada» em si («*Pedro* — Era um lobo o teu Pedro: era uma hiena. Mas um dia, «Alguém desceu ao fojo: «Alguém» que era da morte e da vida; e mais — de além da morte e além da vida... E eu vi a Saudade ao pé de mim. Nunca mais me deixou e eu vivo com ela. Fez-se em mim carne e sangue. Fez-se Inês!... Sou o homem que viveu a vida e a morte: sou o homem-saudade, o rei-saudade»). (24) É o momento do êxtase humano, do *encontro entre os dois mundos* veículado pelo encontro com a amada morta, presença atemporal, imagem do próprio Conhecimento, em que as trevas inciadoras são vivenciadas como fonte de revelação espiritual («*Pedro* — Inês!... o teu Pedro veio erguer-te: a vida é outra. O destino já não tem a mesma rota... o teu Pedro das noites do Mondego, que te enlaçava a ouvir os rouxinóis, quem lhe diria que ainda havia de ser o teu coveiro!... E um coveiro assim... Com estas mãos que ainda têm manchas de sangue... Oh! como a vida está toda suspensa... O céu e a terra escutam-se, entenderam-se... ouves?... são dois abismos a beijar-se»). (25)

A amada morta assume-se assim como «jóia que quebra a cegueira». Ao sonho, à fuga para um mundo surreal, impossível de conciliar com o presente, sucede-se o amor na cova, «amor mais alto», feito de comunhão entre a terra e o céu, o corpo e o espírito.

Como emblema desta capacidade de transmutação do Ser, surge-nos o «amante coveiro» que ao desenterrar o seu destino, ao descobrir e ressuscitar as potencialidades de uma memória adormecida, ergue simultaneamente e simbolicamente a amada da cova. É a saudade que o leva a ressuscitá-la ou a mimar a sua própria «ressurreição («*Afonso*, cantarola, uma voz átona Mondego, Mondego; / o sonho voou; / Mas veio a saudade / E ressuscitou». (26) O sentimento da saudade traduz a condição do «novo-nascido» num mundo de trevas.

O amor confunde-se, neste contexto, com uma vivência espiritual profunda («*Pedro* — É uma ressurreição; é quase, Afonso. Não por mim: por amor, como o de Cristo») (27) a que se alia todo o espaço («*Pedro* — ...Reza connosco a terra toda... ... ... Ouvi: ouvi... É a reza do espaço — este silêncio... É o sangue de Deus... Como ele corre!...»). (28)

Se o amor, confundido com a imagem de uma luz superior, deixava o amante cego (para este mundo) o encontro com a ama-

(23) *Ibid.*, pág. 168.
(24) *Ibid.*, pág. 167.
(25) *Ibid.*, pág. 118.
(26) *Ibid.*, pág. 81.
(27) *Ibid.*, pág. 80.
(28) *Ibid.*, pág. 119.

da morta quebra a cegueira do amante, deixa-o passear-se entre os dois mundos. Através de um esquema descendente de lenta regressão às raízes do ser, à intimidade da personagem real, abrem-se, num mundo de trevas, as portas de um mundo superior que elas próprias revelam.

Assiste-se assim ao milagre humano em que o vermelho do sangue se confunde e se alia à alvura da alma («com mãos de sangue o amante recebe a amada como a alma toda branca») em que o homem se eleva pelo *sacrifício redentor*, «combustão alquímica» que valoriza a putrefacção da matéria, *fonte de nova vida* («*Pedro* — cheiras a podre... ... Melhor do que o das rosas que me deste...»). (29)

As «bodas eternas» de Pedro e Inês traduzem a união sábia entre a carne e o espírito, vista como «luz na luz», «alma na alma», como «Deus em Deus». A experiência do tempo gasto é, através da saudade redentora, transformada numa «atemporalidade mística)». (30) Procura ultrapassar-se a dictomia céu/terra, espírito/matéria através de um «diálogo» entre as duas dimensões, de forma a que o espaço conotado com a realidade terrestre, corpo/rei em decadência, ou, de uma forma mais alargada, reino, surjam, pelas suas próprias capacidades regeneradoras, purificadas, apesar da condição efémera que os condena. Como sinal de um novo dia o amante/rei redescobre a amada/luz em si enquanto o reino de Portugal, espaço que espelha a identidade da figura real, reconquista, simultaneamente, a sua rainha, colmatando também uma falta anterior («*A Abadessa*, coroando Inês — Assim... Vede, meu senhor... ... ... *Pedro* — ... Há uma Rainha agora em Portugal»). (31); («*Pedro* — ... Vós, Bispo, jurareis... que sendo eu infante e a meu pedido, secretamente me casastes em Bragança, no dia que já bem vos não recorda, com D. Inês de Castro, Rainha de Portugal. Jurareis aos Santos Evangelhos»). (32)

O amor/saudade aliado à realeza (imagem da condição superior do ser humano) traduzem uma experiência de profundo misticismo, comunhão com a atemporalidade, manifestado simbolicamente na união do Rei/amante e da «Rainha da Morte» («*Pedro* ... ... Sempre fitando a morta, toma agora o ceptro do almadraque, e entrega-o à Abadessa, que já sem terror, presa do sortilégio místico da cena, o vai depor entre os dedos de Inês quase esburgados. Pedro sorri. Há na sua lividez uma expressão misteriosa de triunfo. ... ... *Pedro* — Ela vem, ela aí vem a minha noite!... noite de coração... noite de bodas...». (33) Inicia-se um novo ciclo emergente da *noite anunciadora de* um *novo dia*.

Nesta perspectiva haverá uma assimilação explícita entre o percurso do herói nocturno e a Natureza, imagem ela própria da ciclicidade morte/vida.

---

(29) *Ibid.*, pág. 118.
(30) *Ibid.*, pág. 163.
(31) *Ibid*, pág. 120.
(32) *Ibid.*. pág. 122.
(33) *Ibid.*, pág. 120.

A relação entre os amantes enquanto imagem da relação entre as forças contrárias inerentes à condição humana é prolongada e acompanhada pela *Natureza*, espelho onde cada um poderá reflectir-se na sua diversidade e capacidade de transmutação.

Assim o amante ouve o coração da terra a bater com o seu (34) enquanto o sentimento da saudade é igualmente partilhado pela Natureza («*Pedro* ... Como se o humus recebesse a sua carne, floriu todo em saudades — campo e montes»). (35)

Da mesma forma a decadência da matéria, traduzida ao nível do texto pela figura da amada morta, é reflectida numa Natureza igualmente morta e enevoada (36), paisagem outonal que prepara e antecipa o revigorar da matéria: «As árvores de Outono dão o beija-mão à amada morta». A comunhão entre o céu e a terra, que traduz a essência deste amor,/surge reflectida no amor das árvores com as nuvens, acentuando assim a dimensão espiritual desta relação onde está essencialmente em causa a comunhão espírito/matéria. É um amor espiritual aquele que a natureza partilha com os amantes: «A natureza verga-se e reza pelo amor dos amantes». A imagem do Amor tal como aqui nos é referido tende sobretudo a elevar *o ser para a sua condição superior de comunhão com o todo* onde a dualidade, ou o encontro de forças contrárias (como o masculino e o feminino, a terra e o céu, a matéria e o espírito, a vida e a morte) deve tender essencialmente para uma experiência de plenitude, de *Unidade, onde tudo começa e acaba*, imagem arquetipal que é preenchida frequentemente, na história do imaginário, pela figura feminina, ela própria símbolo do ciclo vida/morte.

O encontro do amante com a mulher/amada, enquanto veículo de uma dimensão universal, traduzirá então a *ideia do Amor Eterno*, que se prolonga para além da vida abrangendo também o reino da morte, característica comum à própria Natureza na sua capacidade regeneradora: «É o princípio e o fim de tudo o nosso amor. Os teus seios uniram-se: ei-lo o mundo»). (37)

(34) *Ibid.*, pág. 82.
(35) *Ibid.*, pág. 168.
(36) *Ibid.*, pág. 147.
(37) *Ibid.*, pág. 169.

UM POEMA DE ANTÓNIO FRANCO ALEXANDRE

ÓSCAR LOPES
Universidade do Porto

A minha contribuição para esta homenagem gráfica a António José Saraiva será de natureza muito simples: será mera reacção imediata a um poema que não é decerto o melhor do seu autor, mas que pode conceber-se até certo ponto como *ars poetica* de António Franco Alexandre, para mim a melhor revelação poética dos anos oitenta em Portugal. Nada mais simples, mormente porque se trata de um poeta da minialidade na expressão, na comunicação, na produção ou apreensão de um *id* — e muito impressionante justamente a esse título.

Um dos aspectos mais imediatamente sensíveis na poesia de A. F. A. é o de uma sua negação determinada de certas evidências ou razões aparentemente plausíveis. Mas essa negatividade atinge uma radicalidade sem precedentes.

Não se trata já, está claro, do paradoxo de tipo camoniano, não é o sentimento caracteristicamente maneirista da incompreensibilidade do destino, não são as simples contradições inerentes ao sentir, não se trata do desconcerto do mundo, da incomensurabilidade entre o desejo e a realidade, entre o ser e o parecer, nem de coisas como a percepção de um não sei quê que já não é esperança nem desespero, mas doi, etc.. Mas também já não se trata da negatividade ainda mais funda de Pessoa: a da inverdade generalizada, a da incoerência intersectiva entre coisas ou categorias reais da insinceridade e da inidentidade subjectivas, como se por antífrase *Pessoa* denominasse em poesia a não-pessoa, ou o referente do morfema francês *personne*, ou seja a pessoa como objecto de negação, como ninguém, como simples máscara vazia e postiça.

A. F. A. acena por vezes a, e sobretudo recorda a Pessoa em certos traços sintácticos mais óbvios da negatividade, que nos limitaremos a exemplificar: *tuas / não palavras, as dóceis, as / migrantes; as sem / nome sequer, ninguém, algum / calor dos dedos quando, em torno, / o surdo som se alheia* (*A Pequena Face*, p. 48);
o perfil de ninguém num sono alheio (*A Pequena Face*, p. 40);
o nenhum espaço onde dormindo, ausentes / na sombra da manhã oscilam (*A Pequena Face*, p. 44);

descrevendo o silêncio e, dentro do silêncio, / a sem-memória súbita de (As Moradas 1 & 2);
dá-nos a alegria, a sem razão nenhuma que se veja, / dou-te a alegria, a sem caminhos na clareira, / a de nenhum sinal em terra nua (ibidem, p. 24).
Mas os próprios excertos exemplificativos sugerem uma diferença: é que esta negatividade determinada não é a de um poeta que pretenda discorrer de alguma forma argumental, modelada dentro de um drama só de máscaras que, como em Pessoa, contracenem entre si (ou/e com uma opinião feita).

Numa sua ascese que bordeja o inefável e inapreensível, podia, por outro lado, A. F. A. lembrar os poemas de alusão iniciática (ou ainda de alquimia poética pós-surrealista, como acontece com Herberto Hélder, Fiama ou Echevarria), e, curiosamente, o valor que atribui à cor branca, ou brancura, tanto se poderia aproximar do estágio de purificação denominada por *albedo*, como, por antonímia afinal equissignificativa, da *noche oscura* da mística de Juan de la Cruz. Simplesmente, no contexto geral da obra de A. F. A., a ostensiva negação ou sem-sentido (ou sem-razão), ou ausência, ou silêncio, o que quer que se apague em brancura situa-se sempre num limite, ou limiar, que, em vez de excluir o *sim*, e/ou o seu *não*, antes parece erguer dúvidas sobre a dualidade dos valores lógicos clássicos e sobre o alcance de qualquer dito.

A sua figura estilística mais importante é talvez, por isso, o lítotes, ou sub-asserção *(under-statement)*, pois aquelas emoções ou acontecimentos, aqueles dados objectivos ou subjectivos cuja importância ou intensidade os poetas tradicionalmente encarecem — surgem, em A. F. A., como algo de *pequeno, breve, modesto*, de *simples*, de *pouco*, de *quase* e até de *mesquinho, frívolo* ou *fútil*. Os seus poemas (e as suas *palavras* ou *nomes*) pretendem fazer sentir, não um sentido, mas como que um fugaz pré-sentido, ou pré-percepção, um breve *indício de sentido*, talvez um mero (ou mesmo *nenhum*) *sopro* ou voz, numa *boca* ainda inarticulada, uma *pequena tosse do outro / lado das palavras*, ou o mero, impensado e todavia *necessário / sentido em que* [as palavras] *dormitam*. Há como que o pudor ou repugnância de tudo quanto apareça viscosamente dotado de sentido, ou como razão; por vezes as associações evocativas ou significantes parecem aleatórias, mas, simultaneamente, múltiplas, e aparentemente aleatórias são as *razões* que disparam aquilo *que se não sente só quando se sente*, ou *outras frases que ficam para quando*, razões *próximas de nada* mas capazes de *dar outro sentido*.

Daí que a subasserção, ou apoucamento assertivo, se ligue à conjugação inexplicável entre certas meditações que no conjunto do poema parecem básicas e evocações avulsamente concretas ou vividas da palpável experiência quotidiana, cíclica (verão/inverno, dia/noite, o doméstico e o citadino, o rural ou o de viagem, etc.: a III parte de *Visitação* é, até linguisticamente, quase descritivamente brasileira, e *As Moradas 1 & 2* contêm relances rurais norte-americanos); lances brevíssimos de encontro

e despedida aparecem no poema 6 de *As Moradas 2*, na iminência do esquecimento, mas entrecortados de instantâneos referenciais: horas de almoço, a chuva (que adiante pára), aves distantes, corpos emolhados, uma aranha na toalha dobrada, entre outras coisas absortamente visíveis *(e olhar é como perdermos os sentidos de ficar / bruscamente desaparecidos)*.

Alguns termos impõem pela sua reiteração, uma certa prevalência afectiva e alusiva, mais do que estavelmente referencial: *corpo, terra, coisas, palavras* e *água,* (como *nuvem* ou *vento*) de uma fluidez em que todavia flutuam incertas *sementes* de continuidade. Mas as sugestões mais frequentes lucilam entre uma permanente e imperceptível mudança pontuada de ténues (e todavia concretas) evidências, que mais se negam do que se afirmam, talvez num quase eterno retorno — e hesito entre um «quase» português de contiguidade e um *quasi* latino de virtualidade *(como se): não regresses a mim. não me procures. leva-me / ao campo aberto onde começa o escuro / passado dos sentidos, / as manhãs de ocidente, no planalto / que fica ali ao fundo da avenida / e nada nos recorda, // onde o futuro aéreo se mistura / ao corpo repetido. // [...] deixa-me aqui e só traçar o risco / onde a luz se desfaz e se repete* (*As Moradas...*, p. 26).

O poeta é um condenado às palavras e às coisas em que só acredita como por acaso ou de passagem, porque, apesar de tudo *as palavras existem no intervalo das palavras,* tendendo a poesia para a música, não como ritmo codificado, mas como início de dança, hesitação, *verdade a meio aberta, repetida, / como a suspensa vibração do nada; / depois o som, que logo foi palavras; / o indício, o engano, ou lago de flechas / a imagem do vento, a boca, o início* (*As Moradas...*, p. 26). A comunicação poética prossegue sempre, mas através do engano: o nome, ou endereço, original de um poema será sempre incorrectamente decifrado, *mas não te iludas: o breve e desolado / e errado nome, é toda a tua história* (*As Moradas...*, p. 33).

Nalguns poemas, o aparente aleatório entre meditativo e evocativo das referências vai até ao próprio dispositivo de comunicação onde se articulam *eu (nós) / tu (vós)* e *isto (as coisas)*. Assim, no belo texto inicial de *Visitação,* que adiante comentaremos, o verbo *supor* e, até mais modalizadaxente, o *supor-se que se inventa,* permuta várias vezes de sujeito, de alocutário e de objecto (aliás equivalente como efeito ou causa oscilante da suposição-invenção), além de tanto a primeira como a segunda pessoa comparecem, quer no singular, quer no plural. É um dos mais notáveis poemas metapoéticos que conheço, porque põe agilmente em questão toda a dialéctica constitutiva de um poema como tal, e isto sem qualquer pretensão de discurso teórico ou analítico, antes brincando com rimas, trocadilhos e anagramas inesperadamente certeiros, entre piruetas baléticas de alusões «caóticas», e afinal, e também, certeiras. E no poema de pág. 24 de *As Moradas 1 & 2,* há um eu/ tu alternativos de alegria/dor (ou tristeza), de um visitar/receber, como aliás de um repartir-se/ficar, num mundo também alternativo de água/terra e de

palavra/gesto, em que tudo acaba por ficar certo através de um (pós-pessoano) jogo de sem-razão que se desdobam de início: *dá-me a alegria, a sem razão nenhuma que se veja, / dou-te a alegria, a sem caminhos na clareira.*

Além de condenado a palavras (ou até por isso mesmo), o poeta sente-se também condenado à evidência (incerta, já sabemos) das coisas, como um Alberto Caeiro sem afectada simpleza: *misturo-me às coisas pouco profundas / sem nenhum mistério, / sem ninguém* (*As Moradas...*, p. 36).

E ao acto de escrever é até inerente um acto de fé, ínvia e lucilante, em algo, mesmo de *pequeno*; que há e que se (não) diz. Eis um momento dessa profissão de fé, subassertiva, cauta, modesta e irónica: *e no detalhe / habita um deus: partilho / essa convicção simples, dura como um seixo. / de todas as palavras só uma irá bater / à porta do desconhecido / [...] / ela lateja na núpcia do sangue, inteiramente ignorante / do grande sentido de tudo isto, / egoísta como a primeira mão / que nos tocou, / um destino leviano, sensível, pacato, / depois o sulco deixado reparte as colinas / e o pequeno piano repete / a criação do mundo.*

A. F. A. é, pelo menos desde 1983 (*Visitação*, e *A Pequena Face*), uma das melhores revelações deste último quartel de século. Estou aliás a considerar a plausibilidade de *As Moradas 1 & 2*, 1987, virem a ser, como revelação, o ponto cimeiro do pós-25 de Abril.

Poema inicial de *Visitação* (Gota de Água, 1983)

suponha que desprende desaprende
que só de si depende separar-se
em esse início a boca desatenta
em mudo ouvido
suponha que me inventa

o liminar deserto desenhando
num princípio de breves acidentes
suponham que conheço a sua terra
o aroma irrespirável dos teares
o azeite da ira e
suponham que os invento

suponha que nasci no mississipi
aprendi a falar no vão do vento
os lábios dos navios já não entendem
o amor às idades muito
lentas
suponho que o invento

suponha que o início não começa
suponha que o princípio não limita
as palavras são duros tornozelos

o sol ruiu nos vidros deslavados
quase ninguém ou nada
o mergulho da tarde nos inventa.

eu simplesmente ardi fui o rertado
das suas mãos que tecem pesadelos
na margem que deixaram
as migrações do vento

o meu país tem dormições abertas
o público dos seus
doces tormentos
eu simplesmente ouvi a luz dos ventos

Seis graus, não de exacta sucessão, mas de faseamento numa leitura deste poema:

1. Fruição de lúdicas recorrências de rimas internas ou finais, assonâncias *(desaprende, inventa)*, paronomásias *(desprende, desaprende)*, aliterações *(que só de si depende separar-se)*, de estribilhos modulados *(suponha, suponham, suponho)*, etc.;

2. Observação de imagens ou metáforas surpreendentes *(o mudo ouvido, o azeite da ira, vão do vento, lábios dos navios, palavras-tornozelos, dormições abertas,* etc.);

3. Saliência de incidências aleatórias: *nasci no mississipi; amor às idades muito / lentas; ardi fui o retrato; o sol ruiu nos vidros deslavados; a luz dos vento;* etc.;

4. Percepção de modulações básicas nos verbos *supor* e *inventar*, frequentemente excitando o principal nervo do poema: a injunção/constatação de supor e ser suposto, de inventar e ser inventado, se supor que se inventa (porque não também inventar que se supõe?), ora na activa, ora na passiva, com socilação quanto haver ou não alocutário;

5. Sugestão pervasiva de desprendimento pensante ou imaginante quanto a ser emissor, destinatário, meio ou mensagem do poema, quanto ao início ou duração, limitação ou ilimitação, presente ou pretérito, acção *(só de si depende)* ou passividade;

6. Globalmente, pouco mais pode compreender-se do que isto: um poema que sugere a perfeita gratuidade do dizer poético *(boca atenta / em mudo ouvido; quase ninguém ou nada / o mergulho da tarde nos inventa; dormições abertas);* um país onde ninguém diz e nada é dito, ou

ouvido, ou percebido, mas esse *quase ninguém ou nada* está na base de uma asserção eventualmente personificável ou apreensível; há evidentes sugestões de uma fase do dia: *o mergulho da tarde;*

7. Impressão provisoriamente final: uma poesia do subliminar, mas de um subliminar que todavia acede à palavra, como configuração semi-inteligível e todavia flagrante.

SCILICET

OSÓRIO MATEUS
Universidade de Lisboa

Na política portuguesa de autores, Vicente é lugar comum da história do teatro, mas continua a ser o *Gil Vicente* que a *literatura romântica privilegiou, por maior parecença com os* teatros regulares da época.

Não há hoje no mercado edição realista por onde se possam conhecer sem dano os documentos que restam, edição que não venha comprometer o trabalho por ter fechado possibilidades de leitura, edição feita para dar texto a ler, não para dar texto lido. A melhor no século XX continua a ser a reimpressão fac-similada da *Copilaçam de todalas obras*, que se chamou *Obras Completas de Gil Vicente* e foi feita em 1928 pela Biblioteca Nacional de Lisboa. Tinha erros e está esgotada.

No que toca a outra bibliografia — histórica e crítica — a literatura que existe é demasiadas vezes inútil e de acesso reservado. São poucos os escritos sobre Vicente cujo assunto seja o teatro e os instrumentos produzidos nem sempre servem para os trabalhos simples de atenção às letras.

Houve ao longo do século investigação importante, mas quase sempre de âmbito parcelar, localizado. Cito pela ordem cronológica do início do respectivo trabalho vicentino Carolina Michaëlis de Vasconcelos, Aubrey Bell, Paulo Quintela, António José Saraiva, I. S. Révah, Luciana Stegagno Picchio, Stephen Reckert.

Mas, neste quase fim da era eléctrica, os manuais são apenas três: o livro de Anselmo Braamcamp Freire, escrito em 1919 e ainda não ultrapassado (*Vida e Obras de Gil Vicente «Trovador, Mestre da Balança»*, segunda edição, Lisboa: Ocidente, 1944) e as Bibliografias feitas em 1942 por Luiza Maria de Castro e Azevedo em Lisboa (Biblioteca Nacional) e em 1980 por Constantine C. Stathatos em Londres (Grant & Cutler). A informação quanto ao publicado a seguir a 1975 fica à mercê de encontros casuais. Daí derivam repetições de gestos, ignorâncias do já achado, empeços na aprendizagem.

São dificuldades a mais e é preciso multiplicar estratégias para a produção de artefactos por onde a informação possa circular com menos peias.

*
* *

Em Portugal, durante o primeiro terço do século XVI, o trabalho teatral recorta-se como prática autónoma, como actividade pedida, favorecida e limitada, como mercadoria que se faz, vende e circula por espaços sociais cada vez mais alargados: câmaras e capelas de paço por encomenda de reis e rainhas, conventos e igrejas de cidade, casas de fidalgos, escolas. Uns ordenam e outros representam. Emergem novos ofícios em busca de legitimação: autores e actores. Paga-se a quem faz, encomendam-se produtos com prazos e medidas e o teatro tenta equilibrar oferta e procura de arte.

Fazer assim os autos implica uma divisão de trabalho que separa artistas e compradores, e os coloca a uma distância com que o teatro nunca teria sonhado.

Em Portugal, Vicente situa e processa um sistema de divisão de trabalho que por séculos se repetiu, sem se aprender a produzir-lhe alternativa. É uma formação clássica da história do teatro e da língua, que ppode durar até parecer natural e eterna.

A produção teatral de Vicente dura de 1502 a 1536. É o tempo de apogeu da corte portuguesa como centro de um movimento europeu de expansão que abrange três continentes: a África, a Ásia, a América. É o momento histórico invulgar em que Lisboa se torna um lugar de produção de luxo e arte, com que só rivalizam as cortes castelhana e francesa, ou a do Papa em Roma.

Se o autor dos autos é quem eu julgo e se as contas estão certas, Vicente (talvez ourives de seu primeiro ofício) terá trabalhado no teatro dos trinta e dois aos sessenta e seis anos de vida. No princípio do tempo manuelino, a actividade de Vicente terá sido instigada, apoiada, paga por Lianor, viúva de João II e irmã de Manuel I, protectora das artes e organizadora eventual de divertimentos da corte. Morto o rei em 1521, sucede-lhe o filho João III, que, como o pai e a tia, manda fazer teatro em casa. O último auto é de 1536, ano do estabelecimento da Inquisição em Portugal. A coincidência pode não ser determinante. A nova instituição repressiva apanhou Vicente velho demais para lhe poder mexer no corpo vivo.

Do princípio ao fim da sua produção teatral, Vicente ocupa, com autoridade singular, uma série diversa de espaços do trabalho artístico e manifesta um domínio constante dos materiais de uma arte em transformação. Vicente expõe também o próprio corpo no trabalho e há partes de autos que só atingem sentido pleno se forem por ele executadas: *Visitação*, de certeza, mas não só: *Pastoril Castelhano*, *Martinho*, *Pregação*, *Templo*, *Tormenta*, outros mais. A possibilidade da coincidência *auctor et actor* é o universal eufórico de um teatro que se cumpre por inteiro.

Do que foi a produção teatral de Vicente sabe-se pouco. Nenhum pintor, ao que parece, representou em tábuas ou em telas um momento desse teatro a fazer-se. Não houve quase ninguém que contasse por escrito como foram os autos. Diogo do

Couto, o cardeal Aleandro, Garcia e André de Resende falaram da realidade teatral mas não disseram quase nada. Nenhum outro cronista deixou notícias suficientemente informativas desse trabalho. Tenho percorrido as crónicas que se ocupam dos reinados de Manuel I (Damião de Góis, Jerónimo Osório) e João III (Frei Luís de Sousa, Francisco de Andrada) e outras escritas no tempo de vida de Vicente (Rui de Pina, Duarte Galvão) à procura de fragmentos documentais, descritivos. Verifico que o teatro não parece ser nunca da ordem do específico e memorável. Quase tudo o que hoje podemos conhecer vem apenas de alguns folhetos soltos e da *Copilaçam de todalas obras de Gil Vicente*, acabada de imprimir em 1562, fonte póstuma e omissa, mas única de tal dimensão.

O tempo de Vicente é o do século um da tipografia e, ainda em vida do autor dos autos, o teatro moderno começa a ser posto em letra de forma. Em 1516, o *Cancioneiro Geral* imprime o primeiro documento conhecido de actividade teatral de Vicente: a transcrição dos setenta e dois versos da sua ajuda no *Processo de Vasco Abul*. A seguir vem o *Auto de moralidade* (*Inferno*), de cerca de 1517, que pode ser o primeiro exemplo de edição de texto de teatro em Portugal. Depois vieram outros impressos, mas perderam-se muitos, deixando um rasto escasso de meia dúzia de espécies.

Os folhetos editados têm memória próxima do teatro, maior possibilidade informativa e vida editorial autónoma. Reimpressões posteriores a 1562 não copiam o texto pela *Copilaçam de todalas obras* e não mostram conhecê-la. A norma seguida pela literatura romântica de ler a *Copilaçam* a eito é pouco realista e prejudica o conhecimento de autos de tradição textual dupla como *Inferno*, *Maria Parda*, *Duardos*, *Inês Pereira*, *História de Deos* e *Ressurreição*.

*
* *

Auto é um nome de teatro. É uma actualização histórica quinhentista, que em Vicente parece compreender o paradigma *comédias*, *farsas*, *moralidades* e designa cerca de cinquenta produções teatrais sucessivas. Mas o nome *auto* desliza do teatro para a tipografia e pode referir-se a um impresso. Assim, é preciso distinguir dois usos da palavra: Auto / *Auto*. O primeiro é literal, conserva mais presente a ligação etimológica com *agir*, designa uma acção teatral. O segundo é metonímico e nomeia um documento impresso. A palavra refere coisas diferentes: primeiro o teatro, os impressos depois. A inconsciência de que, à segunda vez, a palavra é metonímica censura o teatro.

Os autos de Vicente constituem-se como uma série homogénea de acções textuais de corpos vivos: *actor*(*es*), *auctor* e mais quem vê e ouve. Os actores são corpos também orais que mexem no espaço e produzem sequências de relações e tons. O autor inventou um programa de imagens e sons para um tempo e um

espaço em que acções se dão a ver em espectáculo. Quem vê e ouve está junto de quem faz e é espectador de corpos públicos que assim enunciam aqui e agora.

Cada auto é a execução de um programa autónomo para trabalho de corpos que transformam o tempo e o espaço, alteram a realidade. Os seus materiais são também a energia presente, as imagens no espaço, a arte maior dos actores. Realiza-se como momento especioso de festas religiosas e seculares. Existe enquanto acção única, monumento de actualidade, função directa e efémera.

* * *

O que resta do que pôde ser o registo tipográfico do trabalho teatral de Vicente permite acesso indirecto aos autos. Posta a pergunta *como foi aquele teatro*, procuro responder: *talvez assim*. Costumo chamar a essa tarefa o restauro imaginário.

Face à realidade original de cada auto a minha distância é grande. Não vi nem fiz, estou cego e surdo. Mas posso ser recordado, se a memória da arte foi fixada. Os textos impressos hoje catalogados parecem ser os únicos documentos que existem. *Copilaçam* e folhetos são a memória maior dos autos, da sua existência outrora. São documentos privilegiados que permitem acesso ao reconhecimento singular do teatro.

No caso de Vicente, todos os impressos vêm depois do teatro. Descrevem autos anteriores, diferem, como podem, as primeiras profissões do discurso. São documentos relativos a acções teatrais perdidas: os autos, os monumentos. É preciso lembrar que as fontes não são todas da mesma água e que as técnicas de trabalho têm que dar conta das diferenças.

Um projecto geral, permitido pela quantidade de documentos, é a análise monográfica e cronológica da produção teatral de Vicente, o seu processo e transformações na história.

Os objectos a reconhecer são os autos e uso o nome em sentido literal. Das representações ocupo-me da primeira: a fundadora, a original, a programada como única. É do projecto soltar os autos e tratar cada um em particular. Auto a auto e cada auto entre os autos. É *uno studio a tappe*, fórmula de Luciana Stegagno Picchio em 1965.

O auto é o auto e as suas circunstâncias. É sujeito de memórias e lembra-se do mundo do discurso, do mundo do teatro, do mundo da corte onde se faz. O seu texto está dentro de um universo de referências comuns que começa por incluir os autos anteriores de Vicente. Mas a sua textura não é só memória acumulada. Cada auto não é só contexto. É invenção e movimento, repetição e diferença. Assim, é preciso começar por reaprender e deslindar as circunstâcias: quem, onde, quando. O catálogo das fontes pode estar fechado e há que conhecer o arquivo, retratar os documentos, analisar todas as possibilidades de leitura. Vendo tudo o que haja, trabalhando com todos os elementos de que se

possa dispor, é preciso tentar perceber como é cada auto no seu presente histórico, momento a momento. Como é que a cada instante o espectador vai sabendo o que sabe? Como é que lhe aparecem organizados o tempo e o espaço de aqueles corpos a representarem?

O projecto procura dar conta de como se institui a diferença na repetição. Implica a leitura crítica de todos os textos restantes de Vicente, não pela ordem antológica de *taboada* em que aparecem na *Copilaçam de todalas obras*, mas pela ordem em que se fizeram ao longo da história de trinta e quatro anos de trabalho. As informações breves que introduzem o texto de cada auto na *Copilaçam* — notícias tardias mas quase sempre primeiras — foram confrontadas com o teor de folhetos e outras memórias. Pode armar-se uma cronologia monográfica das notícias apuradas e alinhar de forma pertinente e seriada os factos conhecidos do trabalho teatral de Vicente, para tentar saber melhor — no exemplo de um corpo de autor — a história de como o teatro foi sendo numa mudança de tempos. Até onde se possa alcançar.

A análise centra-se em enunciações de discurso susceptíveis de evocação parcial e põe em funcionamento um aparelho conceptual de restauro. É a operação descritiva de um universo e projecta-se como coerente, exaustiva e simples. Mas sabe-se limitada e dá conta da desproporção entre o que se pode captar do som diferido pelas letras e o que se pode captar da imagem. A cada instante tem que inventar novas técnicas de reconhecimento que se adequem ao modo de cada impresso ser memória digital. A descrição será tanto mais realista quanto mais se souber falível e incompleta.

O seu discurso quer-se realista. A sua prática é também uma hermenêutica, ciência de tradição adormecida, que importa trazer como memória e método para compreender um estado de coisas e de palavras.

* * *

A letra pode ser lida por um sujeito isolado, mas a prática do leitor doméstico é limitada. O teatro é para mais que um corpo. A leitura nova não cabe toda no gesto da mão que escreve e precisa de bocas que falem. A leitura mais produtiva seria profissão por outros corpos vivos dispostos no espaço e no tempo. Depois, a escrita dessa prática.

A leitura é sempre histórica e documento de si mesma e para cada época tem que haver um trabalho novo. Uma leitura que não tenha no seu programa o propósito de ser nova reproduz formas irrealistas, autoritárias e arcaicas. A leitura nova vence a parte do hábito, mostra consciência dos seus processos, procura dar conta de qual o regime de transmissão de saber possível ao seu tempo.

Para que haja leitura nova, é imprescindível o conhecimento directo da *Copilaçam de todalas obras* e dos folhetos, ao menos pela via das suas reproduções mais analógicas. Numa lista do trabalho a fazer sobre o teatro de Vicente, o projecto prioritário é a publicação de um fac-símile novo da *Copilaçam*, num volume só ou articulado auto a auto. Nenhum leitor pode operar o salto qualitativo na sua análise se estiver a ser informado por digitalizações que o prendem noutras datas.

*
* *

Vicente logo a abrir.

Um clássico nunca está fora de uso e autores são por definição os que prometem cantos desconhecidos e reclamam leituras exclusivas. O trabalho sobre os autos deste autor permite também a produção de regras técnicas de restauro que podem servir para mais estações da história do teatro.

FAUSTO NA PRAIA DO LIMITE

SILVINA RODRIGUES LOPES
Universidade Nova de Lisboa

O nó fundamental da relação entre o *Fausto* de Goethe e o *Fausto Tragédia Subjectiva* de Fernando Pessoa reside numa concepção do sujeito que se afirma e consolida no primeiro, para dar lugar, no segundo, a uma desolação que corresponde ao esgotamento desse sujeito. O sujeito fáustico, que se institui no cruzamento de conhecimento e acção, impõe-se como vontade de domínio, ou poder que isola: um poder de traçar limites que colocam face a face sujeito e objecto, um poder de objectivação que torna impensável a morte, convertendo-a em mistério e convertendo todo o mistério em horror. A epopeia do pensamento na civilização moderna vai-o libertando progressivamente da acção até dar origem a um «horror metafísico da Acção» (1), um pensamento-espectador que atinge a solidão máxima, a pureza máxima de uma «Consciência em ódio ao inconsciente» (2). É o próprio poder do sujeito correspondente a esse cume que gera e faz alastrar o horror. O Fausto de Pessoa, ao mostrar o paroximo desse poder, é, ao mesmo tempo, busca e afirmação daquilo que liga, um fazer poético que vai captando a morte na sua rede, sempre inacabada, de versos: «Bem sei que a obra é para tristeza,/Mas há o fazê-la que a faz beleza» (3).

Levada ao limite, a vontade de domínio de Fausto conduz à impotência absoluta, mas aí, nesse limite, a inteligência da beleza traz à praia da escrita as ondas de um outro poder que não é o do sujeito da acção, mas o de um sujeito receptivo, um sujeito estético. A poesia, paixão da noite, é mais do que filtro para uma necessidade de mais que esquecer, é o abandono do horror do face a face com a morte, que apenas uma relação de sedução mútua permite:

---

(1) Fernando Pessoa, *Fausto Tragédia Subjectiva*, texto estabelecido por Teresa Sobral Cunha, Edit. Presença, Lisboa, 1988, p. 149.
(2) *Id., ib.*
(3) *Id., ib.*

«Tenha eu a dimensão e a forma informe
Da sombra e no meu próprio ser sem forma
Eu me disperse e suma!
Toma-me, ó noite enorme, e faz-me parte
Do teu frio e da tua solidão,
Consubstancia-me com os teus gestos
Parados, de silêncio e de incerteza,
Casa-me no teu sentido de (...)
E' anulamento ...Que eu me torne parte
Das raízes nocturnas e dos ramos
Que se agitam ao luar... Seja eu p'ra sempre
Uma paisagem numa encosta em ti...» (4)

A modernidade cumpriu, levou ao extremo e arruinou o ideal fáustico. Sobre essas ruínas, Fernando Pessoa foi escrevendo os fragmentos de um Fausto: memórias de uma época não ultrapassada mas presente na crise de si, na solidão de um sujeito que se tornou o único suporte da negatividade; afirmação do paradoxo como experiência poética do limite.

Para a razão moderna, o ideal de uma vontade soberana, como foi exposto no *Fausto* de Goethe, actualiza-se num horizonte de progresso infinito e de acordo com um primado da prática que subordina os meios aos objectivos. A morte vai revelar-se parte do projecto, vai mostrar-se uma pulsão interior ao sujeito do conhecimento, confundido com o sujeito do desejo e do poder. No *Fausto* de Goethe, Mefistófeles diz isso mesmo ao estudante: «Quem procura conhecer um ser vivo/Começa logo por tirar-lhe a vida».

Esse sujeito Uno e que aspira ao Tudo aparece-nos em Fernando Pessoa paralisado pelo horror (e atracção) da morte, paralisia que a experiência poética exacerba e transforma em dilaceração e dispersão criadora. É essa experiência que encontramos na sua expressão mais aguda e insuportável nos fragmentos de Fausto. Aí se coloca a hipótese de prosseguir o percurso para infinito: (...) Não haverá/Além da morte e da imortalidade/Qualquer coisa maior? [...] Mais além! Pensamento, mais além!» (5). A hipótese de fazer da consciência o lugar de todo o poder: «Sou a Consciência em ódio ao inconsciente». A hipótese de acordo do ser consigo mesmo, representada no amor: (Maria) «Amo como o amor ama/Não sei razão para amar-te mais que amar-te» (6). A hipótese de experimentar todas as sensações, muitas, muitas sensações/De tudo, de todos neste mundo — humanas» (7). São hipóteses que não se completam entre si mas fazem parte de um drama (poema) onde o desejo de totalidade é uma memória que coexiste com a «desolada desesperação». As infinitas perspectivas que na memória de Fausto estão

(4) *Id., ib.*
(5) *Id., ib.*
(6) *Id., ib.*
(7) *Id., ib.*

presas da crença num Ser e Harmonia supremos, aparecem-lhe no presente como labirintos do pensamento onde a solidão e a incomunicabilidade se exacerbam. A profundidade do pensamento vai no sentido do «infinito para dentro», em oposição ao infinito dos mundos possíveis que é expansão.

Fausto, que conseguiu dominar a natureza e a sociedade, que realizou até o desejo de conter as ondas do mar, volta, com Fernando Pessoa, a um estado primitivo de melancolia e impotência que encontra no desejo de saber absoluto, ou desejo de transparência, a possibilidade de se livrar da morte: morte que é o nada da consciência, seja ele verdadeira morte ou inconsciência. A melancolia de Fausto é agora mais radical, sem cura, para combatê-la não há sequer o desvio para a acção como realização de desejo, pois a acção inclui a inconsciência e portanto a morte.

O desejo de transparência levado ao extremo é a paralisia da acção. A impossibilidade apresenta-se avassaladora: impossibilidade de conhecer, sentir, amar, viver, morrer. O único desejo é o de libertar-se de si, o de apagamento ou esquecimento. No campo de forças que a vontade de domínio assim abandona, o paradoxo é o modo de permitir ao mesmo tempo dois movimentos que reciprocamente se impossibilitariam, como é o caso da paradoxal consciência do inconsciente que nunca pode significar transparência ou razão estreita. Tal não é, nesse sentido, ir mais além, prosseguindo uma experiência sem limites, mas buscar o limite em que o pensamento encontra o seu exterior.

A terminar o *Fausto* de Goethe há duas estrofes que assinalam a presença do mistério na escrita, presença de um sentido ausente que nunca é dito e não pode ser lido, mas que nos é dirigido numa espécie de idioma místico ou da matéria, que captamos pela linguagem. O mistério é interior ao verbo, a escrita substitui ao lema de Fausto — «No princípio era a acção» — o princípio judaico — «no princípio era o verbo» —, o que significa que a lei é inicial. Esse é o mistério do mundo. Ao considerá-lo como tema geral do Fausto e tema central da inteligência, Fernando Pessoa aponta também para a questão da lei como elemento essencial de todo o pensamento da escrita. A flutuação e inacessibilidade da lei, que resulta da contínua reversibilidade entre a linguagem onde tudo é outra coisa e o idioma místico «onde é real o mundo que há», opõe-se ela mesma a um sujeito fixo, inamovível.

O mistério não está na natureza, nem na acção, mas noutra coisa: em haver coisas e palavras que nunca são puras coisas nem puras palavras, pois só em reciprocidade se dão. O mistério é a realidade última e primeira de todas as coisas, «O único mistério do universo/É haver um mistério do universo», é a duplicação que começa na duplicação original de palavras e coisas e que se mostra na distância entre o que é e o que se apresenta, distância no interior das palavras, que alegoricamente as desdobra extraviando-as de qualquer verdade original ou final.

O confronto com o mistério, próprio da inteligência, põe em relevo o desajuste das duas vertentes da linguagem: a que domina

e destrói as coisas, formando um universo independente delas, que as representa e dispõe a uma utilização; a outra, a que fica sempre aquém da representação — impregnada do silêncio das coisas, tendendo a confundir-se com elas e a excluir-se do mundo, a rejeitar a significação.

No desvio de «o quê?» da acção e da crença, para o «porquê?», do pensamento, o mundo rola de abismo em abismo, espalhando-se sobre a sua queda o sentimento de absurdo e de estranheza: é um movimento que vai além da morte de Deus, é o espanto do homem sabendo-se condenado à morte e sem morte, noite ou esquecimento, contorcendo-se na «plena torturação da luz». A este Fausto dilacerado entre a memória de um mais que humano poder e um presente de pavor inumano, não basta o esquecer, ele clama por um «mais do que esquecer». O pavor que, em Goethe, Fausto experimenta perante a visão do abismo que é o espaço das Madres, alegoria de uma natureza-limite, contra a qual se estilhaça qualquer pretensão de domínio, intensifica-se em Pessoa, onde o devir-humano traz a presença desse limite cuja memória fica para além de todo o esquecimento. Fica como coisa que resiste ao poder do sujeito, à hierarquização entre corpo e alma que ele garante. Fica no «estranho sentimento» de uma «alma [...] corporeamente pesada».

Enigmaticamente, o velho propõe a Fausto um «ressuscitar» de Fausto: inverter o cansaço em vertigem («ser tudo de todas as maneiras»). Enigmaticamente, Fausto não compreende que esta inversão só se pode dar no simbólico, na poesia, pois o acto puro é o vazio, uma «coisa natural». Tais enigmas apontam para a impossibilidade de compreensão e de projecto que são, em definitivo, efeitos da inteligência. A inteligência que abre desmedidamente a ferida da linguagem e do mundo traz consigo a exigência de um filtro do esquecimento, filtro que o sujeito não pode receber como um objecto, mas a que se entrega na poesia onde a alma «arde como uma coisa que arde», onde tudo «começa a ser real»: a beleza, o amor, o anonimato de cada coisa.

Pensar o mistério como tema central do Fausto, quando esse pensamento implica a dilaceração do sujeito, inerente à duplicidade da linguagem, tem como efeito primeiro a desagregação do mito, o seu estilhaçar em fragmentos de um todo irrecuperável. Tem ainda como efeito não menos importante o mostrar-nos a aliança trágica do pensamento e da poesia: a necessidade e impossibilidade de os separar.

Pensamento e poesia pertencem ao mesmo espaço de subjectivação, aquele que o Fausto de Pessoa designa por «praia do limite» ([8]). Aí chegam os rumores das ondas incontidas, «ondas de aspiração» e «ondas saudosas» que se reunem no fracasso de Fausto. Ali, onde todas as formas se indiferenciam no intérmino e total rumor», ali é que começa, em «ondas d'alma», a necessidade da forma na manifestação do informe, o jogo da

([8]) Id., ib.

subjectivação na singularidade do em si, a abertura da lei, na inexistência de lei. A praia do limite é um espaço de presença-ausência, engendrador de aparições que refluem para o vazio do pensamento ou se desdobram em mundo fantásticos animados pela potência do fingimento enquanto força desnaturalizadora própria do espaço simbólico.

Da acção, ou da ciência subordinada à acção eficaz e visando a totalidade, Fausto deslocou-se para a teoria onde se interroga a si e ao mundo, na sua finitude, sem finalidade externa. É essa deslocação para a teoria que produz um extremo horror, um horror insólito, o de uma contemplação onde aquele que contempla assiste à perda de si num desdobramento em abismo.

Na ruína do mito, Fausto sabe, como é afirmado no esboço de Valéry, que «tudo o que é importante afecta, deprime ou suprime o pensamento e é mesmo por isso que lhe reconhecemos a importância». O destino de Fausto e o do poeta cruzam-se, pois também este é atraído para a teoria como modo de desfazer a rigidez do imaginário que tudo naturaliza e autentifica. O pensamento aparece assim como um antes da poesia, movimento de desmitificação que limpa a linguagem de significações totalizadoras. Dessa operação podemos destacar três operações:

a) Uma interrupção do domínio e asfixia, que as imagens imutáveis — a primeira das quais é a do Eu — impõem ao real. Dessa interrupção faz parte o tornar-se exterior — «Tornei a minha alma exterior a mim» — como modo de sujeitar-se à mudança participando dela.

b) A experiência que produz a consciência do Eu como realidade falsa em relação a um em si inominável sob as camadas de significação acumuladas — «Como me sinto falso, falso a mim mesmo,/Falso à existência, falso à vida, ao amor».

c) A revelação de uma necessidade de se defender do esquecimento absoluto, que seria a transparência, perseverando em afirmar-se uma singularidade incomunicável.

O aspecto principal da aliança trágica do pensamento e da poesia poder-se-ia resumir deste modo: o pensamento que permite a poesia apenas produz o vazio, o deserto, o cansaço que se segue ao absurdo e ao sentimento de tédio ou que com eles coexiste.

O sujeito do pensamento é um sujeito exausto, mas não admite uma subjectividade que lhe seja exterior, uma subjectividade sem sujeito, ele funciona ainda como o ponto fixo em torno do qual se ordena ou desagrega o mundo. É por isso que ele se torna melancolia incurável, obstáculo à vida — «o pensamento impede-me e confrange-me». Há um dobrar-se sobre si do pensamento na sua ânsia de profundidade que o atira para o puritanismo, a recusa do prazer como recusa de toda a dissi-

pação — «Toda a expansão e transfusão da vida / Me horroriza como a avaro a ideia / De gastar e gastar inutilmente,/ ainda que no gastar se esboce gozo».

O vazio do pensamento é a exorbitância do ponto fixo, o grande frio da identificação do sujeito e da lei, que equivale a uma anulação desta, claramente afirmada no assassínio do velho (acto IV). Ele só pode ter como correlatos a impossibilidade do amor e da beleza e o desejo de esquecimento ou morte. O efeito deste vazio pelo excesso de pensamento torna-se afinal esteticamente equiparável ao aturdimento «Da orgia e da mentira do prazer», que exige sempre mais aturdimento a apagar a dor da consciência que resta. O mecanismo da frustração revela-se tão próprio do «mais além!» de Fausto, ou do Don Juan, quanto de um «mais além!» que é exortação do (ao) pensamento. Neste último, no limite, o desejo de apaziguamento confunde-se com a nostalgia activa de uma noite absoluta: «Tenha eu a dimensão *e a forma informe/Da sombra e no meu próprio ser sem forma/* Eu me disperse e suma». É dessa nostalgia de forças anteriores ao sujeito que deriva todo o movimento de dispersão que contraria a vontade de domínio e é criação estética de si, na mobilidade e heterogeneidade. Na passagem entre o afecto, livre, descodificado, e a emoção que nasce com o aparecer do mundo. Mas não há linguagem da emoção que esteja antes do pensamento e que este impeça, há tão só idiomas de «antes de haver o mundo», que as palavras podem captar e guardar. Todas as hipóteses que o sujeito fáustico busca para sair do horror de ter a morte em frente são, pelos mecanismos da escrita, transfigurados em ritmos, movimentos reversíveis entre o antes e o depois do pensamento, entre a obscuridade e a lei. Da corrente que circula entre o deserto e a praia do limite vão emergindo os fragmentos de escrita, ilhas num mar de desaparições, naufrágios, núcleos de uma memória onde o esquecido é potência criadora, afecto que pode participar de uma «tristeza imensa/ /de estar além da lágrima e do riso» ou de uma nostalgia da crença infantil na comunicação dos diversos níveis da realidade: «Queria ao menos poder crer que, lendo / E em prolongadas horas lendo e lendo,/ No fim alguma coisa me ficava/ Do essencial do mundo, que eu subia / até ao menos cada vez mais perto / do mistério .../ Como uma criança que a fingir sobe/ Uns degraus que pintou no chão...» (f. 2).

A heterogeneidade dos fragmentos do *Fausto* de Fernando Pessoa, independentemente das circunstâncias que possam ter contribuído para o seu inacabamento, traz para primeiro plano a importância do ritmo em relação à significação. Ritmo entendido aqui como o movimento, dissonância ou desarmonia que os corpos e as suas relações imprimem à escrita, expressão de sistemas de forças nem naturais nem naturalizadas, mas em duelo com a lei, confronto com o mistério.

O «CRIADOR DE ANARQUIAS» — «CRIADOR DE CIVILIZAÇÃO»

Pessoa aplicou a A. J. S., numa entrevista inédita (talvez apócrifa), estas expressões com que, nitidamente, se auto-caracterizava.

TERESA RITA LOPES
Universidade Nova de Lisboa

Pessoa tem sido entendido de muitas e desvairadas maneiras. Mesmo um dos seus íntimos, João Gaspar Simões, viu nele um *blagueur*, e, desde esse longínquo dia em que ele se fez substituir pelo Álvaro de Campos para o receber a ele e a José Régio, no Café Montanha, nunca mais lhe perdoou nem o tomou a sério. (1) Outros, no polo oposto, apresentam-no como um iluminado, profeta louco e bruxo recôndito, falando alto através dos subterrâneos das suas crenças e práticas ocultas, destituído dessa capacidade de ironia que ele considerava a marca dos seres civilizados. De facto, num texto publicado em 1928, no *Notícias Ilustrado*, sobre «O provincianismo Português», Pessoa falava precisamente do exercício da ironia como tratamento para o «sindroma provinciano» e dizia que isso implicava «um domínio absoluto da expressão, produto de cultura intensa; e aquilo a que os ingleses chamam *detachment* — o poder de afastar-se de si mesmo, de dividir-se em dois, produto daquele «desenvolvimento da largueza de consciência» em que, segundo o historiador alemão Lamprecht, reside a essência da civilização». Esse *detachment* outro não é, afinal, que a arte do fingidor: o da «sinceridade traduzida», como também diz. É assim que esse menino que pela vida fora brincou a ser muitos não é infantilmente espontâneo:

(1) Segundo relato do próprio J. G. Simões, in *Retratos de poetas que conheci*, capítulo I. Pessoa (Porto, Brasília Editora, 1974). Durante uma digressão pessoana pelo Brasil, em Novembro de 1985, tivemos ocasião de o ouvir desmistificar a ficção dos heterónimos, como conta António Quadros no volume III, pp. 1368-9, da sua *Obra poética e em prosa*, do poeta.

o seu ludismo, ponto de partida para o entendimento da sua obra-vida, implica o *detachment* de quem se vê brincando, como num poema escrito em seu próprio nome:

Brincava a criança
Com um carro de bois
Mas viu-se brincando
E disse «eu sou dois».

Brincar a ser vários foi, para Pessoa, não infantilidade crónica (coisa a que os psiquiatras podem pôr um ou mais nomes) mas expressão assumida ao longo de toda a existência. E fazia-o, não para criar uma ficção paralela ao real em que voltasse costas à vida, mas para nele intervir como esse «criador de civilização» que sempre quis ser — e, de facto, foi. Brincar e rir foram para ele coisas muito sérias. Ele conseguiu encenar, de fora, as suas ficções, controlando-lhes a espontaneidade sem lhes tirar a função catártica e reveladora que tinham: brincou a ser muitos para saber quem era mas também para militar pelos seus ideais.

A visão que, em Portugal e no estrangeiro, correntemente se tem sobre Pessoa é a do ser esfacelado, o louco genial, que deixou atrás de si páginas soltas de uma obra incoordenada, talvez incoerente, de que se conhecem fragmentos, em geral contraditórios. Diz-se que nos seus acessos de patriotismo deu uma mãozinha a Salazar mas também já se começou a saber que para o fim da vida, em verso e prosa, o denunciou e o desprezou. Consta também que, nos seus delírios místicos, se pôs a anunciar o Quinto Império e o regresso de D. Sebastião que, até por acaso, seria ele próprio. Com a voga que, hoje em dia, adquiriram as chamadas «ciências ocultas», o Pessoa profeta e bruxo começou a ter uma enorme saída. Passando do gesto lúcido do *blagueur* ao acesso místico do iluminado, incoerentemente, como a criança e o louco passam do riso ao comércio com os fantasmas — assim muitos o vêem e interpretam.

Acontece que a obra-vida de Pessoa tem uma tremenda unidade. Quem a quiser entender como obra de um *blaqueur*, fica aquém do seu entendimento. Quem a procurar compreender na sua densidade críptica à luz de teorias, crenças e práticas mais ou menos ocultas — passa para lá da possibilidade de a alcançar.

Não é a nível das opiniões emitidas por Pessoa, ou por qualquer um dos seus outros, que se pode procurar o fio íntimo da coerência da obra mas sim numa atitude de fundo que, essa,

Cortes-Rodrigues, (de 19/1/1915): que era «fundamentalmente um espírito religioso». E por isso — explica nessa longa carta — se tinha desinteressado de toda a atitude literária que fosse pura *blague*, como o lançamento do *Manifesto* interseccionista, fruto de um «plebeismo artístico insuportável de querer *épater*». Afirma: «Devo à missão que me sinto uma perfeição absoluta no realizado, uma seriedade integral no escrito.»

Essa «missão» tinha que ver com as suas responsabilidades como cidadão do mundo — «dever a cumprir arduamente, monasticamente, sem desviar os olhos do fim criador-de-civilização de toda a obra artística» — e como cidadão português: «porque a ideia patriótica, sempre mais ou menos presente nos meus propósitos, avulta agora em mim; e não penso em fazer arte que não medite fazê-lo para erguer alto o nome português através do que eu consiga realizar.» E é muito significativo que «a obra Caeiro-Reis-Campos» (escreve) lhe apareça como dentro deste espírito, e não do outro, grosseiro, de *blague*, que confessa tê-lo animado noutras circunstâncias. Acrescenta, a propósito dessa «obra» múltipla: «Isso é tudo uma literatura que eu criei e vivi, que é sincera, porque é sentida, e que constitui uma corrente com influência possível, benéfica incontestavelmente, nas almas dos outros.» E acrescenta, mais adiante: «Em qualquer destes pus um profundo conceito da vida, divino em todos os três, mas em todos gravemente atento à importância misteriosa de existir.»

É interessante verificar que essa condição de «liberal» que ao longo da vida reivindicou para si deriva, ela também, do seu respeito pela natureza *divina* de cada alma, como explicou.

Como liberal se apresenta num texto (inédito) em que se declara «situacionista», confiante no General Carmona e no Professor Salazar (na altura em que escreveu «Interregno» que mais tarde engeitou): «Além do situacionista que sou, sou um individualista absoluto, um homem livre e um liberal. E isto faz que tenha uma perfeita tolerancia pelas ideias dos outros, que seja incapaz de considerar um crime o pensar outro do modo que não penso.» (Note-se, de passagem, que deve ter sido «situacionista» pelas mesmas razões pragmáticas que o levaram a ser sebastianista: a soprar a brasa de um ideal qualquer no pântano do desalento e confusão reinantes.)

Como «génio», pois, se assumia, não por orgulho mas «gravemente atento» ao fundo sentido dessa responsabilidade. Noutro texto inédito escreve: «Devo-me à humanidade futura», para explicar porque é que não perde tempo em salas e cafés. E acrescenta:

> Quanto eu desperdiçar desperdiço do divino patrimonio possivel dos homens de amanhã; deminúo-lhes a felicidade que lhes posso dar e deminúo-me a mim proprio, não só aos meus olhos reaes, mas aos olhos possiveis de Deus.

E, curiosamente, acrescenta:

> Isto pode não ser assim, mas sinto que é meu dever crêl-o.

É interessante constatar que Pessoa fala sempre de Deus de forma nada ortodoxa: como de «si-proprio futuro» ou como duma «possibilidade». Também nesses termos fala dos seus «altos propósitos»:

> Não se poderá dizer que nunca se realiza um alto propósito, se ele chega a ser um alto propósito. Já, com sê-lo, em certo modo se realizou. (Quadros, III, 648).

Num texto inédito em que distingue «três generos de artistas», tudo indica que se identifica com os do terceiro grupo, o dos «grandes creadores» de que apresenta como exemplo Milton, que venerava acima de Shakespeare: «O artista para quem a arte é uma tarefa, uma missão a cumprir.» Não deve, contudo, deixar de se sentir aparentado com a segunda categoria, de que dá, como exemplo, Verlaine, Baudelaire e Maupassant: «o artista para quem a arte é um refugio, um modo de esquecer a vida; como um narcotico, um vicio qualquer, um alcool.» O seu romance-drama-em-gente também foi, de facto, esse mundo paralelo em que se isolou do outro, do quotidiano, para que se sentia «incompetente» [3]. Campos escreveu, numa carta de 1922 a José Pacheco: «O ideal é um mito da acção, um estimulante como o ópio ou a cocaína: serve para sermos outros, mas paga-se caro — com o nem sermos quem poderíamos ter sido.»

---

[3] Escreveu, num texto inédito «De *meu*, só sinto uma incapacidade enorme, um vácuo immenso, uma incompetencia ante tudo o que é a vida. Não sei os gestos a acto nenhum real.
Nunca aprendi a existir.»

O preço do génio é o da «desadaptação» que implica, como diz, num texto inédito:

> O talento é uma adaptação, o génio uma desadaptação.

Um escrito dos primeiros tempos (inédito) chama à «missão» de que se sente investido: «mandato subjectivo»:

> Tomára poder desempenhar-me, sem hesitações nem anciedades, d'este mandato subjectivo cuja execução por demorada ou imperfeita me tortura e dormir descançadamente, fôsse onde fosse, platano ou cedro que me cobrisse, levando n'alma como uma parcella do mundo, entre uma saudade e uma aspiração, a consciencia de um dever cumprido.
>
> Mas dia a dia o que vejo em torno meu me aponta novos deveres, novas responsabilidades da m[inha] intelligencia para com o meu senso moral. Hora a hora a (...) (4) que escreve (variante: «dita») as satiras surge colerica em mim. Hora a hora a expressão me falha. Hora a hora a vontade fraqueja. Hora a hora sinto avançar sobre mim o tempo. Hora a hora me conheço, mãos inuteis e olhar amargurado, levando para a terra fria uma alma que não soube contar, um coração já apodrecido, morto já e na estagnação da aspiração indefinida, inutilisada.
>
> Nem choro. Como chorar? Eu desejaria poder querer (desejar) trabalhar, febrilmente trabalhar para que esta patria que vós não conheceis fosse grande como o sentimento que eu sinto quando nella penso. Nada faço. Nem a mim mesmo ouso dizer: amo a patria, amo a humanidade. Parece um compromisso supremo. Para commigo mesmo tenho um pudor em dizel-o. Só aqui lh'o registo neste papel, acanhadamente ainda assim, para que n'alguma parte fique escripto. Sim, fique aqui escripto que amo a patria funda, doloridamente.
>
> Seja dito assim sucinto, para que fique dito. Nada mais.

(4) Lacuna no original.

Não fallemos mais. (Variante: «acabemos aqui») As cousas que se amam, os sentimentos que se afagam guardam-se com a chave d'aquillo a que chamamos pudor no cofre do coração. A eloquencia profana-os. A arte, revelando-os, torna-os pequenos e vis. O proprio olhar não os deve revelar.

Sabeis decerto que o maior amor não é aquelle que a palavra suave puramente exprime. Nem (variante: «não») é aquelle que o olhar diz, nem aquelle que a mão comunica tocando levemente n'outra mão. É aquelle que quando dois seres estão juntos, não se olhando nem se tocando os envolve como uma nuvem que lhes (...) [5]

Esse amôr não se deve dizer nem revelar. Não se pode fallar d'elle.

Esta púdica declaração de amor à Pátria confessada a um *vós* indefinido, é, nitidamente, balbuceio dos primeiros tempos depois do regresso a Portugal (atendendo à ingenuidade da expressão e à caligrafia).

Dir-se-ia que ao voltar a Portugal, o seu espírito órfão de pai e de pátria precisou, para saber quem era, de buscar e afirmar essa paternidade. É assim que, da mesma forma que reata relações com a família paterna e investiga sobre os antepassados Pessoas, «fidalgos e judeus» de velha cepa, invoca o velho e destemido Portugal de que quer ser filho, num texto inédito:

> Não sei que diga. Pertenço á raça dos navegadores e dos creadores de imperios. A fallar como sou, não serei entendido, porque não tenho Portuguezes que me escutem. Não fallamos, eu e os que são meus compatriotas, uma linguagem commum —. Calo. Fallar seria não me cc=nprehenderem. Prefiro a incomprehensão pelo silencio.

Fiel ao «mandato subjectivo» se manteve ao longo da vida, cônscio das responsabilidades que com o seu génio recebera para com a humanidade, em geral, e para com esses «navegadores e creadores de imperios» de que descendia, em particular. Mas ficou sempre dividido entre o ímpeto de dar voz escrita à sua mensagem (título do único livro que publicou) e o sentimento

---

[5] Lacuna no original.

da sua «desadaptação», de não falar a linguagem dos seus compatriotas — o que o levou a inventar um mundo outro, paralelo a esse, e a povoá-lo com interlocutores com quem tivesse «uma linguagem comum».

Num outro texto — que parece ser dos primeiros tempos, pelas mesmas razões do anterior — o jovem Pessoa lamenta-se assim, depois duma quadra mal sucedida sobre a ausência de ideais que «nos mata» (que ele põe a rimar com «acata», em versos incompletos e cheios de hiatos, como fazia na sua fase de aprendizagem de poeta em português):

> A nossa vida sem ideaes nenhuns, toda quotidiana, quér no presente quér pelo pensamento do futuro. Perdendo a religião, nada rehavemos para a substituir; nem arte, porque a arte é, como religião, para muito poucos; nem sciencia, que é para menos ainda, nem philosophia, que é para quasi nenhuns.
>
> Não me refiro á conducta, mas a ideaes. Uma sociedade nunca pode ser grande nem pura sem ideaes [...]

Eliminar a religião católica em que foi educado e o Deus que essa religião o tinha feito venerar, foi tema de dois poemas, em inglês, datados de 1906 e assinados com o nome de Charles Robert Anon, dois «epitáfios» assim chamados: o de Deus e da Igreja católica: «Morto está, e o mundo ficou sem maldade», diz no primeiro; «Aqui jaz o demónio / O mal já não alastra no mundo», diz o segundo. (6)

O jovem Pessoa do último texto referido tinha, contudo, o profundo sentimento de que a morte da religião deixava, na sociedade, um vácuo por preencher. Por isso fala da necessidade dos tais «ideaes» sem os quais, como diz, uma sociedade nunca pode ser grande nem pura. E constata que a arte, a ciência e a filosofia que nele — percebe-se — substituem o Deus e a crença que matou, são, respectivamente, «para muito poucos», «para menos ainda» e «para quasi nenhuns».

Este será um sentimento e uma convicção de toda a vida. «Crer é não distinguir», escreve (texto inédito) — eco doutra afirmação, esta já conhecida: «Crer é morrer; pensar é duvidar». Noutro texto inédito escreve:

---

(6) Estes poemas, inéditos, virão a público no volume *Pessoa Inédito* que organizei, com a colaboração de vários elementos do Instituto de Estudos Sobre o Modernismo.

> O que há de bom ou mau em qualquer crença, *qualquer*, é o modo como se crê. — O bem ou o mal estão no psychismo do crente, não na crença.

Por isso é que, para ele, todas as religiões se equivalem: são todas ficções, mas são todas verdadeiras porque balbuciam a mesma procura da verdade. Um texto inédito vai ao encontro duma afirmação feita no conto *A Hora do Diabo*: (7)

> O segredo da M[açonaria] é simplesmente este — que todas as religiões são egualmente verdadeiras, que dizer Jupiter ou Jehovah é, não dizer coisas differentes, mas como quem diz a mesma coisa em linguas differentes. Deve haver portanto tolerancia para com todas as religiões — tolerancia ás avessas da do chamado livre pensador, que pode ser tudo menos atheu.

Uma coisa — religião ou outra — ser ficção não quer dizer, para Pessoa, que seja falsa: «fingir é conhecer-se», afirmou pela boca de Campos num texto publicado em vida que é a chave de toda a sua *arte*, de toda a sua *ciência*, de toda a sua *filosofia* — esses três sucedâneos a que recorreu quando, jovem revoltado, quis matar Deus e a Igreja Católica. Em sua substituição criou aquilo que chamou uma «religião individual» para que vai inventar rituais, um Profeta, um Mestre («o deus que faltava») com seus discípulos e Evangelistas.

As religiões *tout-court* aparecem-lhe como manifestações primárias da criatura humana, inferiores, portanto, porque a crença que representam «não analysa as idéas de que parte, mas a aceita» (como diz num texto inédito). «A metaphysica começa com o espirito critico» (Afirma nesse mesmo texto). Mas acrescenta: «É facil a metaphysica passar para attitude religiosa. Muitas metaphysicas não passam de religiões individuais.»

Foi isso que fez Mallarmé — que tentou escrever o Livro — a Bíblia de um culto novo de que se instituía oficiante e compôr os Evangelhos de que se sustentariam esses rituais privados. Também ele pensou que a arte e a ciência, restituídas à sua função inicial,

---

(7) «Todas as religiões são verdadeiras, por mais oppostas que pareçam entre si. São symbolos differentes da mesma realidade. São como a mesma phase dita em varias linguas», in *A Hora do Diabo* (posfácio, transcrição e organização do texto de Teresa Rita Lopes), Lisboa, ed. Rolim, 1988, p. 20.

alimentariam o «verdadeiro culto moderno». Mas desse «Livro», Mallarmé deixou rascunhos avulsos, incoerentes, farrapos sem estrutura alguma a dar-lhe vida. Nesses apontamentos (que, contra a sua vontade expressa à hora da morte, foram depois publicados) previa a encenação desse ritual a que ele presidia em sua casa, calculando a disposição dos lugares, a movimentação do oficiante e outros pormenores de «marcação». Faltou o essencial: a palavra.

É preciso também não esquecer outra diferença capital entre Pessoa e Mallarmé: para este último essa religião privada, em cujos rituais seriam presumivelmente admitidos os *habitués* dos célebres *mardis* na Rue de Rome (onde «recebia»), tinha um alcance meramente artístico. Pessoa, esse quis ser sempre, e sempre foi, «um agitador de ideias».

> As sociedades são conduzidas por agitadores de sentimentos, não por agitadores de ideias.
>
> Nenhum filósofo fez caminho senão porque serviu, em todo ou em parte, uma religião, uma política ou outro qualquer modo social do sentimento. ([8])

Para Pessoa, a religião e a política apareciam-lhe como manifestações inferiores da mesma necessidade interior que o conduzia, a ele, respectivamente, para a Filosofia e para a Sociologia a que ao longo da vida dedicou a maior parte do seu tempo e dos seus escritos (de que uma grande parte ainda está inédita).

Os chefes religiosos assim como os políticos apelam (segundo o texto citado) para o que há de menos elaborado no indivíduo: os seus sentimentos. É o caminho mais directo para os manipular e fanatizar. Por isso escreveu que «a metaphysica começa com o espirito critico» num texto recentemente citado. O que admite, curiosamente, neste escrito, é que «a metaphysica passe para attitude religiosa» — o que é, nitidamente, o seu caso. Ele parte duma atitude metafísica, crítica, que recusa a fé cega («...nunca estejas inteiro numa fé talvez sem causa», aconselha Reis), mas não o faz como ateu (que nunca é) para des-sacralizar a vida: constrói, com a sua inteligência exacerbadamente crítica, uma ficção que, por ser mais verdadeira que o real, tenta então re-sacralizar. É essa a atitude das Veladoras ao criar o Marinheiro e a de Pessoa ao engendrar os seus Heterónimos: as ficções

([8]) PI, p. 76.

revelam o verdadeiro Ser, o que, fora do espaço e do tempo, *é*, e aquele que a sonha descobre que não é mais que o seu reflexo. O drama estático e extático *O Marinheiro* é já um ritual de «êxtase» (9) em que o ser viaja ao seu encontro. (10) O romance-drama-em-gente é, sobretudo, um «ritual dramático»: essa viagem interpersonalitária (por assim dizer) através de várias idades da alma até ao que chamou o «Eu Superior»: Caeiro. Mas é preciso não esquecer que, através desta «religião individual», destes rituais íntimos, Pessoa foi um «agitador de ideias», um «estimulador de almas». Diz num texto inédito:

> Não há homens salvadores. Não há Messias. O maximo que um grande homem pode ser é um stimulador de almas, um dispertador de energias alheias.

Numa carta a Cortes-Rodrigues, já Pessoa tinha usado a seu próprio respeito a expressão: «a minha vida, indisciplinadora de almas...» Também num dos artigos para *O Jornal*, em 1915, Pessoa se atribuíu o título de «indisciplinador de almas». «Criador de anarquias» é, visivelmente, um papel que se distribui e com o mesmo alto fim. Num artigo de fundo para um jornal de espírito anarquista *O Iconoclasta*, que planeia lançar por volta de 1907, toma as suas distâncias em relação às instituições anarquistas, contra as quais se declara. O «criador de anarquias» que quer ser é individualista, como sempre, e inseparável desse papel de «criador de civilização» que, na carta citada a Cortes-Rodrigues, se atribui.

> Criador de anarquias me pareceu sempre o papel digno de um intelectual (dado que a inteligencia desintegra e analise estiola). (11)

Como «criador de anarquias» começa a intervir na vida cultural dessa pátria que ama com o ardor que lhe ouvimos balbuciar (pp. 227-228). «Provocar aqui uma revolução» é mesmo uma das expressões usadas num escrito pragmático desses primeiros

---

(9) «Theatro de extase» lhe chamou Pessoa.

(10) Uma das cinco espécies de rituais considerados por Pessoa, in Teresa Rita Lopes, *F. Pessoa et le drame Symboliste: héritage et création*, Paris, Fundação Gulbenkian, 1985, pp. 128 9.

(11) In Quadros, II, p. 113.

tempos (a que acrescenta: «escrever panfletos Portugueses, editar antigas obras literárias nacionais, criar um magazine, uma revista científica...») (12).

É interessante reparar que desde cedo a ciência lhe aparece como antídoto contra «a estupidez, a rotina e a incultura» (expressão sua, inédita), o que o Quinto Império que o Engenheiro Campos proclama no «Ultimatum» seria o da Ciência — como diz num rascunho inédito.

Neste estado de espírito, aparece e saúda o regicídio. Pelas mesmas razões, explicitadas num texto, inédito, que passamos a considerar, aplaude a guerra de 1914 porque «implica a fallencia do christianismo»:

> Se, como sociologos, sabemos que qualquer civilização precisa de uma fé para viver, egualmente, como sociologos, vemos que a fé christan *não é* — ella mesmo decadente — a que deve existir hoje. A sua decadencia o indica. Portanto fazemos trabalho salutar destruindo-a. Os povos construirão a fé que se lhe seguirá. D'isso não curemos nós; é difficil, senão impossivel, anticipar qual a nova crença que uma sociedade adoptará, porque o individuo não pode abarcar o pensamento social senão limitada e com clareza, apenas negativamente.
>
> O papel individual é destruir; o papel social é construir. Ataquemos pois o que sabemos velho, podre e decadente. A sociedade edificará depois o que haverá de lhe seguir. Destruir implica, socialmente, construir. Destruindo o velho, damos logar ao novo, seja elle o que fôr.

Este texto traz a indicação «Epilogo ao Jeshú ben Pandira». Trata-se duma obra que longamente planeou e de que escreveu partes, em torno da figura do fundador da religião cristã que já nasceu doente por ser produto da decadência de três civilizações: a judaica, a grega e a romana — como afirma noutro texto inédito.

Há uma constante na obra-vida de Pessoa como criador de anarquia e de civilização, concertadamente: a cruzada contra o «morbo christista» (como lhe chamou) desde a adolescência até

(12) *Ibid.*, p. 80.

à morte. A decadência das sociedades — isto é, a agonia da civilização ocidental, cristã — assumiu-a ele como uma doença de que se sentisse contagiado. A morte do pai e do irmãozinho, tuberculosos, a loucura da avó, deviam acordar nele o receio de albergar em si mórbidas propensões, que a sua compleição franzina agravaria. «Sou doente e fraco» assumirá, dramaticamente, pela voz desse Campos poeta-Decadente que pôs a escrever «Opiário.»

Alexander Search, esse irmão gémeo de Pessoa, que, segundo o seu auto-epitáfio morreu aos vinte anos, escreveu o testemunho, em verso, dessa «decadência» de que se apresentava como um caso: «Documentos de decadência Mental» (13) se intitulam mesmo esses escritos. Em prosa, aplicou-se este duplo do jovem Pessoa a escrever, em inglês, sobre o Regicídio, assunto que não chegou a abordar (pelo menos nas páginas constantes no Espólio) porque se ficou pelas considerações sobre «a decadência das sociedades» que, na atitude anarquista que lhe conhecemos, o colocavam na atitude apocalíptica de destruir o mundo velho para que o novo pudesse renascer. Essa catástrofe purificadora que Eça, Junqueiro, Patrício apeteceram, também lhe apareceu como a única solução para a doença da civilização cristã.

O Apocalipse desta era foi proclamado em altos gritos por Álvaro de Campos, em «Ultimatum», e proclamada a vinda eminente de um «Anti-Cristo» que inauguraria o «Quinto Império», que seria neopagão — segundo um rascunho inédito (14).

Tentemos rapidamente entrever o sentido deste «Anti-Cristo» e quem assumiria tal papel.

A personagem de Cristo — de que longamente estudou a história e o mito — inspirou-lhe não só uma peça de teatro mas várias outras páginas. «Eu era o Christo do Universo». «Do meu peito aberto corria a água de todas as vidas e o sangue de todos os corpos», escreve, num monólogo em prosa, inédito, dos primeiros tempos. Campos — Sensacionista, ao gritar no poema com que veio ao mundo («Ode Triunfal») «Ah, não ser eu toda a gente e toda a parte!», já exprimia este desejo, que fazia Pessoa escrever: «Oh Universo, eu sou-te!». O mesmo Campos exclamará na «Ode Marcial»:

---

(13) Publicado no volume no prelo, *Pessoa Inédito*, referido na nota 6.

(14) Analiso longamente este assunto in *Pessoa Por Conhecer*, ed. Estampa (no prelo).

tempos (a que acrescenta: «escrever panfletos Portugueses, editar antigas obras literárias nacionais, criar um magazine, uma revista científica...») [12].

É interessante reparar que desde cedo a ciência lhe aparece como antídoto contra «a estupidez, a rotina e a incultura» (expressão sua, inédita), o que o Quinto Império que o Engenheiro Campos proclama no «Ultimatum» seria o da Ciência — como diz num rascunho inédito.

Neste estado de espírito, aparece e saúda o regicídio. Pelas mesmas razões, explicitadas num texto, inédito, que passamos a considerar, aplaude a guerra de 1914 porque «implica a fallencia do christianismo»:

> Se, como sociologos, sabemos que qualquer civilização precisa de uma fé para viver, egualmente, como sociologos, vemos que a fé christan *não é* — ella mesmo decadente — a que deve existir hoje. A sua decadencia o indica. Portanto fazemos trabalho salutar destruindo-a. Os povos construirão a fé que se lhe seguirá. D'isso não curemos nós; é difficil, senão impossivel, anticipar qual a nova crença que uma sociedade adoptará, porque o individuo não pode abarcar o pensamento social senão limitada e com clareza, apenas negativamente.
>
> O papel individual é destruir; o papel social é construir. Ataquemos pois o que sabemos velho, podre e decadente. A sociedade edificará depois o que haverá de lhe seguir. Destruir implica, socialmente, construir. Destruindo o velho, damos logar ao novo, seja elle o que fôr.

Este texto traz a indicação «Epilogo ao Jeshú ben Pandira». Trata-se duma obra que longamente planeou e de que escreveu partes, em torno da figura do fundador da religião cristã que já nasceu doente por ser produto da decadência de três civilizações: a judaica, a grega e a romana — como afirma noutro texto inédito.

Há uma constante na obra-vida de Pessoa como criador de anarquia e de civilização, concertadamente: a cruzada contra o «morbo christista» (como lhe chamou) desde a adolescência até

---

[12] *Ibid.*, p. 80.

à morte. A decadência das sociedades — isto é, a agonia da civilização ocidental, cristã — assumiu-a ele como uma doença de que se sentisse contagiado. A morte do pai e do irmãozinho, tuberculosos, a loucura da avó, deviam acordar nele o receio de albergar em si mórbidas propensões, que a sua compleição franzina agravaria. «Sou doente e fraco» assumirá, dramaticamente, pela voz desse Campos poeta-Decadente que pôs a escrever «Opiário.»

Alexander Search, esse irmão gémeo de Pessoa, que, segundo o seu auto-epitáfio morreu aos vinte anos, escreveu o testemunho, em verso, dessa «decadência» de que se apresentava como um caso: «Documentos de decadência Mental» (13) se intitulam mesmo esses escritos. Em prosa, aplicou-se este duplo do jovem Pessoa a escrever, em inglês, sobre o Regicídio, assunto que não chegou a abordar (pelo menos nas páginas constantes no Espólio) porque se ficou pelas considerações sobre «a decadência das sociedades» que, na atitude anarquista que lhe conhecemos, o colocavam na atitude apocalíptica de destruir o mundo velho para que o novo pudesse renascer. Essa catástrofe purificadora que Eça, Junqueiro, Patrício apeteceram, também lhe apareceu como a única solução para a doença da civilização cristã.

O Apocalipse desta era foi proclamado em altos gritos por Álvaro de Campos, em «Ultimatum», e proclamada a vinda eminente de um «Anti-Cristo» que inauguraria o «Quinto Império», que seria neopagão — segundo um rascunho inédito (14).

Tentemos rapidamente entrever o sentido deste «Anti-Cristo» e quem assumiria tal papel.

A personagem de Cristo — de que longamente estudou a história e o mito — inspirou-lhe não só uma peça de teatro mas várias outras páginas. «Eu era o Christo do Universo». «Do meu peito aberto corria a água de todas as vidas e o sangue de todos os corpos», escreve, num monólogo em prosa, inédito, dos primeiros tempos. Campos — Sensacionista, ao gritar no poema com que veio ao mundo («Ode Triunfal») «Ah, não ser eu toda a gente e toda a parte!», já exprimia este desejo, que fazia Pessoa escrever: «Oh Universo, eu sou-te!». O mesmo Campos exclamará na «Ode Marcial»:

---

(13) Publicado no volume no prelo, *Pessoa Inédito*, referido na nota 6.

(14) Analiso longamente este assunto in *Pessoa Por Conhecer*, ed. Estampa (no prelo).

Cristo absurdo da expiação de todos os crimes e de
[todas as violências,
A minha cruz está dentro de mim, hirta, a escaldar,
[a quebrar
E tudo dói na minha alma extensa como um Universo.

Pela boca de Fausto, clamará:

Eu sou o Cristo negro
Pregado na cruz ígnea de mim mesmo.

Fausto Campos, Pessoa, foram todos arrumados no rol dos «doentes», à procura desse «médico das almas» — como Cristo foi chamado pelos Discípulos — desse outro Salvador, Libertador que os restituisse «à saúde em existir» (expressão de Caeiro). Esse Libertador seria um «Anti-Cristo», como diz um rascunho do «Ultimatum». A esse deus triste que tanto o inspirou, de que se sentia sósia, opôs Pessoa o seu contrário (e por isso Anti-Cristo), um «deus que faltava», renascido da morte desse velho mito adoecido, um Deus Menino como esse de que fala o Oitavo Poema do Guardador de Rebanhos, a «Criança Nova», alegre, solar, de olhos claros e intrépidos... Alberto Caeiro, claro.

No final do texto citado, escrito como «epílogo ao Jeschú ben Pandira», Pessoa escreveu:

> É por isso que, sabendo nós que o ch[ristianismo] é o velho, o decadente, a esterilidade e o inutil — nós, conquanto não saibamos claramente, nem nitidamente prevejamos o que se lhe seguirá temos ainda assim a consciencia de que, atacando o ch[ristianismo] trabalhamos pela nova fé; (...) preparamos o terreno para o edificio novo; que, arrancando as plantas que degeneram em bravias, nós deixamos o logar livre para a semente que germinará em planta, para, ao fim, degenerar também em bravia, e ser arrancada por outros, para que outras plantas jovens nasçam, e assim indefinidamente e incomprehensivelmente no suceder-se dos seculos, e em favor do *mysterio infinito*.

Caeiro seria essa «planta jovem». ...Foi criado para ter e ensinar a ter «a saúde em existir / Das árvores e das plantas...»

D. Sebastião seria, para Pessoa, um Messias puramente popular, um mito à dimensão do entendimento do povo inculto («a religião é um fenómeno plebeu»). O que era preciso era estimular as almas, criar nelas o ideal, o *desejo* da «salvação»: o Desejado podia variar de corpo, tanto fazia, o desejo é que lhe dava existência e sentido. Para cada um o seu Desejado: para o povo, esse D. Sebastião que acordava nos ânimos arrefecidos o ímpeto da esperança e do patriotismo. Pessoa condescende: «Se há que haver religião em nosso patriotismo, extraiamo-la desse mesmo patriotismo. Felizmente temo-la: sebastianismo.» [15] Mas Pessoa e os seus iguais dessa «pequena humanidade» a que deu vida, sabiam que o mito de D. Sebastião era pragmático, para «estimular a alma» da plebe. Para si próprio e para seus iguais, Pessoa forjou a sua metafísica, «religião individual», «metaphysica recreativa», e pôs-se a contar a história de alguém que seria o novo rebento da árvore velha, decepada por um raio apocalíptico: esse Caeiro, esse Mestre para que inventará vários Discípulos, que farão as vezes de Evangelistas. De facto, esse que fez morrer cedo, depois de, durante quatro anos, expor nos seus poemas — parábola, ou nas suas orações — cânticos, os preceitos da sua doutrina, foi evocado, recriado pelas narrativas que dele fizeram os Discípulos. Ricardo Reis, António Mora particularmente, Álvaro de Campos, não só no poema em que o evoca-invoca («Mestre, meu Mestre querido!») mas sobretudo nas abundantes «Notas para a recordação do meu Mestre Caeiro» de que apenas uma pequenina parte é conhecida. [16] E, da mesma forma que considera que «os Evangelhos são rituais dramáticos, nada tendo que ver com qualquer realidade histórica» [17] — «porque as coisas que acontecem não são senão como são narradas depois» [18] — Pessoa pôs os Discípulos, inclusivé ele-próprio, a contar, e por isso a dar existência a Esse que lhes fez de Mestre e que foi criado para os curar da crónica doença herdada de serem «produtos românticos», porque atingidos pelo que chamou o «morbo mental do christianismo», isto é, degenerados do corpo e da alma... Um longo romance-drama-em-gente, que estas considerações apenas deixaram entrever...

---

(15) Quadros, III, p. 625.

(16) Publico-as na totalidade na obra referida: *Pessoa por Conhecer.*

(17) Quadros, III, pp. 532-3.

(18) Diz Salomé, na peça do mesmo nome, in Teresa Rita Lopes, *F. Pessoa et le drame Symboliste: héritage et création*, p. 517.

NOTA

Indiquei, abreviadamente, as seguintes obras:

— *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, Lisboa, ed. Ática, 1966: PI.
— F. Pessoa, *Obra poética e em prosa* (organização de António Quadros e Dalila Pereira da Costa) Porto, Lello e Irmão, 1986: Quadros.

ANFITRIÃO OU JÚPITER E ALCMENA DE ANTÓNIO JOSÉ DA SILVA

— UMA PERSPECTIVA DE RECEPÇÃO DO MITO CLÁSSICO

VICTOR JABOUILLE
Universidade de Lisboa

1. Em Maio de 1736, no Teatro do Bairro Alto, foi representada pela primeira vez a ópera *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, da autoria de António José da Silva, um judeu nascido no Rio de Janeiro a 8 de Maio de 1705. Anfitrião é a personagem central de um episódio mitológico da Antiguidade clássica greco-latina e é longo o percurso até à sua materialização num palco de Lisboa do século XVIII (1).

O período de criação literária de António José da Silva corresponde ao espaço de tempo compreendido entre 1733 e 1738, atribuindo-se à sua pena um conjunto de óperas publicadas em 1744 pelo editor Francisco Luís Ameno nos dois primeiros volumes do *Theatro Cómico Portuguez, ou Collecção das Operas Portuguezas que se Representaram na casa do Theatro Publico do Bairro Alto de Lisboa, Offerecidas à Muito Nobre Senhora Pecunia Argentina por* +++. Estes dois volumes continham — sem indicação do nome do Autor, embora as duas décimas que antecedem os textos constituam um acróstico onde é legível ANTONIO JOSEPH DA SILVA — as obras publicadas anteriormente e iné-

(1) Natural do Rio de Janeiro, onde a sua família de cristãos-novos se refugiara para fugir à perseguição da Inquisição, António José da Silva, em 1712 e em companhia do pai e do irmão, embarca para Lisboa, para onde a mãe seguira, presa por culpas de judaísmo. A família continuará a ser perseguida e a notícia da primeira prisão do jovem António José da Silva, então estudante na Univeridade de Coimbra, é de Agosto de 1726, isto é, quando tinha 21 anos. António José da Silva conclui o curso em 1728, instala-se em Lisboa e, entre 1734 e 1735, casa com uma prima, Leonor Maria de Carvalho, natural da Covilhã.

José de Oliveira Barata, um dos estudiosos da obra de António José da Silva, defendeu, em 1985, na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, uma tese de Doutoramento intitulada *António José da Silva. Criação e Realidade*, trabalho hoje indispensável para a análise e revisão de algumas afirmações tradicionais referentes à vida e obra de «O Judeu» (como as que apresentámos, baseadas nas informações de Barbosa Machado, Inocêncio da Silva e Lúcio de Azevedo).

ditas: *A Vida de D. Quixote, Esopaida ou Vida de Esopo, Precipício de Faetonte, Anfitrião ou Júpiter e Alcmena* e *Os Encontos de Medeia*. O editor António José da Fonseca publicara já *O Labirinto de Creta* (1736), *As Variedades de Proteu* e *Guerras de Alecrim e Manjerona* (ambas em 1737), Em 1944, Claude-Henri Frèches, dá a conhecer a comédia inédita *El Progidio de Amarante* (2), obra editada em 1967 e que se encontrava no mesmo manuscrito da narrativa *Obras do Diabinho da Mão Furada*.

Como se pode verificar imediatamente a partir dos títulos das várias óperas, a temática clássica tem uma presença sensível: Esopo, Faetonte, Medeia, Proteu, Labirinto de Creta, Anfitrião. Com excepção de Esopo, as personagens referidas são figuras da mitologia greco-latina e o labirinto de Creta remete para o mito de Teseu e para o episódio do Minotauro. Esta presença pode ser explicada, não só por princípios estéticos e pelos interesses culturais da época, como, também, pela própria situação política.

Depois de um século XVII decadente quanto a produção teatral, o século XVIII vai contrapor nível dramático e grande dinamismo. O «teatro de cordel», a crescente influência do teatro italiano e francês (3), a produção dos árcades (4), a sempre presença do teatro espanhol, a recordação do teatro dos Jesuítas, o gosto pela ópera italiana, eis, a par de novos edifícios teatrais e técnicas actualizadas, alguns elementos do cenário que precede, enquadra ou prossegue a materialização das óperas (5) de António José da Silva, o Judeu. Do ponto de vista político, acentue-se a existência de um regime de monarquia absoluta, sujeita ela própria ao poder de um Papa, que, graças à doutrina jesuítica do ultramontanismo, via outra vez reforçado não só o poder espiritual como o temporal. Apesar da produção das minas do Brasil, as diferenças económicas e sociais eram acentuadas e o fosso entre ricos e pobres tinha tendência para aumentar.

Neste contexto, se a ópera italiana era, por excelência, o divertimento dos grandes e poderosos, o povo preferia o teatro herdado de Gil Vicente — as comédias burlescas e de costumes, o teatro de bonifrates. Este teatro podia criticar a aristocracia, até o rei. O autor tinha, contudo, de ser subtil, inventivo, nem sempre directo, mas suficientemente transparente para ser compreendido pelo público. A concorrência espanhola, francesa e principalmente italiana obrigava a que o teatro de bonifrates fosse, também, deslumbrante, variado, rico, atraente e imaginativo.

---

(2) Claude Henri Frèches, *El Progidio de Amarante: S. Gonçalo. Édition Critique, introduction, notes et glossaire*, Lisboa-Paris, Bertrand-Les Belles Lettres, 1967.

(3) Goldoni, Metastásio, Molière, Corneille e Racine são alguns dos autores traduzidos e representados.

(4) Entre os objectivos da Arcádia Lusitana, por exemplo, estará a restauração do teatro nacional português.

(5) Recorde-se que o vocábulo ópera é aplicado, neste caso, a comédias em prosa, entremeadas de música e árias, representadas por «figuras artificiais», isto é, por bonifrates.

Todos os factores referidos se conjugam para a procura da temática mitológica, tradicional — isto é, não alterável na sua estrutura fundamental —, fácil de ser encenada sob uma forma sumptuosa e apelativa, permitindo, por outro lado, através da ironia e da linguagem metafórica, glosar temas políticos e de actualidade sob o disfarce do distanciamento e da manutenção de uma temática mais antiga, nobre e indiscutivelmente elevada. É neste contexto que se deve inserir *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*.

2. As aventuras de Anfitrião como rival involuntário de Zeus/Júpiter são o ponto de partida do complexo e importante mito de Héracles/Hércules. Anfitrião era filho de Alceu, rei de Tirinte, e participou nas lutas entre Eléctrion e Ptérelas, rei dos Teléboas, pela posse do trono de Micenas. Eléctrion, antes de partir para a guerra, confiou a Anfitrião o governo da cidade de Micenas bem como a guarda da filha, Alcmena. Num incidente, porem, Anfitrião mata Eléctrion; em consequência desse acto, é exilado e abandona a cidade acompanhada por Alcmena. Após a purificação na cidade de Tebas, Alcmena consente em casar com Anfitrião, mas só autoriza a consumação do casamento após a derrota de Ptérelas, o que acontece.

É neste ponto da intriga que Júpiter se intromete e, apaixonado, assume a forma de Anfitrião, consegue os favores da bela Alcmena, que, numa união prolongada por uma noite, concebe Hércules. Anfitrião regressa a Tebas depois da partida de Júpiter e, vinte e quatro horas depois da união com o deus, Alcmena concebe Íficlo, meio-irmão de Hércules. O adivinho Tirésia revela a infidelidade involuntária e Anfitrião quer punir Alcmena, mas Júpiter intervém e reconcilia os esposos. Depois de participar activamente na educação de Hércules, Anfitrião é morto em combate; Alcmena estabelece-se então em Atenas, onde morre. Os pormenores do mito são apresentados pelos mitógrafos e polígrafos, em particular Apolodoro e Diodoro Sículo (6).

Este tema mítico, tratado por inúmeros autores medievais, modernos e contemporâneos — entre os quais se podem referir Vital de Blois, Lodovico Dolce, Burmeister, Perez de Oliva, Lopez de Villalobos, Juan de Timoneda, Pariati, Rotrou, Camões, Heywood, Molière, Dryden, Holberg, Hawkesworth, Daniel Falk, Kleist, Henzen, Guilherme de Figueiredo, Giraudoux, G. B. Della Porta, Cole Porter, Georg Kaiser, Peter Hacks ou Augusto Abelaira —, faz parte do *corpus* da literatura universal (7).

As primeiras referências ao tema de Anfitrião surgem, naturalmente, nos *Poemas Homéricos* (8), sendo de realçar um passo

---

(6) Cf., respectivamente, II, 4, 5 e ss., e IV.

(7) Para uma perspectiva geral das materializações do tema de Anfitrião, consultar, por exemplo: Orjan Lindberger, *The Transformations of Amphitryon*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1956, e A. A., *Amphitryon. Three plays in new verse translations*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1974.

(8) *Il.*, XIV, 323 e ss.

da *Odisseia* [9], em que Alcmena é referida como uma das mulheres amadas pelos deuses. Este facto é acentuado pelo poeta Hesíodo na *Teogonia* [10]. Em *O Escudo*, obra por vezes atribuída a Hesíodo, são descritos, logo no início [11], os acontecimentos que conduziram ao nascimento de Héracles, sendo a união de Zeus e Alcmena apresentada como um acto digno e próprio de um deus. Heródoto [12], a propósito do alfabeto, refere Anfitrião.

Em data posterior, são os genealogistas e, principalmente, os tragediógrafos que se apoderam do tema. Ferécides [13] parece ter sido o primeiro a materializá-lo numa tragédia. Importa assinalar que os três grandes tragediógrafos gregos do século V a.C. — Ésquilo (tragédia perdida *Alcmena*), Sófocles (tragédia perdida *Anfitrião*) e Eurípides (tragédia perdida *Alcmena*) — dramatizaram o tema [14].

3. Convém perguntar qual a razão por que este tema, que cristalizou como tema cómico, tem tanta vitalidade como tema trágico. Segundo Aristóteles [15], a tragédia é «imitação de acções de carácter elevado, completa em si mesma, de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes do drama, imitação que se efectua, não por narrativa, mas mediante actores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação (κἀθαρσιν) [16] dessas emoções» [17].

É evidente que a história da concepção e do nascimento do maior herói grego, Héracles, que é, simultaneamente, como Hércules, um dos principais heróis romanos, é uma acção de carácter elevado, tanto mais que se desenrola num cenário aristocrático e se verifica a intervenção de dois dos principais deuses, Júpiter e Mercúrio. Terror e piedade — piedade no sentido de *pietas* e de εὐσέβεια e não no sentido cristão — também estão presentes e não é difícil acreditar que com facilidade se verificaria no espectador um efeito catártico dessas emoções.

As tensões internas e a evolução natural da sociedade e do espírito crítico transferem facilmente o tema de Anfitrião para a esfera do cómico, acentuando o ridículo das situações e pondo em evidência o facto de o mais importante dos deuses, Júpiter,

---

(9) XI, 266-268.
(10) Vv. 526 e 943-944.
(11) Vv. 1-56.
(12) V, 59.
(13) Frag. 13-B (Nauck). Cf. Richard Laquer, «Pherekydes», in Paulywissowa, *Realencyclopädie der klassischen Altertumswissenschaft.*
(14) Cf. Franz Stoessl, «Amphitryon», *Trivium*, II, 1944.
(15) *Poética*, 1449 b.
(16) Esclareça-se que o sentido de κάθαρσιν, catar-se, é, em grego, o de *purga*, algo que se ingere para *limpar* o aparelho digestivo.
(17) Em grego: παθημάτων

cobiçar e possuir uma mortal, assumindo a forma do marido. O tema foi tratado pelos comediógrafos gregos Arquipo, Platão e Rinton, cujos textos podem ter servido de base à *contaminatio* plautina.

O poeta latino Plauto (± 250-184 a.C.) parece ter sido o responsável pela cristalização do tema na esfera cómica, demarcando as linhas mestras da sua dramatização. Saliente-se a evolução semântica verificada: duas das personagens principais, Anfitrião e Sósia, têm os seus nomes assumidos como substantivos comuns — *sósia* é o que é igual ou semelhante a outrém, *anfitrião* é o que recebe as visitas (o que recebe muito bem).

Na dramaturgia ocidental e, provavelmente, desde o século XII, Sósia, designado por Geta, torna-se o herói da aventura. Os autores renascentistas são herdeiros de uma tradição que passa pela comédia, escrita em latim e diferente da de Plauto, intitulada *O Livro da Geta e Birria ou A Anfictrioniada* de Vital de Blois, obra talvez baseada numa versão de Plauto e não no texto original (18), que estabeleceu uma tradição secundária do tema como comédia de costumes e de sátira amorosa (19). Posteriormente, o tema é referido por John Grower, um contemporâneo de Chaucer, em *Confessio Amoris*, ou adaptado por Geoffrey of Monmouth, que, na sua *Historia Regum Britanniae*, aproxima o nascimento do rei Artur do de Hércules (20). Em 1487, é representada na corte de Ferrara uma adaptação da obra de Plauto escrita por Pandolfo Collennucio. De Itália, Anfitrião passa para Espanha, onde é traduzido, em 1515, por Francisco Lopez de Villalobos, passando em seguida para Portugal, possivelmente através do conhecimento da obra de Perez de Oliva.

Camões é autor de um *Auto dos Enfatriões*, publicado em 1587 e imitado livremente de Plauto. O poeta português introduz, contudo, alguns elementos novos, como as personagens Calisto e Felisteu, responsáveis pelo acentuar de um ritmo e de um lirismo cavalheirescos (21).

Molière, talvez inspirado pela obra de Rotrou *Les deux Sosies* (1636), escreve, em 1668, o seu *Amphitryon*, sátira e comédia de costumes. Note-se que a obra de Rotrou conheceu tanto êxito que em 1650 foi adaptada pelo autor para ser representada por «marionnettes» com o título *La Naissance d'Hércule*, permanecendo em cena durante vários anos no «Théâtre du Marais».

4. Traçado que está o percurso do tema da Anfitrião até ao século XVIII, é chegado o momento de nos interrogarmos

---

(18) Cf. Orjan Lindberger, *op. cit.*, pp. 30 e ss.

(19) Cf., p. e., J. Voisine, «Amphitryon dans le thèatre européen de la Renaissance», *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, IV s., n.º 3, 1954, pp 71-86.

(20) Orjan Lindberger, *op. cit.*, pp. 36 e ss.

(21) Cf., p. e., Raul Miguel Rosado Fernandes, «O tema de Anfitrião em Camões», *Revista do Ocidente*, vol. LIV, Lisboa, 1958, pp. 62-72.

sobre o modo como o mito é recebido, tratado e literariamente materializado de novo por António José da Silva [22].

Uma análise comparativa permite verificar que António José da Silva não se limita a reproduzir a comédia de Plauto, pois, à semelhança de Camões e de Molière, explora apenas a primeira parte da intriga, isto é, a intervenção de Júpiter junto de Alcmena, o adultério desta e o conflito trágico-cómico que daí resulta, não contemplando a gravidez da rainha nem o nascimento de Héracles, que, no caso do autor latino, decorrem no próprio drama. O tema nuclear é, todavia, enriquecido com elementos secundários e a inclusão de novas personagens (Juno, Íris, Tirésias) e de novos episódios cria uma quase segunda acção, paralela e sucedânea da primeira. A intriga diversifica-se e torna-se ainda mais complexa com o aproveitamento de Tirésias como instrumento da vingança de Juno e, por outro lado, com a aproximação «amorosa» entre Íris e Saramago (nome do criado tipo gracioso, herdeiro do *seruus* da comédia latina e substituto de Sósia).

Se analisarmos comparativamente as personagens intervenientes, nas obras de Plauto, Camões, Molière e António José da Silva, verificamos que existe um grupo que se mantém e que constitui o núcleo em que a intriga assenta: Júpiter, Anfitrião, Mercúrio, Sósia (Saramago em António José da Silva), Alcmena e Brómia (Clèanthis em Molière e Cornucópia em António José da Silva). Plauto é o autor mais económico na utilização das personagens visto que, além das seis acima referidas, apenas faz intervir mais uma: Blepharo (comandante que também surge em Camões com o nome de Blefarrão). Camões introduz duas personagens acessórias que, sem actuação sensível, servem os princípios estéticos e estilísticos do poeta. Molière aumenta o número de personagens para onze, introduzindo um grupo de capitães de Anfitrião (Argatiphontidas, Naucrates [23], Posiclès) e fazendo intervir, no «Prólogo», a Noite (La Nuit), o que se justifica pela temática antiga, que, numa das versões do mito, aceitava que a noite amorosa de Júpiter e Alcmena fora prolongada durante três dias.

A análise das personagens intervenientes na ópera de António José da Silva (cf. Quadro I) permite concluir, em primeiro lugar, que o seu elevado número (treze + Matronas de Tebas) se deve à necessidade de enriquecer a intriga e, por outro lado, à procura de uma resposta para as necessidades do teatro de bonifrates, que exige uma acção mais movimentada e os espaços mais preenchidos. Polidaz, um tebano, é uma personagem que

---

[22] O texto utilizado de *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena* é o publicado pela Editorial Inquérito (Lisboa, 1986). José de Oliveira Barata, *op. cit.*, vol. II, publica a leitura de uma «cópia em primeira mão, se não mesmo um libreto para uso dos actores (...), manuscrito saído da escola de copistas de Ameno» (p. 8). Com o título de *A Dama enganada pelo esposo fingido*, este texto, talvez mais próximo do original de António José da Silva, pertence ao espólio da biblioteca do Dr. Jorge de Faria (Universidade de Coimbra).

[23] Personagem referida na comédia de Plauto (vv. 850, 861, 919 e 1009).

surge também na comédia de Molière como capitão de Anfitrião. A coincidência da utilização por parte de Molière e António José da Silva desta personagem pode permitir concluir que o Autor

QUADRO I

PERSONAGENS

Plauto	*Camões*	*Molière*	*Ant. José da Silva*
1. Iuppiter	1. Júpiter	1. Jupiter	1. Júpiter
2. Mercurius	2. Mercúrio	2. Mercure	2. Mercúrio
3. Amphitruo	3. Anfatrião	3. Amphitryon	3. Anfitrião
4. Sosia	4. Sósia	4. Sosie	4. Saramago
5. Alcmena	5. Almena	5. Alcmène	5. Alcmena
6. Bromia	6. Brómia	6. Clèanthis	6. Cornucópia
7. Blepharo	7. Belferrão		
		7. Polidas	7. Polidaz
		8. Argatiphontidas	
		10. Posiclès	
		11. La Nuit	
	8. Feliseu		
	9. Calisto		8. Tirésias
			9. Juno
			10. Íris
			11. Soldado
			12. 1.º Preso
			13. 2.º Preso
			14. Matronas de Tebas

português conhecia a obra do francês e que a utilizou como fonte (ou que ambos utilizaram uma fonte comum).

As personagens novas no tema — pelo menos se tivermos em conta as materializações em questão — reflectem, da parte de

António José da Silva, um conhecimento não superficial da mitologia clássica, o que é, aliás, confirmado pelo elevado número de óperas que têm como temática a mitologia. Tal número de personagens responde, como já foi salientado, à exigência de uma grande movimentação e — facto que tem de ser tomado em consideração — de um complicar da intriga condutora. O espectador exige diversão e isso implica um enriquecimento factual. Juno é a ciumenta esposa de Júpiter (já Rotrou recorrera a ela) e Íris a deusa mensageira, divindade paralela de Mercúrio. Tirésias, outra grande personagem da mitologia e, também, da tragédia antigas, intervém num papel que o afasta da sua caracterização antiga (24), mas que não deixa de fazer sentido, pois esta personagem está intimamente ligada à mitologia da Casa Real de Tebas.

A integração das novas personagens vai permitir a António José da Silva complicar num sentido que recorda Shakespeare e a intriga palaciana e amorosa, e mitológica também, de *Midsummer night's dream*. Criam-se novas aproximações amorosas e, desse modo, a teia fundamental da intriga desvanece-se nos excursos. Parece-nos que, sem alterar em nada a linha condutora da acção — a acção é una—, essas personagens e as situações que criam servem para esclarecer e acentuar alguns aspectos e, sobretudo, para criar uma linha de evasão para o espectador; têm, finalmente, uma intervenção de crítica moralizante face a certos costumes palacianos.

O mito de Anfitrião apresenta, apesar do *quiproquo* nuclear, um esquema simples: o tríplice. De facto, a intriga assenta na existência de um trio amoroso, derivando a situação complexa do facto de um dos intervenientes masculinos assumir o aspecto do outro (situação que é transposta para os adjuvantes):

Júpiter — Mercúrio

.....Alcmena.....

Brómia

Anfitrião — Sósia

No caso da ópera de António José da Silva, este esquema é mais complexo: os elementos adjuvantes e oponentes criam uma quase intriga paralela ou, talvez correctamente, acções paralelas, que interferem, a vários níveis, na trama nuclear:

---

(24) Personagem da mitologia beócia, Tirésias é considerado o modelo do adivinho sensato. Recorde-se, por exemplo, a sua intervenção em *Édipo Tirano* de Sófocles.

Júpiter Mercúrio

Juno

Íris

.....Alcmena.....

Cornucópia

Anfitrião Sósia

Tirésias

A intriga está enriquecida de modo a agradar ao público. A natural sucessão dramática é interrompida por cenas que, sem interferirem na economia da intriga, satisfazem o gosto teatral da época, recorrendo à música e ao canto ou ao espectacular e maravilhoso (recordemos o «Triunfo de Anfitrião» ou as metamorfoses de Cornucópia e Saramago).

Numa breve análise comparativa da estrutura das dramatizações do tema de Anfitrião realizadas por Plauto, Camões, Molière e António José da Silva (cf. Quadro II), podemos verificar que existe uma evidente aproximação na forma como o tema é materializado. A primeira conclusão a tirar é, curiosamente, do domínio da intriga mítica: na obra de Plauto, Alcmena encontra-se grávida e no final dá à luz Héracles e Íficlo, sendo até descrito o primeiro feito do herói (a morte das serpentes enviadas por Juno). Para os autores modernos, a acção é contemporânea da união de Júpiter com Alcmena e da consequente concepção de Hércules. A exploração do efeito cómico é, deste modo, maior para o espectador moderno, que vai ter a sua atenção concentrada na intriga e na concretização «cavalheiresca» da posse.

O Quadro II é suficientemente sugestivo para se compreender a relação de origem existente entre várias obras que materializaram o mito. Mesmo quando existe correspondência entre uma cena de Plauto, por exemplo, e uma de António José da Silva, verificam-se diferenças e não é possível aceitar uma relação imediata. Recordemos o encontro de Saramago, criado de Anfitrião, com Mercúrio, deus companheiro de Júpiter e que surge com a figura de Saramago (pp. 50-53). A esta cena corresponde, na comédia [25] de Plauto o diálogo entre Mercúrio e Sósia (vv. 291/341/-460). Da análise dos dois passos é possível concluir que o aproveitamento da situação de *quiproquo* é mais sintético, mais económico e mais directo no caso da ópera do Autor português. Enquanto Plauto

(25) Plauto, no «Prólogo», v. 63, chama-lhe *tragicomédia*.

explora as falas ditas aparte antes de apresentar o diálogo, António José da Silva prefere entrar de imediato no confronto verbal entre duas personagens paralelas.

5. A fonte próxima de *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, a existir, é, sem dúvida, a comédia de Molière, onde António José da Silva encontra algumas soluções e inspiração. Se bem que seja evidente o recurso a fontes várias (a estrutura tradicional mantém-se), António José da Silva utiliza um novo enquadramento, procede à actualização pontual, cedendo aos gostos da época e do seu público, tendo presentes os novos valores, mas aproveitando todos os elementos disponíveis, estética e politicamente. Obra característica de um período literário e de uma materialização formal específica, esta ópera de António José da Silva — «homem de pequena estatura, magro, traços delicados, pálido, cabelos castanhos, escuros e curtos», na descrição de um dos seus espiões da prisão de Estaus ([26]) — representa também um momento de revolta e de crítica. É Anfitrião quem afirma:

«...Que delito fiz eu para que sinta
O peso desta aspérrima cadeia
Nos horrores de um cárcere penoso,
Em cuja triste, lôbrega morada,
Habita a confusão e o susto mora?
Mas se acaso, tirana, estrela ímpia,
É culpa o não ter culpa, eu culpa tenho;
Mas se a culpa que tenho não é culpa,
Para que me usurpais com impiedade
O crédito, a esposa e a liberdade?»

A materialização literária parcelar do mito de Hércules realizada por António José da Silva contempla — no seguimento da tradição dramática que remota à comédia clássica greco-latina — o episódio que, envolvendo o triângulo Júpiter — Anfitrião — Alcmena, proporcionou a concepção do herói. Nesta perspectiva, podemos afirmar que o Autor português do século XVIII utilizou o suporte mítico para concretizar um objectivo lúdico e uma intenção crítica, desenvolvendo a estrutura imaginária proposta. O irrealismo inicial é acentuado pelo imaginário de António José da Silva, que cria novas situações «impossíveis», mas cenicamente exploráveis.

O mito de Anfitrião é, como se sugeriu, recebido, no Portugal do século XVIII, numa perspectiva dupla de tradição e de inovação. A tradição permanece na estrutura básica, na intriga e nas personagens fulcrais; a inovação surge no enriquecimento da intriga, na introdução de novas personagens, na adaptação ao gosto

([26]) Segundo o Processo, *In specie*, Torre do Tombo, «Inquisição de Lisboa», pasta 3, 2027.

estético contemporâneo, mas também no aproveitamento circunstancial e actuante da crítica social.

Acusado de práticas judaizantes, António José da Silva foi preso e torturado várias vezes. Condenado como «herege, apóstata da nossa Santa Fé Católica, negativo, pertinaz, impenitente e relapso», confessa. Vestindo o sambenito ritual é estrangulado e, depois, queimado. Foi no dia 18 de Outubro de 1738, há pouco mais de duzentos e cinquenta anos.

PLAUTO Amphitruo	CAMÕES Auto dos Enfatriões
PRÓLOGO — Mercurius	
	ACTO I
	CENA I — Almena, Brómia
	CENA II — Brómia
	CENA III — Brómia, Feliseu
	CENA IV — Feliseu
	CENA V — Júpiter, Mercúrio
	CENA VI — Feliseu, Calisto
	ACTO II
	CENA I — Júpiter, Mercúrio
	CENA II — Júpiter, Mercúrio, Alcmena, Brómia
	CENA III — Mercúrio, Brómia
	CENA IV — Mercúrio
	CENA V — Sósia
ACTO I	
CENA I — Mercurius, Sosia	CENA VI — Mercúrio, Sósia
CENA II — Mercurius	CENA VII — Sósia
	ACTO III
CENA III — Iuppiter, Alcmena, Mercurivs	CENA I — Júpiter, Almena
ACTO II	
CENA I — Amphitruo, Sosia	CENA II — Anfatrião, Sósia
	CENA III — Almena

MOLIÈRE Amphitryon	ANTÓNIO JOSÉ DA SILVA Anfitrião ou Júpiter e Alcmena
PRÓLOGO — Mercure, La Nuit	
	PARTE I
	CENA I — Júpiter, Mercúrio
	CENA II — 1 — Alcmena, Cornucópia
	2 — Alcmena, Cornucópia, Júpiter, Mercúrio
ACTO I	3 — Mercúrio, Cornucópia
CENA I — Sosie	CENA III — 1 — Saramago
CENA II — Mercure, Sosie	2 — Mercúrio, Saramago
	CENA IV — 1 — Anfitrião, Polidaz
	2 — Anfitrião, Polidaz, Tirésias
	3 — Anfitrião, Polidaz, Tirésias, Saramago
	4 — Juno, Íris
CENA III — Jupiter, Alcmène, Mercure, Clèanthis	CENA V — 1 — Júpiter, Alcmena, Mercúrio, Cornucópia
ACTO II	2 — Alcmena, Cornucópia, Juno, Íris
CENA I — Amphitryon, Sosie	

PLAUTO Amphitruo	CAMÕES Auto dos Enfatriões
CENA II — Amphitruo, Sosia, Alcmena	CENA IV — Anfatrião, Sósia, Almena
	CENA V — Anfatrião, Sósia, Almena, Brómia
	CENA VI — Almena, Brómia
ACTO III	
CENA I — Iuppiter	
CENA II — Iuppiter, Alcmena,	*ACTO IV*
CENA III — Iuppiter, Alcmena, Sosia	CENA I — Júpiter, Almena, Sósia
CENA IV — Mercurius	CENA II — Mercúrio

MOLIÈRE Amphitryon	ANTÓNIO JOSÉ DA SILVA Anfitrião ou Júpiter e Alcmena
	3 — Alcmena, Cornucópia, Anfitrião, Saramago, (Juno, Íris)
CENA II — Amphitryon, Alcmène, Sosie, Clèanthis	
	4 — Saramago, Cornucópia
CENA III — Sosie, Clèanthis	
CENA IV — Sosie, Clèanthis, Jupiter	
	5 — Saramago, Íris
CENA V — Sosie, Clèanthis	
	CENA VI — 1 — Júpiter, Mercúrio
	2 — Júpiter, Mercúrio, Polidaz
	3 — Anfitrião
	CENA VII — Júpiter, Mercúrio, Polidaz, Tirésias, Matronas de Tebas, etc.
	PARTE II
	CENA I — 1 — Juno, Íris
	2 — Juno, Tirésias
	3 — Tirésias
	CENA II — 1 — Saramago
	2 — Saramago, Íris
	3 — Saramago, Íris, Cornucópia
	4 — Saramago, Cornucópia
	5 — Saramago, Cornucópia, Alcmena
	6 — Saramago, Cornucópia, Alcmena, Júpiter, Mercúrio
	7 — Cornucópia, Alcmena, Júpiter, Mercúrio
	8 — Alcmena, Júpiter, Mercúrio, Juno
	CENA III — 1 — Mercúrio

PLAUTO Amphitruo	CAMÕES Auto dos Enfatriões
CENA V — Mercurius, Amphitruo	CENA III — Mercúrio, Anfatrião
Lacuna de cerca de 300 versos	
ACTO IV	
CENA FINAL — Blepharo, Juppiter	CENA IV — Belferrão, Anfatrião, Sósia

MOLIÈRE Amphitryon	ANTÓNIO JOSÉ DA SILVA Anfitrião ou Júpiter e Alcmena
ACTO III	
CENA I — Amphitryon	
CENA II — Amphitryon, Mercure	2 — Mercúrio, Anfitrião
CENA III — Amphitryon	
CENA IV — Amphitryon, Sosie, Naucrates, Polidas	3 — Anfitrião, Saramago, Polidaz
	4 — Anfitrião, Saramago
CENA V — Amphitryon, Sosie, Naucrates, Polidas, Jupiter	5 — Anfitrião, Saramago, Júpiter
	6 — Anfitrião, Saramago, Júpiter, Alcmena
	7 — Anfitrião, Saramago, Júpiter, Alcmena, Juno, Íris
	8 — Anfitrião, Saramago, Júpiter, Alcmena, Juno, Íris, Cornucópia
CENA VI — Mercure, Sosie	9 — Anfitrião, Saramago, Alcmena, Juno, Íris, Cornucópia
	10 — Saramago, Alcmena, Juno, Íris, Cornucópia
	11 — Alcmena, Juno, Íris, Cornucópia
	12 — Juno, Íris, Cornucópia
	13 — Íris, Cornucópia
	14 — Cornucópia
	15 — Cornucópia, Mercúrio
	16 — Cornucópia, Mercúrio, Saramago
	17 — Cornucópia, Mercúrio
	18 — Cornucópia, Mercúrio, Saramago

PLAUTO Amphitruo	CAMÕES Auto dos Enfatriões

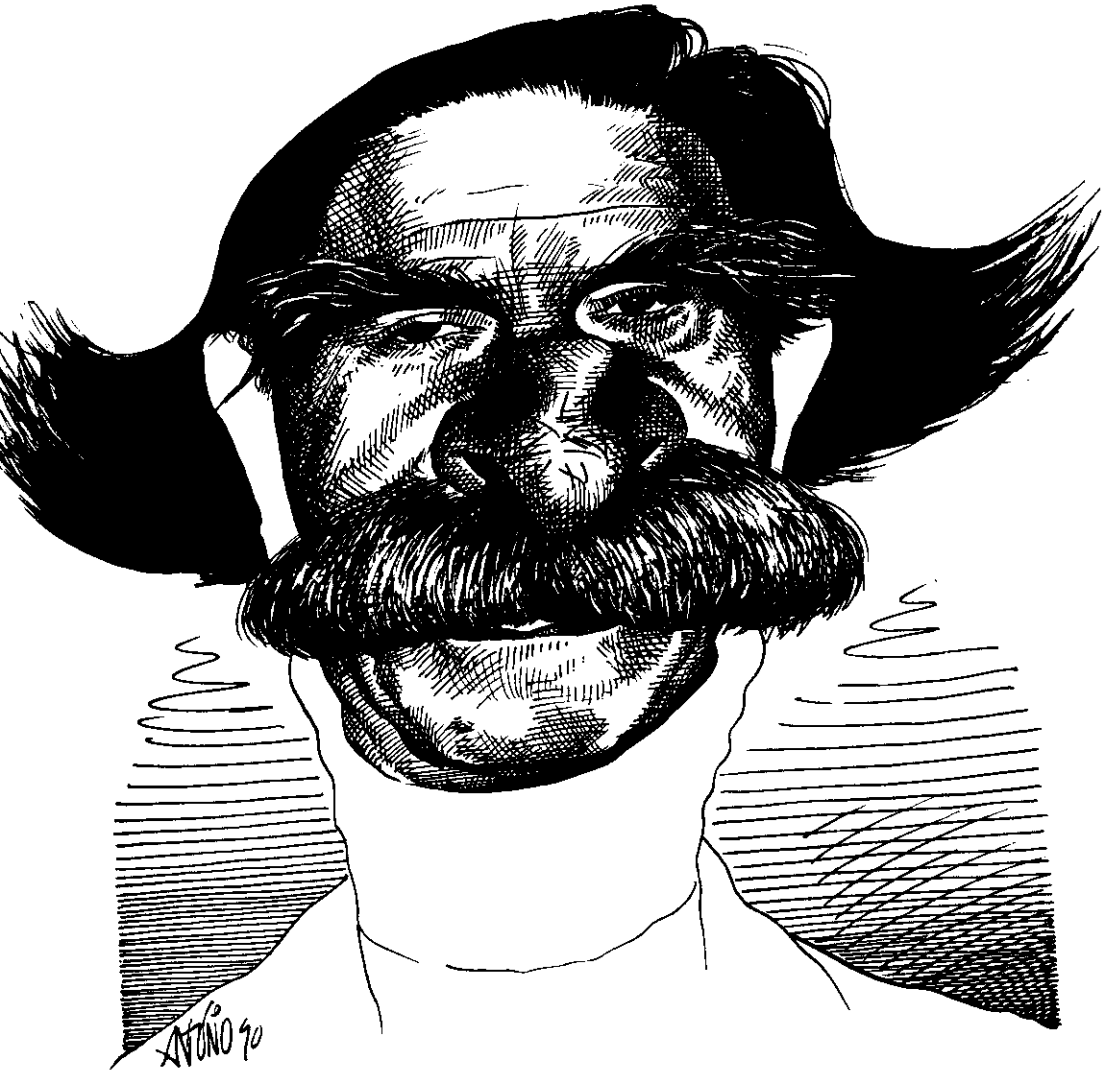
MOLIÈRE Amphitryon	ANTÓNIO JOSÉ DA SILVA Anfitrião ou Júpiter e Alcmena
	19 — Cornucópia, Saramago
	20 — Cornucópia
	CENA IV — 1 — Juno
	2 — Juno, Júpiter
	3 — Juno, Anfitrião
	4 — Juno
	5 — Juno, Saramago
	6 — Juno, Saramago, Tirésias
	7 — Juno, Saramago
	8 — Saramago
	9 — Saramago, Cornucópia
	10 — Saramago, Cornucópia, Mercúrio
	11 — Saramago
	12 — Saramago, Júpiter
	13 — Saramago
	14 — Saramago, Íris
	15 — Íris
	16 — Íris, Mercúrio
	17 — Íris, Mercúrio, Saramago
	18 — Íris, Saramago
	19 — Saramago
	CENA V — 1 — Alcmena
	2 — Alcmena, Júpiter
	3 — Alcmena, Júpiter, Anfitrião, Tirésias
	4 — Alcmena, Júpiter Anfitrião, Tirésias, Mercúrio, Polidaz, Juno, Cornucópia, Íris, 1.º Soldado

PLAUTO Amphitruo	CAMÕES Auto dos Enfatriões
	ACTO V CENA I — Júpiter, Belferrão, Sósia, Anfatrião CENA II — Júpiter, Anfatrião, Sósia

MOLIÈRE Amphitryon	ANTÓNIO JOSÉ DA SILVA Anfitrião ou Júpiter e Alcmena
	5 — Alcmena, Júpiter, Anfitrião, Tirésias, Mercúrio, Polidaz, Juno, Cornucópia, Íris, 1.º Soldado, Saramago
	6 — Alcmena, Júpiter, Anfitrião, Tirésias, Polidaz, Juno, Coruncópia, Íris, 1.º Soldado, Saramago
	7 — Alcmena, Anfitrião, Tirésias, Polidaz, Juno, Cornucópia, Íris, 1.º Soldado, Saramago
	8 — Alcmena, Anfitrião, Polidaz, Juno, Cornucópia, Íris, 1.º Soldado Saramago
	9 — Alcmena, Anfitrião, Polidaz, Juno, Íris, 1.º Soldado, Saramago
	CENA VI — 1 — Saramago, 1.º Preso, 2.º Preso
	2 — Saramago
	3 — Saramago, Anfitrião
	4 — Saramago, Anfitrião, Juno
	CENA VII — 1 — Tirésias
	2 — Tirésias, Alcmena
	3 — Tirésias, Alcmena, Cornucópia
	4 — Tirésias, Alcmena, Cornucópia, Polidaz
CENA VI — Amphitryon, Argatiphontidas, Posiclès, Sosie	

PLAUTO Amphitruo	CAMÕES Auto dos Enfatriões
	CENA III — Anfatrião
	CENA IV — Aurélio, Moço
	CENA V — Aurélio, Anfatrião
	CENA VI — Anfatrião
ACTO V	
CENA I — Bromia, Amphitruo	
CENA II — Iuppiter, Amphitruo	CENA VII — Anfatrião, Aurélio, Belferrão, Sósia

MOLIÈRE Amphitryon	ANTÓNIO JOSÉ DA SILVA Anfitrião ou Júpiter e Alcmena
	5 — Tirésias, Alcmena, Cornucópia, Polidaz
	6 — Tirésias, Alcmena, Cornucópia, Polidaz, Júpiter, Mercúrio
CENA VII — Amphitryon, Argatiphontidas, Posiclès, Sosie, Naucrates, Clèanthis	7 — Tirésias, Alcmena, Cornucópia, Polidaz, Júpiter, Mercúrio, Íris
CENA VIII — Amphitryon, Argatiphontidas, Posiclès, Sosie, Naucrates, Clèanthis Mercure	8 — Tirésias, Alcmena, Cornucópia, Polidaz, Júpiter, Mercúrio, Íris, Anfitrião, Saramago
CENA IX — Amphitryon, Argatiphontidas, Posiclès, Sosie, Naucrates, Clèanthis Mercure, Jupiter	CENA VIII — Júpiter, Anfitrião, Alcmena, Saramago, Juno, Cornucópia, Tirésias, Mercúrio, Íris


ANTOÑO 90

BIBLIOGRAFIA
DE
ANTÓNIO JOSÉ SARAIVA

Organizada por Leonor Curado Neves

OBRAS EM VOLUME

Ensaio sobre a poesia de Bernardim Ribeiro (trabalho apresentado como dissertação de licenciatura na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1938), *Revista da Faculdade de Letras*, Imprensa Nacional, tomo VII, n.os 1 e 2. Lisboa: Universidade de Lisboa, 1940/41.

Gil Vicente e o fim do Teatro Medieval (dissertação de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa). Lisboa: edição do Autor, 1942.

2.ª edição. Lisboa: Publicações Europa-América, 1965.
3.ª edição. Lisboa: Publicações Europa-América, 1970.
4.ª edição. Amadora: Livraria Bertrand, 1981.

As Ideias de Eça de Queirós. Lisboa: Centro Bibliográfico, s./d. [1946].

2.ª edição. Amadora: Bertrand, 1982.

Para a História da Cultura em Portugal. Lisboa: Centro Bibliográfico, s./d. [1946].

2.ª edição. Vols. I e II. Lisboa: Publicações Europa-América, 1961.
3.ª edição. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1967.
4.ª edição. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1972.
5.ª edição. Amadora: Bertrand, 1979.
6.ª edição. Amadora: Bertrand, 1980.

A Escola, problema central da Nação. Lisboa: edição do Autor (tipografia gráfica Lisbonense), 1947.

A evolução do teatro de Garrett: os temas e as formas. Lisboa: edição do Autor, 1948.

A obra de Júlio Dinis e a sua época, Separata do n.º 67 de *Vértice, Revista de Cultura e Arte*, s./d. [1948] (publicado em *Para a História da Cultura em Portugal*, vol. II).

Herculano e o Liberalismo em Portugal. Os problemas morais e culturais da instauração do regime (1834-1850). Lisboa: Edição do Autor, 1949.

2.ª edição. Amadora: Livraria Bertrand, 1977.

História da Literatura Portuguesa. Lisboa: Publicações Europa-América, colecção Saber, 1949.

2.ª edição, revista e aumentada. Lisboa: Publicações Europa-América, 1950.
3.ª edição, inteiramente refundida. Lisboa: Publicações Europa-América, colecção Saber, 1955.
4.ª edição. Lisboa: Publicações Europa-América, colecção Saber, 1957.
5.ª edição. Lisboa: Publicações Europa-América, colecção Saber, 1959.

6.ª edição. Lisboa: Publicações Europa-América, colecção Saber, 1961.
7.ª edição. Mem Martins: Publicações Europa-América, colecção Saber, 1963.
8.ª edição. Mem Martins: Publicações Europa-América, colecção Saber, 1965.
9.ª edição. Mem Martins: Estúdios Cor, 1966.
10.ª edição. Mem Martins: Publicações Europa-América, colecção Saber, 1968.
10.ª edição. Mem Martins: Publicações Europa-América, colecção Saber, 1970.
20.ª edição. Mem Martins: Publicações Europa-América, colecção Saber, 1972.
13.ª edição. Lisboa: Publicações Europa-América, 1974..

História da Cultura em Portugal. Livro Primeiro. A Idade Média até à crise social do século XIV. Lisboa: Jornal do Foro, 1950.

História da Cultura em Portugal. Livro Segundo. Renascimento e Contra-reforma. Lisboa: Jornal do Foro, 1955.

História da Cultura em Portugal. Livro Terceiro. A Ressaca do Renascimento. Lisboa: Jornal do Foro, 1962.

O caprichismo polémico do sr. António Sérgio. Porto: edição do Autor, 1952.

Fernão Lopes, Tabelião Geral. Lisboa: Jornal do Foro, 1952 (separata da *História da Cultura em Portugal*, vol. II).

Fernão Lopes. Lisboa: Publicações Europa-América, colecção Saber, s./d. [1953].

2.ª edição, revista. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1965.

A Inquisição Portuguesa. Lisboa: Publicações Europa-América, colecção Saber, 1953.

2.ª edição, revista. Lisboa: Publicações Europa-América, colecção Saber, 1956.
3.ª edição, novamente revista. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1964.

O Humanismo em Portugal. Lisboa: Jornal do Foro, 1956 (separata da *História da Cultura em Portugal*, vol. II).

Fernão Mendes Pinto. Lisboa: Publicações Europa-América, colecção Saber, textos clássicos, 1958.

2.ª edição. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1971.

A política de descriminação social e a repressão da heterodoxia. Lisboa, Jornal do Foro, 1958 (separata da *História da Cultura em Portugal*, vol. III).

Fernão Mendes Pinto ou a sátira picaresca da ideologia senhorial. Lisboa: Jornal do Foro, 1958 (separata da *História da Cultura em Portugal*, vol. III).

Luís de Camões. Lisboa: Publicações Europa-América, colecção Saber, 1959.

Dicionário Crítico de algumas ideias e palavras correntes. Lisboa: Publicações Europa-América, 1960.

2.ª edição (texto integral de 1960 com um prólogo de 1983). Lisboa: Querco, 1984.

«História da Literatura Portuguesa. I. Das origens ao Romantismo», *História Ilustrada das Grandes Literaturas*, vol. VIII. Lisboa: Editorial Estúdios Cor, 1966.

Inquisição e Cristãos Novos. Porto: Editorial Inova (colecção Civilização Portuguesa), Fevereiro de 1969.

2.ª edição, corrigida. Porto: Editorial Inova, Maio de 1969.
3.ª edição. Porto: Editorial Inova, Julho de 1969.
4.ª edição. Porto: Editorial Inova, Dezembro de 1969.
5.ª edição. Lisboa: Editorial Estampa, Imprensa Universitária, n.º 42, 1985.

Maio e a Crise da Civilização Burguesa. Mem Martins: Publicações Europa-América, Julho de 1970.

2.ª edição. Lisboa: Publicações Europa-América, Outubro de 1970.

O autor da narrativa da batalha do Salado e a refundição do Livro do Conde D. Pedro, separata do *Boletim de Filologia*, tomo XXII. Lisboa: Centro de Estudos Filológicos, 1971.

Ser ou não ser Arte, Ensaios e notas de metaliteratura. Mem-Martins: Publicações Europa-América, 1974.

A épica medieval portuguesa. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, Biblioteca Breve, 1979.

História da Literatura Portuguesa (das origens a 1970). Amadora: Livraria Bertrand, 1979.

O Discurso Engenhoso: — Estudos sobre Vieira e outros autores barrocos. São Paulo: editora Perspectiva, 1980.

Filhos de Saturno. Escritos sobre o tempo que passa. Amadora: Livraria Bertrand, 1980.

2.ª edição. Amadora: Livraria Bertrand, 1984.

A Cultura em Portugal, Teoria e História. Livro I (*Introdução Geral à Cultura Portuguesa*). Amadora: Livraria Bertrand, 1982.

2.ª edição. Amadora: Livraria Bertrand, 1985.

A Cultura em Portugal. Teoria e História. Livro II (*Primeira época: A Formação*). Amadora: Livraria Bertrand, 1984.

Iniciação na Literatura Portuguesa. Mem Martins: Europa-América, Col. Saber, 1984.

2.ª edição: Mem Martins: Publicações Europa-América, Col. Saber, 1985.

O Crepúsculo da Idade Média em Portugal. Lisboa: Gradiva, 1988.

No prelo:

História e Utopia: Estudos sobre o Padre António Vieira, I.C.A.L.P.

A Arte d'«Os Lusíadas», I.C.A.L.P.

O Crepúsculo da Idade Média em Portugal. 2.ª edição. Gradiva.

Poesia e Drama: Bernardim Ribeiro. Gil Vicente. Cantigas de Amigo. Gradiva.

A Tertúlia Ocidental. Estudos sobre a Geração de 70. Gradiva.

Écloga de Cristal. Texto fixado, anotado e explicado. Lisboa: Livraria Popular de Francisco Franco, s./d. [1939].

A Lírica de Camões. Selecção, explicação e notas. Lisboa: Livraria Popular de Francisco Franco, Os Textos Explicados, s./d. [1939].

Folhas Caída se outros poemas, de Garrett. Introdução, selecção e notas. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1943.

2.ª edição. Lisboa: Clássica Editora, 1962.
3.ª edição. Lisboa: Clássica Editora, s/d.
4.ª edição. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1978.

Camões e D. Branca, de Garrett, Prefácio, selecção e notas. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1943.

Selecção de Lendas e Narrativas, de Alexandre Herculano. Lisboa: Livraria Studium Editora, colecção Minerva, Série Alfa n.º 2, 1949.

Herculano Desconhecido (1851-1853). Composição e prefácio. Porto: Edições Sen., 1952.

2.ª edição. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1971.

Teatro de Gil Vicente. Apresentação e leitura. Lisboa: Portugália Editora, s./d. [1957].

2.ª edição. Lisboa, Portugália Editora, s./d.
3.ª edição. Lisboa, Portugália Editora, s./d.
4.ª edição. Lisboa, Portugália Editora, s./d.
5.ª edição. Lisboa, Portugália Editora, s./d.
6.ª edição. Lisboa, Portugália Editora, s./d.
7.ª edição. Lisboa, Portugália Editora, s./d.
8.ª edição. revista. Lisboa: Dinalivro, 1988.

Correia Garção. Obras Completas. Texto fixado, prefácio e notas. Volume I. Poesia lírica e satírica. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1957. Volume II. Prosas e Teatro. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1958.

2.ª edição. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1958.

As Crónicas de Fernão Lopes, seleccionadas e transpostas em português moderno. Lisboa: Portugália Editora, s./d. [1958].

2.ª edição. Lisboa: Portugália Editora, s./d.

Fernão Mendes Pinto. Peregrinação e outras obras. Texto crítico, prefácio, notas e estudo. Vol. I. Lisboa: Sá da Costa, Colecção de Clássicos Sá da Costa, 1961; Vol. II, 1962; Vol. III, 1974; Vol. IV, 1984.

2.ª edição (vol. I). Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1962.

Luís de Camões. Estudo e Antologia. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1962.

2.ª edição, revista. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1972.
3.ª edição, revista. Amadora: Livraria Bertrand, 1980.

«*Os Lusíadas*». Porto: Figueirinhas, 1978.

2.ª edição. Porto: Figueirinhas, 1982.
3.ª edição. Porto: Figueirinhas, 1988.

ARTIGOS EM PUBLICAÇÃO PERIÓDICAS E MISCELÂNEAS (*)

«Que é a poesia?», *Jogos Florais do Ano X*, Emissora Nacional: Lisboa, 1936.

«Estética dos Autos de devoção», *Revista da Faculdade de Letras*. Tomo V, n.os 1 e 2. Lisboa: Imprensa Nacional, 1938 (pp. 272 a 298).

«Ressonância dos Descobrimentos na actividade estética portuguesa no séc. XVI», *I Congresso da História da Expansão Portuguesa no Mundo*, 5.ª secção, Lisboa, 1938.

«O português e o universalismo». Lisboa: *Litoral, Revista Mensal de Cultura*, Agosto/Setembro de 1944, pp. 297 a 305 (publicado em *Para a História da Cultura em Portugal*, vol. I).

«O Baloiço das reformas do ensino e explicação da inutilidade destas». Lisboa: *Seara Nova*, n.º 937, 28 de Julho de 1945, pp. 207 a 209.

«As reformas do ensino e a vida nacional». Lisboa: *Seara Nova*, n.º 939, 11 de Agosto de 1945, pp. 242 a 244.

«O Liceu». Lisboa: *Seara Nova*, Ano XXIV, n.º 947, 6 de Outubro de 1945, pp. 81 a 83.

«O Liceu. II. O que é a Cultura Geral?». Lisboa: *Seara Nova*, n.º 950, 26 de Outubro de 1945, pp. 138 a 140.

«O Liceu. III. Aplicação pedagógica da «Cultura Geral»». Lisboa: *Seara Nova*, n.º 955, 1 de Dezembro de 1945, pp. 211 a 212.

«Dois ritmos na obra de Oliveira Martins». Lisboa: *Seara Nova*, Ano XXV, n.º 959, 29 de Dezembro de 1945, pp. 278 a 283 (publicado em *Para a História da Cultura em Portugal*, vol. I).

«Carta aberta ao Dr. Jacinto do Prado Coelho». Lisboa: *Seara Nova*, Ano XXVI, n.º 1045, 9 de Agosto de 1947, pp. 230 a 232.

«O pássaro azul da crítica literária». Lisboa: *Mundo Literário*, n.º 53, 1 de Maio de 1948, pp. 3 a 5 e 11.

«Oliveira Martins», in *Perspectiva da Literatura Portuguesa do Séc. XIX*, dirigida por João Gaspar Simões, vol. I. Lisboa: Edições Ática, 1948.

«Júlio Diniz e a sua época». Coimbra: *Vértice*, vol. VII, n.º 67, Março de 1949, pp. 137 a 151 (publicado em *Para a História da Cultura em Portugal*, vol. II).

«A sublimação mística em Eça de Queirós». Porto: *O Primeiro de Janeiro*, 31 de Agosto de 1949 (publicado em *Para a História da Cultura em Portugal*, vol. II).

«Balzac e Eça de Queirós». Porto: *O Primeiro de Janeiro*, 23 de Novembro de 1949 (publicado em *Para a História da Cultura em Portugal*, vol. II).

«Herculano e a propriedade literária». Porto: *O Primeiro de Janeiro*, 8 de Fevereiro de 1950 (publicado em *Para a História da Cultura em Portugal*, vol. II).

«Sobre a 2.ª edição dos ensaios de António Sérgio». Coimbra: *Vértice*, vol. IX, n.º 81, pp. 279 a 288.

«Resposta ao inquérito sobre Junqueiro». Coimbra: *Vértice*, n.º 85, 1950, pp. 146 a 147.

(*) Esta secção não tem um carácter exaustivo por, devido a obstáculos de vária ordem, não ter sido possível fazer uma pesquisa mais alargada.

«Academias e cultura nacional». Coimbra: *Vértice*, vol. XI, n.º 90, 1951, pp. 46 e 47.

«Determinismo e História». Coimbra: *Vértice*, vol. XI, n.ºs 99-101, 1951/52, pp. 572 e 573.

«Problema mal posto». Coimbra: *Vértice*, vol. XII, n.º 109, 1952, pp. 495 a 499.

«Quem era Gil Vicente?». Porto: *O Primeiro de Janeiro* (suplemento «Das Artes, das Letras»), 25 de Fevereiro de 1953 (publicado em *Para a História da Cultura em Portugal*, vol. II).

«Um ourives e um poeta palaciano». Porto: *O Primeiro de Janeiro* (suplemento «Das Artes, das Letras»), 4 de Março de 1953 (publicado em *Para a História da Cultura em Portugal*, vol. II).

«Gil Vicente *clerc*». Porto: *O Primeiro de Janeiro* (suplemento «Das Artes, das Letras»), 11 de Março de 1953 (publicado em *Para a História da Cultura em Portugal*, vol. II).

«Alexandre Herculano e a Geração de 70». Coimbra: *Vértice*, vol. XIII, n.º 123, Nov.-Dez. de 1953, pp. 649 a 651.

«A expressão lírica do amor nas *Folhas Caídas*». Porto: *O Comércio do Porto*, (suplemento de «Cultura e Arte»), 12 de Janeiro de 1954 publicado em *Para a História da Cultura em Portugal*, vol. II).

«A propósito de um lugar comum». Coimbra: *Vértice*, vol. XIV, n.º 124, Janeiro de 1954, pp.43 a 44.

«A ponte abstracta». Coimbra: *Vértice*, vol. XIV, n.º 128, Maio de 1954, pp. 286 a 288.

«Carta ao director» (sobre carta de João José Cochofel). Coimbra: *Vértice*, vol. XIV, n.º 133, p. 569.

«Garrett e o romantismo». Coimbra: *Vértice*, vol. XIV, n.º 135, Dezembro de 1954, pp. 688 a 692 (publicado em *Para a História da Cultura em Portugal*, vol. II).

«Carta ao director». Lisboa: *Diário de Notícias*, 18 de Agosto de 1955 (publicado em *Para a História da Cultura em Portugal*, vol. II).

«Fernão Mendes Pinto e o romance picaresco». Lisboa: *Diário de Notícias*, 13 de Setembro de 1956 (publicado em *Para a História da Cultura em Portugal*, vol. II).

«As duas máscaras de Camões (a propósito de um livro de Aquilino)». Porto: *O Comércio do Porto*, 14 de Outubro de 1958 (publicado em *Para a História da Cultura em Portugal*, vol. II).

«Camões e Petrarca». Lisboa: *Seara Nova*, n.º 1362, Abril de 1959, pp. 105, 114, 115 e 129.

«Moral». Lisboa: *Seara Nova*, n.º 1374, Abril de 1960, pp. 95 e 96.

«Gil Vicente e Bertolt Brecht». Coimbra: *Vértice*, vol. XX, n.º 204, Setembro de 1960, pp. 465 a 475 (publicado em *Para a História da Cultura em Portugal*, vol. II).

«A República desconhecida». Lisboa: *Seara Nova*, n.ºs 1378/79/80, Agosto/ /Setembro/Outubro de 1960, p. 225.

«Breve explicação sobre as minhas teses camonianas». Lisboa: *Colóquio-Letras*, n.º 12, Fevereiro de 1961, pp. 53 a 55 (publicado em *Para a História da Cultura em Portugal*, vol. II).

«Os Lusíadas, o Quixote e o problema da ideologia oca». Coimbra: *Vértice*, vol. XXI, n.º 213, Junho de 1961, pp. 391 a 404 (publicado em *Para a História da Cultura em Portugal*, vol. II.

«Os Acácios na literatura portuguesa». Coimbra: *Vértice*, vol. XXIII, n.º 239, Agosto de 1963, pp. 427 a 428.

«Autenticidade e poesia. Lisboa: *Seara Nova*, n.º 1437, Julho de 1965, pp. 210 e 211.

«O *quid* literário». Porto: *O Comércio do Porto* (suplemento «Cultura e Arte»), 11 de Fevereiro de 1969 (publicado em *Ser ou não Ser Arte*).

«Fala e discurso». Porto: *O Comércio do Porto* (suplemento «Cultura e Arte»), 10 de Junho de 1969 (publicado em *Ser ou não Ser Arte*).

«Biafra: o petróleo e o resto». Funchal: *Comércio do Funchal*, 8 de Fevereiro de 1970.

«Porquê a escola nova?» (publicação da conferência proferida em 1946/47, no liceu Gonçalo Velho, com o título «Os problemas da escola nova»). Funchal: *Comércio do Funchal*, 25 de Outubro de 1970.

«Coimbra Mozárabe». Lisboa: *Vida Mundial*, 26 de Março de 1971.

«Nunca escondi as minhas contradições». Amadora: *Notícias da Amadora*, 27 de Março de 1971.

«Raízes e fronteiras de Portugal». Lisboa: *Vida Mundial*, 5 de Novembro de 1971.

«Os tempos verbais e a estrutura de *Os Lusíadas*. Lisboa: *Colóquio/Letras*, n.º 8, Julho de 1972, pp. 32 a 48.

«Realismo, Realidade, Literatura». Porto: *O Comércio do Porto* (suplemento «Cultura e Arte»), 24 de Abril de 1973 (publicado em *Ser ou não Ser Arte*).

«O Rei Faiçal e o Caminho de Ferro da Beira Baixa». Fundão: *Jornal do Fundão*, 27 de Janeiro de 1974 (publicado em *Filhos de Saturno*).

«O Essencial e o Acessório (a propósito de Soljenitsine)». Lisboa: *Diário Popular*, 18 de Março de 1974.

«Eleições». Lisboa: *República*, 2 de Maio de 1974 (publicado em *Filhos de Saturno*).

«Cravo de Maio flor da liberdade». Lisboa: *República*, 7 de Maio de 1974 (publicado em *Filhos de Saturno*).

«Sobre o saneamento». Lisboa: *Diário Popular*, 17 de Junho de 1974 (publicado em *Filhos de Saturno*).

«Evidências imediatas». Lisboa: *República*, 10 de Agosto de 1974 (publicado em *Filhos de Saturno*.

«Direito de voto aos analfabetos e emigrantes» (carta ao director do *Diário de Notícias*). Lisboa: *Diário de Notícias*, 3 de Setembro de 1974 (publicado em *Filhos de Saturno*).

«A direita e a democracia». Lisboa: *República*, 2 de Outubro de 1974 (publicado em *Filhos de Saturno*).

«Verdade». Lisboa: *Vida Mundial*, 3 de Outubro de 1974 (publicado em *Filhos de Saturno*).

«Capitalismo». Lisboa: *Vida Mundial*, 10 de Outubro de 1974 (publicado em *Filhos de Saturno*).

«Camões e o pecado original». Lisboa: *Vida Mundial*, n.º 1832, 24 de Outubro de 1974.

«Socialismo (I)». Lisboa: *Vida Mundial*, 31 de Outubro de 1974 (publicado em *Filhos de Saturno*).

«Socialismo (II)». Lisboa: *Vida Mundial*, n.º 1834, 7 de Novembro de 1974 (publicado em *Filhos de Saturno*).

«Revoluções». Lisboa: *Vida Mundial*, 21 de Novembro de 1974 (publicado em *Filhos de Saturno*).

«Ditadura do proletariado». Lisboa: *Vida Mundial*, 28 de Novembro de 1974 (publicado em *Filhos de Saturno*).

«Tecnocracia e capitalismo». Lisboa: *Vida Mundial*, 2 de Janeiro de 1975 (publicado em *Filhos de Saturno*).

«Economia e democracia política». Lisboa: *Vida Mundial*, 9 de Janeiro de 1975.

«Aprender a liberdade». Lisboa: *Diário Popular*, 14 de Janeiro de 1975 (publicado em *Filhos de Saturno*).

«Nacionalizações». Lisboa: *Vida Mundial*, 30 de Janeiro de 1975 (publicado em *Filhos de Saturno*).

«Poderes e forças». Lisboa: *Vida Mundial*, 6 de Fevereiro de 1975 (publicado em *Filhos de Saturno*).

«Dialéctica e crítica». Lisboa: *Vida Mundial*, 20 de Março de 1975 (publicado em *Filhos de Saturno*).

«*Na Faculdade de Letras de Lisboa*: 'repressão e ideologia em Portugal' — — tema da conferência de abertura do curso de Verão para estrangeiros». Lisboa: *Diário de Notícias*, 8 de Julho de 1975.

«Retornados». Lisboa: *Critério*, número de Novembro de 1975 (publicado em *Filhos de Saturno*).

«Conjecturas». Lisboa: *Diário de Notícias*, 23 de Novembro de 1975.

«A pirâmide invertida». Lisboa: *Critério*, Dezembro de 1975 (publicado em *Filhos de Saturno*).

«Loucura e História». Lisboa: *Critério*, Janeiro de 1976 (publicado em *Filhos de Saturno*).

«Considerações a propósito da crise da Faculdade de Letras». Lisboa: *O Jornal*, 7 de Maio de 1976.

«Há uma cultura de esquerda?». Lisboa: *Diário Popular*, 21 de Outubro de 1976 (publicado em *Filhos de Saturno*).

«A maioria pode ser instrumento de opressão». Lisboa: *Diário Popular*, 29 de Abril de 1977 (publicado em *Filhos de Saturno*).

«Considerações a propósito da questão constitucional». Lisboa: *Diário Popular*, 18 de Julho de 1978 (publicado em *Filhos de Saturno*).

«Os Partidos, o Presidente e o Povo». Lisboa: Diário Popular, 29 de Agosto de 1978 (publicado em *Filhos de Saturno*).

«O nó górdio». Lisboa: *Diário de Notícias*, 21 de Setembro de 1978 (publicado em *Filhos de Saturno*).

«Sobre o eurocomunismo». Lisboa: *Diário de Notícias*, 27 de Outubro de 1978 (publicado em *Filhos de Saturno*).

«Democratização do ensino e democratização do saber». Lisboa: *Diário de Notícias*, 10 de Novembro de 1978 (publicado em *Filhos de Saturno*).

«O ponto estratégico do ensino». Lisboa: *Diário de Notícias*, 24 de Novembro de 1978 (publicado em *Filhos de Saturno*).

«Uma contradição do Progresso». Lisboa: *Diário de Notícias*, 8 de Dezembro de 1978 (publicado em *Filhos de Saturno*).

«Socialismo e liberdade». Lisboa: *Diário de Notícias*, 22 de Dezembro de 1978 (publicado em *Filhos de Saturno*).

«A Alternativa». Lisboa: *Diário de Notícias*, 29 de Dezembro de 1978 (publicado em *Filhos de Saturno*).

«A 'ideia de Portugal' pode remontar ao século IX», *História* n.º 3. Lisboa: Publicações Projornal, Janeiro de 1979, pp. 14 a 21.

«A vocação das Faculdades de Letras». Lisboa: *Raiz e Utopia*, n.ºs 9/10, Primavera/Verão de 1979, pp. 208 a 210.

«O declínio do *Homo Faber*». Lisboa: *Diário de Notícias*, 12 de Janeiro de 1979 (publicado em *Filhos de Saturno*).

«O 25 de Abril e a História». Lisboa: *Diário de Notícias*, 26 de Janeiro de 1979 (publicado em *Filhos de Saturno*).

«A constituição não deve ser cavalo de batalha». Lisboa: *Diário de Notícias*, 9 de Fevereiro de 1979 (publicado em *Filhos de Saturno*).

«Comentários a respostas». Lisboa: *Diários de Notícias*, 23 de Fevereiro de 1979 (publicado em *Filhos de Saturno*).

«Não se salvou o nome do País nem a honra das Forças Armadas». Porto: *O Primeiro de Janeiro*, 25 de Fevereiro de 1979.

«O Escritor, a Verdade e o Público». Lisboa: *Diário de Notícias*, 9 de Março de 1979 (publicado em *Filhos de Saturno*).

«O Autor, a Lei de Imprensa e um jornal mentiroso». Lisboa: *Diário de Notícias*, 23 de Março de 1979 (publicado em *Filhos de Saturno*).

«A propósito da sociedade de consumo». Lisboa: *Diário de Notícias*, 6 de Abril de 1979 (publicado em *Filhos de Saturno*).

«Portugal e a sociedade de consumo». Lisboa: *Diário de Notícias*, 20 de Abril de 1979 (publicado em *Filhos de Saturno*).

«Massas e sementes». Lisboa: *Diário de Notícias*, 4 de Maio de 1979 (publicado em *Filhos de Saturno*).

«Cultura e Bibliotecas». Lisboa: *Diário de Notícias*, 18 de Maio de 1979.

«Os três caminhos». Lisboa: *Diário de Notícias*, 1 de Junho de 1979 (publicado em *Filhos de Saturno*).

«Já é tempo de organizar uma biblioteca-museu». Lisboa: *Diário de Notícias*, 9 de Junho de 1979.

«Aviso». Lisboa: *Diário de Notícias*, 22 de Junho de 1979 (publicado em *Filhos de Saturno*).

«O povo soberano e a constituição». Lisboa: *Diário de Notícias*, 7 de Julho de 1979 (publicado em *Filhos de Saturno*).

«A constituição de 76 e a legitimidade democrática». Lisboa: *Diário de Notícias*, 20 de Julho de 1979 (publicado em *Filhos de Saturno*).

«Cristianismo e Marxismo». Lisboa: *Diário de Notícias*, 3 de Agosto de 1979 (publicado em *Filhos de Saturno*).

«O *Mais — o Melhor*». Lisboa: *Diário de Notícias*, 17 de Agosto de 1979 (publicado em *Filhos de Saturno*).

«A diplomocracia». Lisboa: *Diário de Notícias*, 31 de Agosto de 1979.

«A luta de classes na História». Lisboa: *Diário de Notícias*, 14 de Setembro de 1979 (publicado em *Filhos de Saturno*).

«Para que serve a Universidade portuguesa». Lisboa: *Diário de Notícias*, 28 de Setembro de 1979.

«Perspectiva do Cinco de Outubro». Lisboa: *Diário de Notícias*, 12 de Outubro de 1979 (publicado em *Filhos de Saturno*).

«As multinacionais e Portugal». Lisboa: *Diário de Notícias*, 26 de Outubro de 1979 (publicado em *Filhos de Saturno*).

«Conjecturas». Lisboa: *Diário de Notícias*, 23 de Novembro de 1979.

«Prenda de Natal». Lisboa: *Diário de Notícias*, 22 de Dezembro de 1979.

«Portugalidade e hispanidade». Lisboa: *Diário de Notícias*, 7 de Dezembro de 1979.

«A tradição épica peninsular medieval», *História*, n.º 14. Lisboa: Publicações Projornal, Dezembro de 1979.

«Camões e a Espanha», *Homenaje a Camoens*, Universidad de Granada. Granada: Universidad, Secretariado de Publicationes, 1980.

«Organização e caos». Lisboa: *Diário de Notícias*, 5 de Janeiro de 1980.

«A recolonização». Lisboa: *Diário de Notícias*, 19 de Janeiro de 1980.

«Democracia ou autocracia». Lisboa: *Diário de Notícias*, 2 de Fevereiro de 1980.

«Da importância do Afeganistão». Lisboa: *Diário de Notícias*, 19 de Fevereiro de 1980.

«*Política*». Lisboa: *Diário de Notícias*, 1 de Março de 1980.

«O direito à pobreza». Lisboa: *Diário de Notícias*, 15 de Março de 1980.

«Parábola». Lisboa: *Diário de Notícias*, 29 de Março de 1980.

«Progresso e mercado». Lisboa: *Diário de Notícias*, 12 de Abril de 1980.

«Camões e a Espanha». Lisboa: *Diário de Notícias*, 27 de Abril de 1980.

«O Homem e os homens». Lisboa: *Diário de Notícias*, 10 de Maio de 1980.

«O socialismo científico». Lisboa: *Diário de Notícias*, 24 de Maio de 1980.

«A palavra e a política». Lisboa: *Diário de Notícias*, 10 de Junho de 1980.

«Camões e a política». Porto: *O Comércio do Porto*, 10 de Junho de 1980.

«Camões e a burguesia». Lisboa: *Diário de Notícias*, 17 de Junho de 1980 (publicado em *Estudos sobre Camões. Páginas do Diário de Notícias dedicadas ao poeta no 4.º Centenário da sua morte*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda / Diário de Notícias, 1981).

«Ser, ter e saber». Lisboa: *Diário de Notícias*, 28 de Junho de 1980.

«O gigante com pés de barro ou as desventuras de um secretário-geral». Lisboa: *Diário de Notícias*, 13 de Setembro de 1980.

«Depois das eleições: as alternativas do PCP». Lisboa: *Diário de Notícias*, 15 de Outubro de 1980.

«Camões e a burguesia», in *Estudos sobre Camões: páginas do Diário de Notícias*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda: Editorial Notícias, 1981.

«Notas de uma viagem aos Estados Unidos». Lisboa: *Expresso*, n.º 432, 7 de Fevereiro de 1981.

«Notas de uma viagem aos Estados Unidos — Babilónia: pobre antecipação de Nova Iorque». Lisboa: *Expresso*, n.º 433, 14 de Fevereiro de 1981.

«A 'Fábrica' de *Os Lusíadas*», *Arquivos do Centro Cultural Português*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1981.

«Os mitos portugueses». Lisboa: *Jornal de Letras*, 17 de Março de 1981.

«Portugal: reserva para experiências linguísticas?». Lisboa: *Diário de Notícias*, 21 de Abril de 1981.

«Os partidos e a descentralização». Lisboa: *Diário de Notícias*, 9 de Maio de 1981.

«Uma resposta». Lisboa: *Diário de Notícias*, 20 de Junho de 1981.

«Como foi possível?». Lisboa: *Diário de Notícias*, 27 de Julho de 1981.

«Capitalismo, socialismo e comunismo». Lisboa: *Diário de Notícias*, 21 de Setembro de 1981.

«Que coisa é fascismo?». Lisboa: *Diário de Notícias*, 31 de Outubro de 1981.

«A situação». Lisboa: *Diário de Notícias*, 4 de Novembro de 1981.

«Porquê?». Lisboa: *Diário de Notícias*, 31 de Novembro de 1981.

«A chantagem». Lisboa: *Expresso*, n.º 478, 23 de Dezembro de 1981.

«A ditadura militar do sr. Melo Antunes». Lisboa: *Diário de Notícias*, 28 de Dezembro de 1981.

«Porquê?», *Diário de Notícias*. Lisboa: Dezembro de 1981.

«O golpe do Chile». Lisboa: *Diário de Notícias*, 1 de Janeiro de 1982.

«Realidade e discurso». Lisboa: *Expresso*, n.º 480, 9 de Janeiro de 1982.

«O Teatro que o Vento levou». Lisboa: *Expresso*, n.º 481, 16 de Janeiro de 1982.

«Americanos, Russos e a Europa». Lisboa: *Expresso*, n.º 482, 23 de Janeiro de 1982.

«As façanhas pombalinas de Darque». Lisboa: *Expresso*, n.º 484, 6 de Fevereiro de 1982.

«Democracia, maioria, minoria». Lisboa: *Diário de Notícias*, 1 de Abril de 1982.

«O meu afastamento». Lisboa: *Expresso*, n.º 499, 22 de Maio de 1982.

«Da utilidade da dialéctica». Lisboa: *Jornal de Letras*, 6 de Julho de 1982.

«Dinheiros e cultura». Lisboa: *Diário de Notícias*, 19 de Julho de 1987.

«O eanismo e o caminho da subversão». Lisboa: *Diário de Notícias*, 24 de Setembro de 1982.

«Comentários». Lisboa: *Expresso*, 31 de Dezembro de 1982.

«Nenhuma Pátria pode enjeitar a matrz ciomum» (título dado pelo *D. P.*). Lisboa: *Diário Popular*, 13 de Abril de 1984.

«O Circo funerário». Lisboa: *Diário de Notícias*, 15 de Abril de 1984.

«A expansão não nos serviu para nada». Lisboa: *Expresso*, n.º 549, 7 de Maio de 1983.

«A *União Nacional*». Lisboa: *A Tarde*, 24 de Maio de 1983.

«*Capitalismo/Socialismo*». Lisboa: *A Tarde*, 31 de Maio de 1983.

«Os fascismos na democracia». Lisboa: *A Tarde*, 7 de Junho de 1983.

«O Ministério da Cultura». Lisboa: *A Tarde*, 21 de Junho de 1983.

«O Ministério da Cultura». Lisboa: *Semanário*, 21 de Junho de 1983.

«Portugal e a Europa». Lisboa: *A Tarde*, 29 de Junho de 1983.

«Os portugueses e a *Espanha*». Lisboa: *A Tarde*, 13 de Julho de 1983.

«Trevas científicas». Lisboa: *A Tarde*, 20 de Julho de 1983.

«Competência e democracia». Lisboa: *A Tarde*, 27 de Julho de 1983.

«Breve história da guerra». Lisboa: *A Tarde*, 3 de Agosto de 1983.

«Armas perigosas». Lisboa: *A Tarde*, 10 de Agosto de 1983.

«O que é a riqueza de um país?». Lisboa: *A Tarde*, 17 de Agosto de 1983.

«A descomunicação». Lisboa: *A Tarde*, 24 de Aogsto de 1983.

«A sociedade de mercado e a descolonização». Lisboa: *A Tarde*, 28 de Setembro de 1983.

«Portugal é um país pobre». Lisboa: *A Tarde*, 6 de Outubro de 1983.

«A propósito da cimeira ibérica». Lisboa: *A Tarde*, 9 de Novembro de 1983.

«Socialismo e social-democracia». Lisboa: *A Tarde*, 16 de Novembro de 1983.

«Os que vivem da morte». Lisboa: *A Tarde*, 25 de Novembro de 1983.

«A História nas escolas». Lisboa: *A Tarde*, 30 de Novembro de 1983.

«Portugal emparedado». Lisboa: *A Tarde*, 7 de Dezembro de 1983.

«O dogmatismo na escola». Lisboa: *A Tarde*, 15 de Dezembro de 1983.

«*Cui prodest?*». Lisboa: *A Tarde*, 21 de Dezembro de 1983.

«O objectivismo de *Os Lusíadas*, *Actas da IV Reunião Internacional de Camonistas*. Ponta Delgada: Universidade dos Açores, 1984.

«Sobre a gramática de *Os Lusíadas*», separata do *Boletim de Filologia*. Lisboa: Centro de Linguística da Universidade, 1984.

«Progresso e morte (a propósito da lei do infanticídio»). Lisboa: *A Tarde*, 25 de Janeiro de 1984.

«A democracia e as sociedades secretas». Lisboa: *A Tarde*, 18 de Janeiro de 1984.

«António José Saraiva responde a António Quadros» (título do *Tempo*). Lisboa: *O Tempo*, 15 de Março de 1984.

«Em busca da esquerda: incoerências de um positivista». Lisboa: *Plural*, Abril de 1984.

«Portugal e Espanha: fim da polémica. Ainda a hispanofobia». Lisboa: *Tempo*, 5 de Abril de 1984.

«É sobre o 25 de Abril? Então ninguém vai ler...». Lisboa: *Semanário*, 18 de Abril de 1984.

«Exercício de Semântica». Lisboa: *A Tarde*, 24 de Abril de 1984.

«Jornalismo e Responsabilidade». Lisboa: *Diário de Notícias*, 9 de Agosto de 1984.

«*A Terceira Vaga*». Lisboa: *Diário de Notícias*, 23 de Agosto de 1984.

«Um Exemplo». Lisboa: *Diário de Notícias*, 4 de Setembro de 1984.

«As *leis* da História». Lisboa: *Diário de Notícias*, 15 de Setembro de 1984.

«Amor e ódio». Lisboa: *Diário de Notícias*, 2 de Outubro de 1984.

«Élites e democracia». Lisboa: *A Tarde*, 17 de Outubro de 1984.

«Os Painéis Enigmáticos». Lisboa: *A Tarde*, 18 de Outubro de 1984.

«Na terra dos cegos». Lisboa: *Diário de Notícias*, 31 de Outubro de 1984.

«Liberalismo e democracia». Lisboa: *Diário de Notícias*, 15 de Novembro de 1984.

«A irresponsabilização». Lisboa: *Diário de Notícias*, 31 de Janeiro de 1985.

«Tópicos para uma História de Portugal sem mitos». Lisboa: *Diário de Notícias*, 4 de Março de 1985.

«Portugal e o Mar». Lisboa: *Diário de Notícias*, 21 de Março de 1985.

«Diário de viagem em Israel». Lisboa: *Expresso*, n.º 658, 8 de Junho de 1985.

«Educação, Instrução e Amestragem». Lisboa: *Expresso*, n.º 667, 10 de Agosto de 1985.

«600 anos depois de Aljubarrota — Portugal antes da Batalha: Aljubarrota, Santiago e S. Jorge». Lisboa: *Expresso*, n.º 668, 17 de Agosto de 1985.

«Portugal emparedado». Lisboa: *Expresso*, n.º 672, 14 de Setembro de 1985.

«Responsabilidade». Lisboa: *Expresso*, n.º 677, 19 de Outubro de 1985.

«Portugal e a Europa». Lisboa: *Expresso*, n.º 682, 23 de Novembro de 1985.

«Letras e Técnicas». Lisboa: *Expresso*, n.º 687, 28 de Dezembro de 1985.

«*Sustine ac abstine*». Lisboa: *Expresso*, n.º 695, 22 de Fevereiro de 1986.

«Aparas: Jaime Batalha Reis e os acontecimentos de Petrogrado». Lisboa: *Jornal de Letras*, 17 de Março de 1986.

«A Constituição *in fieri*». Lisboa: *Expresso*, n.º 700, 28 de Março de 1986.

«Aparas: o «progresso» na ciência histórica». Lisboa: *Jornal de Letras*, 14 de Abril de 1986.

«E.U.A. e Líbia: o Direito e o facto». Lisboa: *Expresso*, n.º 705, 3 de Maio de 1986.

«Aparas: crematística e economia em Oliveira Martins». Lisboa: *Jornal de Letras*, 19 de Maio de 1986.

«Que é que querem?». Lisboa: *Expresso*, n.º 710, 7 de Junho de 1986.

«Aparas: *Os Lusíadas* e a *Espanha*». Lisboa: *Jornal de Letras*, 9 de Junho de 1986.

«Portugal: o Mar ou a Terra?». Lisboa: *Expresso*, n.º 714, 9 de Junho de 1986.

«Perplexidade». Lisboa: *Jornal de Letras*, 14 de Julho de 1986.

«Aparas: a coerência da Geração de 70». Lisboa: *Jornal de Letras*, 20 de Outubro de 1986.

«Um crítico inteligente». Lisboa: *Jornal de Letras*, 6 de Dezembro de 1986.

«Aparas: Antero e as campanhas de Itália». Lisboa: *Jornal de Letras*, 9 de Março de 1987.

«Há pessoas em Portugal que estão acima da lei?». Lisboa: *Expresso*, n.º 755, 17 de Abril de 1987.

«Aparas: a trajectória política de Oliveira Martins». Lisboa: *Jornal de Letras*, 3 de Agosto de 1987.

«Aparas: Razão individual e consciência supraindividual». Lisboa: *Jornal de Letras*.

«Aparas: os painéis enigmáticos». Lisboa: *Jornal de Letras*, 3 de Outubro de 1987.

«Função e significado do maravilhoso n'*Os Lusíadas*». Lisboa: *Colóquio/Letras*, n.º 100, Novembro de 1987, pp. 42 a 50.

«Aparas: Eu, Tu, Ela e Você». Lisboa: *Jornal de Letras*, 31 de Março de 1988.

«Inimaginável antes de acontecer». Lisboa: *Expresso*, 30 de Abril de 1988.

«Aparas: Oliveira Martins e a História». Lisboa: *Jornal de Letras*, 11 de Outubro de 1988.

«Aparas: Oliveira Martins e a História — II. História e Nomologia». Lisboa: *Jornal de Letras*, 31 de Outubro de 1988.

«Oliveira Martins *versus* Antero de Quental». Lisboa: *Colóquio/Letras*, n.º 106, 26 de Novembro de 1988.

«O Salazarismo». Lisboa: *Expresso*, 22 de Abril de 1989.

«Aparas: Histórias de Portugal». Lisboa: *Jornal de Letras*, 14 de Março de 1989.

«Aparas: Os três amigos». Lisboa: *Jornal de Letras*, 16 de Maio de 1989.

«Nota sobre os Cancioneiros: *a poesia dos Cancioneiros não é lírica mas dramática*». *Em torno da Idade Média*, Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1989.

«Abecedário, Projectos e Palavras». Lisboa: *Semanário*, 8 de Julho de 1989.

ENTREVISTAS

Sem título, por Eduardo Rogado Dias. Coimbra: *Vértice*, vol. XX, n.ºs 202/203, Julho de 1960, pp. 442 a 445.

«Há em Portugal uma tendência para mitificar o Estrangeiro», por Fernando Dacosta. Lisboa: *Vida Mundial*, 10 de Outubro de 1969.

«Portugal Hoje», por João Carlos Pestana, *O Comércio do Funchal*, 12 de Outubro de 1969.

«Ao longo dos Dias, conversa com António José Saraiva», por Luísa Dacosta. *Vida Mundial*, 7 de Maio de 1971.

«O universo cartesiano está em crise», por João de Almada, 2 de Outubro de 1977.

«António José Saraiva. Existe um mercado comum de língua portuguesa; escritores e editores precisam descobrir as vantagens de explorá-lo». Rio de Janeiro: *Jornal do Brasil*, 15 de Outubro de 1977.

«O professor português vê o Corintias na rua... e lembra de Paris. Em 1968». São Paulo: *Lux Jornal*, 29 de Outubro de 1977.

«Como é o *Zé Popular*?». Lisboa: *Diário Popular*, 17 de Dezembro de 1980.

«O novo texto da constituição deve ser referendado», por João Rosa. Lisboa: *Tempo*, 30 de Abril de 1981.

«Sempre fui do contra mesmo entre irmãos», por Júlio Valente. Porto: *O Primeiro de Janeiro*, 9 de Maio de 1981.

«António José Saraiva e o fascínio de Oliveira Martins», por José Freire Antunes. Lisboa: *Diário de Notícias*, 31 de Maio de 1981.

«António José Saraiva: 'existo; logo, sou inconformista'». Lisboa: *O País*, 11 de Fevereiro de 1982.

«Uma visão nova da realidade cultural. António José Saraiva publica um livro sobre a cultura portuguesa». Lisboa: *A Capital*, 19 de Abril de 1982.

«Prof. António José Saraiva: desiludido e decepcionado e pessimista quanto ao futuro», por Pereira da Costa. Porto: *O Primeiro de Janeiro*, 18 de Maio de 1982.

«A solidão que outrora se sentia em casa vem hoje em altos gritos nos jornais», por Margarita Viegas. Lisboa: *A Tarde*, 20 de Julho de 1982.

«António José Saraiva: a expansão não nos serviu para nada», por Francisco Belard. Lisboa: *Expresso*, 7 de Maio de 1983.

«*17.ª Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura*. António José Saraiva: Portugal é uma praia», por J. A. Sousa. Lisboa: *Jornal de Notícias*, 16 de Maio de 1983.

«Saraiva: adeus à disciplina». Rio de Janeiro: *Leia Livros*, 15 de Dezembro de 1983.

«*1984*. Já para amanhã? (participação em debate). Lisboa: *Semanário*, 7 de Janeiro de 1984.

«Os intelectuais caracterizam-se pela soberba», por Helena Sanches Osório. Lisboa: *Diário de Notícias*, 5 de Fevereiro de 1984.

«António José Saraiva reformula a *História da Cultura*: Portugal é um país onde chega tudo atrasado...», por Nuno Carvalho Santos. Lisboa: *A Tarde*, 13 de Abril de 1984.

«É sobre o 25 de Abril? Então ninguém vai ler...», por Margarida Viegas. Lisboa: *Semanário*, 18 de Abril de 1984.

«António José Saraiva no I Simpósio de Escritores Ibéricos». Lisboa: *A Tarde*, 17 de Maio de 1984.

«António José Saraiva de A a Z. 'Mudo como uma pessoa que vai subindo uma montanha'», por Carlos Oliveira Santos. Lisboa: 11 de Setembro de 1984.

«António José Saraiva e o 5 de Outubro», por Leonor Curado Neves. Lisboa: *A Tarde*, 4 de Outubro de 1984.

«Chefe de Estado forte e desejável polarização». Lisboa: *Semanário*, 5 de Janeiro de 1985.

«Que cultura do outro lado do Atlântico?», por Jerónimo Pimentel, *Semanário*. Lisboa: 11 de Maio de 1985.

«Não há mal nenhum em se continuar a tentar ser libertário», por Júlio Pinto. Lisboa: *Diário Popular*, 26 de Agosto de 1986.

«António José Saraiva *versus* Sottomayor Cardia: vinte anos depois... a polémica continua». Lisboa: *Jornal de Letras*, 31 de Maio de 1988.

«O Infante D. Henrique só foi um combatente da fé», por Manuel Cadafaz de Matos. Lisboa: *Diário de Notícias*, 17 de Julho de 1988.

«Do amor cósmico à sacralização do desejo», por António de Sousa. Lisboa: *Diário de Notícias*, 12 de Outubro de 1988.

«Na Idade Média havia mais liberdade», por Victor Mendanha. Lisboa: *O Correio da Manhã*, 30 de Dezembro de 1988.

«Le Père Antonio Vieira S. J. et la liberté des Indiens», extrait du *Bulletin de la Faculté des Lettres de Strasbourg*, n.º 8, Mai-Juin 1963. Strasbourg: Association des Publications de la Faculté des Lettres de l'Université de Strasbourg, pp. 85 a 118.

«L'Inquisition Portugaise et les *nouveaux chretiens*», *Annales, Économies, Sociétés, Civilisations*, extraits du n.º 3, mai-juin 1967. Paris: Librairie Armand Colin, pp. 585 a 590.

«Le trafic des esclaves noirs dans le haut-Pérou, aux XVIe et XVIIe siècles», *Annales, Économies, Sociétés, Civilisations*, extraits du n.º 6, novembre-décembre 1967. Paris: Librairie Armand Colin.

«Le Père Antonio Vieira et la question de l'esclavage des noirs au XVIIe siècle», *Annales, Économies, Sociétés, Civilisations*, extraits du n.º 6, Novembre-Décembre 1967. Paris: Librairie Armand Colin (pp. 1289 a 1310).

La Pérégrination. La Chine et le Japon au XVIe siècle vus par un Portugais. Fernão Mendes Pinto. Présentation de A. J. Saraiva. Paris: Calmann-Lévy, 1968.

«Sobre o texto da tradição épica de Afonso Henriques. Análise estilística comparada das versões da *Cronica de Veinte Reyes* e da *Quarta Crónica Breve* de Santa Cruz de Coimbra», extrait de la revue *Les Langues Neolatines*, n.ºs 183-184, Janvier-Mars 1968.

«Sur le texte de la tradition épique d'Afonso Henriques», *Bulletin des Études Portugaises*, nouvelle série, tome 30, Institut Français au Portugal. Lisboa: Bertrand, 1969.

«Le Prédicateur, Dieu et son peuple a Bahia en 1640: Étude d'un sermon du Père Vieira», extrait du *Bulletin de la Faculté des Lettres de Strasbourg*, n.º 8, Travaux de l'Institut d'Études Latino-Américaines de l'Université de Starsbourg (Tilas). (Traduzido e publicado em *O Discurso Engenhoso*).

«Les quatre sources du discours ingénieux dans les sermons du Père António Vieira», *Bullettin des Études Portugaises*, nouvelle série, tome 31, Institut Français au Portugal. Lisboa: Bertrand, 1970. (Traduzido e publicado em *O Discurso Engenhoso*).

«La traité des nègres entre le Bénin et le Brésil», *Annales, Économies, Sociétés, Civilisations*, Comptes rendus, Monde Ibérique, Extrait du número 3, Mai-Juin 1970. Paris: Librairie Armand Colin, pp. 807 a 808.

Breve história de la literatura portuguesa, trad. J.A.L. realizada sobre el texto de la 9.ª edicion portuguesa. Madrid: Istmo, 1971.

Le Discours Ingénieux. Cours inaugural à l'Université d'Amsterdam. Lisboa: Ramos, Afonso & Moita, Limitada, 1971.

«Antonio Vieira, Menasseh Ben Israel et le Cinquieme Empire, *Overdruk uit Studia Rosenthaliana*, n.º 1, 1972.

«Message et littérature», extrait de *Poétique, revue de théorie et d'analyse littéraires*, n.º 17. Paris: éditions du Seuil, 1974 (publicado em *Ser ou não ser Arte* com o título «Um Café, se faz favor»).

Istoria literaturii portugheze. Bucuresti: Editura Usivers, 1979.

História da Literatura Portuguesa. Tradução Zhang Weimin. Macau: Instituto Cultural, 1982 (rosto bilingue e texto em chinês).

História da Literatura Portuguesa. Beijing. Instituto da Literatura Estrangeira da Academia das Ciências Sociais da China. Fundação Calouste Gulbenkian Portugal, 1983.

RECENSÕES CRÍTICAS

«*Cartas familiares* por D. Francisco Manuel de Melo; *Cartas Espirituais*, por Frei António das Chagas. Selecção, prefácio e notas de M. Rodrigues Lapa, Colecção de Clássicos Sá da Costa». Coimbra: *Revista de Portugal*, n.º 8, Julho de 1939, pp. 559 a 563.

«A propósito das *Tendências do Lirismo Contemporâneo*, de Hernâni Cidade». Coimbra: Revista de Portugal, n.º 9, Janeiro de 1940, pp. 105 a 110.

«Gil Vicente — *Auto da Moralidade da Embarcação do Inferno.* Textos das duas primeiras «Edições Avulsas» e das «Copilações», estudados por Paulo Quintela, Coimbra, 1946 Lisboa: *Mundo Literário*, n.º 50, 19 de Abril de 1947, pp. 9 e 10.

«*Realistas e Parnasianos*», de Óscar Lopes, Empresa Contemporânea de Edições, Lisboa [1947]» e «*Oliveira Martins e as contradições da Geração de 70*, por Óscar Lopes [1947]. Coimbra: *Vértice*, vol. IV, n.º 48, Julho de 1947, pp. 234 a 238.

«*Páginas Desconhecidas — J. P. Oliveira Martins*». Introdução, coordenação e notas de Lopes de Oliveira, Seara Nova, Lisboa, 1948». Coimbra: *Vértice, Revista de Cultura e Arte*, vol. V, n.º 58, Junho de 1948, pp. 456 a 458.

«A obra de Révah». Porto: *Portucale, Revista de Cultura*, 2.ª série, n.ºs 23-24, Setembro-Dezembro de 1949, pp. 277 a 280.

TEXTOS EM COLABORAÇÃO

e Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, Porto: Porto Editora, s./d. [1954?]

2.ª edição, corrigida. Porto: Porto Editora, s./d.
3.ª edição, corrigida. Porto: Porto Editora, s./d.
4.ª edição, corrigida. Porto: Porto Editora, s./d.
5.ª edição, corrigida e aumentada. Porto: Porto Editora, s./d.
6.ª edição, corrigida e actualizada. Porto: Porto Editora, s./d.
7.ª edição, corrigida e actualizada. Porto: Porto Editora, s./d.
8.ª edição, corrigida e actualizada. Porto: Porto Editora, 1975.
9.ª edição, corrigida e actualizada. Porto: Porto Editora, 1976.
10.ª edição, corrigida e actualizada. Porto: Porto Editora, 1978.
11.ª edição, corrigida e actualizada. Porto: Porto Editora, 1979.
12.ª edição, corrigida e actualizada. Porto: Porto Editora, 1982.
13.ª edição, corrigida e actualizada. Porto: Porto Editora, 1985.
14.ª edição, corrigida e actualizada. Porto: Porto Editora, 1987.

e Óscar Lopes, «A ideologia inerente à composição de *Os Lusíadas*». Coimbra: *Vértice, Revista de Cultura e Arte*, vol. XXIV, n.ºs 252/253, Setembro de 1964, pp. 518 a 524 (publicado em *História da Literatura Portuguesa*).

e Maria Teresa Rita, «Diálogo sobre a actualidade crítica de Gil Vicente entre um historiador e uma jovem autora teatral». Coimbra: *Vértice, Revista de Cultura e Arte*, vol. XXV, n.ºs 264/66, Setembro de 1965, pp. 715 a 724.

e A. H. de Oliveira Marques e Vitorino Magalhães Godinho, «A situação da Faculdade de Letras de Lisboa (alguns aspectos)», separata da revista *Ocidente*, vol. LXXVIII, Lisboa, 1970, pp. 209 a 219.

e Eduardo Lourenço, «O 25 de Abril e a História». Lisboa: *Raiz e Utopia*, n.os 7/8, Outono/Inverno de 1978, pp. 40 a 50.

Artigos no *Dicionário de História de Portugal*, dirigido por Joel Serrão (Lisboa: Iniciativas Editoriais, 1963 a 1971):

Vol. I (1963): «Arcadismo»; «Artes Liberais»; «Barros, João de»; «Bluteau, P.e Rafael»; «Bocarro, António»; «Braga, Joaquim Teófilo Fernandes»; «Brandão, Fr. António»; «Brandão, Fr. Francisco»; «Brito, Fr. Bernardo de»; «Camões, Luís Vaz de»; «Castanheda, Fernão Lopes de»; «Cenáculo Villas Boas, Fr. Manuel do»; «Contra-Reforma»; «Cristãos-Novos».

Vol. IV (1971): «Veiga, Tomé iPnheiro da»; «Vicente, Gil»; «Vieira, P.e António; «Zurara, Gomes Eanes de».

TRADUÇÕES

Jacques Soustelle, *A Vida Quotidiana dos Aztecas nas Vésperas da conquista espanhola*. Lisboa: Livros do Brasil, s./d.

Jérôme Carcopino, *A Vida Quotidiana em Roma no Apogeu do Império*. Lisboa: Livros do Brasil, s./d.

ÍNDICE

NOTA DE ABERTURA 7

AGOSTINHO DA SILVA
PARA ANTÓNIO JOSÉ SARAIVA 13

ALBERTO CARVALHO
SINGULARIDADES DE UMA CULTURA 15

ALVARO PINA
EÇA DE QUEIROZ: *A CIDADE E AS SERRAS* 25
A DIAGNOSE DA CIVILIZAÇÃO E DO PROGRESSO

ANA HATHERLY
REESCRITA E INOVAÇÃO BARROCA: ANTÓNIO BARBOSA BACELAR *VS.* LUÍS DE CAMÕES 31

ANA MARIA ALMEIDA MARTINS
O EPISTOLÁRIO PORTUGUÊS DA BIBLIOTECA MARCIANA DE VENEZA 47
UMA CARTA DE FERNANDO DE QUENTAL

ANA DE SEABRA
PARA UMA INTERPRETAÇÃO DO EPISÓDIO DE S. TOMÉ N'*OS LUSÍADAS* 53

ANNABELA RITA
(DES)CONSTRUÇÃO (MOTE MEU E VOLTAS: OS (DES)APONTAMENTOS DE Z. ZAGALO) 67

CRISTINA ALMEIDA RIBEIRO
À DESCOBERTA DO MUNDO INTERIOR: SONHOS, SOMBRAS E VOZES NA *MENINA E MOÇA* 73

FERNANDO J. B. MARTINHO
BRANCO NO BRANCO DE EUGÉNIO DE ANDRADE 83

FERNANDO PINTO DO AMARAL
CARLOS DA MAIA E JOÃO DA EGA: DOIS VENCIDOS DA VIDA DEZ ANOS DEPOIS 85

GILBERTO MOURA
SOBRE A PRIMEIRA FASE DA NOVELÍSTICA DE CASTRO SOROMENHO 93

HARRY BERNSTEIN
LITERATE ARTISANS OF PORTUGAL AND THEIR LITERATURE ... 105

HELDER GODINHO
AS IMAGENS DO AMOR EM CAMÕES E RONSARD 113

HELENA CARVALHÃO BUESCU
A IMPORTÂNCIA DOS ACTOS V: *WILHELM MEISTERS LEHRJAHRE, L'ÉDUCATION SENTIMENTALE* E *OS MAIAS* 123

HENRY MECHOULAN
FRANCISCO DE CACERES TRADUCTEUR JUIF ESPAGNOL DE *LA SEPMAINE* DE GUILLAUME DE SALUSTE DU BARTAS 133

H. P. SALOMON
LES PROCÈS DE L'INQUISITION PORTUGAISE COMME DOCUMENTS LITTERAIRES, OU DU BON USAGE DU FONDS INQUISITORIAL DE LA TORRE DO TOMBO 151

IRWIN STERN
A LIMBO OF LIBERAL THOUGHT: *PORTUGUESE NEWSPAPERS 1760-1820* 165

ISABEL PIRES DE LIMA
UM ELO INQUEBRANTÁVEL — A POESIA DE GONÇALVES CRESPO 177

J. ALMEIDA PAVÃO
ANTÓNIO JOSÉ SARAIVA E OS ESTUDOS VICENTINOS 185

J. BORGES DE MACEDO
PARA UM ESTUDO ESTRUTURAL DOS MOVIMENTOS REVOLUCIONÁRIOS PORTUGUESES 193
ENSAIO DE FORMALIZAÇÃO CONCRETA

JOEL SERRÃO
NOTA SOBRE «O SENTIMENTO DA IMORTALIDADE», DE ANTERO DE QUENTAL 215

JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA
ALMADA E PESSOA, A PROPÓSITO DE UMA ODE 223

JOSÉ AUGUSTO SEABRA
O ARQUITEXTO DA *MENSAGEM* 231

JOSÉ DA COSTA MIRANDA
LAURA: A DOS CRÍTICOS LITERÁRIOS E A DOS CRÍTICOS LITERÁRIO — MATEMÁTICOS 239

JOSÉ MATTOSO
O PASSADO MEDIEVAL E A EUROPA DE HOJE 255

JOSÉ VAN DEN BESSELAAR
OS ORÁCULOS SIBILINOS NAS OBRAS PROFÉTICAS DE ANTÓNIO VIEIRA 267

LEONOR CURADO NEVES
UMA LEITURA DO EPISÓDIO DO ADAMASTOR: 281
SOBRE UM ARTIGO DE ANTÓNIO JOSÉ SARAIVA

LUÍSA DACOSTA
PARA UM AMIGO 293

LUÍS RAMALHOSA GUERREIRO
REALIDADE E MIMESE: A CRÍTICA DO DRAMA BARROCO 297

MARGARIDA BRAGA NEVES
DA CRÍTICA COMO DIÁLOGO 313

MARGARIDA MADUREIRA
A IDEALIZAÇÃO DO MUNDO: FICÇÃO E REALIDADE NOS *CONTOS E HISTÓRIAS DE PROVEITO E EXEMPLO* 319

MARGARIDA VIEIRA MENDES
GIL VICENTE: O GÉNIO E OS GÉNEROS 327

MARIA DAS GRAÇAS MOREIRA DE SÁ
DO PORTUGAL «DECADENTE» AO PORTUGAL «RENASCENTE»: ... 335
A MAGIA DO VERBO E DA SAUDADE DE TEIXEIRA DE PASCOAES

MARIA HELENA DE PAIVA CORREIA
O *EXEMPLUM* COMO MÁSCARA 343

MARIA HELENA DA ROCHA PEREIRA
O «DIÁLOGO DOS PERSAS» EM HERÓDOTO 351

MARIA ISABEL ROCHETA
UMA LEITURA DE *O SENHOR DO PAÇO DE NINÃES* DE CAMILO CASTELO BRANCO 363

MARIA ISAURA PEREIRA DE QUEIROZ
CARNAVAL URBANO EM PORTUGAL 375

MARIA DE LOURDES CIDRAES VIEIRA
O *FREI LUÍS DE SOUSA*—OU A SEGUNDA MORTE DE D. SEBASTIÃO 387

MARIA LUCILIA GONÇALVES PIRES
PREGADOR E OUVINTES NOS SERMÕES DE VIEIRA 399

M. ROSÁRIO PAIXÃO
PEDRO E INÊS: AMOR ETERNO (E SAUDADE) EM ANTÓNIO PATRÍCIO 413

ÓSCAR LOPES
UM POEMA DE ANTÓNIO FRANCO ALEXANDRE 421

OSÓRIO MATEUS
SCILICET 427

SILVINA RODRIGUES LOPES
FAUSTO NA PRAIA DO LIMITE 433

TERESA RITA LOPES
O «CRIADOR DE ANARQUIAS» — «CRIADOR DE CIVILIZAÇÃO» ... 439

VICTOR JABOUILLE
ANFITRIÃO OU JÚPITER E ALCMENA DE ANTÓNIO JOSÉ DA SILVA 455
— UMA PERSPECTIVA DE RECEPÇÃO DO MITO CLÁSSICO

BIBLIOGRAFIA DE ANTÓNIO JOSÉ SARAIVA 481

INSTITUTO DE CULTURA E LÍNGUA PORTUGUESA

UNIVERSIDADE DE LISBOA - **FACULDADE DE LETRAS**