

AS PALAVRAS VISÍVEIS

ESTUDOS PARA CARLOS REIS

ANA PAULA ARNAUT
ANA TERESA PEIXINHO
Organização

Centro de Literatura Portuguesa
| MinervaCoimbra

AS PALAVRAS VISÍVEIS

ESTUDOS PARA CARLOS REIS

TÍTULO	AS PALAVRAS VISÍVEIS. ESTUDOS PARA CARLOS REIS
ORGANIZAÇÃO	Ana Paula Arnaut e Ana Teresa Peixinho
COMPOSIÇÃO	Jorge Neves
IMPRESSÃO	RB/Ngray
ISBN	978-972-798-486-2
DEPÓSITO LEGAL	487131/21
1.ª EDIÇÃO	Setembro de 2021
EDIÇÃO	MinervaCoimbra
DISTRIBUIÇÃO	Ngray, Lda. – Torre do Arnado, Rua João de Ruão, n.º 12 – 1.º 3000-229 Coimbra, Portugal • Telef. +351 927224974 minervacoimbra@gmail.com • www.minervacoimbra.pt

© Copyright Ana Paula Arnaut e Ana Teresa Peixinho / MinervaCoimbra
Reservados todos os direitos de acordo com a legislação em vigor.

Edição financiada pela Fundação Eng. António de Almeida.

AS PALAVRAS VISÍVEIS

ESTUDOS PARA CARLOS REIS

Organização

Ana Paula Arnaut
Ana Teresa Peixinho

SUMÁRIO

NOTA DE ABERTURA	11
------------------------	----

PARTE 1

Literatura e Língua Portuguesas

A EPOPEIA POSITIVISTA NA ENCRUZILHADA DA EVOLUÇÃO DO GÉNERO NO SÉCULO XIX EM PORTUGAL	19
<i>Manuel Ferro</i>	
UM MUNDO DE MÁSCARAS, LEQUES E BIOMBOS (A PROPÓSITO DE <i>O MISTÉRIO DA ESTRADA DE SINTRA</i>).	37
<i>Maria de Fátima Marinho</i>	
O SOM E A SUA AUSÊNCIA: POÉTICA DO SILÊNCIO N'OS <i>MAIAS</i>	55
<i>Maria do Rosário Cunha</i>	
UMA INFINITA <i>HIGHWAY</i> : A PROPÓSITO DA ENSAÍSTICA DE CARLOS REIS	71
<i>Monica Figueiredo</i>	
UM MONUMENTO DE PALAVRAS	87
<i>Pere Ferré</i>	
POLÍTICAS SOBRE A LÍNGUA PORTUGUESA. DO MUNDO ATÉ À FLUC	107
<i>Graça Rio-Torto</i>	

Estudos Narrativos

PEQUENOS PRESSÁGIOS. RETRATO E FIGURAÇÃO DE PERSONAGEM NO NOVO MILÉNIO.	125
<i>Eunice Ribeiro</i>	

WRITING FLOWS FOR AN UNCERTAIN WORLD: JEAN-PIERRE BALPE'S GENERATIVE NARRATIVES	151
<i>Manuel Portela</i>	

“UM RIO CHAMA OUTRO RIO”: FRAGMENTAÇÃO DA PERSONAGEM EM <i>VALE ABRAÃO</i> DE AGUSTINA BESSA-LUÍS E MANOEL DE OLIVEIRA	173
<i>Marta Teixeira Anacleto</i>	

PARTE 2

Literatura comparada

CAMÕES, PARADIGMA DE LA POESÍA PENINSULAR. LAS <i>RIMAS</i> EN LA LITERATURA ESPAÑOLA DEL SIGLO DE ORO	215
<i>Ángel Marcos de Dios</i>	

O CASO DE JOSÉ RÉGIO E O DE GARCIA LORCA: LEITURA CONTRASTIVA DE <i>O MEU CASO E EL PÚBLICO</i>	241
<i>António Apolinário Lourenço</i>	

LA “CRUZADA DE ARTE” DE LA <i>REVISTA IBÉRICA</i> (1902) Y LAS RELACIONES PORTUGUESAS DE FRANCISCO VILLAESPEA.	265
<i>Antonio Sáez Delgado</i>	

LITERATURA DEVELADORA DE LA POSTMODERNIDAD	285
<i>Darío Villanueva</i>	

PETRÓNIO E PLUTARCO: CONTRIBUTO PARA UMA ANÁLISE COMPARATIVA DE TEMAS DE BANQUETE	305
<i>Delfim F. Leão</i>	

<i>CAMPO DE FLORES</i> DE JOÃO DE DEUS: REVISITAR E REESCREVER AS TRADIÇÕES LITERÁRIAS	323
<i>Helena Carvalhão Buescu</i>	
PORTUGAL E OS PORTUGUESES EM <i>MEINE BLAUEN TRÄUME</i> , DE BARBARA SEUFFERT	341
<i>Maria de Fátima Gil</i>	

NOTA DE ABERTURA

O que se espera de um título é a sua capacidade para revelar o que fica entre a capa e a contracapa, de modo a condicionar o ritual de comportamento e as expectativas do leitor que pela primeira vez o lê, maneira outra de dizer que pela primeira vez o olha. Não por acaso começamos por convocar a dinâmica do olhar a propósito do livro *As palavras visíveis. Estudos para Carlos Reis*, pois, na verdade, não fosse pela clarificação dada pelo subtítulo, o que o pórtico da obra revelaria seria, seguramente, muito menos do que os aspetos que nela se escondem. E o que se esconde é, em primeiro lugar, o motivo que a ela nos levou.

Recordamos, assim, que o volume 10 da *Revista de Estudos Literários*, publicado em 2020 pelo Centro de Literatura Portuguesa, foi também dedicado a Carlos Reis por ocasião da sua Jubilação, dele fazendo parte um número substancial de artigos de colegas e amigos que se quiseram associar à justa homenagem a alguém que dedicou grande parte da sua vida, se não toda, aos Estudos Literários. O título então escolhido, *As palavras (in)visíveis. Estudos para Carlos Reis*, pretendia dar simbolicamente conta do sigilo que, desde o início, envolveu o projeto, cujo segredo somente lhe seria desvendado no final da sua “Última Lição”.

Esta nova publicação reúne as conferências apresentadas no Colóquio *As palavras visíveis*, anunciado naquele contexto, e assim designado justamente porque, desta vez, a homenagem seria feita às claras. Ou pelo menos parte dela sê-lo-ia, já que o projeto de ver este livro publicado para esta ocasião deveria manter-se em segredo. Se, como escreveu Eugénio de Andrade, as palavras “Secretas vêm, cheias de memória”, não conseguimos, a propósito, deixar de lembrar o momento em que, no

início da construção da Passarola, na Quinta de S. Sebastião da Pedreira, o Padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão rebatiza Baltasar e Blimunda, dando-lhes, respetivamente, as alcunhas Sete-Sóis, porque aquele via às claras, e Sete-Luas, porque esta via às escuras. Seja como for, projetado e organizado às escuras ou às claras de quem, hoje, mais uma vez, pretendemos homenagear, este livro é mais do que a soma dos dezasseis artigos que o compõem e que muito bem ilustram as principais áreas de interesse e de investigação académica de Carlos Reis. Ele representa também, seguramente, na sua essência, o respeito, o reconhecimento e o afeto que lhe dedicamos.

Prestamos a homenagem em forma de Colóquio e de livro de ensaios porque não conseguimos fazê-lo, como outros o fizeram, criando narrativas em que Carlos Reis figura como personagem, categoria que, hoje, ocupa o centro da sua investigação, como o prova, entre outros exemplos, o *Dicionário de personagens da ficção portuguesa*, que coordena. Lembramos, àqueles que o não sabem, que são já três os romances que, de modo mais ou menos direto, transformam Carlos Reis em personagem, ou em quase personagem, numa estratégia que o próprio designa em vários ensaios por “*figuração ficcional*”.

Assim é em *Os Esquemas de Fradique*, publicado por Fernando Venâncio em 1999, um ano antes das comemorações do centenário da morte de Eça de Queirós, a cujas Comissões Nacional e Executiva Carlos Reis presidiu (2000-2001). A personagem do romance, de “coloração policial”, um certo Dr. Manuel Godinho, a quem o narrador em 1.^a pessoa revela a natureza dos seus interesses e de quem obtém a importante informação de que Fradique Mendes havia feito trabalhos de espionagem para o rei D. Luís, afastando-se do que sabemos ser Carlos Reis, pelos traços caricaturais que a compõem, oferece, porém, a possibilidade de nela lermos uma evidente relação com o real. Tal acontece não só pelo mistério queirosiano a desvendar, mas também pelo facto de o encontro acontecer na Biblioteca Nacional, instituição que Carlos Reis dirigiu entre 1998 e 2002.

Os sentidos transliterários que neste romance é possível discernir são facultados de forma mais óbvia por *A Visão de Túndalo por Eça de Queirós*, da autoria de Miguel Real, pelo menos no que se refere à apropriação da realidade pela ficção e ao caso específico que envolve Carlos Reis. No jogo dos vários livros, dos vários narradores e das várias histórias que compõem esta obra de 2000, interessa-nos particularmente a primeira narrativa, relato da tomada de conhecimento da existência do manuscrito inédito de Eça de Queirós, pelo que nela sobressai de justa e legítima homenagem ao “professor de Coimbra, este sim, de direito e de facto, o legítimo papa dos eçólogos de todo o mundo”.

Finalmente, em *A Maldição do Louva-a-Deus*, de Miguel Miranda (2001), a notoriedade intelectual de Carlos Reis é usada por Rogério Centieiro, um escritor ensombrado pela maldição da folha em branco, para se destacar nos espaços que frequenta.

Diversa é, então, esta homenagem em forma de livro, reunindo dezasseis ensaios, distribuídos por três partes que ilustram as principais áreas do saber a que Carlos Reis tem dedicado a sua carreira académica: a Literatura e a Língua Portuguesas, os Estudos Narrativos e os Estudos de Literatura Comparada. Na primeira parte – Literatura e Língua Portuguesas – encontram-se seis artigos, sendo os primeiros cinco dedicados à literatura. Manuel Ferro sugere uma leitura da sobrevida do género epopeia no decurso do século XIX, com particular ênfase para a obra de Teófilo Braga; Fátima Marinho apresenta uma releitura de *O Mistério da Estrada de Sintra* como exemplo de um jogo de máscaras, em que a narrativa se vai desvelando; Maria do Rosário Cunha dedica-se a uma leitura original do romance *Os Maias*, construindo uma “poética do silêncio” que permite reinterpretar uma das obras mais estudadas do autor; Monica Figueiredo, partindo da prática ensaística de Carlos Reis, compõe a narrativa da sua peculiar exegese, desde a década de 80 até ao presente, tendo como intertexto a obra e a estética de Eça. Já Pere Ferré, evocando a “consabida argúcia” do homenageado, dedica o seu ensaio à análise do poema “Testamento” de David Mourão-Ferreira. Esta parte encerra com um texto sobre língua portuguesa –

de Graça Rio-Torto que apresenta uma visão pessoal e crítica sobre a política de língua dos últimos anos, do mundo à sua *alma mater*.

A segunda parte – Estudos Narrativos – reúne três ensaios sobre uma área a que Carlos Reis se dedicou ao longo das últimas décadas, primeiro como coautor do *Dicionário de Narratologia*, mais recentemente, como autor do *Dicionário de Estudos Narrativos* e coordenador do Projeto *Figuras da Ficção*. Partindo precisamente deste projeto, Eunice Ribeiro explora uma das categorias centrais neste domínio, a personagem, trabalhando a poética do retrato. Manuel Portela analisa o universo de escrita de Jean-Pierre Balpe, recorrendo a conceitos da narratologia transmediática. Marta Anacleto faz uma circunstanciada análise da transposição intermediática do romance *Madame Bovary* de Flaubert por Agustina Bessa Luís e Manoel de Oliveira em *Vale Abraão*, centrando-se nas figurações e refigurações da protagonista.

A terceira parte do livro agrega sete estudos em literatura comparada. Ángel Marcos de Dios lê a lírica camoniana como paradigma da literatura peninsular; Apolinário Lourenço procede a uma leitura contrastiva entre o caso de Régio e o de Garcia Lorca; Antonio Sáez Delgado estuda as relações do poeta modernista andaluz Francisco Villaespesa com Portugal, através da *Revista Ibérica* que fundou e dirigiu; Darío Villanueva defende a potencialidade estética e intelectual da literatura como meio de enfrentar a pós-verdade e a cultura do cancelamento. Delfim Leão faz uma análise comparada da representação de banquetes em dois escritores clássicos (Petrônio e Plutarco); Helena Buescu estuda a história editorial de *Campo de Flores* do poeta João de Deus; Fátima Gil analisa a representação de Portugal e dos Portugueses em *Meine Blauen Träume*, de Barbara Seuffert, partindo do género literatura de viagens e recorrendo a instrumentos da análise narrativa.

Todos os ensaios dialogam com o percurso científico e académico de Carlos Reis. Todos são tocados pela sua marca tutelar. E se aqui reunimos estes ensaios sobre temas que abrangem uma longa diacronia – da Roma Antiga ao início do novo milénio – e que trabalham autores, épocas,

períodos e géneros tão diversos, é porque a vida e a obra do homenageado são, na verdade, uma biblioteca viva no sentido que Manguel lhe atribui: com a sua ordem, o seu acaso, com identidade e imaginação.

ANA PAULA ARNAUT

ANA TERESA PEIXINHO

O que de um título se espera é a sua capacidade para revelar o que fica entre a capa e a contracapa, de modo a condicionar o ritual de comportamento e as expectativas do leitor que pela primeira vez o lê, maneira outra de dizer que pela primeira vez o olha. Não por acaso começamos por convocar a dinâmica do olhar a propósito do livro *As palavras visíveis. Estudos para Carlos Reis*, pois, na verdade, não fosse pela clarificação dada pelo subtítulo, o que o pórtico da obra revelaria seria, seguramente, muito menos do que os aspetos que nela se escondem. E o que se esconde é, em primeiro lugar, o motivo que a ela nos levou: uma homenagem em forma de livro que reúne dezassete ensaios sobre as principais áreas do saber a que Carlos Reis tem dedicado a sua carreira académica, a Literatura e a Língua Portuguesas, os Estudos Narrativos e os Estudos de Literatura Comparada.

ISBN 978-972-798-486-2



9 789727 984862 >

FCT Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia



**REPÚBLICA
PORTUGUESA**

CLP Centro de
Literatura
Portuguesa



| MinervaCoimbra

PARTE 1

Literatura e Língua Portuguesas

A EPOPEIA POSITIVISTA NA ENCRUZILHADA DA EVOLUÇÃO DO GÉNERO NO SÉCULO XIX EM PORTUGAL

MANUEL FERRO

Universidade de Coimbra

Faculdade de Letras

Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos

Se, em 1816, Giovanni Berchet declarava, na *Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliuolo* (Berchet, 1816), que a musa de eleição dos escritores do seu tempo era a Filantropia, ninguém melhor do que Teófilo Braga ilustra e preenche tal programa algumas décadas mais tarde em Portugal. Da sua vasta e produtiva obra dedicada às letras – de poeta, narrador e crítico literário –, ocupa a epopeia um lugar de destaque entre o manancial e torrencial fluir dos títulos de sua lavra. Sendo um homem do seu tempo atento às correntes mais atuais e, na generalidade dos casos, partilhando dos ideais da época, não deixa de ser curioso como não se deixa arrastar para declarações bombásticas e ostensivas de que a epopeia definhou ou de todo morrera e que um novo paradigma, isto é, um novo género – o romance – se arvorava e preenchia o seu espaço – como aconteceu com nomes tão eminentes como os de Mikhail Bakhtin (Bakhtin, 1998) e Gyorgi Lukács (Lukács, 2000). Neste aspeto, Teófilo Braga assume uma posição muito ponderada, conciliadora até. Aliás, retoma mesmo os esforços dos últimos tempos. Desde o fim do século XVIII, era sentida uma crise da / na épica. Na realidade, na altura e no contexto da sociedade portuguesa, vivia-se um período de desalento generalizado, mormente desde o terramoto de 1755. A evolução da epopeia enquanto género sublime de excelência que punha à prova o estro criador dos poetas, a partir do século XVI implicara a criação de uma quantidade excessiva de

regras e normas, a ponto tal que dificilmente qualquer composição poderia satisfazer o leitor mais crítico e os autores que se abalçavam a tal desafio tinham plena consciência do facto. Já em pleno Neoclassicismo se lançam esforços para renovar o género, retomam-se novos metros, voltando-se à estrofe clássica do poema virgiliano de rima livre. Os assuntos a tratar são repensados: ao lado de um manancial de textos que se inserem na linha tradicional da produção épica, de interesse nacional, universal e religioso, outros há que inovam e procuram abordar novas matérias. Mas mesmo assim, era universalmente partilhada a sensação de que o género estava moribundo. A grande preocupação de cada autor do início do século XIX é restaurar, reabilitar, renovar a epopeia. É neste sentido que a obra de José Agostinho de Macedo se insere, com todas as propostas que apresenta, tendo como ponto de partida o grande modelo de referência da produção épica nacional, o poema camoniano, mas inspirando-se nas propostas lançadas por Torquato Tasso. Depois, sucedem-se as ideias da teorização do poema científico e do poema filosófico. Almeida Garrett, na sua juventude também se deixa seduzir por experiências semelhantes. Quem não se deixaria? A epopeia ainda era o género que lançava o nome de um autor na comunidade literária. Escreve a *Afonseida, ou fundação do império lusitano* (1815) dedicada ao fundador da nacionalidade e o *X, ou a Incógnita* (1821), em clave heroi-cómica, mas depressa compreendeu que o gosto do tempo se orientava noutro sentido. A biografia dos poetas, de vida aventureira, suscitava mais o interesse do público leitor do que propriamente a obra escrita. Em Itália, havia surgido *Le Veglie del Tasso* (1822) e quando Garrett escreve o seu *Camões* (Garrett, 1825 / 2018), a matéria d’*Os Lusíadas* fica aí resumida a três cantos. Os restantes sete tratam de peripécias de existência incerta e amorosa do poeta no seu retorno à capital. Contemporaneamente, outros poetas se abalçam em tentativas mais consentâneas com os códigos e as regras da poética “tradicional” dedicadas ao género, prescritas anteriormente, sem grandes resultados de inovação, tal como foi o caso, por exemplo, de José Correia de Melo e Brito d’Alvim Pinto, com a *Joaneida* (1782), de Francisco de

Paula Medina e Vasconcelos, com a *Zargueida* (1806), ou do P.^e Teodoro de Almeida, com a *Lisboa destruída* (1803).

Teófilo Braga, na segunda metade do século procura prosseguir esta cruzada e desbravar novos caminhos. Os tempos estavam maduros para novas propostas. Atento ao que se produzia e irradiava da capital culta da Europa do tempo, Paris, e do efervescente panorama nacional, conhece as correntes mais inovadoras e tudo sistematiza nos dois volumes d'*As modernas ideias na literatura portuguesa*, dados aos prelos em 1892. Apercebemo-nos que, não só merece a sua atenção a dissolução do Romantismo e a crise do espírito nacional, em que se detém sobremaneira nas figuras de Garrett e Herculano, como valoriza o lugar de posição dos ultra-românticos (Rebello da Silva, Mendes Leal, Soares de Passos e Camilo Castelo-Branco) e, depois, a dissolução do movimento, centrando-se em João de Deus e Antero de Quental, mediante a divulgação das ideias de Victor Hugo, Balzac (em que valoriza a introdução do naturalismo no romance), Michelet (graças à inovadora compreensão da História), Vico (tendo em conta o estudo das tradições poéticas), Hegel (para a compreensão das criações estéticas) e Comte (como entidade revolucionária que contribui para a sistematização duma nova estratégia hermenêutica). Toda esta exposição constitui uma espécie de prolegómeno para a apresentação do “Programa dos trabalhos para a geração moderna” que subdivide em três grandes blocos: Num aborda a renovação científica, onde se debruça sobre os estudos dedicados às tradições populares portuguesas e à História da Literatura pátria, bem como à Civilização Ibérica e à História nacional, onde pontifica a figura de Oliveira Martins; noutro trata da renovação filosófica e científica, mas que inclui igualmente, como aplicação prática afetiva, especulativa e ativa, considerações tão díspares como as que tece sobre as celebrações do Centenário de Camões, o Congresso das Associações Portuguesas, as bases de reforma da instrução pública e da instrução pública superior, bem como também as condições étnicas e históricas do federalismo peninsular, as respetivas correntes e o programa da democracia. O outro bloco trata especificamente da renovação estética, dedicando particular atenção à obra

de Eça de Queirós e, sobretudo, àquilo que nos interessa e é denominado como a síntese poética do século XIX, ou seja, a Epopeia da Humanidade. Como tinha declarado no “Proêmio” à *Visão dos Tempos*, em ar de programa da sua produção literária, “quando o mundo parecia exausto de crença e de coragem, a revelação da Humanidade aparece como sentimento por via do qual o indivíduo realiza a aspiração da imortalidade. (...) O argumento da epopeia moderna, em que se realiza o acordo da imaginação e da razão, que caracteriza a harmonia ou unidade mental, e em que se representa a aliança quebrada entre o Ocidente e o Oriente” (Braga, 1894, I: XIX) aponta para uma conceção sintética do género.

Por conseguinte, fundamentando-se nas teorias de Ernest Renan, assume como base de apoio às suas teorias a ideia da marcha ascensional da Humanidade e, chegando mesmo a citar esse autor, tradu-lo diretamente de *L’Avenir de la Science*, declarando:

Acima dos indivíduos, há a Humanidade, que vive e se desenvolve, como todo o ser orgânico, e que como todo o ser orgânico tende ao perfeito, isto é, à plenitude do seu ser. Depois de ter marchado longos séculos na noite da infância, sem consciência de si própria, e pela única força do seu impulso, chegou o grande momento em que ela tomou, como o indivíduo, posse de si própria, em que se reconheceu a si mesmo, em que se sentiu como uma unidade viva; momento para sempre memorável, que nós não vemos, porque está muito próxima de nós, mas que constituirá, ao que me parece, aos olhos do futuro uma revolução comparável à que tem demarcado uma nova área na história de todos os povos. – A Revolução francesa foi o primeiro ensaio da Humanidade para tomar o governo de si mesma e dirigir-se. É o advento da reflexão no governo da humanidade. (*apud* Braga, 1892, II: 228-229)

Portanto, a visão da História da Humanidade na sua existência coletiva permite assim reconstituir um panorama sistemático dos contributos sucessivos para se alcançar o progresso – aspetos que *de per*

se proporcionam matéria para uma vasta e gloriosa epopeia humana. Por isso, retomando as palavras de Renan, continua:

Uma epopeia é tanto mais perfeita quanto ela corresponde melhor a toda a humanidade e, portanto, depois da mais perfeita Epopeia, o tema é ainda novo, e pode prestar-se a infinitas variações, segundo o carácter individual do poeta, do seu século, ou da nação a que ele pertence. (*apud* Braga, 1892, II: 229)

E tal perspectiva, leva-o a concluir:

É esta inextinguível variedade de elementos do mesmo tema, e dos aspectos diversos que toma no prisma da sensibilidade individual, que faz com que a Epopeia humana seja um assunto comum a todas as novas literaturas e o característico do estado estético a que elas se elevaram. (Braga, 1892, II: 229)

A partir destes pressupostos, reconhece fases de evolução, ciclos que delineiam o progresso da Humanidade e que, no passado, já haviam esboçado sínteses para uma plausível conceção do universo. “As criações que restam das civilizações primitivas, tais como mitos cosmogónicos, teogónicos e heroicos, os símbolos religiosos, jurídicos e dramáticos ou cerimoniais, encerram confusamente todos os elementos de uma síntese espontânea” (Braga, 1892, II: 230) de um estágio de desenvolvimento muito embora primitivo.

Para se atingir o grau de desenvolvimento da modernidade, urge, pois, empreender a luta contra velhas formas e fórmulas de organização social, que suportam uma correspondente mundivisão e uma sucedânea produção poética:

A emancipação dos espíritos da ficção teológica pelo regime de educação científica fez prevalecer as capacidades críticas, antipáticas a todas as emoções e idealizações poéticas. Enquanto os conhecimentos científicos constarem de especia-

lidades dispersivas, nenhuma forma poética pode surgir desses elementos concretos; nada menos poético do que a ciência em verso, como nos poemas didáticos da época alexandrina ou do pseudo-classicismo francês. (Braga, 1892, II: 236)

Por conseguinte,

A vista sintética da História universal, tomando cada raça, cada nação, como órgãos que foram produzindo o crescente domínio da consciência sobre os instintos, e das potências morais sobre as forças da natureza, estabelecendo a relação de continuidade do passado com o presente, tornou possível a idealização de todos esses progressos atingidos pelo esforço da vontade, como tema da Epopeia da Humanidade, em que a solidariedade da espécie se ilumina em uma grande síntese poética. (Braga, 1894, I: XI)

A nova epopeia teria, pois, de superar os modelos anteriores:

Às três belas epopeias históricas [a *Eneida* de Virgílio, a *Divina Commedia* de Dante Alighieri e *Os Lusíadas* de Luís de Camões], deve suceder-se a Epopeia filosófica da Humanidade como a sentiu Herder, como Hegel e Comte a esboçaram, como Quinet e Michelet a conceberam, como está no espírito de uma era nova que começa dirigida por um sublime ideal. A epopeia da Humanidade, não tem somente por fim, o consagrar todas as Civilizações do passado, conciliando-as na obra da solidariedade que produziram; não visa a proclamar o triunfo do presente, pela supremacia da razão sobre as forças da matéria, pela liberdade sobre o prestígio da tradição; compete-lhe dar corpo, universalizar a esplendida Utopia do futuro, a que Auguste Comte chamou a idade normal, e que Herder estabelece com um vigoroso argumento de dedução. (Braga, 1894, I: XX-XXI)

Na verdade, Auguste Comte, no *Sistema de Política Positiva*, havia traçado a estrutura da epopeia humana quanto ao seu encadeamento psicológico com as formas sociais, as crenças religiosas, as migrações

das raças, as lutas internacionais e as concepções mentais contemporâneas, permitindo seguir o nexo subjetivo das impressões fundamentais que dirigiram os atos do homem (cf. Braga, 1894, I: XII-XIII).

A par de toda esta exposição teórica que fundamenta uma verdadeira Arte Poética da epopeia, na *História da Poesia Popular Portuguesa* (Braga, 1902) remete para as origens deste género na literatura portuguesa, sugerindo mesmo uma tradição moçárabe, mas abordando igualmente as canções heroicas e narrativas, os cantares de gesta e os romanceiros peninsulares, que circulavam a par das lendas locais e que, a seu ver constituiriam o fundo original da literatura nacional de matriz épica, entretanto desaparecida, mas passível de se entrever através das recolhas inseridas nos volumes do *Cancioneiro popular* e do *Romanceiro geral português*, de sua responsabilidade. Não surpreende, por isso, que o volume II desta obra, da *História da Poesia Popular Portuguesa*, seja dedicado em exclusivo aos Ciclos épicos. A estes se juntam um volume autónomo sobre *As epopeias da raça moçárabe* (Braga, 1871) e outro ainda que versa sobre *Viriato. Narrativa epo-histórica* (Braga, 1904).

Mas há mais linhas de força que se conjugam com estas: o seu magistério no Curso Superior de Letras leva-o a adquirir um profundo conhecimento da obra camoniana. Numerosos são os títulos que dedica ao Poeta. Entre as edições que prepara, contam-se cerca de dez volumes:

- Braga, Teófilo (1880). *Bibliografia camoniana*. Lisboa: Imprensa de Cristóvão A. Rodrigues.
- Camões, Luís de (1880). *Parnaso de Luiz de Camões: edição das poesias lyricas consagrada à comemoração do centenario de Camões*. Introd. de Theophilo Braga. Ed. especial de coleccionadores. Porto: Imprensa Internacional de Ferreira de Brito & Monteiro.
- Camões, Luís de (1880). *Os Lusíadas*. Pref. de Teophilo Braga. Ed. consagrada ao terceiro centenario do Poeta. Porto: Imprensa Portuguesa,
- Camões, Luís de (1881). *Os Lusíadas*. Ed. rev. e pref. por Theophilo Braga. Lisboa: Pereira & Amorim.
- Camões, Luís de (1883). *Grande edição manuscrita d'Os Lusíadas*. Lisboa: Typographia Elzeviriana: Guillard, Aillaud & C^a

- Camões, Luís de (1887?). *A primeira poesia impressa de Luiz de Camões no livro do Doctor Garcia d'Orta intitulado Colóquios dos Simples e Drogas*. Com um estudo pelo Dr. Teophilo Braga. Lisboa: [s. n.], Anno 363 do nascimento de Luiz de Camões auctor dos Luziadas
- Camões, Luís de (1889). *Os Lusíadas*. Com um pref. de Theophilo Braga. Ed. rev. aproximativamente sobre a chamada segunda de 1572 / por Joaquim de Araújo. Porto: Typographia Elzeviriana.
- Camões, Luís de (1894). *Tercetos de Luiz de Camões: impressos pela primeira vez, em 1576, na História da Província de Santa Cruz, de Pedro de Magalhães Gandavo*: facsimile photo-litographico, precedido d'um estudo pelo Dr. Theophilo Braga. [Edição fac-similada] Lisboa: José Eusébio dos Santos, anno 370 do nascimento de Luiz de Camões.
- Braga, Teófilo (1911). *Camões: a obra lyrica e épica*. Porto: Livraria Chardron.
- Camões, Luís de (1913). *Sonetos*. Coord. e acompanhados com um esboço biographico () e com a lista dos sonetos apocriphos que lhe são attribuidos, por Theophilo Braga. Lisboa: A Educadora (Famalicão: Typ. Minerva de G. Pinto de Sousa & Irmão)

E de entre os estudos de crítica e história literária, refiram-se quase outros tantos:

- Braga, Teófilo (1873-1875). *História de Camões*. 3 Vols. História da poesia portugueza, escola italiana. Parte 1: Vida de Luiz de Camões. Parte 2: Eschola de Camões. Livro 2: Poetas épicos. Porto: Imprensa Portuguesa.
- Braga, Teófilo (1873). *Os novos críticos de Camões*. Porto: Imprensa Portuguesa.
- Braga, Teófilo (1880). *O centenario de Camões*. Porto: Imprensa Commercial.
- Braga, Teófilo (1880). *Retrato e biographia de Camões*. Lisboa: Casa Minerva.
- Braga, Teófilo (1891). *Camões e o sentimento nacional*. Porto: Livraria Internacional de Ernesto Chardron: Lugan & Genelioux, Successores.
- Braga, Teófilo (1907). *Camões: época e vida*. Porto: Livraria Chardron.
- Braga, Teófilo (1917). *Os amores de Camões*. Porto: Edição da Renascença Portuguesa.

Já para não mencionar outras obras sobre o vate português, mas orientadas, por exemplo, para o estudo do teatro ou breves intervenções de carácter celebrativo. Agrega-se a este labor, na *História da Literatura Portuguesa* (Braga, 1909-1918), “algum” conhecimento da história da teoria do género em Portugal e muito maior domínio no da produção épica ao longo dos séculos, sobretudo dos períodos barroco e neoclássico. Por tudo isto, Teófilo Braga, enquanto poeta épico, é um escritor que tem a possibilidade de repensar, debater e reelaborar a Arte Poética sobre a matéria e aplicá-la nas suas composições sempre em comunhão com os ideais dominantes no seu tempo.

O eixo dessa linha de criação épica é, sem sombra de dúvidas, a *Visão dos Tempos*, que começa a ser dada à estampa em 1864 e alcança a extensão de quatro volumes com a edição de 1894. Com uma configuração triunfal e apoteótica, o poema afirma-se de início com um formato sinfónico, em que, antes de se entrar propriamente na matéria a cantar, apresenta um Canto preliminar, que inclui um prelúdio lírico, um prelúdio épico, um prelúdio dramático e uma parte final denominada “Crescendo e rinforzando”, em que se introduzem as idades teocrática, guerreira e da concórdia civil ou democrática, ilustradas pela linguagem dos mitos próprios de variadas culturas da Antiguidade ao Renascimento. A Parte I trata do Ciclo da Fatalidade, marcada pelo acordo entre a subjetividade e a objetividade na conceção do universo, expresso através do prestígio do absoluto politeico, monoteico ou fetichista. A Parte II é a que trata do Ciclo da Luta, apontando com particular atenção para o universalismo helénico e romano, embora não descurando a tradição hebraica. Aí aborda a gradual elevação do sentimento e da razão, a unidade alcançada primeiro pelo fetichismo, depois pela astrolatria, de seguida pela teocracia e finalmente pela expansão especulativa (Grécia) e pelo politeísmo social (Roma), cuja transição para o mundo moderno privilegia a síntese orquestrada pela civilização feudal, predominando então temas cavaleirescos, e que, a seu ver, se prolonga até ao ocaso do Renascimento, com a exaltação de figuras como Dante, Petrarca, Savonarola, Miguel Ângelo, Camões, Tasso e

Calderon, entre outros. Acresce aqui ainda um ciclo de poemas/fragmentos sugestivamente designado por epopeia do riso, em que pontificam Erasmo, Rabelais, Pietro Aretino e Cervantes. Seja de destacar, neste conjunto, um poema que se poderá considerar de metapoesia da épica intitulado “Sagração da epopeia”. A Parte III – o Ciclo da Liberdade – já valoriza o movimento estético, científico e filosófico que concorre para o progresso moral, económico e político, mediante a síntese alcançada pela revolução ocidental nos tempos mais recentes, isto é, no século XIX, traduzidas por três grandes ciclos: se ainda parte da *Gigantomaquia*, a primeira trilogia é a da Ideia a segunda, a da Força e a terceira, a do Espírito. Este extenso poema encerra-se com um canto que aborda a idealização da existência normal, num equilíbrio obtido através da componente afetiva, contemplativa e prática, tanto no plano coletivo como no individual.

Nas restantes obras de índole épica deste autor – *Tempestades sonoras* (1864), *Torrentes* (1869) e *Miragens seculares* (1884) –, verifica-se a reformulação de fragmentos que depois vai adicionar a outros existentes, noutros casos a reelaboração com uma extensão e uma profundidade diversificadas que, no fim, acabam por constituir a extensa e abrangente edição de 1894-95 da *Visão dos Tempos*. As *Tempestades sonoras*, logo de 1864, assume-se, pois, como uma segunda série da primeira versão da *Visão dos Tempos*, editada no mesmo ano. Antepõe-se-lhe um estudo “Sobre a evolução da poesia determinada pelas relações entre o sentimento e a forma”, em que se equaciona uma vasta gama de obras e autores, mas esforçando-se por se generalizarem afinidades quanto à conceção e gosto pelas obras poéticas à escala global do género humano, tese reforçada por paralelismos estabelecidos entre figuras, situações e temas nas composições evocadas de diversificadas culturas do planeta.

Algo de semelhante se passa com o volume intitulado *Torrentes*, publicado com o subtítulo de “Últimos versos”, em 1869. A salientar neste ponto a inclusão de dois textos dramáticos – *Auto por desafronta* e *Poeta por desgraça* – num volume supostamente de índole épica, o que remete para uma conceção de epopeia abrangente, uma espécie de obra de

arte total – de *Gesamtkunstwerk* – que pode incluir poemas de diferentes metros e formas estróficas, assim como, de igual modo, pode admitir no seu seio textos dramáticos, muito embora marcados por uma determinada índole épica, como é o caso do primeiro auto.

Nesta série inclui-se ainda o volume intitulado *Miragens seculares*, de 1884. Os poemas nele contidos encontram-se distribuídos pelos diferentes ciclos em que se viriam a inserir posteriormente – o Ciclo da Fatalidade, o Ciclo da Luta e o Ciclo da Liberdade –, mas antepõe-se a esse alinhamento de poemas um Prolóquio, esclarecedor, sem dúvida, para melhor dilucidar o conceito de epopeia dos novos tempos, confrontando-o com uma concepção épica passadista fundada na poética da imitação:

Não é já possível estacionar na imitação de produtos tradicionais elaborados sobre mitos inconscientes da Arte antiga, porque necessidades mais subjectivas nos obrigam a deduzir dessas tradições particulares os temas gerais e os correspondentes tipos estéticos que exprimam as aspirações à liberdade. O que as civilizações antigas fizeram, adaptando as tradições nacionais às formas empíricas fixadas pela Arte, devemos continuá-lo de modo consciente, disciplinando os sentimentos pelas noções e concepções positivas. (Braga, 1884: V-VI)

A contraposição da epopeia antiga e da epopeia moderna é assim equacionada em função do teor do mito que as alimenta e suporta:

A epopeia antiga era o desenvolvimento antropomórfico dos mitos espontâneos, modificados pelo tempo em lendas vulgares, e elaborados com um intuito nacional. [...] O mito antigo está fora do nosso estado de consciência científica. [...] O mito moderno há-de ser consciente, e por isso o seu fim é tornar-se síntese especulativa; achar o mito que melhor possa exprimir uma verdade histórica, científica ou filosófica, eis o principal processo para a epopeia nova, correspondente ao período universalista para que tendem as Literaturas, como previu Goethe. (Braga, 1884: VII-VIII)

E volta a insistir nos motivos e fundamentos que renovam o conteúdo épico do seu tempo, determinado pela perspectiva que Giambattista Vico lançara no século XVIII na sua obra *Scienza Nuova*:

A concepção da ideia de Humanidade, que é a expressão admirável da solidariedade humana, tende a tornar-se o ideal de todos os espíritos e a grande realidade de todas as obras de Arte. Foi a História, onde o homem adquire a consciência de si como ente social e perfectível, que trouxe ao nosso século a ideia fecunda de Humanidade. Nas epopeias primitivas, nas maravilhas geniais de todas as literaturas antigas, não se encontra essa noção, que só o decurso dos séculos e o concurso das civilizações fizeram sentir. Deve ser esta a característica da Arte moderna; o pensamento perde o que tinha de pessoal e egoísta procurando representar todos os esforços empregados para definir um dia esta realidade ideal. Tentando esta vereda nova da poesia, a História é o campo largo onde podemos ir fortalecer em nós essa consciência da colectividade abstracta mas predominante no estado moral de hoje. A simples compreensão da História é o tema fundamental de uma vasta epopeia. (Braga, 1884: VIII-IX)

A História é, pois, apontada como princípio estruturante da épica, na luta constante da liberdade contra a fatalidade, que abre o caminho à liberdade, assim entendida:

A LIBERDADE, ou o momento em que o sentimento e a razão, acordando-se no mesmo fim científico, tendem pela disciplina positiva a reunirem o maior número de relações para a verdade, eliminando da consciência e da constituição social as noções absolutas ou subjectivas da mentalidade teológica e metafísica.

As epopeias antigas foram produtos orgânicos, que já se não podem repetir, porque passou o estado psicológico e social que as inspirou; as epopeias literárias foram sempre uma falsa e servil imitação das obras seculares, e como falsas perderam o prestígio. Mas a concepção épica não pode estar

extinta, principalmente quando se chegou a determinar o mais vasto e mais belo de todos os ideais. (Braga, 1884: X)

Assim se encontrava a chave para a criação de uma epopeia vital e em estreita simbiose com o modo telúrico de sentir do homem moderno.

Reservei para último desta série de volumes de poemas fragmentários da grande Epopeia da Humanidade, *A Ondina do Lago*, que embora inserida no Ciclo da Luta, havia surgido como um poema de cavalaria autónomo. Publicado logo em 1866, esta composição distingue-se dos restantes devido à natureza da matéria tratada e ao modo como se acha estruturado. Precedido por uma introdução em que se abordam as características da “Poesia da História nos ciclos cavaleirescos”, nela se reflete sobre os traços comuns referentes ao herói, ao maravilhoso, ao carácter religioso que os enforma, à materialidade fantástica de que se servem (como as armas, os cavalos,...), aos códigos e valores que os regem, aos sentimentos, à fidelidade, e sobretudo ao culto de honra que preside a cada ato e atitude do cavaleiro. Estruturando-se o poema em duas grandes partes, na primeira expõem-se as aventuras do pai do protagonista e, na segunda, de maior extensão, as do cavaleiro que cai nas malhas da sedução da sílfide que jamais atua ou assume um papel ativo. *Ondina* organiza-se como uma novela de cavalaria, um *roman de quête*, em que a mulher é o motivo / objeto das aventuras e desventuras do jovem cavaleiro que desvenda e percorre o mundo na busca do amor, da felicidade, da realização pessoal. De algum modo, esperar-se-ia que o autor, enquanto conhecedor das questões levantadas com a disputa sobre a conceção e teorização dos poemas cavaleirescos e respetiva distinção face às epopeias, tal como foram expostas por Giambattista Giraldis Cinzio (Giraldis Cinzio, 1554) e Giovan Battista Pigna (Battista Pigna, 1554), algo tivesse aproveitado para enriquecer este longo poema, quanto à ação, ou quanto à caracterização das personagens, mormente da figura feminina que dá o título ao poema. Poderá até parecer incongruente que não rentabilize esse conhecimento teórico, ainda mais porque, além d'*A Ondina do Lago*, dedica outro estudo crítico ao romance de Gaia

da autoria de João Vaz (Vaz, 1879), este supostamente fixado antes de 1630, quando foi publicado, dando aí particular atenção às transformações sofridas na passagem de romance oral para romance de feição literária e erudita. Uma vez mais, verificamos que as referências de Teófilo Braga permanecem mais ligadas à tradição dominante no contexto literário português, em que predominam as novelas de cavalaria, e os poemas épico-cavaleirescos, tal como foram cultivados em Itália, por exemplo, jamais alcançaram cá grande popularidade e cultores de nomeada.

No entanto, sublinhe-se a importância desta obra – *A Ondina do Lago* –, uma vez que através dela, Teófilo Braga dá a conhecer ao leitor seu contemporâneo a outra faceta da épica; complementa o panorama heroico da tradição literária; insere-a na conceção do género que tinha vindo a desenvolver e a expor, a Epopeia da Humanidade, e deixa entrever a possibilidade de estabelecer elos de ligação da épica com outros géneros, num diálogo enriquecedor que mantém a epopeia ainda como o género por excelência, digno de cantar os feitos do progresso da sociedade.

Possivelmente, por motivos análogos, escreverá ainda uma narrativa histórica, *Viriato. A epopeia lusitana* (Braga, 1904), cujo subtítulo é sugestivo pelo objetivo a que se propõe. Decerto que a composição duma epopeia sobre este mítico chefe lusitano provocaria celeuma, primeiro porque já antes Braz Garcia de Mascarenhas tinha redigido *O Viriato trágico*, publicado em 1699, e dificilmente se poderia inovar em relação ao que já fora posto em verso heroico; por outro lado, porque segundo um dos códigos respeitadas da epopeia era o de que a matéria épica por excelência não deveria ser nem muito antiga, nem excessivamente recente. Se era antiga, corria o risco de ser deveras ficcional, pelo facto de os acontecimentos terem caído no esquecimento dos homens e os documentos rarearem; nem recente por não ter sofrido a transfiguração necessária. Ora, para resolver a situação, Teófilo Braga opta pela forma do romance histórico, género que supostamente viria preencher o espaço da epopeia, segundo o parecer de alguns dos teorizadores seus contemporâneos, como referimos, e se associaria pelo teor e matéria

tratada de alguma maneira ao poema épico. Opta assim por assumir uma perspetiva historicista, procurando modelar (quando não mesmo “forjar”) informações que supostamente lhe servem de suporte para tornar verosímil o discurso da narrativa. Vai mais longe até: para a construção da diegese, recorre tanto quanto possível às estratégias da epopeia. Além do início *in medias res*, da apresentação do herói, da espada aqui descrita segundo os códigos do poema épico-cavaleiresco, do maravilhoso patente nos episódios proléticos e na abordagem do espaço da ilha sagrada, da inserção de composições do romanceiro como se de episódios se tratassem, enfim, utiliza todo um manancial de recursos que, depois, conjuga com as ideias de federalismo peninsular, de defesa da democracia e de recusa da monarquia, a denotar o ideário republicano do autor, para propor a imagem da Península Ibérica como terra de liberdade, pelo menos na altura precedente ao jugo romano.

Por tudo isto, e pelas ideias veiculadas nas entrelinhas, não será por acaso que acaba por prognosticar a concretização gloriosa de um projeto que Auguste Comte admitiria para os italianos, como Dante havia séculos tinha feito antes na *Monarquia* sobre o governo universal:

Existe o espírito da epopeia nova, falta ainda dar-lhe forma; que se acumulem os esforços. Auguste Comte foi o primeiro que pressentiu a necessidade da grande Epopeia da Humanidade, e que a esboçou em parte na comemoração histórica pelo culto sociolátrico; ele indicava o génio italiano como o que devia criar a epopeia de hoje, do mesmo modo que Dante fundou o poema da Idade Média.

Incapazes de acompanharmos os progressos da ciência, procuremos nós os portugueses, ao menos, reflecti-los na idealização poética da Humanidade, de que somos órgão inolvidável como iniciadores da era pacífica do trabalho pela actividade das navegações e descobertas marítimas, que vieram universalizar as civilizações mediterrâneas. Fora da acção do conflito europeu, acompanhamo-la pelas emoções; enquanto outros lutam, preparamos o canto que sucede à vitória. (Braga, 1884: XI)

Afinal, o espírito do mito do Quinto Império perdura ainda em tempos de prostração: os portugueses eram o povo eleito para a composição da grande Epopeia da Humanidade. Não será por acaso que, num ponto-chave desse seu grande poema *A Visão dos Tempos*, no fragmento inaugural da terceira parte, consagrada ao Ciclo da Liberdade, e que se intitula “A Filosofia”, o percurso da Humanidade seja assim expresso:

Assim caminha a incerta Humanidade;
Na ingente caravana da existência,
Sem saber para onde, vai levada
Na corrente vital por entre dores,
Misérias, decepções, lutas e morte;
Tenta em vão descobrir donde partira,
Quer desvendar um horizonte infindo,
Busca embalde alcançar o seu destino!
Nessa hora, então, na mente alucinada
Ostentam-se as miragens deslumbrantes
Das visões subjectivas que a enganam,
Nuvem pulverulenta, com que a cegam,
Sepultando-a na funda obscuridade! (Braga, 1895, IV: 152)

Mas mesmo com todas as incertezas do porvir, é assim que se projeta e sustenta a crença na utopia, alimento da epopeia dos novos tempos, e outros textos surgirão imbuídos de espírito épico: *As Sombras* (1907), *Marânus* (1911) e *Regresso ao Paraíso* (1912), de Teixeira de Pascoais; *Tentações de São Frei Gil* (1907), *Elogio dos Sentidos* (1908) e *A Criação* (1913), de Correia de Oliveira; *Chave dourada* (1916), de Manuel da Silva Gaio, ou até *Mensagem* (1934), de Fernando Pessoa.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail (1998). “Epos e romance: sobre a metodologia do estudo do romance”. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. de Aurora F. Bernadini et al. 4.^a Edição, São Paulo: Editora UNESP.

- BATTISTA Pigna, Giovan (1554). *I romanzi*. Vinegia, Nella bottega d'Erasmus, appresso V. Valgrisi.
- BERCHET, Giovanni (1992). *Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliuolo*. Milano: Rizzoli [1816].
- BRAGA, Teófilo (1864). *Tempestades sonoras*. Porto: Viuva Moré.
- BRAGA, Teófilo (1864). *Visão dos Tempos I*. Porto: Livraria Internacional de E. Chardron.
- BRAGA, Teófilo (1866). *A Ondina do Lago*. Porto: Typographia Commercial.
- BRAGA, Teófilo (1869). *Torrentes*. Porto: Carneiro e Moraes Editores.
- BRAGA, Teófilo (1871). *Epopêas da raça mosárabe*. Porto: Imprensa Portuguesa.
- BRAGA, Teófilo (1873). *Os novos críticos de Camões*. Porto: Imprensa Portuguesa.
- BRAGA, Teófilo (1873-1875). *História de Camões*. 3 Vols. *Historia da poesia portuguesa*, escola italiana. Parte 1: Vida de Luiz de Camões. Parte 2: Eschola de Camões. Livro 2: Poetas épicos. Porto: Imprensa Portuguesa.
- BRAGA, Teófilo (1880). *O centenario de Camões*. Porto: Imprensa Commercial.
- BRAGA, Teófilo (1880). *Retrato e biographia de Camões*. Lisboa: Casa Minerva.
- BRAGA, Teófilo (1884). *Miragens seculares*. Lisboa: Nova Livraria Internacional.
- BRAGA, Teófilo (1891). *Camões e o sentimento nacional*. Porto: Livraria Internacional de Ernesto Chardron; Lugan & Genelioux, Successores.
- BRAGA, Teófilo (1892). *As modernas ideias na literatura portuguesa*. 2 Volumes. Porto: Livraria Chardron.
- BRAGA, Teófilo (1894-1895). *Visão dos Tempos*. 4 Volumes. Porto: Livraria Chardron.
- BRAGA, Teófilo (1902). *História da Poesia Popular Portuguesa*. 3.^a Edição, Lisboa: Manuel Gomes, Editor.
- BRAGA, Teófilo (1904). *Viriato. Narrativa epo-histórica*. Porto: Livraria Chardron.
- BRAGA, Teófilo (1907). *Camões: época e vida*. Porto: Livraria Chardron.
- BRAGA, Teófilo (1909-1918). *História da Literatura Portuguesa*. 4 Volumes. Porto: Livraria Chardron.
- BRAGA, Teófilo (1911). *Camões: a obra lyrica e épica*. Porto: Livraria Chardron.
- BRAGA, Teófilo (2006). *Os amores de Camões*. Porto: Fronteira do Caos Editores [1917].
- BRAGA, Teófilo (2009). *Viriato. A epopeia lusitana*. Sintra: Zéfiro.
- CAMÕES, Luís de (1880). *Os Lusíadas*. Pref. de Theophilo Braga. Ed. consagrada ao terceiro centenario do Poeta. Porto: Imprensa Portuguesa.
- CAMÕES, Luís de (1880). *Parnaso de Luiz de Camões: edição das poesias lyricas consagrada à comemoração do centenario de Camões*. Introd. de Theophilo Braga. Ed. especial de coleccionadores. Porto: Imprensa Internacional de Ferreira de Brito & Monteiro.

- CAMÕES, Luís de (1881). *Os Lusíadas*. Ed. rev. e pref. por Theophilo Braga. Lisboa: Pereira & Amorim.
- CAMÕES, Luís de (1887?). *A primeira poesia impressa de Luiz de Camões no livro do Doctor Garcia d'Orta intitulado Coloquios dos Simples e Drogas*. Com um estudo pelo Dr. Theophilo Braga. Lisboa: [s. n.], Anno 363 do nascimento de Luiz de Camões auctor dos Luziadas.
- CAMÕES, Luís de (1889). *Os Lusíadas*. Com um pref. de Theophilo Braga. Ed. rev. aproximativamente sobre a chamada segunda de 1572 / por Joaquim de Araújo. Porto: Typographia Elzeviriana.
- CAMÕES, Luís de (1894). *Tercetos de Luiz de Camões: impressos pela primeira vez, em 1576, na História da Província de Santa Cruz, de Pedro de Magalhães Gandavo*: facsimile photo-litographico, precedido d'um estudo pelo Dr. Theophilo Braga. [Edição fac-similada] Lisboa: José Eusébio dos Santos, anno 370 do nascimento de Luiz de Camões
- CAMÕES, Luís de (1913). *Sonetos*. Coord. e acompanhados com um esboço biographico ... e com a lista dos sonetos apocriphos que lhe são attribuidos, por Theophilo Braga. Lisboa: A Educadora (Famalicão: Typ. Minerva de G. Pinto de Sousa & Irmão).
- GARRETT, Almeida (2018). *Camões*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda [1825].
- GIRALDI Cinzio, Giambattista (1554). *Discorso intorno al comporre dei romanzi*, Vinegia: Giolito de Ferrari, Gabriele & fratelli.
- LUKÁCS, Georg (2000). *A Teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad. de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades / Ed. 34.
- MASCARENHAS, Braz Garcia (1699). *Viriato Trágico*. Coimbra: Oficina de António Simões.
- SCHEIDL, Ludwig (1997). “Eine Untersuchung des Deutsch-Portugiesischen Ideenaustausches in Teófilos Bragas *Visão dos Tempos. Epopeia da Humanidade*”, in Ludwig Scheidl (Coord.). *Estudos sobre Cultura e Literatura Portuguesa e Alemã* (pp. 187-196). Coimbra: Minerva.
- VAZ, João (1879). *Vila Nova de Gaia: romance / por João Vaz de Évora*. Publicado segundo a edição de 1630 e acompanhado de um estudo sobre a transformação do romance anonymo no romance com forma litteraria por Theophilo Braga. Coimbra: Livr. Portugueza e Estrangeira.

UM MUNDO DE MÁSCARAS, LEQUES E BIOMBOS (A PROPÓSITO DE *O MISTÉRIO DA ESTRADA DE SINTRA*)

MARIA DE FÁTIMA MARINHO

Universidade do Porto
Faculdade de Letras da Universidade do Porto
CITCEM

Não é novidade que literatura é fingimento, que é, como diria Gilles Barbedette, a ilusão de uma vida verdadeiramente inventada, o sonho de uma realidade que nunca existiu (Barbedette, 1989: 11). No entanto, para além desta verdade inquestionável, de que ninguém duvida, mesmo se em determinado tipo de textos há a veleidade de afirmar a sua veracidade, de que são exemplo os romances históricos do Romantismo e alguns textos pertencentes a géneros mais ou menos referenciais, como o diário ou a crónica, devemos ainda ter em conta os segredos e/ou fingimentos de que os textos estão repletos. A narrativa bem contada contém frequentemente enigmas cuja descoberta constitui o cerne do enredo, sobretudo se pensarmos nas obras publicadas até meados do século passado. Eça de Queirós não foge à regra e os segredos abundam em livros como *Os Maias*, *A Tragédia da Rua das Flores* ou *O Crime do Padre Amaro*. Todavia, nestes textos, o leitor vai levantando o véu à medida que a trama evolui e que o narrador torna as personagens conscientes do embuste em que estiveram envolvidas. Como escreve Jean-Charles Berthet, num ensaio sobre os enigmas na literatura medieval, decifrar o enigma consiste em imaginar o sentido escondido, perdido, de alguns segredos (Berthet, 2011: 59).

A literatura policial parte deste princípio genérico e cabe ao decifrador (polícia, detetive, comissário) a decomposição dos indícios

e a revelação, frequentemente, espetacular, mas óbvia, apesar de se revestir de pequenos detalhes, que passam despercebidos ao narratário, na medida em que só lhe foi permitido vislumbrar uma ínfima parte da verdade. É um jogo conscienciosamente manipulado, cheio de engodos perversos e de quebras no pacto de leitura. Recordo o romance de Agatha Christie, *The Murder of Roger Ackroyd* (1926), onde o narrador é o próprio criminoso, ou *Endless Night* (1967), da mesma autora, onde uma narração aparentemente inócua se revela totalmente falsa, simultaneamente ilusão e impostura, como diria Mireille Calle-Gruber (1989: 105), denotando uma estratégia narrativa que joga com a duplicidade do ponto de vista (Calle-Gruber, 1989: 106). Esta duplicidade apresenta uma imagem das personagens e dos acontecimentos que evidencia o império da ilusão, verdadeiro *trompe-l'oeil* do fazer narrativo.

A importância do encoberto, o fascínio pela descoberta imperfeita, têm sido assinalados por vários autores de que destaco Martin Puchner (2017), na sua análise de *The Tale of Genji* (1000), romance japonês do ano 1000, onde assinala a existência de um mundo de papel e de telas (biombos translúcidos), que culmina na leitura com pronúncia japonesa dos caracteres chineses, ponto máximo da simulação e do encobrimento.

O gosto por um discurso pouco fiável, por asserções que, a todo o momento, se negam e contradizem, parece opor-se a um romance por cartas, de que é exemplo *O Mistério da Estrada de Sintra* (1870), da autoria de Eça de Queirós e Ramalho Ortigão. Teoricamente, o romance por cartas, de que temos vários exemplos no século XVIII, teria como uma das principais finalidades, a atestação de veracidade, que as cartas, escritas simultaneamente, ou quase, ao acontecimento ou aos sentimentos narrados, se encarregariam de relatar.

Neste tipo de texto, a dissimulação será imputada ao autor de cada uma das cartas e terá de conviver com a suposta verdade entrevista.

Ainda antes de iniciarmos a análise do romance citado, convirá referir que, para além da construção epistolográfica, de cujo detalhe daremos conta oportunamente, o mistério que se delineia desde a primeira carta, tende a

criar uma figura de criminoso, que se afasta do espaço moral negativo para se aproximar do tipo de criminoso romântico, simpático e com códigos de honra bem definidos (Marinho, 1995: 651-659). É exatamente o que refere Lyn Pykett, em “The Newgate Novel and Sensational Fiction, 1830-1868” (2013: 16-37), quando afirma que havia a idealização do criminoso e dos meios sociais miseráveis em detrimento das vítimas. Fenômeno idêntico se passará ainda no início do século XX com a obra de Maurice Leblanc, *Arsène Lupin- Gentleman Cabrioleur* (1907), onde a simpatia do leitor irá naturalmente para o ladrão.

Perante estas considerações, poderemos perguntar-nos quais os ingredientes presentes no romance em apreço e como se joga o duplo problema da verosimilhança / inverosimilhança e da verdade / mentira, num contexto de manipulação, dissimulação e carnavalização (cf. Sampaio, 2005: 145-174).

O embuste parece construir-se de molde a criar um entrelaçamento de intrigas e personagens, literalmente mascaradas (há, até, um, designado por “o Mascarado Alto”) ou vendadas, cujas identidades escondidas concorrem para adensar um discurso pleno de marcas ambíguas e falaciosas.

Esse ambiente irreal, ou antes, a meio caminho entre o pretensamente real e o imaginário, facilita o aparecimento de um discurso pautado por elementos potenciadores de mitificação e de incertezas. Helena Cidade Moura (1997) chama a atenção para a irrupção de Carlos Fradique Mendes no interior de uma carta, como uma personagem acessória (Moura, 1997: 162), sem papel definido, mas indubitavelmente presente, imbuído de uma aura algo exótica, amigo de um emblemático Charles Baudelaire, assim mais ou menos referido no texto. Fradique Mendes atrai, legitimando e negando a verosimilhança do narrado:

Mas ao pé de mim, sentado num sofá com um abandono asiático, estava um homem verdadeiramente original e superior, um nome conhecido – Carlos Fradique Mendes. Passava por ser apenas um excêntrico, mas era realmente um grande espírito. (Queirós, 2015: 345-346)

A descrição que se segue de Fradique Mendes realça o seu carácter incomum e acentua o tom ambíguo entre um discurso mascarado (tal como um dos autores das cartas) e um outro, que se quer verídico, mas baseado numa manipulação vertiginosa.

Será assim o registo deste pequeno ensaio, que pretende fazer sobressair o universo construído com máscaras sucessivas, que se posicionam para nos mostrar todos os meandros de um discurso que se quer policial, ou talvez não, mas que se quer, sobretudo, enredado num jogo de embustes e clarificações. Ofélia Paiva Monteiro, em três artigos publicados na revista *Colóquio/Letras*, em 1985 e 1987, faz uma análise exaustiva deste livro, privilegiando a paródia por ele representada. Também Maria de Lurdes Sampaio, em 2005, e baseada nas estratégias narrativas do romance policial, defende, ao contrário de Ofélia Paiva Monteiro, que *O Mistério da Estrada de Sintra* não pode ser considerado uma paródia de um género ainda inexistente, na verdadeira aceção da palavra (Sampaio, 2005: 55-72).

Deixemos de lado essa discussão e centremo-nos no processo narrativo baseado numa espécie de jogo de esconde-esconde, onde os obstáculos ao verdadeiro conhecimento (máscaras, leques e biombos) se vão multiplicando, numa aparente espiral de clarificação.

No capítulo LXXV, datado de março de 1872, de *Uma Campanha Alegre*, Eça alude às leituras que se fazem nos colégios femininos e às suas consequências (Queirós, s/d: 3º 1210-1211). Ao dizer que “Não há educação literária mais falsa, mais esterilizadora do que a dos colégios.” (Queirós, s/d: 3º, 1210), ele como que justifica as atuações de algumas das suas personagens femininas, cobrindo-as, simbolicamente, claro, de véus translúcidos, que mostram e escondem os seus atos e pensamentos.

A análise que faremos de *O Mistério da Estrada de Sintra* não perderá de vista esta dupla faceta, nem esquecerá o que dele disseram os seus autores (cf. “Prefácio. Carta ao Editor do *Mistério da Estrada de Sintra*”, Queirós, 2015: 93-96) catorze anos depois da sua publicação no *Diário de Notícias*, “que ele é execrável!” (Queirós, 2015: 94). O juízo de valor

enunciado e a resposta dada a uma pergunta que eles próprios formulam, faz-nos entender o nível de leitura pretendido:

Como permitimos pois que se republique um livro que, sendo todo de imaginação, cismado e não observado, desmente toda a campanha que temos feito pela arte de análise e de certeza objetiva?

Consentimo-lo porque entendemos que nenhum trabalhador deve parecer envergonhar-se do seu trabalho. (Queirós, 2015: 94)

Livro de imaginação o classificam os seus autores, catorze anos depois da publicação dos folhetins no jornal. Livro de imaginação, o poderíamos classificar nós, se não achássemos um termo melhor: livro de máscaras, de leques, de biombos; livro que, funcionalmente se afasta do romance-folhetim, tal como Eugène Sue e outros, de que destacámos, Camilo Castelo Branco, em *Mistérios de Lisboa* e *Livro Negro de Padre Dinis*, o conceberam (Marinho, 1991: 44-58) e do romance policial.

Na verdade, para romance-folhetim, falta-lhe a urdidura de peripécias, a variedade de lances, as múltiplas histórias paralelas, a personagem que mexe todos os cordelinhos; para romance policial, falta-lhe a personagem detentora de características dedutivas, a arte de deslindar os meandros da intriga e as incorreções voluntárias do discurso. Como escreve Maria de Lurdes Sampaio, é a elipse que “rege a(s) história(s) de investigação no *Mistério*” (Sampaio, 2005: 154).

Curiosamente, o romance possui alguns dos traços da novela gótica (Scaggs, 2005), mesmo se, no final, esses traços se diluem perante uma explicação racional, mesmo se de verosimilhança reduzida. Na verdade, poderemos repetir o que diz Lynn Pykett, quando escreve que vem à tona o aspeto sinistro da sociedade respeitável (Pykett, 2013: 33), isto é, que a sociedade, construída sobre máscaras, leques e biombos, não deixa transparecer a sua verdadeira natureza, baseada numa hipocrisia que se

reflete nos mínimos detalhes. Quase poderíamos recordar Byron, quando em *Don Juan* (1819), faz a apologia da hipocrisia e da dissimulação:

Be hypocritical, be cautious (Byron, 1970: 798)

O Mistério da Estrada de Sintra é exemplo de um texto que, apesar da forma aparentemente inócua ou reativa das cartas a um jornal, esconde um discurso cheio de incertezas e de autoridade discutível. O romance inicia-se com uma carta do Doutor*** a um jornal, onde narra “um caso verdadeiramente extraordinário” (Queirós, 2015: 97), em primeira pessoa, com uma focalização completamente externa em relação aos sucessos que se propõe narrar. Tudo é dissimulado: o Doutor é anónimo, o seu companheiro é F., o homem que os interpela é o “Mascarado Alto”; ao Doutor e ao seu companheiro são postas vendas para que não saibam o caminho que percorrem, nem onde se situa a casa. Os sujeitos escondem-se por detrás de máscaras, as casas e as ruas parecem ter biombos opacos a protegê-las, nada é transparente, nada é sequer translúcido. A focalização externa, do Doutor***, de F., de Z, nada ajudam para esclarecer o mistério. É como se a máscara e a artificialidade substituíssem o quotidiano (Scareffia, 1988: 74) e o direito à contradição estivesse consignado (Baudelaire, 1968: 101).

Não há, como nos romances policiais, uma personagem, dotada de características específicas que tem o dom de criar teias, laços, de atentar em ínfimos pormenores, de observar privilegiadamente as relações entre as várias forças em jogo. Nenhum personagem, autor das cartas que o leitor vai sucessivamente lendo, faz qualquer espécie de dedução, todos eles se limitam a narrar o que veem, ou pressentem, relatando tão simplesmente o que lhes vem do conhecimento empírico das ações e das personagens. A espécie de diálogo que se estabelece entre, por exemplo Z., e os outros, por intermédio do redator do jornal, funciona como mais um elemento de encobrimento e de confusão de pistas.

Muitos dos indícios que nos são fornecidos estão liminarmente errados, as próprias palavras são enganadoras e escondem/maquilham factos que só se descobrem posteriormente:

Entre os nossos companheiros não havia um médico. Era mister obtê-lo e era ao mesmo tempo indispensável que não passasse a outrem, quem quer que fosse, o meu segredo, em que estão envoltos o amor de um homem e honra de uma senhora. O meu filho nascerá provavelmente esta noite ou amanhã pela manhã; não devendo saber ninguém quem é sua mãe, não devendo sequer por algum indício vir a suspeitar um dia quem ela seja, é preciso que o doutor ignore quem são as pessoas com quem fala, e qual é a casa em que vai entrar.

(...)

Um dos mascarados raspou um fósforo, acendeu cinco velas numa serpentina de bronze, pegou na serpentina, aproximando-se de um móvel que estava coberto com uma manta de viagem, e levantou a manta.

Não pude conter a comoção que senti, e soltei um grito de horror.

O que eu tinha diante de mim era o cadáver de um homem. (Queirós, 2015: 109-113)

O embuste conscientemente preparado, aliado às máscaras e à situação de uma casa idealmente localizada em nenhures, contribuem para intensificar o ambiente turvo e misterioso. A determinado momento, a intromissão de A.M.C., estudante de medicina, parece que desvendará alguma coisa, embora, pelo contrário, esta personagem contribua decisivamente para a acumulação de indícios errados. O discurso, apostado em apagar sinais e deduções, vai ao ponto de elaborar declarações erradas, que imediatamente se contradizem, numa espiral de logros, embustes e meias-palavras:

Eu [Doutor***] tomei-o [A.M.C.] então de parte, e com uma franqueza simples:

– A comédia acabou, meu amigo, tire a sua máscara, apertemo-nos a mão, demos parte à polícia. A pessoa que o meu amigo receava descobrir, não tem decerto que ver neste negócio.
– Decerto que não. Este homem é o assassino.
E voltando-se [o Mascarado Alto] para ele com um olhar terrível, que flamejava debaixo da máscara:
– E porque o matou?
– Matei-o... – respondeu o homem.
– Matou-o – disse o mascarado com uma lentidão de voz que me aterrou – para lhe roubar 2.300 libras (...)
– Eu!...para o roubar! Que infâmia! Mente! Eu não conheço esse homem, nunca o vi, não o matei! (Queirós, 2015: 126-127)

O discurso contraditório, hesitante, parece querer confundir as pistas, mostrando e escondendo indícios fundamentais para deslindar a intriga, que as personagens se esforçam por encobrir até ao limite. O aparecimento de uma nota escrita em inglês (para ajudar a uma suposta verdade) transforma-se num elemento perturbador e propício a deduções corretas, embora estéreis. A verificação da falsidade do bilhete de suicídio, a ambiguidade da narração do Doutor***, tudo contribui para mascarar os acontecimentos, que serão desvendados por cartas-narração dos próprios intervenientes e culpados.

– Este homem – notou ele [o Mascarado Alto] – tinha o costume invariável, mecânico, de escrever, abreviando-a, a palavra *that*, deste modo: dois TT separados por um traço. Esta abreviatura era só dele, original, desconhecida. Nesta declaração, aliás pouco inglesa, a palavra *that* acha-se escrita por inteiro.
Voltando-se para M.C.:
– Porque não apresentou logo este papel? – perguntou o mascarado – Esta declaração foi falsificada.
– Falsificada! – exclamou o outro, erguendo-se com sobresalto ou com surpresa. (Queirós, 2015: 132)

A reação de A.M.C. (“sobressalto” ou “surpresa”) indicia emoções desencontradas e, até, reveladoras de uma consciência, de certa forma, implicada na falsificação. As revelações deste estudante de medicina, na parte final do romance, acabam por clarificar a proveniência do bilhete, demonstrando o modo como atuou e como pretendeu criar uma ilusão de verdade. As revelações, feitas pelo próprio, excluindo o papel de uma personagem que estivesse encarregada de desvendar o mistério, afastam, como já dissemos, este romance do típico romance policial, seja qual for a sua forma ou tipologia, e aproxima-o dos romances epistolares, mesmo se estas cartas não são dirigidas a outras personagens, mas ao redator de um jornal, que as publica. A ausência completa de privacidade (que uma carta, em princípio, implica) e as sucessivas missivas, que confundem as pistas e, na verdade, não identificam os destinatários, criam uma estratégia decetiva, na medida em que o leitor não consegue acompanhar os raciocínios de qualquer das personagens, tendo de aguardar por revelações faseadas, um tanto ou quanto falhas de coerência interna. Nas revelações de A.M.C., podemos ler:

É de saber que tenho aquela espécie de habilidade que Alexandre Dumas considera aviltante e vilipendiosa para a inteligência: sou, como terá visto pela letra destas cartas, um excelente calígrafo. Copiei escrupulosamente, desenhando letra a letra, por trinta ou quarenta vezes consecutivas, os dois versos que tinha patentes. Depois principiei a construir, com letras da mesma forma das que tinha copiado, outras palavras diferentes. Finalmente, depois de muito estudo e de muitos ensaios, peguei na meia folha de papel que tinha encontrado na casa em que se dera a catástrofe, e fiz em inglês (...) uma declaração pessoal do suicídio por meio do ópio. (Queirós, 2015: 320)

Esta confissão, que já tem em si juízos de valor, indiretamente proferidos pela referência à rejeição de Dumas, contém também a alusão à “catástrofe”, termo que volta a usar páginas depois (“Não tornei mais a encontrá-la senão na noite da catástrofe”, Queirós, 2015: 295) e idêntico

ao que emprega o Mascarado Alto quando narra a sua versão dos eventos: “Daí a dias foi a catástrofe” (Queirós, 2015: 282). A classificação do homicídio, cuja certeza só teremos através do relato da Condessa (a sua autora), como uma catástrofe revela o carácter extraordinário do mesmo, isto é, simultaneamente, a falta de premeditação e a inevitabilidade do seu conhecimento. O biombo, que se interpunha entre o cadáver e os homens que o fitam, estilhaça-se.

Todavia, até se chegar à descoberta da origem e da natureza da catástrofe, o discurso permanece mascarado, mostrando e encobrindo pequenos indícios, como o cabelo louro abandonado na almofada, cuja pertinência parece hiperbolizada. Os vestígios femininos (a mobília e seus adereços, um ramo de flores murchas, a fita de veludo, um lenço e o fio de cabelo louro), que o Doutor*** vai enumerando, sempre contrariado, mesmo se sem êxito, pelo Mascarado Alto, adensam o discurso, revelam e escondem indícios, apontam para detalhes importantes, embora, naquele momento, impossíveis de verificação e cuja revelação se deverá exclusivamente às confissões da Condessa, numa parte intitulada “As Confissões Dela”, fornecidas por A.M.C. Sem estas confissões, não haveria resolução do mistério (da catástrofe) e nem as revelações do Mascarado Alto serviriam como objetivo relato.

No fim do seu discurso, o Doutor*** reitera as razões por que se esconde por detrás do anonimato e afirma que “est[á] encarcerado por um mistério, guardado por um segredo! (Queirós, 2015: 142). Atentemos no duplo encobrimento (“mistério” e “segredo”) e recordemos que os vários níveis discursivos e significativos se auto-encobrem, tal como ele faz com a carta do seu amigo F., detido com ele na casa impossível de localizar, embora noutro compartimento, o que o leva a travar um diálogo com um alemão, estranhamente escondido num compartimento vizinho, que o poderá ajudar a levantar os vários elementos encobridores. Quando, o Doutor*** escreve um P.S., justificando a recusa em divulgar a identidade de F. cuja carta pretende publicar, intensifica o carácter ambíguo, dissimulado, quase grotesco, dos factos apresentados:

Eu, aflito, cuidadoso, hesitante, perplexo, não sabendo o que faça, não podendo deliberar pela reflexão, rendo-me à decisão do acaso, e elimino, juntamente com a letra do autógrafo, as duas palavras que constituem o nome que firma essa longa carta. Não posso, não devo, não me atrevo, não ousa dizer mais. Poupem-me a uma derradeira declaração, que me repugna. Adivinhem...se puderem. Adeus! (Queirós, 2015: 142-143)

As hesitações do Doutor***, sempre pautadas por um ritmo ternário (três adjetivos, três verbos, para qualificar o eu e para significar as suas opções), revelam a dificuldade em conservar o discurso mascarado, tal como as personagens, mascaradas por opção ou por imposição (as vendas que lhes põem).

A intervenção de Z., que não constava da história, revela uma personagem que impõe a sua presença e cuja funcionalidade se limita a complicar um pouco mais a diegese, mas também a criar o efeito de real, que as cartas, desde o início, pretendem desenvolver. Apostado em reabilitar o amigo, A.M.C., acaba por chegar à conclusão de que ele está realmente desaparecido e que a carta que acabou de ler (a do Doutor***) poderá ter fundamentos verídicos:

Este desaparecimento e a coincidência achada na carta do doutor levam-me desgraçadamente a acreditar que por estranhas fatalidades o meu infeliz amigo se acha involuntariamente envolvido neste tenebroso negócio. A data do desaparecimento dele condiz perfeitamente com a que encontro na carta do seu correspondente. É claro que há pois em volta da pessoa de A.M.C. uma intriga real, uma emboscada talvez, uma traição. (Queirós, 2015: 146-147)

A dúvida instaurada pelas reflexões de Z. abre espaço para outras confissões como as de A.M.C, designadas como “revelações” (Queirós, 2015: 283-326), o que expressa imediatamente transparência, mesmo se hesitante e contraditória. A narração da infância e juventude de A.M.C., bem

como o seu repúdio provinciano do adultério, conferem verosimilhança ao relato e afastam esta personagem do universo opaco, cheio de biombos, leques e máscaras, simbólicos e reais, curvilíneos, espiralados, vertiginosos e trágicos. A.M.C. parece ser o contraponto, o negativo das imagens desfocadas, voluntariamente incapazes de se mostrarem com uma luminosidade estonteante. Através do seu relato, conhecemos muitos dos pormenores do crime e é este estudante de medicina que cede a palavra à Condessa, que revela tudo o que as outras personagens tanto se esforçaram por esconder.

Z., ao contrariar as alegações do Doutor***, ao levantar a suspeita da cumplicidade no crime e ao tentar inocentar o seu amigo A.M.C., analisa as cartas do Doutor*** e chega à seguinte conclusão:

O Mistério da Estrada de Sintra é uma invenção: não uma invenção literária, como ao princípio supus, mas uma invenção criminosa, com um fim determinado. (...) As cartas do Doutor são um romance pueril. Vejamos.

É possível que numa cidade pequena como Lisboa, em que todos são vizinhos, amigos de tu, e parentes, o doutor***, que parece ser um homem notado na sociedade, vivendo nela, frequentando as suas salas e os seus teatros, não conhecesse nenhum destes quatro mascarados, que pelas suas indicações pertencem a essa mesma sociedade, se sentam nos mesmos sofás, escutam a mesma música nos mesmos salões e nos mesmos teatros? (Queirós, 2015: 179-180)

A distinção entre “invenção literária” e “invenção criminosa” parece querer acentuar a opacidade do discurso e, simultaneamente, situar ao mesmo nível duas entidades díspares: a invenção literária seria sempre do domínio do fictício, do estritamente não referencial; a invenção criminosa já indicia a existência de um crime, que se pretenderá encobrir através de artifícios vários, de que as cartas anónimas, ou quase, bem como uma focalização pretensamente externa se encarregariam de construir. De igual modo, a dúvida sobre a veracidade do desconhecimento essencial de que

as cartas anteriores dão conta, cria uma desconfiança, que se acentua nos parágrafos seguintes e que ativa uma leitura crítica, que pede uma decodificação.

A decodificação parece vir a acontecer nas palavras do Mascarado Alto que, apesar de parecer afastar timidamente o biombo, nada revela do crime, limitando-se a narrar os antecedentes e suas relações com os intervenientes na história: o morto e sua prima, a Condessa.

O relato integra a apreciação dos caracteres destas personagens e de outras que vão aparecendo e com aquelas contracenam. É uma viagem de vapor, a Malta, que irá desencadear o drama e as tensões, que levarão ao homicídio. Uma viagem, pelas suas características de afastamento e de potenciação da existência de um microuniverso, favorece a exaltação de sentimentos e de precipitação dos mesmos. Será nessa viagem que surge o tradicional triângulo amoroso, com o aparecimento de Cármen, cubana, casada com um homem de papel apagado, figurante da história. O facto de ser cubana confere a esta mulher, cujo destino antecipa o da Condessa, como veremos, características que correspondem a um estereótipo: fogosa, apaixonada, impulsiva. Ela opõe-se à Condessa, loira e reservada. Contudo, esta oposição só funciona superficialmente; na atuação final, nos meandros da paixão e do ciúme, a oposição é fraca ou nula.

Uma segunda viagem, à ilha pequena de Gozzo, onde vão apenas, a Condessa, Rytmel (o futuro morto) e o Mascarado Alto, sublinha ainda mais o papel simbólico destas viagens claustrofóbicas, propiciadoras de sentimentos e atitudes extremos. É nesta viagem, que a Condessa e Rytmel tencionam fugir para Alexandria (sendo Gozzo apenas o “leque” que esconde o verdadeiro destino). Será a intervenção do Mascarado que os impede de seguir a aventura planeada. O regresso é traumático e precipita-se o trágico desfecho.

Os ciúmes de Cármen e a falhada tentativa da morte de Rytmel (apunhala-o no jardim, embora sem consequências de maior) podem constituir uma estrutura em abismo do assassinato, não tão violento, mas muito mais eficaz, de Rytmel perpetrado pela condessa, usando o ópio,

mesmo se ela, aparentemente, não tem consciência de que não lhe está a ministrar a dose correta. Esta primeira tentativa de morte, fingida e inconsequente, verdadeira estrutura em abismo, como dissemos, leva o narrador (Mascarado Alto) a comparar Cármen a figuras literárias, o que lhe imprime um tom, de certa forma, artificial:

Confesso que não foi a ideia da vingança e do castigo que me tomou o espírito diante daquela mulher tão terrivelmente possuída da paixão. Lembraram-me as figuras trágicas da arte, Lady Macbeth e Clitemnestra, e tanta beleza, tanto esplendor, fizeram-me subir ao cérebro um vapor de amores pagãos. (Queirós, 2015: 256)

A artificialidade, ou o exagero de atitudes, que o levam a compará-la com caracteres trágicos consagrados, mas cuja sentimentalidade já está fixada em modelos literários convencionais, justifica o envenenamento que ela se autoinfligiu, prefigurando também o envenenamento futuro, esse sim, bem-sucedido de Rytmel, numa outra estrutura em abismo. Esta construção premonitória, ou antes, construção que se esconde por detrás de artifícios, de máscaras, de biombos, simula, ao nível dos acontecimentos, o discurso enganador e repetidamente alusivo, porque nunca afirmativo.

O triângulo amoroso Cármen-Condessa-Rytmel é desfeito pela tentativa falhada de suicídio de Cármen e posterior viagem para ingressar num convento. Esta resolução, que não se concretizará devido à conveniente morte da cubana antes de chegar a Espanha, indicia a morte simbólica da Condessa, que, depois da “catástrofe” ingressará num convento, rigoroso, simulacro de morte, pior do que a morte, porque estendido no tempo.

A escolha de A.M.C para confidente da Condessa, para destruir as sucessivas máscaras que se foram acumulando, não é inocente. Esta personagem não entra na história, nada sabe dos sucessos anteriores, tão criteriosamente narrados pelo Mascarado, nada percebe da estratégia de encobrimento levada a cabo, não pertence ao círculo de amizades das outras personagens, é excluído dos seus códigos culturais e sociais (daí o repúdio

absoluto do adultério e dos comportamentos sociais condenados, mas tacitamente admitidos), mas forja um bilhete em inglês, a fim de encobrir a culpa da Condessa. Este detalhe permite-lhe pertencer, mesmo se só momentaneamente, ao círculo proibido, perpetrando um gesto, incipiente e com falhas detetáveis, mas que o aproxima dos sujeitos apostados em dissimular a verdade.

Ele é uma espécie de voz *off*, de contraponto verídico. São as suas revelações que permitem deslindar o mistério, incluindo a publicação da carta da Condessa, “A Confissão Dela” (Queirós, 2015: 327-378), cujo título aponta inequivocamente para uma narrativa que possui um sema de culpabilidade e tentativa de redenção, que será atualizada, como vimos, na ida para um convento, perdido numa aldeia remota.

O último conjunto de cartas, “Concluem as Revelações de A.M.C.” (Queirós, 2015: 379-390), relata o desenlace e apela ao castigo, que as confissões anteviam. Os ciúmes da Condessa, de uma hipotética Miss Shorn, irlandesa, que não entra mesmo na história, não se revelam justificados. As verdadeiras intenções de Rytmel nunca são concretamente explicitadas, tudo se passa num universo de meias tintas e de enigmas nunca completamente descobertos. O destino das diversas personagens é variado, mas corresponde a um modelo facilmente identificado: partida do doutor para os hospitais de sangue em França; partida de F. e de Fradique Mendes para uma quinta nos arredores de Lisboa; vida idílica e provinciana de A.M.C., casado com Teresinha, a noiva de sempre, afastando-se definitivamente do universo das outras personagens e de suas características indiretamente relacionadas com um tipo masculino facilmente referenciável – o dândi (Marinho, 2001, 218-219). É essa virilidade normativa (Brin, 2020, 453) que escapa a A.M.C. e que o coloca num espaço moralmente privilegiado, oposto às outras personagens, mascaradas, ambíguas e de uma duplicidade inquietante.

O encerramento da Condessa no convento, simulacro de prisão, como anota Victor Brombert, terá nesta espécie de romance, múltiplas funções: castigo do adultério; castigo do crime de homicídio, mesmo se

involuntário (?); expiação, bem na linha do Romantismo; e, em última análise, encobrimento da identidade por debaixo do hábito de monja.

A última carta, assinada por Eça de Queirós e Ramalho Ortigão (Queirós, 2015: 391) parece desvendar as identidades escondidas nas páginas (ou nos folhetins) anteriores. No entanto, o encobrimento mantém-se: se não a nível dos autores empíricos, ele mantém-se ao nível do discurso narrativo. As personagens continuam sem nomeação estabelecida, a própria revelação da identidade do cadáver em nada contribui para a revelação da identidade das outras personagens, que se mantêm na sombra, sob a capa de iniciais aleatórias.

É talvez o momento de regressar ao título deste ensaio. Falava em máscaras, leques e biombos, termos que usei ao longo do texto e que os próprios autores empregam (sobretudo a máscara) para nomear uma personagem e para designar (mesmo se não com estes termos exatos) os vários momentos do enredo. A própria designação de romance policial, que não existia ainda como alerta Maria de Lurdes Sampaio, não lhe caberia nunca (só, talvez, como paródia, como defende Ofélia Paiva Monteiro), dado que ele não segue, tal como já anotei, as estratégias próprias do género: ausência de detetive (ou seu substituto); ausência de raciocínio dedutivo; ausência de revelação mais ou menos espetacular, independente da cooperação do assassino.

O interesse deste romance reside na sua capacidade de se encobrir, dando-se ao luxo de ceder às personagens o poder de se autodescobrirem, de se revelarem no momento oportuno sem a intervenção de um terceiro elemento. Baile de máscaras de um Carnaval “feit[o] de sonho e de desgraça”, como escreveu Manuel Bandeira (1966: 76).

REFERÊNCIAS

BANDEIRA, Manuel (1966). *Estrela da Vida Inteira – Poesias Reunidas*. Rio de Janeiro: Livr. José Olympio Editora.

- BARBEDETTE, Gilles (1989). *L'Invitation au Mensonge – Essai sur le Roman*. Paris: Gallimard.
- BERTHET, Jean-Charles (2011). “Énigmes: les Aventures d’un Art Perdu”. Thomasset, Claude & Pagan, Martine (dir.). *Cacher, se Cacher au Moyen Âge*. Paris: Presses de l’Université Paris-Sorbonne (59-80).
- BRIN, Raphaëlle (2020). “Casanova, Icône Virile? – Enjeux et Ambiguïtés d’un Mythe Sexuel”. Debrosse, Anne et Saint Martin, Marie (dir.). *Horizons du Masculin – Pour un imaginaire du genre*. Paris: Classiques Garnier (453-472).
- BROMBERT, VICTOR (1975). *La Prison Romantique – Essai sur l’Imaginaire*. Paris: José Corti.
- BYRON (1970). *Don Juan. Poetical Works*. Oxford, New York: Oxford University Press [1819].
- CALLE-GRUBER, Mireille (1989). *L’Effet-Fiction de l’Illusion Romanesque*. Paris: A.-N. Nizet.
- CHRISTIE, Agatha (2011). *O Assassinato de Roger Ackroyd*. Tradução de Alberto Gomes. Porto: Edições Asa [1926].
- CHRISTIE, Agatha (2011). *Noite sem Fim*. Tradução de John Almeida. Porto: Edições Asa [1967].
- DÄLLENBACH, Lucien (1977). *Le Récit Spéculaire: essai sur la mise en abîme*. Paris: Seuil.
- LEBLANC, Maurice (2018). *Arsène Lupin – Gentleman Cambrioleur*. Rio de Janeiro: De Vecchi [1907].
- MARINHO, Maria de Fátima (1991 e 1995) “O Romance-folhetim ou o Mito da Identidade Encoberta”, *Intercâmbio*, revista de Estudos Franceses da Universidade do Porto, n.º 2 (44-58) e *Camilo Castelo Branco no Centenário da sua Morte*, Colloquium of Santa Barbara, April 1991, Edited by João Camilo dos Santos, Center for Portuguese Studies, University of California, Santa Barbara (218-231).
- MARINHO, Maria de Fátima (1993 e 1995) “A Figura do Bandido no Romantismo: Paulo, o Montanhês, de Arnaldo Gama”. *Intercâmbio*, revista de Estudos Franceses da Universidade do Porto, n.º 4 (94-103) e *Actas do 4.º Congresso Internacional de Lusitanistas*, Univ. de Hamburgo, 6 a 11 de Set. 1993, org. e coordenação de M. Fátima Viegas Brauer-Figueiredo. Lisboa, Porto, Coimbra: Lidel (651-659).
- MARINHO, Maria de Fátima (2001) “Sentiu Garrett o fascínio do dândi?”. *Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*. II Série, Vol. XVIII. Porto, 211-220.

- MONTEIRO, Ofélia Paiva (1985 e 1987). “Um Jogo Humorístico com a verosimilhança Romanesca. *O Mistério da Estrada de Sintra*”. Partes I, II e III. *Colóquio/Letras*, n.º 86, julho de 1985; n.º 97, maio-junho de 1987; n.º 98, julho-agosto de 1987, 15-23, 5-18 e 38-51 (respetivamente).
- MOURA, Helena Cidade (1997). “Eça de Queiroz. O caminho a partir da Estrada de Sintra – a luta pela expressão-comunicação”. *Vária Escrita. Cadernos de Estudos Arquivísticos, Históricos e Documentais*. Sintra, n.º 4 (157-169).
- PUCHNER, Martin (2017). *The Written World – The power of stories to shape people, history, and civilization*. New York: Random House.
- PYKETT, Linn (2013). “The Newgate Novel and Sensational Fiction, 1830-1868”. Martin Priestman (org.) *The Cambridge Companion to Crime Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press (16-37) [2003].
- QUEIRÓS, Eça de (s/d). *Obras de Eça de Queirós*. Porto: Lello & Irmão, 3 Vols.
- QUEIRÓS, Eça de (2015). *O Mistério da Estrada de Sintra. Cartas ao Diário de Notícias*. Edição Crítica de Ana Luísa Vilela. Lisboa: INCM.
- SAMPAIO, Maria de Lurdes (2005). *Aventuras Literárias de Eça de Queirós e Ramalho Ortigão*. Porto: Angelus Novus.
- SCAGGS, John (2005). *Crime Fiction*. Londres e Nova Iorque: Routledge Taylor and Francis Group.
- SCAREFFIA, Giuseppe (1988). *Petit Dictionnaire du Dandy*. Tradução e apresentação de Henriette Levillain. Condé-sur-l’Escaut: Éditions Sand.
- SHIKIBU, Murasaki (2003). *The Tale of Genji*. Tradução de Royall Tyler. Londres: Penguin Classics [1000].
- SUE, Eugène (1989). *Les Mystères de Paris*. Paris: Robert Lafont [1842-1843].

O SOM E A SUA AUSÊNCIA: POÉTICA DO SILÊNCIO N'OS MAIAS

MARIA DO ROSÁRIO CUNHA

Universidade Aberta
Centro de Literatura Portuguesa

1. O som

No escritório de Afonso da Maia ainda durava, apesar de ser tarde, a partida de *whist*. (...) D. Diogo (...) acabava justamente de ter um dos seus acessos de tosse, cavernosa, áspera, dolorosa, que o sacudiam como uma ruína, que ele abafava no lenço, com as veias inchadas, roxo até à raiz dos cabelos. Mas passara. (...) tomou um golo da sua água chazada, e perguntou a Afonso, seu parceiro, numa voz rouca e surda:

– Paus, hem?

E de novo, sobre o pano verde, as cartas foram caindo num daqueles silêncios que se seguiam às tosses de D. Diogo. Sentia-se só a respiração assobiada, quase silvante, do general Sequeira (...).

Um tom fino retiniu, o relógio Luís XV foi ferindo alegremente, vivamente, a meia-noite; – depois a toada argentina do seu minuete vibrou um momento e morreu. Houve de novo um silêncio. (...)

– O quê! Ainda encarniçados! exclamou Carlos que abrira o reposteiro, entrava, e com ele o rumor distante de bolas de bilhar. (Queirós, 2017:159-160)¹

¹ A esta edição referem-se todas as posteriores citações do romance, para que passam a remeter as páginas indicadas entre parênteses no texto.

O texto transcrito abre o capítulo V do romance e dá início à representação do primeiro serão a que nos é dado assistir, depois da chegada de Carlos a Lisboa e da sua instalação no Ramalhete. Trata-se de uma sequência construída, como muitas outras, sobre um jogo de sons e de silêncios que mutuamente se amplificam: se os sons que se escutam acentuam o silêncio da cena, não é menos verdade que é este silêncio que permite ao narrador o registo da tosse “cavernosa” e “áspera” de D. Diogo, bem como do timbre rouco e surdo da sua voz, da “respiração assobiada, quase silvante”, do general Sequeira, do “tom fino” e argentino do relógio Luís XV que, batendo as horas, se fará ouvir em muitos outros momentos do romance, e do “rumor distante de bolas de bilhar” que chega de uma outra sala, quando Carlos, ao entrar, abre o reposteiro.

Deixando por agora o silêncio, as sua formas e sentidos, começo por me concentrar no som, cuja presença constitui uma importante estratégia de representação, chegando mesmo, por vezes, a substituir-se ao olhar na construção de cenários e ambientes. Vale a pena recordar, a este propósito, o manuscrito inédito que, com o número 259, integra o espólio de Eça de Queirós recolhido na Biblioteca Nacional: é um curto manuscrito, composto por duas folhas escritas a lápis, onde se descreve o que se passa numa sala de hotel, a partir dos sons aí produzidos: “vozes agudas de mulheres”, “uma voz rouca”, outra “avinhada, aparvalhada”, “risos”, “gritos”, o ruído de cadeiras que caem e de pratos partidos, bem como a referência a “obscenidades que se diziam”, explicam a primeira frase do texto – “Ao lado havia uma orgia” (Reis e Milheiro: 1989)². Esta mesma estratégia que elege a audição como veículo da percepção do mundo é utilizada n’*Os Maias* e serve a comunicação de factos que, pela intimidade que configuram, não podem ser surpreendidos pelos olhos de um estranho. Mas são factos importantes que devem chegar ao conhecimento de João da Ega, já que se trata do desfecho do “romance

² Na página 429, pode ler-se a transcrição do manuscrito referido.

melhor da sua vida!” E, na companhia de Carlos e Craft, que o amparam nesse transe dramático, ouve em pormenor as informações trazidas pela criada de Raquel:

– Entre vossemecê para aqui, sr^a Adélia, gritou ele para a sala, entre para aqui! Aqui só há amigos. (...) E pode contar... Aqui a sr^a Adélia, meninos, viu tudo, viu a coça!

A sr^a Adélia (...) veio logo da sala retificando. Não, ela não vira... Então o sr. Ega não tinha percebido bem... Ela só *ouvira*.

– Aqui está como foi, meus senhores... Eu tinha ficado a pé, naturalmente, até ao fim do baile, que estava que nem me tinha nas pernas. Era já dia claro, quando o senhor, ainda vestido de moiro, se fechou no quarto com a senhora. Eu fiquei na cozinha com o Domingos à espera que eles tocassem a campainha. De repente ouvimos gritos!... Eu fiquei estarrecida, pensei até que eram ladrões. Corremos, eu e o Domingos, mas a porta do quarto estava fechada, e os dois estavam por dentro, lá para o fundo da alcova. Eu ainda pus o olho à fechadura, mas não pude ver nada... Lá o estalar de bofetadas, e trambolhões, e sons de bengalada, isso sim, isso ouvia-se perfeitamente; e os gritos. (...) Mas de repente, silêncio geral! (...) Depois lá ficaram toda a noite, e pela manhã parece que estavam muito amiguinhos... (311-312)

Em competição com a imagem que fere o olhar ou dispondo-se à cumplicidade exigida por uma meticulosa representação do mundo, a verdade é que o som está presente em cada página do romance, desempenhando um importante papel na criação dos sentidos que a narrativa formula.

É considerável a variedade destes sons: naturais, como os da chuva, do vento, dos pássaros, do “difuso e vago murmúrio de águas correntes” (257-258), em Sintra, ou dos repuxos cantantes de Santa Olávia; mecânicos, como os dos relógios e campainhas; os que são consequência direta de gestos humanos, como os punhos batendo as mesas ou as “patadas” que o Alencar em fúria, no jantar em honra do Cohen, atira “ao soalho, abalando

a sala, fazendo tilintar cristais e louças” (214); dos mais triviais, como o do “bife (...) fumegante, chiando na frigideirinha de barro” (618), aos mais sofisticados, como o “rumor lento das caudas de seda” (406). E se esta última formulação, carregando em si mesma todo um cenário social, seleciona como variantes as “saías” ou as “sedas” “amarrotadas”, adquire então a carga erótica que o contexto lhe atribui, ou não fosse a condessa de Gouvarinho a legítima dona dessas saías de seda. Refira-se ainda, relativamente ao quadro sonoro de que acabo de enunciar apenas alguns elementos, o lugar ocupado pelo canto e pela música e, sobre todos os outros, pela palavra.

Na verdade, o elevado número de personagens, na sequência da pretendida representatividade de um espaço e de um tempo determinados, conduz à encenação de momentos e de locais de convivialidade em que os comparsas se exprimem, se desvendam e interagem, servindo-se da palavra cúmplice ou hostil, utilizando-a como arma de ataque ou sedução, dela fazendo um ato de coragem ou egoísmo, nela projetando, enfim, a banalidade ou a estranheza da vida. O certo é que se fala muito no universo diegético d’*Os Maias*: as personagens falam umas com as outras, falam das outras, contam histórias ou factos, discutem, argumentam, praguejam, vociferam, protestam, gritam, berram, trovejam e, por vezes, até rugem e rosnam e grunhem. Na variedade dos verbos declarativos e na utilização metafórica de alguns deles está presente, da parte do narrador, uma acentuada preocupação de transmitir, não só a palavra, mas o tom que a reveste e, por isso, a intenção que lhe dá origem. É, de resto, frequente a referência explícita ao tom ou à voz dos interlocutores, bem como às alterações que a mudança de assunto suscita: expressões como “noutro tom”, “numa outra voz”, “numa voz diferente” indicam a mudança de registo da conversa com consequências na modulação do som das palavras que são ditas. Estas, por seu lado, podem ser atiradas “como chicotadas” (296) ou mascadas, maneira de falar muito própria de Eusebiozinho. Já Ega, ao ler um episódio das *Memórias dum Átomo*, vai “ferindo as palavras para as fazer viver” (176), enquanto num outro momento, as deixa cair, “uma a uma, com melancolia”, ao confessar a Carlos, deixando-lhe subentender o

motivo, que estivera, “toda a noite, a pé firme, das dez à uma, (...) a ouvir a história da demanda do Banco Nacional!” (234). E de todas estas formas a que o narrador recorre para nos fazer ouvir, com o rigor possível, o que relata e descreve, emerge o contexto emocional das personagens em confronto, com nítidas repercussões na figuração de que são objeto. Por fim, e em relação direta com o que acabo de afirmar, a voz, para lá de um importante fator dessa figuração, é também um indicador não menos importante da situação dramática que a cada personagem é dado viver: “grave e lenta” (83) é a voz de Afonso da Maia, quando reage ao anúncio que Pedro lhe faz acerca da intenção de se casar; este, por sua vez, é numa “voz surda” (96) que, ao regressar a Benfica anos depois, anuncia ao pai a fuga de Maria Monforte; Ega informa Carlos do desastre do baile dos Cohens numa “voz rouca e de agonia” (299); e a condessa de Gouvarinho, quando a inopinada presença do marido lhe estraga os planos de uma noite com Carlos em Santarém, dirige-se-lhe numa “voz fria e afiada como uma navalha” (383). Por outro lado, a voz “arrastada, cavernosa, ateatrada” (201) de Tomás de Alencar é indissociável da sua pose de velho poeta romântico, bem como a de Gouvarinho, “lenta e rotunda” (185), é a extensão da sua petulância.

Quanto a Maria Eduarda, a sua “voz rica e lenta, dum tom de ouro que acariciava” (370) – assim essa voz soará aos ouvidos de Carlos –, é por muito tempo precedida pela sua imagem, já que Carlos é o filtro através do qual a figura de Maria chega até nós, sendo o contexto em que as duas personagens começam por se encontrar o de dois desconhecidos que, apenas de longe, cruzam olhares. E ouvir a voz do outro – estamos em meados do século XIX – exige uma proximidade no espaço que, para Carlos tarda em chegar. Por isso, aceita a hipótese humilhante de lhe ser apresentado por Dâmaso, porque “precisava ouvir a voz dela, ver o que os seus olhos diziam quando eram interrogados de perto” (318). Do mesmo modo, partira para Sintra com a esperança de, “na velha Lawrence, [a cruzar] de repente no corredor, roça[r] talvez o seu vestido, ouvi[r] talvez a sua voz.” (257). E quando a sabe instalada na Rua de S. Francisco, decide “ir lá, logo nessa mesma tarde, nesse instante, gozar como amigo

do Cruges o direito de subir a escada dela, parar diante da porta dela – e surpreender uma voz, um som de piano, um rumor qualquer da sua vida” (361). Posta em prática esta decisão, Carlos sobe até ao primeiro andar, mas “De dentro não vinha um rumor: – e este pesado silêncio (...) parecia cercar as pessoas que ali viviam de solidão e de impenetrabilidade” (364).

2. O som e o silêncio

Mas nem sempre o silêncio é sentido como um peso a suportar. Tal como na vida, também neste romance há doces silêncios partilhados, íntimos e cúmplices, silêncios pessoais, de uma feliz beatitude, e ainda aqueles que se procuram como se procura um abrigo. Seja como for, o silêncio é necessário à inteligibilidade do mundo que captamos pelo sentido da audição. Sem ele, os sons seriam um continuum de insuportável ruído. E as palavras, um fluxo sonoro cujo sentido seria de difícil ou impossível decifração. Para David Le Breton, os silêncios são os “Equivalentes orais da pontuação, que tornam um texto legível, destacam as palavras ou as frases, preparam para o outro as condições da melhor compreensão (Le Breton, 1999: 25). Por isso, “Qualquer conversa é composta pelo encadeamento do silêncio e das palavras, da pausa e das frases, criando a respiração da troca” (Le Breton, 1999: 24).

Sabendo disto, não é raro que o narrador refira explicitamente a ocorrência nos diálogos dos curtos silêncios que vão marcando simplesmente o ritmo da conversa, mas também daqueles que ocorrem quando o assunto é delicado e exige a ponderação do interlocutor. Além disso, ao acentuar o silêncio, dá relevo à palavra que é dita e ao efeito que ela provoca. Sirva como exemplo o berro de Cruges, “no vasto silêncio da charneca, sob a paz do luar” (282), ao lembrar-se das queijadas que, em Sintra, deixara por comprar. E também a famosa declaração proferida no jantar do Central, no contexto da discussão de uma eventual invasão do solo pátrio e consequente reação nacional:

E no silêncio que se fez Dâmaso, que desde as informações sobre a rapariga do Ermidinha emudecera, ocupado a observar Carlos com religião, ergueu a voz pausadamente, disse, com ar de bom senso e de finura:

– Se as cousas chegassem a esse ponto, se se pusessem assim feias, eu cá, à cautela, ia-me raspando para Paris... (210)

Neste jogo de som e silêncio, uma particular atenção é devida a duas cenas em que se desenha o temperamento português: falo das Corridas e do Sarau da Trindade. No primeiro caso, como é sabido, está em causa a organização de um evento pretensamente cosmopolita, à imagem das “cousas que só se veem lá fora” (217), como diria Dâmaso, e, por isso, demonstrando o alto nível de civilização do país. Ora, o que fica amplamente demonstrado, afinal, é, por um lado, o perfil taciturno de um povo mais dado a procissões de Semana Santa e, por outro, o de um país que, nas palavras furibundas do marquês,

só suporta hortas e arraiais... Corridas, como muitas outras coisas civilizadas lá de fora, necessitam primeiro gente educada. No fundo todos nós somos fadistas! Do que gostamos é de vinhaça, e viola, e bordoadas, e viva lá seu compadre! Aí está o que é! (350)

Se o narrador nos relata a feia altercação que está na origem destas palavras, fazendo-nos ouvir as “vozes sobressaltadas” (348), as injúrias, os gritos e os berros, os “baques surdos de murros” (349), os “apitos da polícia” (349) e o “vozeirão do Vargas [que] dominou tudo, como um urro de toiro” (349), procede à descrição do ambiente geral do hipódromo, insistindo no desânimo do público presente, traduzido, logo de início, no “grande silêncio [que] caía do céu faiscante. E, depois, são as conversas em que se fala baixo, é o “magote de gente [...], sem um rumor, numa pasmaceira tristonha” (340), são as senhoras do *High-life*, na tribuna, “Debruçadas no rebordo, numa fila muda, olhando vagamente, como duma janela em dia

de procissão” (341), é o silêncio das bancadas, é o que se instala depois de cada corrida, pondo a descoberto a lassidão e o tédio. Em suma, é sobre esta alternância de som e silêncio que toda a cena se alicerça, e os sentidos produzidos se articulam.

Não menos interessante é o Sarau da Trindade, onde se exhibe uma experiência cultural que se esgota no sentimentalismo epidérmico e nos efeitos fáceis de linguagem ou, como diz Ega, em “combinações sonoras de palavras” (578). Daqui, decerto, o fracasso de Cruges e o triunfo de Alencar. Acompanhando a prestação artística de um e de outro, o registo do ruído, das palmas ou do silêncio vai dando a medida da receção de que são alvo. Durante toda a cena, além disso, o relato do que se passa no palco e entre o público é abundantemente pontuado pelas referências sonoras, cuja variedade vai do “vozeirão tímido, garganteado” (580) de um dos oradores ao “murmúrio de reza”(590) de outro, da “tosse tímida (...) logo abafada no lenço” (581) à tosse que sem escrúpulos se faz ouvir, dos risos, porque um leque “escorregara da galeria, arrancando em baixo um berro a uma senhora gorda” (582) aos impertinentes apartes do público, dos “*bravos* (...) profundos e roucos” (584) ao “*frou-frou* dos leques” (589) das senhoras.

3. O silêncio

Se a cena que acabo de recordar confirma a intensidade e a variedade da banda sonora – tomo a liberdade de assim me exprimir – presente neste romance, creio que pode afirmar-se que é no silêncio que ele encontra um dos seus mais íntimos sentidos. Um silêncio cúmplice ou hostil, que ocupa espaços e consome o tempo, frágil ou irredutível. Um silêncio feito de múltiplos silêncios.

Os seus sentidos mais triviais revelam-se no quotidiano convívio das personagens, que dele se servem na interação com o outro. Temos, assim, o silêncio do enfado ou da indiferença, de que Dâmaso, o tagarela, é por vezes

o destinatário. Mais forte do que este, porém, é o da ostensiva distância, como o de Carlos da Maia em relação a Palma Cavalo, nas duas vezes que com ele se cruza. No extremo oposto estão os silêncios da sedução, traduzindo a insegurança e as hesitações dos primeiros momentos: a visita da condessa de Gouvarinho ao consultório de Carlos, bem como as visitas deste a Maria Eduarda, a pretexto do estado de saúde de miss Sarah, são disso exemplo. E também não é de esquecer, na relação de João da Ega com Cohen, o silêncio do servilismo ou adulação que, no jantar do Central, leva o primeiro a calar-se, face ao perigo de colisão das suas opiniões com as do banqueiro. Muitos outros silêncios suspendem momentaneamente o diálogo das personagens, como os de Afonso da Maia, de contrariedade e preocupação, quando os amigos lhe fazem saber dos amores de Pedro e Maria Monforte; ou os de João da Ega, de reflexão ou de surpresa, perante as difíceis e bizarras experiências de Carlos.

Mais prolongado é, contudo, o silêncio que o romance com Maria Eduarda instala entre os dois amigos: para Carlos é uma “rígida reserva” (430) a que obriga o seu amor por Maria, bem diferente de todas as aventuras antes vividas; mas para Ega é um “segredo” ultrajante, porque, como é óbvio, lhe impõe uma distância que antes nunca sentira. Se, entre os dois amigos, este silêncio não dura muito, ele será fundamental para Carlos viver em plena tranquilidade a sua paixão. Num primeiro momento, porque se trata de uma paixão adúltera; depois, porque o passado de Maria Eduarda assim o recomenda. Daí, o regozijo de Carlos com a simultânea partida da condessa de Gouvarinho, para o Porto, de Dâmaso, para Penafiel, fazendo “em torno da Rua de S. Francisco uma solidão – com todos os seus encantos, e todas as suas cumplicidades” (384). Daí, o prazer que retira daquela sala na mesma Rua de S. Francisco, uma sala “fresca, silenciosa e clara” (378). Daí, o fascínio da Toca, essa outra casa “muda e ignorada do mundo” (435), cenário que “tão favorável era para que dois corações, desinteressados do mundo e em desarmonia com ele, se abandonassem juntos ao contínuo encanto de estremecerem juntos na mudez e na sombra” (509).

Mas nem sempre o espaço se deixa preencher por este silêncio cúmplice e benigno. Sintra, por exemplo, para onde Carlos, como recordará mais tarde, vai “nesse dia em que ele farejara pelas estradas silenciosas, como um cão abandonado, procurando Maria” (539), transforma-se, na ausência dela e do som da sua voz, num local de desencantado silêncio: o das lojas vazias, das casas fechadas e, no regresso, da “estrada, silenciosa e triste” (282). Mas é no espaço habitado pelos Maias que o silêncio ganha a espessura da mais radical solidão.

Por duas vezes a casa de Benfica é reduzida ao silêncio: na sequência da invasão pela polícia de D. Miguel, “as janelas do palacete conservaram-se cerradas; não se abriu mais o portão nobre para sair o coche da senhora; e daí a semanas, com a mulher e o filho, Afonso da Maia partia para Inglaterra e para o exílio” (70-71). Anos mais tarde, é o suicídio de Pedro que faz Afonso partir de novo, desta vez com o neto para Santa Olávia, e a casa é novamente fechada. Antes, porém, ela serve de cenário a diferentes formas de silêncio. Por um lado, aquele a que Afonso da Maia reduz o filho, ao saber do seu casamento: recebe a notícia “grave e mudo” (84) e, sem o mais leve comentário ao sucedido, manda retirar da mesa o talher de Pedro: “Daqui por diante há só um talher à mesa...” (84) – diz ao escudeiro. À sua volta, “Os passos do escudeiro não faziam ruído no tapete” (84), enquanto Vilaça se move “nas pontas dos pés, como no quarto dum doente” (84). E o narrador encerra a descrição desta cena declarando que “não se falou mais de Pedro da Maia” (84). Por outro lado, o silêncio doloroso, premonitório desse outro, tão radical quanto definitivo, que é o da morte. Na noite em que Pedro regressa a Benfica, depois da fuga de Maria Monforte, é “quedo, mudo, como uma figura de pedra” (96), que Afonso ouve o que o filho tem para lhe contar. Depois, até ecoar o tiro que põe fim à vida de Pedro, é o silêncio a dominar a cena – um silêncio apenas interrompido pelo som do vento e da chuva, pelos passos de Pedro no seu quarto, em cima, pelos passos “lentos” de Afonso, na livraria, mas não pelos passos dos criados que “se moviam em pontas de pés, com a lentidão contristada duma casa onde há morte” (99).

Não é necessário sublinhar – muitas leituras críticas do romance já o fizeram – a repetição de motivos e das próprias palavras de que se serve o narrador para construir uma relação especular entre diferentes momentos da ação. Essa relação é evidente nas duas cenas antes referidas e, quanto à questão aqui tratada, prolonga-se na consumação da tragédia a que o Ramalhete serve de cenário: enquanto adia o fim da relação incestuosa com a irmã, Carlos refugia-se na “mudez” e no “silêncio”, perante a desconfiança de João da Ega; este, por seu lado, confirma as suas suspeitas “no grande silêncio da noite” (646), ao descer ao quarto de Carlos e ao deparar-se com a sua ausência; com o mesmo objetivo, Afonso vagueia pela casa com “passos muito lentos, muito pesados” (647), que param junto da porta do quarto de Ega, “em suspensão e silêncio” (647); e é recortada no silêncio a última imagem que Carlos guardará do avô,

lívido, mudo, grande, espectral. (...) Depois, sem uma palavra, (...) Afonso atravessou o patamar, onde a luz sobre o veludo espalhava um tom de sangue: – e os seus passos perderam-se no interior da casa, lentos, abafados, cada vez mais sumidos, como se fossem os derradeiros que devesse dar na vida! (652)

Este é o silêncio do indizível, do inominável, tão grande é o horror que o provoca. É também o silêncio da acusação e aquele que, pela única vez na vida, Afonso dirige ao neto. Não é, pois, de admirar a mágoa de Carlos, porque o avô tinha “partido para sempre, sem que entre eles houvesse um adeus, uma doce palavra trocada. Nada!” (655)

A última imagem de Maria Eduarda, “grande, muda, toda negra na claridade, à portinhola daquele wagon que para sempre a levava” (669), repete a última imagem do velho Afonso da Maia. Mas, apesar desta partida, só anos mais tarde ela desaparecerá total e definitivamente no espírito de Carlos. O que nos é dado a conhecer na visita final de Carlos e Ega ao Ramalhete, espaço então desabitado, na descrição do qual o narrador acumula sinais de abandono, de silêncio e morte. Conversando

sobre o próximo casamento de Maria Eduarda, cuja notícia Carlos recebera recentemente, Ega pergunta ao amigo:

– E que efeito te fez isso?

Carlos acendia o charuto. Depois atirando o fósforo por cima da varandinha de ferro onde uma trepadeira se enlaçava:

– Um efeito de conclusão, de absoluto remate. É como se ela morresse, morrendo com ela todo o passado, e agora renascesse sob outra forma. Já não é Maria Eduarda. É madame de Trelain, uma senhora francesa. Sob este nome, tudo o que houve fica sumido, enterrado a mil braças, findo para sempre, sem mesmo deixar memória... Foi o efeito que me fez. (692-693)

Deste modo, Carlos procede à morte da grande paixão da sua vida. As palavras que utiliza não deixam dúvidas. Tudo morreu e está enterrado – a paixão e o seu motivo, que Carlos cobre de um definitivo silêncio.

Cobrir o outro de silêncio ou reduzi-lo ao silêncio é, de resto, uma atitude comum no mundo dos Maias: Afonso da Maia, como já referido, marca, com esta atitude, a sua reprovação relativamente ao casamento do filho; prolongam-na as suas ausências de Lisboa, particularmente quando Pedro regressa da lua de mel; por despeito, Afonso será, por sua vez, ignorado em Arroios, onde “Já se não falava dele” (90). No bilhete que deixa ao marido, ao fugir com o italiano, Maria Monforte pede-lhe o silêncio do esquecimento – “esquece-me que não sou digna de ti” (97) –, e é ao silêncio que reduz o seu passado, não permitindo a ninguém que nem de leve o mencione, como atesta Guimarães e Maria Eduarda; na carta que deixa ao pai, antes do suicídio, Pedro pede a destruição dos retratos da mulher que havia em Arroios; quando o velho Vilaça anuncia a Afonso, em Santa Olávia, que ela aparecera finalmente em Paris, diz-nos o narrador que “Havia anos que entre eles se não pronunciara o nome de Maria Monforte” (127); e Melanie, a criada de Maria Eduarda, revela a Carlos que, desde que ele começara a frequentar a casa,

Madame (...) considerara-se para sempre desligada do sr. Castro Gomes, nem falava nele, nem queria que se falasse... Antes disso a menina chamava sempre ao sr. Castro Gomes *petit ami*. Agora não lhe chamava nada. Tinham-lhe dito que já não havia *petit ami*... (499)

O despeito e o ressentimento, o desprezo e a reprovação servem-se, pois, do silêncio como uma arma com o objetivo de anular, através da anulação da palavra, a causa da experiência incômoda ou dolorosa que lhes dá origem. Mas na difícil interação humana que os seres de papel ou as “pessoas de livro” (Reis, 2015) são chamadas a representar no universo diegético d'Os Maias, ao silêncio não cumpre apenas rasurar a presença ou a memória do outro. Cumpre-lhe igualmente ocultar os factos: adquire deste modo os contornos do segredo e desencadeia a ação do romance.

É na sobrevivência da filha que Maria Monforte leva consigo, quando abandona o marido, bem como na sua paternidade, que se inicia o caminho sinuoso que leva ao incesto. E é aqui também que reside o âmago do segredo ao abrigo de um denso silêncio até às revelações de Guimarães: a menina que morrera era filha do italiano, a que sobrevivera, Maria Eduarda, era filha de Pedro da Maia. O incesto consuma-se, então, porque Maria Eduarda ignora a verdadeira identidade de seu pai e porque Carlos ignora a existência de uma irmã. Entretanto, o enredo familiar pouco digno, manchado pela fuga da mãe e pelo suicídio do pai, fazem de Carlos o alvo principal do silêncio que, de forma parcelar e acidentalmente, vai sendo desfeito: em criança, quando fica a saber – talvez por algum criado, segundo Afonso – da morte do pai, o avô confirma-lho, mas silencia o destino da mãe; sobre este, será Ega que, numa noite de embriaguez em Coimbra, lhe fornece os indícios que o avô, mais uma vez tratará de confirmar e completar, acreditando – erradamente, afinal – que “aquela vergonha doméstica estava agora enterrada, ali, no jazigo de Santa Olávia, e em duas sepulturas distantes, em país estrangeiro...” (223).

É, pois, o silêncio que consome o destino de Carlos e o de Maria Eduarda. Um silêncio antigo, feito de muitos silêncios que se entrelaçam numa cadeia fatal e tentadora: Maria Eduarda começa por omitir a Carlos o seu passado de ligações ilegítimas; Carlos concebe mais do que um plano, servindo-se da mesma omissão, para dar a conhecer ao avô a sua ligação com ela, levando Ega a pensar que “Carlos, em resumo, adotara para com o avô a complicada combinação que Maria Eduarda tentara para com ele – e imitava sem o sentir os subtis raciocínios dela” (519); é ainda Carlos que, depois de consumado o incesto, pensa em fugir com Maria, silenciando-lhe a verdade do parentesco que os une; e o próprio Ega, face à enormidade das revelações de que subitamente se vê depositário, é tentado a escolher o mesmo caminho:

Na carruagem, através do Aterro, a ansiosa interrogação do Ega a si mesmo foi – “que hei de fazer?” Que faria, santo Deus, com aquele segredo terrível que possuía, de que só ele era senhor, agora que o Guimarães partia, desaparecia para sempre? E antevendo com terror todas as angústias em que essa revelação ia lançar o homem que mais estimava no mundo – a sua instintiva ideia foi guardar para sempre o segredo, deixá-lo morrer dentro de si. Não diria nada; o Guimarães sumia-se em Paris; e quem se amava continuava a amar-se!... (612)

Ainda que a tentação de João da Ega se não concretize, importa realçar que, por medo ou fraqueza, por instinto defensivo ou compaixão, as personagens se repetem no silêncio: assim o prolongam, ao mesmo tempo que se fazem suas vítimas. É certo que o narrador, ao compor a história que nos conta, deixa sinais e espalha indícios que Carlos reconhecerá, quando, no meio do tumulto provocado pelas revelações de Castro Gomes, lança um olhar retrospectivo ao seu recente passado com Maria Eduarda:

E seria tão fácil, desde o primeiro dia no Aterro, ter percebido que aquela deusa, descida das nuvens estava amigada com um brasileiro! (...) Porque é que nas suas longas conversas, nas manhãs da Rua de S. Francisco, não falara jamais de Paris,

dos seus amigos e das coisas da sua casa? (...) E outras coisas ainda, pequeninas, mas que não teriam escapado ao mais simples: joias brutais, dum luxo grosseiro de cocotte: o livro da *Explicação dos Sonhos*, à cabeceira da cama; a sua familiaridade com Melanie... (489-490)

Mas é *a posteriori* que Carlos procede à correta leitura destes sinais, porque apenas possui a precária experiência de um tempo linear. E só o narrador, dotado de uma omnisciência quase divina, conhece o futuro da personagem a que dá vida.

Quando chega a Lisboa e depois de instalar o laboratório que seria o palco das “grandes descobertas” (172), Carlos não encontra tempo, afinal, para se entregar à ciência e, por isso, “deixaria a Deus mais algumas semanas o privilégio exclusivo de saber o segredo das cousas – como ele dizia rindo ao avô” (173). Mas Deus, ou o Destino, ou a Vida são ciosos dos segredos que guardam e, por costume, não partilham privilégios. Autores de narrativas de que apenas eles conhecem o desenlace, deixam as suas criaturas impiedosamente perdidas no silêncio. E porque o narrador sabe disso, faz questão de o afirmar nas palavras da sua personagem:

Carlos espreguiçou-se, sorrindo. Depois olhou para Craft um momento, em silêncio, encolheu os ombros, e murmurou:
– A gente, Craft, nunca sabe se o que lhe sucede é, em definitivo, bom ou mau. (366)

REFERÊNCIAS

- LE BRETON, David (1999). *Do silêncio*. Lisboa: Instituto Piaget.
- QUEIRÓS, Eça de (2017). *Os Maías. Episódios da vida romântica*. Ed. crítica de Carlos Reis e Maria do Rosário Cunha, Lisboa: Imprensa Nacional.
- REIS, Carlos (2015). *Pessoas de livro. Estudos sobre a personagem*. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- REIS, Carlos e Milheiro, Maria do Rosário (1989). *A construção da narrativa queirosiana. O espólio de Eça de Queirós*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

UMA INFINITA *HIGHWAY*: A PROPÓSITO DA ENSAÍSTICA DE CARLOS REIS

MONICA FIGUEIREDO

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Faculdade de Letras
Conselho Nacional de Pesquisa/CNPq.

*Estamos sós e nenhum de nós
Sabe exatamente onde vai parar
Mas não precisamos saber para onde vamos
Nós só precisamos ir.*
“Infinita Highway”. Engenheiros do Hawai.

*Todo viajante é um colecionador de espaços.
Do Livro das Certezas.*

O essencial da produção ensaística de Carlos Reis observa-se no decurso de um trajeto de vida – vida pessoal, integração geracional, vida profissional e atividade crítica – desenrolado ao longo de setenta anos de existência e mais de quarenta e seis de escrita e publicação de textos. Nesse essencial, é possível rastrear traços dominantes e atitudes reiteradas, mas também um visível desejo de constante auto superação. E ainda um insistente diálogo com temas, problemas, valores e fenômenos que marcaram de forma indelével a cultura portuguesa e a cultura europeia, nesse tempo fascinante, contraditório e fecundo que foram a segunda metade do século XX e as primeiras décadas do igualmente inquietante século XXI.

É preciso advertir que o parágrafo acima é um declarado plágio, atitude nada estranha para um texto em homenagem a aquele que estudou com afincos a produção literária de um autor que, não raras vezes, foi acusado

de plagiador.¹ A citação pilhada de Carlos Reis faz parte da abertura de um pequeno livro dedicado a seu grande afeto literário, Eça de Queirós, em que realiza a hercúlea tarefa de concentrar toda uma vasta bibliografia – a sua e a adquirida pelas muitas leituras – sobre um escritor que confessadamente lhe assombrou os olhos desde a adolescência açoriana:

Na idade dos 14, 15 anos quando, durante as férias, em Angra, não havia muito para fazer. Lia-se. Ia então buscar livros à biblioteca fixa da Gulbenkian que ficava na câmara municipal. Um dia reparei que havia um escritor chamado Eça de Queirós com livros de capa branca, com uma tirazinha cor de laranja colada na lombada que significava que era ficção e, pela posição, que eram livros para adultos. Aquilo aguçou a minha curiosidade. Enfim, lá consegui convencer o responsável pela biblioteca a deixar-me trazer alguns desses livros, sendo que o primeiro foi *A Capital!* e a seguir, *A cidade e as serras*. Foi uma revelação. Confesso que fiquei fascinado, porquê, não sei dizer. Mas havia naquela escrita uma fluidez, ironia, sentido de humor que me prendeu.²

Ainda que se leve em conta o apego ao pormenor tão queirosiano presente no trecho recortado, gostaria de pôr em destaque a “fluidez, ironia, sentido de humor”, por formarem um conjunto de características

¹ Cito o texto original: “O essencial da produção literária de Eça de Queirós observa-se no decurso de um trajecto de vida – vida pessoal, integração geracional, vida profissional e atividade de criação literária – desenrolado ao longo de cinquenta e cinco anos de existência e trinta e cinco de escrita e publicação de textos. Nesse essencial, é possível rastrear traços dominantes e atitudes reiteradas, mas também um visível desejo de constante auto-superação. E ainda um insistente diálogo com temas, problemas, valores e fenómenos que marcaram de forma indelével a cultura portuguesa e a cultura europeia, nesse tempo fascinante, contraditório e fecundo que foi a segunda metade do século XIX.” (Reis, 2005: 3).

² Entrevista concedida ao “sinalAberto”, em 18/02/2021. Disponível em: [https://www.sinalaberto.pt/carlos-reis-quando-a-universidade-se-limitar-a-responder-a-encomendas-perde-muita-da-liberdade-de-que-jamais-deve-abdicar/] [consultada em 17.05.2021].

que seduziu o jovem leitor e, ao que parece, de modo definitivo, também norteou a própria escrita ensaística do futuro Professor, que aprendeu com Eça o rigor que a palavra escrita exige e merece. Pode-se dizer que estamos diante daquilo a que os modernistas brasileiros chamaram ironicamente de uma atitude pautada na “antropofagia”, postura necessária para a formação de um discurso verdadeiramente nacional (ou seja, um discurso que se pudesse chamar de “seu”), desejado por um grupo de intelectuais privilegiados, na já tão distante década de 20 do século XX. Acreditavam eles que a cultura da tradição, vinda de matriz estrangeira, deveria ser “engolida” e “digerida” para que, a partir desse “processo”, “alimentasse” uma autêntica cultura nacional, inegavelmente marcada por uma memória também indígena e negra de que éramos igualitariamente herdeiros. Esta antropofagia – por vezes utópica e delirante – era necessidade indubitável de um país recém-saído da condição de colônia, marcado de forma brutal por um sistema escravocrata, patriarcal e oligárquico perpetuado até nossos dias. Guardadas as devidas proporções, quero crer que o mesmo processo se deu com a escrita ensaística de Carlos Reis. Em seu primeiro momento – e falamos aqui dos já também distantes anos 70 e início dos 80 do século XX –, ela estava influenciada pelas concepções estruturalistas e por uma subsequente abordagem sociológica da literatura, ao mesmo tempo em que era regida por um rigor científico nunca perdido, mas progressivamente modulado pelo tal “sentido de humor” herdado de Eça. Neste período, isto se faz concretamente representar se aludirmos a sua tese de licenciatura, *Estatuto e perspectivas do narrador na ficção de Eça de Queirós* (1975); ou o portentoso projeto de doutoramento, que resultou na publicação de um livro de mais de setecentas páginas que é hoje referência – tanto para os que gostam, como para os que não gostam –, quando se pensa o neorrealismo português. Refiro-me ao já clássico: *O discurso ideológico do Neo-Realismo português*, publicado em 1983. O que não se pode duvidar é que ainda muito cedo e num país isolado pela noite salazarista, o trabalho ensaístico de Carlos Reis antropofagicamente “digeriu” uma bibliografia crítica que não respeitou

as então claustrofóbicas fronteiras nacionais e contribuiu para que a escrita do ensaio em Portugal estabelecesse um diálogo “intertextual” com o que se publicava (e hoje se publica) na Península Ibérica; com o que havia no além-Pirineus, valorizando com igual respeito a bibliografia produzida na América, seja a latina, seja a do norte. Em um estudo que julgo especial – “Eça de Queirós e a Estética do Pormenor” (2002) , Carlos Reis afirma: “a formação literária de Eça de Queirós é uma longa, lenta e árdua aprendizagem; e que, longe de ser linear e programada, essa aprendizagem não se isenta, por vezes, de formulações paródicas e mesmo auto-paródicas” (Reis, 2002: 15), traço que podemos encontrar de forma especular no referido ensaio, quando em clara paródia autobiográfica, o ensaísta analisa a grande aflição vivida pelo padre Amaro, numa de suas visitas à casa do Conde de Ribamar:

Tudo neste cenário intimida o jovem padre, a começar pelo criado adormecido – que não é um pormenor. Mas é um pormenor e de novo capilar aquela “bela suíça preta” que impressiona Amaro, tanto como o grilhão de ouro, ambos ostentados pelo criado. Na retórica dos cabelos no século XIX – *e, chegado a este ponto, começo a pensar que um de nós, Eça ou eu, tem uma fixação por cabelos* –,³ a suíça do criado exibe um poder (poder masculino) de que Amaro está privado; por isso, o pormenor é, para ele, apelativo, mais até do que o grilhão, pois que, na segunda versão do romance, a suíça era apenas preta e agora, de forma mais sugestiva, é uma “**bela** suíça preta”. Como se isto não bastasse, o pormenor das suíças (que o padre não pode exhibir, estando ainda obrigado à tonsura que lhe mutilava o cabelo) persegue Amaro (...). (Reis, 2002: 24)

Conhecer de forma tão íntima um escritor pode ser uma faca de dois gumes. Se por um lado o conhecimento permite-lhe que recorra por

³ O itálico é meu.

“incontáveis ocasiões” “a visões do mundo queirosianas para ilustrar posicionamentos pessoais, nunca desligados de uma perspectiva acadêmica, como sucedeu, por exemplo, com a defesa do Acordo Ortográfico de 1990” (Arnaut e Peixinho, 2020: 11); por outro, por conta de um olhar embaçado de ficção; certo do limite aterrador da palavra e já consciente de que a originalidade é de todo impossível, Carlos Reis responde de forma “fradiquiana”⁴ a pergunta feita em uma entrevista em 2015: “Gosta muito de escrever, mas tem resistido à tentação de escrever no sentido literário do termo. Porque que é que nunca se aventurou? ”:

Talvez porque conheço bem demais, por deformação profissional, muitos mais projetos falhados do que projetos conseguidos. Talvez porque a minha tendência fosse para imitar, de uma forma muito caricata, o Eça e o Eça é inimitável. Talvez porque acho que é muito difícil inovar para além de muito do que já está feito. É muito difícil trazer alguma coisa de novo, de viver essa ilusão e depois ter a desilusão de verificar que, afinal de contas, não se conseguiu. Mas há escritores que deram esse salto.⁵

No entanto, a assumida “deformação profissional” ergueu um trabalho crítico que o fez recusar uma das bravatas de Eça, quando declarou para uma “autobiografia” publicada pelo *Jornal de Letras* que “diferentemente do meu Eça” – e cabe aqui reparar na afetividade do pronome possessivo!

⁴ Cito Fradique Mendes: “– Não! Não tenho sobre a África, nem sobre coisa alguma neste mundo, conclusões que por alterarem o curso do pensar contemporâneo valesse a pena registrar... Só podia apresentar uma série de impressões, de paisagens. E então pior! Porque o verbo humano, tal qual como o falamos, é ainda impotente para encarar a menor impressão intelectual ou reproduzir a simples forma de um arbusto.... Eu não sei escrever! Ninguém sabe escrever!” (Queirós, 1999: 104-105).

⁵ Entrevista concedida à “Imprensa Nacional”, em 05/05/2015. Disponível em: [<https://impresnanacional.pt/carlos-reis-em-entrevista-4-4-na-literatura-esta-muito-da-nossa-maneira-de-ser-da-nossa-atitude-perante-a-vida/>] [consultada em 17.05.2021].

– “que um dia negou ter biografia (“Eu não tenho história, sou como a República do Vale de Andorra”), eu tenho história” (Reis, 2015: 36). De fato, uma história que fez cruzar o seu discurso com a de tão variados autores, porventura na tentativa sempre incompleta de “traduzir” o que artisticamente já fora dito; pois o trabalho do crítico, talvez, mais não seja do que aquilo que faz um arqueólogo: limpar o pó que o tempo deposita sobre os textos. Quem sabe ainda, como aquele que fazem os restauradores, que tentam trazer à superfície, o que a maioria dos olhos não seria capaz de perceber se não fosse o trabalho minucioso de “descamação” que procura recuperar as cores escondidas, os desenhos submersos, enfim, o tempo e o espaço que nos inscrevem num fluxo contínuo a que chamamos de História. Foi assim que o ensaio crítico de Carlos Reis “traduziu” e “descamou”, entre tantas, as obras de Miguel Torga, Augusto Abelaira, Almeida Garrett, António Lobo Antunes, Carlos de Oliveira, Antero de Quental, Aquilino Ribeiro, Alves Redol (e outros tantos neorrealistas), bem como muito da poesia e do romance daqueles que se consagraram na literatura portuguesa do pós-25 de Abril.

Foi pelo respeito à História das letras de seu país que gastou um tempo imenso e um fôlego invejável a pedagogicamente ensinar que a literatura é um corpo vivo que deve ser respeitado e, por isso, dedicou grande parte de sua obra a explicar com quais instrumentos havemos de tocar a superfície dos textos com proveito e habilidade, qualidades que só são adquiridas pelos que se dispõem a aprender o que rasteiramente se convencionou chamar de “metodologia” ou de “teoria”, ainda que na prática constituam o único caminho possível para a criação de uma espécie de cartografia, capaz de mapear o mundo dos textos. Seus livros, ensaios, e/ou projetos coordenados sobre os estudos literários, teoria da literatura, literatura espanhola, literatura comparada e estudos narrativos mediáticos; bem como seus dicionários, seus trabalhos sobre didática, os nove volumes da *História Crítica da Literatura Portuguesa* e a necessária edição crítica da obra de Eça de Queirós apontam para o investigador que é, mas também comprovam o professor que nunca deixará de ser. É a

vantagem da “letra redonda” garrettiana:⁶ podemos por vezes odiá-la, mas sem ela a humanidade seria infinitamente mais precária e estúpida.

Cabe aqui também lembrar que ao coordenar uma coleção, cujo título era *Cânone*,⁷ Carlos Reis, acaba por estabelecer um terreno sólido para o que chamamos de literatura. Em língua portuguesa, pôs-se em defesa daquilo que Harold Bloom (2011) não foi capaz de perceber por conta de uma “obtusidade córnea”⁸ que não lia e nem queria ler em bom português. Em tempo de certezas voláteis e de tantas outras coisas “líquidas”, trazer Gil Vicente ou o Padre António Vieira para a boca de cena do mercado editorial é mesmo feito de que se pode e deve orgulhar. Perceber que há de haver um necessário chão para que a memória literária de uma cultura não se perca não significa dizer que este mesmo chão não possa sofrer mudanças que o transformem, seja pela irrupção de novos valores, seja pela (re)descoberta dos “esquecidos”, submersos abaixo da superfície do solo. Sobre isto, afirma Carlos Reis:

⁶ Refiro-me ao capítulo XXVI de *Viagens na minha Terra*: “E já no porto da inclita Ulis-séia.../ Pouco a pouco amotinou-se-me o sangue, senti baterem-me as artérias da fronte... as letras fugiam-me do livro, levantei os olhos, dei com eles na pobre nau Vasco da Gama que aí está em monumento-caricatura da nossa glória naval... E eu não vi nada disso, vi o Tejo, vi a bandeira portuguesa flutuando com a brisa da manhã, a torre de Belém ao longe... e sonhei, sonhei que era português, que Portugal era outra vez Portugal./ Tal força deu o prestígio da cena às imagens que aqueles versos evocavam!/ Senão quando, a nau que salva a uns escaleres que chegam... Era o ministro da marinha que ia a bordo./ Fechei o livro, acendi o meu charuto, e fui tratar das minhas camélias./ Andei três dias com ódio à letra redonda.”

⁷ Publicada pela Livraria Almedina/Edições 70, entre 2008-2012.

⁸ Cito Eça de Queirós “em resposta” à crítica feita por Machado de Assis (ainda que sem nomear o autor de *Iaiá Garcia*) sobre *O primo Basílio* e a injusta acusação de plágio que nela estava inscrita. No prefácio da edição de 1880 de *O crime do padre Amaro*, Eça afirmaria: “Com o conhecimento dos dois livros, somente uma obtusidade córnea ou má fê cínica poderia assemelhar esta bela alegoria idílica, a que está misturado o patético de uma alma mística [o livro de Zola], a *O crime do padre Amaro* que, como podem ver neste novo trabalho, é apenas, no fundo, uma intriga de clérigos e de beatas tramada e murmurada à sombra de uma velha Sé de província portuguesa” (Queirós, 1997: 100).

Por outro lado, a questão do **cânone** tem que ver também, na sua condição de fator de condicionamento, com a **valorização** a que as obras literárias são sujeitas e com as mudanças que por vezes nessa valorização se observam. Exemplos muito sugestivos de mudanças desse tipo, obviamente inspiradas por um reajustamento do **cânone**, podem encontrar-se nas Literaturas Espanhola e Portuguesa, relativamente a Gôngora e a Fernão Mendes Pinto: reaparecido e valorizado pela chamada Geração de 27, em conferências de Lorca e em estudos de Dâmaso Alonso, o poeta de *Las Soledades* passou a ter uma aceitação acrescida, no **cânone literário** espanhol; por sua vez, a *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto ilustra um aspecto importante da Cultura e da Literatura Portuguesa do século XVI – a componente anti-heróica e as experiências do humano a que o expansionismo também deu lugar –, o que se tornou por assim dizer mais aceitável, desde que se superou uma visão épica e triunfalista que, por razões naturalmente ideológicas, era colhida n’*Os Lusíadas*. (Reis, 2008: 77-78)

Não gratuitamente, o “cânone particular” criado pelo trabalho ensaístico de Carlos Reis – tendo em vista os autores que de perto tiveram sua atenção mais retida – é marcado por um traço a meu ver indiscutível, traço, aliás, que já havia defendido como basilar quando se trata do texto literário que, para ele, é um “fenômeno” de caráter “**sociocultural**” decorrente de “uma prática constituída e definida em função de **critérios sociais**”; por isso, é necessário levarmos em conta o “ponto de vista histórico” que faz com “a literatura po[ssa] ser entendida como instrumento de intervenção social”. Retomando Platão, Carlos Reis ensina que a doutrina platônica já defendia “uma criação poética que estimul[asse] os homens na procura da perfeição, assim se postulando uma teoria artística de teor **finalístico** e **socialmente motivada**. ” (Reis, 2008: 40). Deste modo, muita atenção foi dada aos “escritores [que] dialogam com a **História**”, levando em conta que “o diálogo da literatura com a história não exige necessariamente uma tal representação explícita”, pois partindo da “noção bakhtiniana de **cronótopo** (do grego *cronos*, “tempo”, e *topos*, “espaço”), pode afirmar-

se que a obra literária entra em interação com o seu tempo histórico, independentemente das referências expressas que a esse tempo possam ser feitas”. Obviamente, que seu trabalho ensaístico incidiu sobre a escrita daqueles que, com mais insistência, mantiveram uma relação estética – e não meramente documental – com o que chamamos de realidade, porque o instrumento único de que dispõe a escrita artística é só, e tão somente, a linguagem se refigurada da referencialidade exigida pelo uso comum, tornando-se assim capacitada para redizer o real à sua maneira. Para Carlos Reis: “essa relação com a realidade é possível porque, através do discurso em que se enuncia, a obra literária retém ecos e matizes difusos de outros discursos, do seu tempo e do passado, que nela se projectam” (Reis, 2008: 85-86). No fundo, o que aqui temos é uma valoração explícita de outro conceito bakhtiniano que é a pluridiscursividade tão presente nas obras de seus mais que estimados Eça de Queirós e José Saramago. Ao refletir sobre as relações mantidas pela obra de Eça com a História, o ensaísta afirma:

A obra ficcional de Eça de Queirós constitui um prolongamento qualitativo da *tendência historicizante* de toda a narrativa. Em diálogo com vozes qualificadas de sua geração e reflectindo reiteradamente, em textos de propensão doutrinária, sobre o passado, sobre a historiografia que o representa e sobre os valores que ele envolve, Eça de Queirós projectou, nalguns dos seus romances mais importantes, a consciência nítida de que o todo o discurso ficcional é também uma forma superior de enunciação do discurso da História. (Reis, 1999: 104)

De certa forma, quero crer que quase tudo que acima serviu para problematizar a obra ficcional de Eça, também tem grande serventia quando se pensa no romance de José Saramago, autor que, se não deixou uma obra “ensaística/doutrinária” (como fez o seu colega oitocentista, declaradamente um aficionado pelas cartas, prefácios e jornais), a seu modo, igualmente muito texto marcado por este mesmo teor pode

ser “recolhido” nas muitas entrevistas que deu ao longo da vida e que competentemente receberam o que aqui chamo de grande síntese com a publicação de *Diálogos com José Saramago* (1998), livro engendrado por um Carlos Reis entrevistador que teve a superior qualidade de deixar falar um escritor:

CR – *Além disso, há uma outra coisa que eu também lhe perguntei: Você tem alguma explicação para o facto de o título levar uma marca de género? Evangelho, memorial, ensaio, história...*

JS – Não tenho explicação, mas posso encontrá-la. No fundo, o *Evangelho* pode ser entendido como um evangelho, mas não no sentido rigoroso, porque evangelho significa **boa nova**: não creio que se trate de uma nova tão excelente, quando o que ali se faz é desmontar uma história que nos tem sido relatada desde os textos evangélicos até às biografias de Jesus ou às vidas de Jesus contadas no cinema. Portanto, ele é evangelho porque, no fundo, é um relato possível, um relato imaginado do que teria sido a vida de Jesus. No caso do *Manual de Pintura e Caligrafia*, posso encontrar uma explicação, mas *a posteriori*: quando a questão do título se põe, verifico que aquele é um pintor que pinta e é um pintor que escreve; parece, então, que esse é um título que nasce, pode dizer-se até, irresistivelmente. O *Memorial* tem essa explicação, que é a de eu querer recordar qualquer coisa do século XVIII; por assim dizer, isso teria de ficar registrado como memorial, ou como crónica. O romance poderia chamar-se *Crónica do Convento*. A *História do Cerco de Lisboa* é óbvia, é de História mesmo que se trata, é a história do cerco de Lisboa contada como se espera que ela seja contada, mas contada também de outra maneira; contudo, de uma maneira ou de outra, é sempre uma história do cerco. (Reis, 1998: 121)

No já referido ensaio de 2002, “Eça de Queirós e a Estética do Pormenor”, Carlos Reis retoma aquela que seria a última carta enviada por Eça a Oliveira Martins, onde tece considerações críticas sobre o recém-

publicado *Vida de Nun'Álvares*. Na carta, Queirós critica abertamente o excesso de “minudências do detalhe plástico” presente na narrativa histórica do Amigo, por julgar que isto criava “uma vaga desconfiança” no leitor. A partir da carta, Carlos Reis conclui que para Eça, “ao romancista era consentido tudo o que o historiador fazia (...); ao historiador por muito “artista” que fosse, estava vedado o culto do pormenor, que era, para o romancista um verdadeiro motivo estético”, acrescentando em seguida: “E Eça de Queirós foi, a meu ver, um talentoso cultor disso a que chamo uma estética do pormenor” (2002: 15). Recupero este ensaio porque julgo que, de certa forma, a nomeada “estética do pormenor” – que de fato percorreu toda a narrativa de Eça – acabou por também se tornar um *modus operandi* do olhar crítico de Carlos Reis, pois só isto explica a atenção tantas vezes dedicada a pequenas cenas, a descrições que parecem ocasionais e mesmo a personagens que dentro da galeria queirosiana não ocupam mais do que a condição de secundários. Por outras palavras, com uma atenção quase cirúrgica, Carlos Reis debruçou-se sobre o mundo microscópico que Eça construiu dentro da monumentalidade de sua obra, numa tentativa de análise – que aqui chamo de metonímica – de esmiuçar a parte para abarcar o todo. Acumulando pequenas cenas, redesenhando descrições de espaços internos e externos e, principalmente, facultando importância a personagens que nunca chegam a ocupar a boca de cena do protagonismo, Carlos Reis ratificou os estudos sobre a personagem por crer que “as pessoas dos livros” formam uma “categoria sem a qual não há relato que se sustente”⁹. O ensaísta – em seus trabalhos mais recentes sobre a personagem e mais evidentemente em seu projeto *Dicionário de Personagens da Ficção Portuguesa* – ¹⁰ tal qual o “coleccionador” benjaminiano, desobedece ao saber instituído, voltando-se para o

⁹ Parto do texto disponível em [<https://figurasdaficcao.wordpress.com/2013/10/>], [consultado em 17.05.2021].

¹⁰ Disponível em [<http://dp.uc.pt/apresentacao/projecto-de-investigacao-figuras-da-ficcao>].

pequeno, para o aparentemente sem importância na intenção de construir a sua coleção, o seu recorte do mundo, ao mesmo tempo em que, com isto, imprime uma forma sua ao próprio mundo:

“Escrever a história significa (...) citar a história. Ora, no conceito de citação está implícito que o objeto histórico em questão seja arrancado do seu contexto”, lemos em um dos fragmentos de *Passagens*. O gesto do colecionador de arrancar as coisas de seu contexto, assim como o gesto do catador que “reencanta” o que fora descartado pela sociedade de consumo (...) Essa libertação para Benjamin é tanto dos homens como do passado. (Seligmann-Silva, 2007:108)

Em sua longa trajetória ensaística, Carlos Reis “coleccionou”, entre tantas coisas, muitas personagens. Pessoas de papel que sustentaram o seu caminho e lhe fizeram companhia, tendo hoje uma “coleção” de presenças ficcionais que impedem a solidão que marca a condição humana se formos capazes da experiência única que nasce da leitura. Sabia ele que são as personagens aquelas capazes de transformar o espaço em “lugar”, tal como ensina a dita Geografia Humanista, que entende que qualquer dimensão geográfica só pode existir em demanda com o humano. O “lugar” é, antes de tudo, um espaço humanizado. Não gratuitamente, Carlos Reis foi capaz de perceber que Paris, Londres, Rio de Janeiro, São Petersburgo, ou Oviedo só ganhariam legitimidade, ou melhor, só teriam verossimilhança se estivessem revestidas pelas emoções de personagens que as humanizassem, transformando deste modo o que seria mero cenário naquilo que tão bem definiu como “lugares textualizados”. Ao analisar a importância do espaço no romance oitocentista, Carlos Reis ensina:

Assim, para Balzac (e para Dickens e Flaubert e Machado de Assis e Clarín e Tolstoi e muitos outros), o espaço foi uma categoria narrativa com fronteiras e com funções relativamente claras, na economia da história contada. O olhar de Rastignac (e o de todos os seus semelhantes, que povoa-

vam os romances de então) tratava de captar, sob o signo da verosimilhança, aquilo que a percepção humana podia abarcar, sobretudo no plano visual; nesse processo, o relato estava obrigado a uma “transparência” e a uma eficácia semiótica aparentemente incompatíveis com outros tratamentos de uma categoria narrativa então relativamente estável. O espaço que a personagem observava só poderia dinamizar-se e tornar-se semanticamente relevante, na medida em que o olhar da figura ficcional nele investisse as emoções, as volições e os valores que um romance entendido como instrumento de reforma de costumes podia comportar. E em muitos casos assim aconteceu, de facto. Por isso, Paris não é só uma reconstrução ficcional de Balzac, como é também uma vivência de Eugène Rastignac; a Lisboa revista por Carlos da Maia em 1887, dez anos depois de ter partido, é uma parte dele e do seu drama pessoal, mais do que de Eça; e a cidade de Vetusta (essa em que reconhecemos a Oviedo da segunda metade do século XIX) começa por ser sobretudo um efeito emocional do olhar que o calculista Don Fermín de Pas lança sobre ela, do campanário da catedral. Também esses são, por fim, lugares *textualizados*, porque na superfície do relato ficam as marcas indeléveis de uma visão do espaço que sem essa textualização não teria qualquer significado, nem seria preservada pela nossa memória de leitura. (Reis, 2013/2014:117-118)

O rapaz, que nos anos 60 percorreu mais de 1600 km ao sair da Ilha Terceira em direção a Coimbra, talvez não imaginasse que o percurso seria tão longo e menos ainda acreditaria ser capaz de construir uma “estrada de papel” tão gigantesca, como aquelas desejadas por Garrett no século XIX.¹¹ De todo modo, há sempre estradas por percorrer e disto sabe Carlos

¹¹ Cito Garrett, ao fim de seu capítulo XLIX: Tenho visto alguma coisa do mundo, e apontado alguma coisa do que vi. De todas quantas viagens, porém fiz, as que mais me interessaram sempre foram as viagens na minha terra. / Se assim pensares, leitor benévolo, quem sabe? Pode ser que eu tome outra vez o bordão de romeiro, e vá peregrinando por esse Portugal fora, em busca de histórias para te contar. / Nos caminhos de ferro dos barões é que eu juro não andar. / Escusada é a jura porém. / Se as estradas fossem de

Reis que, em uma entrevista em tom mais intimista, acabou por revelar o sonho de mais uma viagem:

Quero fazer a Estrada 66, de carro, e de preferência na companhia de alguém que tenha este mesmo ideal comigo. Quero ir até Chicago – já agora posso lhe dizer – alugar um carro, fazer o cerca de 4000 km pela mítica Estrada 66 – dá mais ou menos 400 km por dia –, chegar a San Bernardino, na Califórnia, e aí apanhar um avião e voltar para Chicago. Fazer a Estrada 66 é o meu sonho de consumo que eu espero cumprir em breve.¹²

Tenho para mim que Carlos Reis não viajará sozinho pela Estrada 66, bastando para isto lembrar dos conceitos de “museu e/ou biblioteca imaginários”, criados por André Malraux e competentemente explorados por Edson Rosa da Silva num inultrapassável livro – *A reflexão da literatura. Ensaios sobre literatura francesa* –, publicado em 2020. Ambos são espaços construídos por nossa imaginação, os quais não só agrupam “tudo aquilo que, além de distante no espaço e no tempo, é intransponível”, como também abolem “as fronteiras espaço-temporais”. Por serem “lugares-mentais”, eles não têm limites, ao mesmo em que põem em confronto “formas de um mundo informe e atemporal”, já que “escapa[m] ao mundo histórico” e descentraliza[m] e desierarquiza[m]” a cultura (Silva, 2020: 26-27). Por isso,

Essa ideia recorrente na obra de André Malraux é retomada da seguinte forma em *L’homme précaire et la littérature*: “toda a narrativa está mais próxima das narrativas anteriores que

papel, fã-las-iam, não digo que não. / Mas de metal! / Que tenha o governo juízo, que as faça de pedra, que pode, e viajaremos com muito prazer e com muita utilidade e proveito na nossa boa terra.

¹² Texto transcrito da entrevista disponível: [<https://www.youtube.com/watch?v=1IoTO-pA2Y0k>] [consultado em 16.05.2021].

do mundo que as cerca, e as obras mais divergentes, quando reunidas no museu ou na biblioteca, não se acham juntas pela relação que mantêm com a realidade, mas pela relação que têm entre si. (Silva, 2020: 28-29)

Como “coleccionador” de textos que é e dono de um museu/biblioteca de fazer inveja a maioria dos mortais, só resta desejar ao Professor uma “boa viagem”: afinal o que são os 4000 km de uma *highway* diante do tanto que já percorreu? Sem dúvida, Eça de Queirós, José Saramago e tantos outros não lhe hão de faltar como inestimável companhia.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Luís Varela de (2015). “Carlos Reis – Perfil”. Disponível no endereço [<https://www.youtube.com/watch?v=1IoTOpA2Y0k>] [consultado em 16.05.2021].
- ARNAUT, Ana Paula e Peixinho, Ana Teresa (Coords.) (2020). *Revista de Estudos Literários 2020/10. As Palavras (In)visíveis. Estudos para Carlos Reis*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra.
- BLOOM, Harold (2011). *O cânone ocidental. Os grandes livros e os escritores essenciais de todos os tempos*. Trad., Introd. e Notas Manuel Frias Martins. Lisboa: Temas & Debates/ Círculo de Leitores.
- GARRETT, Almeida (2020). *Viagens na minha Terra*. Lisboa: Livros do Brasil.
- IMPRESA NACIONAL (2015). “Carlos Reis em Entrevista #4/4. ‘Na literatura está muito da nossa maneira de ser, da nossa atitude perante a vida’”. Disponível no endereço [<https://impresanacional.pt/carlos-reis-em-entrevista-4-4-na-literatura-esta-muito-da-nossa-maneira-de-ser-da-nossa-atitude-perante-a-vida/>] [consultado em 17.05.2021].
- QUEIRÓS, Eça de (1997). *O crime do padre Amaro*, in Beatriz Berrini (Org.). *Obra Completa*. v. 1: 89-437. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar.
- QUEIRÓS, Eça de (1999). *A correspondência de Fradique Mendes*. Lisboa: Livros do Brasil.
- REIS, Carlos (1975). *Estatuto e perspectivas do narrador na ficção de Eça de Queirós*. Coimbra: Livraria Almedina.
- REIS, Carlos (1983). *O discurso ideológico do Neo-Realismo português*. Coimbra: Livraria Almedina.

- REIS, Carlos (1997). *Eça de Queirós. Consul de Portugal à Paris. 1888-1900*. Trad. Marie-Hélène Piwnik. Paris: Centre Culturel C. Gulbenkian – Portugal.
- REIS, Carlos (1998). *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Editorial Caminho.
- REIS, Carlos (1999). *Estudos Queirosianos. Ensaios sobre Eça de Queirós e a sua obra*. Lisboa: Editorial Presença.
- REIS, Carlos (2002). “Eça de Queirós e a Estética do Pormenor”, in Carlos Reis, Cristina Mello, Maria João Simões, Ana Paula Arnaut, Isabel Lopes, Fernando Matos Oliveira (Orgs.). *Congresso de Estudos Queirosianos. IV Encontro Internacional de Queirosianos. Actas*. v. 1: 13-30. Coimbra: Livraria Almedina/Instituto de Língua e Literatura Portuguesas, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- REIS, Carlos (2005). *O essencial sobre Eça de Queirós*. Lisboa: INCM.
- REIS, Carlos (2008). *O conhecimento da Literatura. Introdução aos estudos literários*. 2.^a ed., Coimbra: Livraria Almedina.
- REIS, Carlos (2013). *Figuras da Ficção*. Disponível no endereço [<https://figurasdaficcao.wordpress.com/2013/10/>] [consultado em 17.05.2021].
- REIS, Carlos (2013/2014). “Textualização do espaço e espacialização do texto”, in *RUA-L. Revista da Universidade de Aveiro*, n.º 2 (II série): 105-118.
- REIS, Carlos (2015). “Carlos Reis. Revisão quase melancólica”, in *Jornal de Letras*, 18 de fevereiro a 03 de março de 2015: 36.
- REIS, Carlos (2015b). *Pessoas de livro. Estudos sobre a personagem*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- REIS, Carlos (2017). “Para uma teoria da figuração. Sobrevidas da personagem ou um conceito em movimento”. *Letras Hoje*, v. 52, n.º 2: 129-136.
- REIS, Carlos (2018). *Dicionário de Estudos Narrativos*. Coimbra: Livraria Almedina.
- SELIGMANN-SILVA, Marcio (2007). “Quando a teoria reencontra o campo visual”, in *Revista Concinnitas*, ano 8, v. 2: 103-114.
- SILVA, Edson Rosa (2020). *A reflexão da literatura. Ensaios sobre literatura francesa*. Belo Horizonte: Editora Moinhos/Conselho Nacional de Pesquisa.

UM MONUMENTO DE PALAVRAS*

PERE FERRÉ

Universidade do Algarve
Centro de Investigação em Artes e Comunicação

Y al cabo nada os debo; debéisme quanto he escrito

ANTONIO MACHADO

1. O poema de David Mourão-Ferreira “Testamento” é, sem dúvida, um dos mais importantes documentos da sua obra lírica. Publicado pela primeira vez, de forma avulsa, na revista *Colóquio-Letras*, com o título “Testamento Primeiro” (Mourão-Ferreira, 1975: 52-54), será incluído, estrategicamente, no ano seguinte, no livro *As Lições do Fogo* (Mourão-Ferreira, 1976: 162-165), uma das suas numerosas e significativas colectâneas, como penúltimo poema (o livro encerrava, não por acaso, com “In Memoriam Memoriae”; a abertura era dada pelo poema “Memória”). Posteriormente, voltará a ver a luz nas duas compilações da sua obra poética: a primeira delas, finalizando um livro ‘novo’ *Órfico Ofício*, desta vez ocupando, simbolicamente, o fecho do livro da sua poesia reunida (Mourão-Ferreira, II, 1980a: 239-241)¹; a segunda, na nova edição que será a última revista pelo autor e, como é evidente, por ele também compilada (Mourão-Ferreira, 1988: 319-322), ocupando a mesma posição que lhe foi destinada em *Órfico Ofício*.

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

¹ Introdz nesta edição, pela primeira vez, como epígrafe do seu “Testamento”, versos do poema “The Ship of Death” de D. H. Lawrence.

Pese embora as alterações topográficas antes assinaladas, tão correntes e significativas na elaboração dos livros deste poeta², a variação, na fortuna editorial de “Testamento”, é ínfima. É de assinalar a mudança de título que, em 1975, se assumia como um “Testamento Primeiro”, num tempo onde parecia que David Mourão-Ferreira ainda o sentia como um legado provisório (aberto a algum novo codicilo), para logo, no seguinte ano, assumir o papel de um testamento definitivo que à posteridade deixaria. Deste modo, em sintonia com este espírito de vontade última, a versão em livro de 1980 assumirá o papel de *ne varietur*. Em *As Lições de Fogo* e seguintes, alterou o verso 4: em vez de “E nem de lava Antes de nada”, substituiu o primeiro ‘hemistíquio’ ficando assim inscrita, neste *loci critici*, a sua forma definitiva: “Antes de lava Antes de nada”, que alcança, mediante o recurso a um processo anafórico, funções de intensificação. Por fim, ainda do ponto de vista da inventiva de Mourão-Ferreira, só mais uma nova variante ocorrerá neste poema: trata-se do verso 25 onde alterou “barcas”, presente em 1975, para, também a partir da edição de 1980, assumir, como última variante autoral, a lição “barcos”. Ainda que de menor alcance, creio que com esta modificação se atinge uma maior generalização conceptual. Resta, finalmente, recordar a inserção reiterativa, não redundante, da epígrafe de D. H. Lawrence, que só figurará também a partir de 1980.³

² David Mourão-Ferreira nunca cessou de reorganizar a sua obra poética. O constante desejo de preparar antologias, tecendo e voltando a tecer o que para ele era o essencial, naquele instante, da sua criação em verso, levou-o a introduzir novos poemas (ou novos livros) com ou sem variantes, alterando a localização de alguns deles, procurando criar um fio condutor, sempre composto por uma abertura e um epílogo. A este procedimento espero, muito em breve, dedicar um atento estudo. Ver também a nota 4.

³ Note-se a o tom elegíaco da epígrafe que recorda a necessidade, no outono da vida, de se ter já preparado o barco da Morte. Recordemos, ainda, como termina este poema de D. H. Lawrence (“The Ship of Death”): “Oh build your ship of death, oh build it! / for you will need it. / For the voyage of oblivion awaits you.” Veja-se o modo como se entrelaça com “Testamento”.

Este poema, central na sua obra lírica, tem a sua génese, o que é normal em qualquer criação humana, e a ela tentarei referir-me, principalmente na segunda parte deste estudo. Façamos, por agora, alguns comentários preliminares observando, ainda que muito sumariamente, alguns pormenores desta pequena obra-prima da literatura portuguesa do século XX. Por um lado, será bom não perder de vista o determinante papel desempenhado pelos números em Mourão-Ferreira; por outro, constatar a procura de uma narrativa virtual sempre por ele evidenciada nos seus livros de poesia. Divide-se, assim, “Testamento”, em cinco *sequências* de 20 versos cada uma, inserindo-se o poema, quando convocado para ser a conclusão de um livro (*Órfico Ofício*), na parte quinta de uma obra concebida em cinco unidades, a saber: “Inscrições” (título bem significativo, iniciado por um não menos significativo “Espólio”), “Colar de Xerazade”, “Os Lúcidos Lugares”, “Horizontes” e, claro, “Testamento”. Cada uma destas partes reúne no seu seio dez poemas, menos a última secção que, como já foi dito, apresenta um único poema, ainda que dividido, recorde, em cinco sequências, como se síntese fosse (e é) de toda a obra, tanto do ponto de vista semântico como formal.

Numa visão mais abrangente, com *Órfico Ofício* e a sua organização estrutural, cuja abertura é consagrada a “Inscrições”, como já fiz notar, dá-se o começo e o mote para clausurar a sua *Obra Poética*, em 1980, iniciada, como bem sabemos, com “Inscrição sobre as ondas”, em 1950 (a segunda e última edição, feita sob a sua atenta vigilância, alterará o encerramento do círculo, com a inclusão do poema “Reinscrição sobre as ondas”, pertencente ao novo livro *No veio do Cristal*, no fim da obra). Mas regressemos ao *Órfico Ofício* que nos remete, pelo título, para o universo da poesia e, obviamente, para o da música. Esta designação não é fruto do acaso⁴ (o acaso nunca contamina a sua obra): o oficiante de Orfeu é o

⁴ Veja-se o que Mourão-Ferreira diz da sua poesia: “Em geral um livro de poesia não é para mim um amontoado, uma soma de poemas: tem de ter uma estrutura, ou, dizendo doutra maneira, tem de ser um organismo em que as diversas composições respondam umas às

Poeta, aliando sempre o significado da palavra ao significante da música. Nada de novo se pensarmos que já em ensaio escrito em 1964, a propósito de João Xavier de Matos, lembrara que canto “aparece (...) como simples metáfora da sua actividade poética” (Mourão-Ferreira, 1982: 40). Eis, pois, Mourão-Ferreira a exercer, em pleno, o seu magistério.

Em síntese: se repararmos com atenção neste livro – que por “não ter sido nunca objecto de edição isolada” e se ter dado a conhecer “no remate do segundo volume da ‘Obra Poética’ de 1980 o que diferiu, se não diluiu, a atenção particular que merece” (Pereira, 1997: 424) – e nele considerarmos a existência de cinco secções, teremos cinco obras dentro de uma obra, 10 poemas em quatro obras, o que perfaz um total de 40 poemas e uma quinta secção, dividida em cinco partes (em óbvio paralelo com o número de secções de *Órfico Ofício*), composta, cada uma delas, por 20 versos, isto é, o dobro, em versos, dos poemas de cada uma das quatro secções anteriores.⁵ Por fim, todos os números apresentados são divisíveis entre si. Não serão estas curiosidades numéricas de enorme importância para a leitura da obra como um todo, minuciosamente gerado, sabendo a importância que a numerologia tinha para este poeta?

outras. O título, como aliás outros elementos do chamado paratexto, dá já ao leitor uma indicação desse significado. Para apontar dois exemplos: ao meu primeiro livro de poesia (...), chamei-lhe de propósito *A Secreta Viagem* e não *A Viagem Secreta* – o que podia ser um bom título para um romance policial –, porque com esta simples mudança da ordem do substantivo e do adjectivo pus mais ênfase no adjectivo ‘secreta’. (...) Outro exemplo: *Os Quatro Cantos do Tempo*. Logo no título está indicado um aspecto da estrutura do livro que se encontra realmente dividido em quatro partes, cada uma correspondente a uma estação do ano e com um poema final, chamado ‘Canto Secular’ que é uma espécie de fecho de abóbada do conjunto. A palavra ‘cantos’ tem aí dois significados, é ambígua: é como se o ano fosse uma casa e os cantos os quatro cantos dessa casa, mas também são cantos no sentido de cantar.” (Somai, 1997: 27).

⁵ Porque Dante é um dos poetas abundantemente convocados em toda a obra de David Mourão-Ferreira não se pode deixar de se assinalar a particularidade deste número (100 versos), tendo em conta os cem cantos de *A Divina Comédia*.

Por seu lado, terá Mourão-Ferreira elaborado esta obra com o pensamento de homenagear, como nesse mesmo ano fizera, a música⁶, invocando, para mais, Orfeu? Não estou certo, mas pairam algumas suspeitas. Ainda que bom apreciador da música clássica, à qual se referiu de forma muito explícita na entrevista a Graziana Somai manifestando as suas preferências pela música barroca em geral, por Mozart, Vivaldi, Haydn, Rossini, Verdi, em particular, entre muitos outros⁷ (Somai, 1997: 35), parece-me que dela se utilizou, consciente ou inconscientemente, já que se a música tem uma função “mais, de repouso, (...) acaba por servir-me também para reflexão.” (Somai, 1997: 35). Ora, retomando *Órfico Ofício*, que reúne poemas escritos entre 1972 e 1978, a sua estrutura parece vislumbrar uma espécie de *requiem* muito particular, que terminaria em final apoteótico, mediante um processo de recollecção de temas dispersos em secções anteriores, fenómeno muito recorrente, adiante-se já, na poesia barroca. “Testamento” escrito, já vimos, em 1975, seria, se esta fosse uma boa via para decifrar este livro, o elemento agregador, compilador, *recolector*, ainda que com dimensões apocalípticas, das quatro secções anteriores.

Possível será assim imaginar uma sequenciação em quatro partes poético-musicais: a primeira, de estilo ágil, composta por breves “Inscrições” marcadas pela prosódica rapidez dos seus dísticos e tercetos e o solitário, mas significativo, quarteto, sempre variações de dísticos, que

⁶ Em “Quanto a esta Ode”, nota explicativa incluída nessa preciosidade bibliográfica publicada pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda, David Mourão-Ferreira esclarece que “Convidado, pelo meu velho amigo o Maestro Filipe de Sousa, a escrever um texto para as celebrações portuguesas do Dia Mundial da Música de 1980, longe estava de prever, quando o convite me foi feito, que esse texto viria a ser em verso e, muito menos ainda, como é óbvio, que ele viria a tomar a forma desta *Ode à Música*.” (Mourão-Ferreira, 1980b: 1).

⁷ Não se devem, do mesmo modo, esquecer as várias referências à música, feitas ao longo da sua obra, nomeadamente na poesia. Como mero exemplo, o “Nocturno” (“Era, no giradiscos, ‘O Martírio / de São Sebastião’ de Debussy” superiormente analisado por Graça Moura, no número duplo 145/146 da *Colóquio-Letras*, dedicado a Mourão-Ferreira) (Graça-Moura, 1997: 175-179).

por essa razão em nada alteram a constante estrutura musical; seguindo-se-lhe uma segunda, “Colar de Xerazade”, de uma temporalidade com propósito extenso, quiçá infinito, contudo abreviado (“Numa hora e dez minutos / mil e uma noites acorrem”) pela inevitável passagem do Tempo; a seguir, em terceiro lugar, uma espécie de *vitae itinere*, com dez pseudo-romances (designação da qual se apropria pela suas potencialidades narrativas), “Os lúcidos lugares”, com a aparente ligeireza de um relato de viagens geograficamente mediterrânicas, mas que penetra *lucidamente*, com profundidade extrema, tanto no domínio da génese de uma civilização, na História, no eterno Eros, na cultura do *Mare Nostrum*, no encontro entre o Oriente e o Ocidente, bem como no Mito e, como sempre, na Memória e no Tempo, como macro-estrutura da vida do Poeta; e, “Horizontes”, tocado ao piano em “Junho” onde “nas suas/ teclas/ brancas, morre/ o dia” e em “Dezembro”, inversamente do ponto de vista cromático, “nas suas/ teclas/ pretas, morre/ o dia”; pela renovada musicalidade de um trinar de pássaro, em ardente voo de um erótico trio, para culminar essa última secção em “Axis Mundi” onde figura a mulher como uma totalidade. De *cada mulher a esta mulher templo de tudo na minha vida*, duas melodias que harmonicamente se executam até que “Testamento” irrompa na obra, retomando os vários temas de cada um dos andamentos de que destaco o “Espólio” que em “quarenta retratos” (os quarenta poemas) e “Em quatro iniciais no tronco de um cipreste se inscrevem”; recuperando o erotismo disperso por toda a obra, em que “A nossa noite ontem à tarde / foi a manhã porque esperávamos” do poema “Manhã” que ecoará em versos como “Adeus ó portas clandestinas / que ao fim da tarde se entreabrem” de “Testamento”; a revisão da viagem pelas ilhas do Mediterrâneo e da nossa civilização que víamos em “Os lúcidos lugares”, agora transformada numa visão infernal mediante versos como

E tantas tantas tantas ilhas
no mar que não nos limitasse
Como deixar-vos na linha

deste horizonte aquela praia
tão de repente se me escapa
Jorram vulcânicas as crinas
de réguas de éguas subaquáticas
Jorram do fundo E à superfície
crescem as ilhas assombradas
Eis que de longe lembram liras
mas entre as ondas só navalhas

concretizando-se essa premonitória constatação de que “em todos a morte /somente é questão de prazo” como escreve em “Romance de Éfeso” para, por fim, surgir esse ruir absoluto, apocalíptico, como antes disse, retomando de forma muito flagrante anáforas e paronomásias, que irrompem com sucessivas rimas internas,⁸ a construção de um longo poema que tem como ponto de partida e de chegada os versos

⁸ Como para qualquer poema de Mourão-Ferreira, um detalhado estudo formal é mais do que necessário. Já Jorge de Sena ao referir-se a este escritor destacara a sua “rara mestria técnica” (Sena, 1983: 316). Vasco Graça Moura assinalou também “o seu virtuosismo no emprego da aliteração, da consonância, da assonância, das formas de analogia paronímica e metafórica, da rima, e da regularidade rítmica, das repetições, dos paralelismos, das antíteses, das anáforas, etc.” (Moura, 1977: 19). Também Gastão Cruz recordou as palavras de Sena acrescentando que “Àqueles que possam sentir-se chocados com tal expressão, lembrarei que “maestria técnica” é o que encontramos em Dante, Camões, Keats ou Baudelaire- e que (por alguma razão se chamaram ‘de mestria’ as cantigas de amor medievais) só a sua ausência, não a sua presença, pode ser lamentada” (publicado em livro, pela primeira vez, em Cruz, 1999: 98). Ora, estas explicativas notas de Gastão Cruz só fazem sentido num tempo em que David Mourão-Ferreira era considerado um poeta algo anacrónico. Se a crítica sempre foi unânime na sua exaltação como escritor e, obviamente como poeta, nunca foi colocado a par de outros grandes nomes da literatura portuguesa do século XX. Não sei se me poderei apropriar da consideração feita por Eduardo Lourenço ao considerar a *Presença* como uma contra-revolução do modernismo português, aplicando-a à *Távola Redonda*, muito especialmente se tivermos em conta a geração dos *Cadernos de Poesia* (onde figuraram gigantes como Jorge de Sena e Sophia de Mello Breyner Andresen) ou do “Grupo Surrealista de Lisboa”, isto para não falar das particularidades *revolucionárias* da literatura portuguesa dos anos 60, 70 e 80. Com a sua argúcia particular (ainda que profundo admirador de Mourão-Ferreira) Eduardo Prado Coelho dele diz, em 1968, “que a sua ‘modernidade’ é extremamente discreta, mais

Que fique só da minha vida
um monumento de palavras
Mas não de prata Nem de cinza
Antes de lava Antes de nada
(...)

Fique porém de quanto sinta
um monumento de palavras

Mas não de bronze Nem de argila
E nem de cinza nem de mármore
De fumo sim Do que se infiltra
no coração das velhas máquinas
no estertor dos suicidas
no riso triste dos apátridas
(...)

Do fumo enfim que se eterniza
na longa insónia das estátuas
(...)

Mas que do nada ao menos fique
um monumento de palavras

sugerida do que praticada, e que há nele o culto do clássico, do equilíbrio, da aceitação das regras (ó Valéry!) em vez da transgressão, da libertação no interior das formas e não pela destruição das formas – quem o não sabe?” (Prado Coelho, 1972: 263). Urbano Tavares Rodrigues tenta inverter este ónus afirmando (num programa de televisão dedicado ao seu amigo David) que coube a este poeta “introduzir a modernidade na tradição”. De qualquer forma, David Mourão-Ferreira sentia algum mal-estar com esse *anacronismo*; aliás, a sua obsessão pela escrita de um romance era o nítido sinal de uma genuína dificuldade em escrever um romance ‘moderno’. Eça e *Os Maias* (a quem rende homenagem, de forma subtil, no fim do seu *Amor Feliz*) ou Nemésio, com *Mau Tempo no Canal*, eram modelos insuperáveis e a eles não seria possível recorrer. Por tudo isto, ainda num misto de ironia e de dor afirmou que “Os poetas costumam considerá-lo / razoável narrador; os narradores, razoável / poeta. E uns e outros, / desde que elogiosamente / sobre eles tenha escrito, / um clarividente ensaísta.” (Mourão-Ferreira, 1993: LII). Mas também com a sua habitual lucidez, referindo-se à sua geração e muito pensando nele próprio, advertiu que o Tempo será o melhor juiz e por isso a *Távola* deverá ficar “à espera, também, como todas as gerações, da implacável selecção, de que o futuro costuma encarregar-se,” (Mourão-Ferreira, 1962b: 190). Sobre os dispositivos retóricos deste poema, preparo também outro estudo.

2. E eis que o filólogo põe termo a algumas especulações por ele feitas acerca deste poema, consciente de ter omitido finas análises que foram dedicadas pela crítica a “Testamento”.⁹ Centro-me, na parte final deste

⁹ Sem pretender ser exaustivo, destaco algumas opiniões. Arnaldo Saraiva, por exemplo, escreve que “Foi certamente pensando na morte que escreveu o poema “Testamento” com que encerrava o segundo volume da sua *Obra Poética* (1980) (...) e onde exprimia este desejo:

Que fique da minha vida
Um monumento de palavras
Mas não de prata Nem de cinza
Antes de lava Antes de nada

Percebe-se nestes versos o diálogo com Horácio da Ode III. 30, que aludiu ao *monumentum aere perennis*, monumento mais perene do que o bronze. Como um moderno, para mais da era da incerteza, David não podia deixar de ironizar a horaciana arrogância. Mas o poema terminava assim:

E lembro tudo o que era simples
Antes do nada inevitável
Mas que do nada ao menos fique
um monumento de palavras

Difícilmente se poderia exprimir com mais perfeição a mútua neutralização ou relativização do poder e do impoder da palavra, incluindo a literária.” (Saraiva, 1997: 118-119). Também Urbano Tavares Rodrigues sobre este poema afirmou: “Mas sobretudo no “Testamento” essa apetência do eterno, que gera a criação estética e com ela se confunde, esplende como um triunfo sobre a morte” (Rodrigues, 1997: 124). Seabra Pereira, por seu turno, recordará que “Os anos 60, sobretudo, parecem agudizar este sentido de amargura na *Obra Poética* de David Mourão-Ferreira. (...) vertigens de constatação niilista que, embora não cedendo ao lance demoníaco do desespero, põem sob ingrata e insolvente caução o devir da existência humana.” (Pereira, 1997: 132-133). E não nos esqueçamos de Eduardo Prado Coelho que ratifica este pensamento com afirmações como: “Este ciclo final é marcado em parte por um léxico de desolação e apocalipse: *deserto, solidão, pó, fumo, nada, terramoto* e sobretudo *vento*” (Prado Coelho, 1988: 19). Muito recentemente, Gustavo Rubim, num brevíssimo, mas imprescindível artigo de jornal, dedicado a noticiar a edição póstuma da *Obra Poética*, editada por Luís Manuel Gaspar, em 2019, aproveita este poema para, de um modo radical, afirmar que “pode ser a maior surpresa para leitores atuais” de David Mourão-Ferreira “o discurso não só pessimista e lutuoso, mas niilista, a que a obsessão da memória conduz o poeta” (Rubim, 2020). Gustavo Rubim salienta nesta citação, com muito acerto, a surpresa, ou mesmo desconforto que provoca, acrescento eu, no leitor familiarizado com a falsa ideia de ser Mourão-Ferreira um mero trovador do amor; isto é, mais um dos poetas que *Cantam em provençal os pássaros de Maio*.

estudo, numa outra questão que o poema suscita e que, segundo creio, não foi ainda devidamente destacada.

É bem sabido que para além de ensaísta, ficcionista, poeta, dramaturgo também foi, de forma muito laboriosa, tradutor. Sim, traduzir para David Mourão-Ferreira não era um simples e ocioso ofício menor, pontual ou accidental na sua obra. Bem pelo contrário, traduzir era para ele uma forma de criação, feita com a minúcia de um ourives e a inventiva de um criador. Muito escreveu sobre a tradução David Mourão-Ferreira e sobre este aspecto, brevemente, Fátima Freitas Morna dedicar-lhe-á um sólido estudo. Aqui apenas recordarei algumas anotações feitas pelo Mourão-Ferreira tradutor.

Já nos distantes anos 50, mais precisamente em 1956, chamara a atenção para as dificuldades da tradução que exemplifica esboçando a tradução de três versos de Antonio Machado (“Canto y cuento es la poesía / Se canta una viva historia / Contando su melodía”). Após algumas tentativas de tradução, escreverá

Se, contudo, insistíssemos em apor o *imprimatur* a esta versão (“Canto e conto é poesia. / Canta-se uma viva história, / contando-lhe a melodia”), poderíamos ficar tranquilos, porquanto fizemos uma tradução *fiel*, embora muito empobrecida. Mas haveria outro caminho: “aproveitar” a *ideia* do poemeto de Machado de maneira mais livre e mais pessoal (v.g.: numa quadra, em versos de oito sílabas, etc.). No primeiro caso, teríamos aquilo a que os Italianos chamam uma “feia fiel”; no segundo, obteríamos porventura uma “bela infiel” (...) reservando ainda a designação de “feias infieis” para uma terceira categoria que é, também entre nós, a que conta com maior número de cultores. (Mourão-Ferreira, 1962a: 96)

No “Prefácio” do primeiro e único volume das *Imagens da Poesia Europeia*, por ele editadas, David Mourão-Ferreira será muito claro:

devo finalmente dizer, à guisa de explicação, que me dei sobretudo guiar por este ‘princípio’ tão admiravelmente

exposto e defendido pelo ensaísta Roger Caillois: (...) Uma boa tradução não é pois uma uma tradução literal nem uma tradução literária (mas infiel). É *inventar* o texto (vocabulário, sintaxe e estilo) que o autor traduzido teria escrito se a sua língua materna tivesse sido a do tradutor e não a sua... (Mourão-Ferreira, 1970: 14)

Sendo esta a posição de Mourão-Ferreira sobre a arte de traduzir, justifica-se plenamente que dele se diga que “O poeta que traduz o poeta autolegitima-se ao reclamar para si o direito de ousar produzir, a partir de outro, um poema português, e sobretudo um poema seu.” (Barrento, 1997: 250). Mas creio que devemos ainda ir mais longe, recuperando palavras de Joana Varela, porventura a melhor conhecedora da obra deste escritor, que recordou, com enorme acerto, que

o sentido de liberdade com que David encarava a tarefa do tradutor: recortando, retalhando, rematando a seu modo os poemas. Este trabalho, frequentemente de recriação, parece-nos bem sucedido porque a poesia do autor sempre se pautou por normas métricas e prosódicas relativamente clássicas, sendo elas que lhe permitiram a adesão à poesia alheia temporalmente próxima ou distante, depois transfigurada pela sua fábrica poética. (Varela, 2003: 12)

Retirem-se, pelo menos, dois pormenores destas citações. Em primeiro lugar *o sentido de liberdade* com que traduzia; em segundo lugar, e mais importante ainda para o que aqui pretenderei averiguar, *até que ponto a leitura e o trabalho de tradução marcam a própria obra de David, ou com ela dialogam?* “Testamento” recorre a uma curiosa correlação, tipicamente barroca, onde *prata* e *cinza* se opõem a *lava* e *nada*; do mesmo modo, *bronze*, *argila*, *mármore* se opõem a *fumo*. Por sua vez, nesta técnica correlativa o *nada* concatena-se com *o monumento de palavras*. De onde surgiram em Mourão-Ferreira esta estrutura e os vocábulos aqui destacados do poema?

Bem conhecia ele o *carpe diem quam minimum credula postero*, ao qual foi beber. Ele mesmo o traduziu, a partir de uma edição francesa (Horácio, 1950: 20).¹⁰ Também de Ausônio (1947: 274), o mesmo autor do famoso *colige, virgo, rosas*, traduziu¹¹ o epigrama

Dicebam tibi: ‘Galla senescimus; effugit aetas,
utere rene tuo: casta puella anus est.’

mordaz crítica a quem desprezou os prazeres da juventude.

Mas não serão as quatro primeiras sequências de “Testamento”, em contraste com a quinta, um eco do *carpe diem*? E cessará por aqui este tópico literário? Não me parece. Conhecia também, Mourão-Ferreira, o poema de Garcilaso de la Vega, “En tanto que de rosa y d’azucena” (cuja tradução de Ary de Mesquita é por ele aproveitada). Ora, “Testamento” é muito mais do que a reelaboração de um motivo literário, é citação e paráfrase de um motivo muito comum na tradição ocidental, em primeiro lugar, e de um poema muito concreto, em segundo.

Laguna Mariscal (1999) e (2000) percorreu, num denso e importante artigo, dividido em duas partes, a presença de vocábulos como *terra*, *fumo*, *pó*, *sombra* ou *nada* ao longo da literatura ocidental. Estes vocábulos são estudados em contexto, inseridos num “motivo semântico concreto, que se manifesta literariamente mediante una forma perceptible y definible (en términos de léxico, estrutura, retórica, imaginería literaria, etcétera) y que muestra recurrencia en la historia de la literatura occidental.” (Laguna Mariscal, 1999: 201). Assim do *Génesis*, à *Ilíada*, passando por Píndaro,

¹⁰ Dispomos destas preciosas informações graças ao rigoroso e infelizmente pouco valorizado trabalho de Joana Morais Varela na pesquisa destas importantíssimas minúcias. Para mais detalhes, cf. as *Vozes da Poesia Europeia*, por ela preparadas nos números 163, 164 e 165 da revista *Colóquio-Letras*. Completa-se este trabalho com a publicação, na mesma revista (números 166 a 169), das *Imagens da Poesia Europeia*.

¹¹ Mais uma vez, informação fornecida por Joana Varela. Ver nota anterior.

Sófocles, Eurípides, Asclepiades de Samos, Lucrécio, Virgílio, Horácio, Pérsio, Séneca, Petrarca, sem esquecer Camões (“ou fosse monte, nuvem, sonho ou nada”), ainda que num contexto completamente diferente, exumou, com minúcia, manifestações deste motivo; mas, como é óbvio, não cessou, com estes autores, a sua análise, e na mesma revista, no seguinte ano, completou o seu estudo/inventário que não repetirei aqui (remeto para Laguna Mariscal, 2000: 243-254), indo até à literatura espanhola contemporânea. Indicar este estudo não passou de um complemento para quem procura escavar e observar o aproveitamento ou evolução de motivos literários, fórmulas, ou construções particulares carregadas de sentido. Assim, sem mais excursos, passemos a um conjunto de factos.

Precisamente em Março de 1983, falando de vários assuntos relacionados com a literatura espanhola, para além dos enormes encómios feitos a Antonio Machado e García Lorca, David Mourão-Ferreira mostrou-me, com enorme júbilo, retirando de uma estante que se encontrava na sala de estar de sua casa, uma edição das *Obras completas* de Luis de Góngora y Argote, publicada em Madrid, pela editorial Aguilar (precisamente aquela a que Joana Varela faz menção no número 163 da revista *Colóquio/Letras*). O seu júbilo não se relacionava com a posse de uma jóia bibliográfica, mas sim com o seu conteúdo: a jóia poética que tinha entre as suas mãos. Dissertou longamente sobre Góngora, o barroco por antonomásia, e a sua mestria poética, tanto pela sua estrutura, como pela sua imagística; sem esquecer a sólida erudição mitológica e uso de uma fluente retórica, ou ainda a sumptuosidade tridentina e muitas outras observações que me fez analisando, em pé, com o livro entreaberto, alguns poemas. Algo dessa conversa vim a reencontrar, muitos anos mais tarde, ao ler a edição já mencionada de Joana Varela das *Imagens da Poesia Europeia*, dado que não vira o respectivo programa na RTP. Mas, tenho de confessar que só ao reler, há muito pouco tempo, “Testamento”, recordei essa conversa e lembrei-me de Góngora. Em breves palavras: ao revisitar o poema que clausura *Órfico Ofício* não pude deixar de ecoar os famosíssimos versos de 1582:

goza cuello, cabello, labio y frente,
antes que lo que fue en tu edad dorada
oro, lilio, clavel, cristal luciente,

no solo em plata o viola troncada
se vuelva, mas tú y ello juntamente
en tierra, en humo en polvo, en sombra, en nada
(*apud* Alonso, 1984: 406)

Estes tercetos pertencem ao final do famosíssimo soneto cujo *incipit*, recordemo-lo, diz

Mientras por competir con tu cabello,

A precisão e rigor deste poema, perfeitamente estruturado por comparações, correlações, recurso a elementos oriundos do mundo mineral e vegetal, cultismos como *lilio* e *viola*, fora tematicamente rodado, como antes vimos, na cultura ocidental e, em período mais próximo de Góngora, por poetas como Bernardo Tasso, Garcilaso (também traduzido por Mourão-Ferreira, como vimos) ou Herrera. Assim, a imagística juvenil e primaveril das quadras será abruptamente interrompida pelos tercetos, o primeiro ainda com uma réstea de esperança, o segundo com a desoladora cosmovisão de Góngora. Às monótonas e durativas anáforas das quadras, onde a palavra *mientras* se repete quatro vezes¹², sucedem-se os rápidos tercetos, sendo o último verso construído de forma gradativa até se atingir o *niilismo* mais absoluto.

¹² Recordem-se as estrofes iniciais, retiradas também de Alonso, 1984: 406: “Mientras por competir con tu cabello, / oro bruñido al sol relumbra en vano, / mientras con menosprecio en medio el llano / mira tu blanca frente el lilio bello; / mientras a cada labio, por cogello / siguen más ojos que al clavel temprano, / y mientras triunfa con desdén lozano / del luciente cristal tu gentil cuello”. Entre os numerosos estudos dedicados a este soneto, continua a ser referência indispensável Carballo Picazo (1964: 379-398).

Ora bem, Mourão-Ferreira traduziu de Góngora os muito conhecidos sonetos “A Córdoba”, “A una rosa”, “A la embarcación en que se entendió pasaran a Nueva España los marqueses de Ayamonte” e a não menos famosa *letrilla* “Ándeme yo caliente, ríase la gente”, acrescentando a esta *letrilla*, ainda, uma nova paródia socorrendo-se, desta vez, de Píamo e Tisbe. Por fim, traduz mais uma satírica décima: “En trescientas santas Claras / estáis, señores, penados”. O reportório, para um programa de televisão era extenso, mas do ponto de vista da informação cultural extremamente acertado e equilibrado: dava-se a conhecer um poema de Góngora dedicado à sua cidade natal, Córdoba; a efemeridade da vida era exemplificada com o recurso “A uma rosa” (outras flores, como o cravo ou o lírio, provocariam, sem dúvida *um exceso nada perfeito* de elementos florais); por sua vez, o conceptismo seria prudentemente estudado mediante o poema dedicado aos Marqueses de Ayamonte, fugindo assim ao obscuro e extenso “Polifemo”; e, finalmente, desvelava-se o Góngora mordaz, irónico como a sublime *contrafacta* parodística do *Beatus ille qui procul negotiis* horaciano (no qual se inspirou, recorde-se, Fray Luis de León) e um epigrama. Sem dúvida, uma excelente e pedagógica escolha. Mas faltava, inevitavelmente, nessa amostragem, um dos mais famosos sonetos gongóricos: precisamente o *Mientras por competir con tu cabello* que poderia tornar-se redundante. O *carpe diem* não fora já tratado ao falar de Horácio? Não se referira à efemeridade da vida, da formosura, escolhendo, quiçá por ser mais perceptível, visualmente mais colorida, de engenho bem artificioso, o soneto dedicado à frágil rosa? O que fazer então com esse outro poema? Muitas seriam as opções quando seleccionou os poemas de Góngora para o programa televisivo, mas, no imediato, aparentemente, deixou-o repousar nas páginas onde fora impresso. Contudo, a memória do poema não traduzido (pelo menos que eu saiba) sobreviveu; antes, renasceu.

Obviamente que, por esta via, David Mourão-Ferreira, ao não traduzir (que se saiba), este poema de Góngora, acabou por não nos deixar, a sua livre tradução, *a bela infiel* “um poema seu” (no sentido dado por João Barrento); no entanto, foi muito mais longe: ofereceu-nos o seu

“Testamento”, escrito, totalmente, sob o signo do lírico cordovês, dele tomando o recurso à gradativa disposição do último verso de Góngora, até alcançar o *Nada*, fazendo, contudo, uma profunda revisão: *Mientras por competir con tu cabello* não deixava de ser o mais desolador dos *carpe diem*; “Testamento”, ainda que mantendo um explícito diálogo com o poeta barroco, transformou o nihilismo do andaluz, numa réstia de esperança, dizendo

(...) que do nada ao menos fique
um monumento de palavras

Eis a razão pela qual as seguintes palavras de Joana Varela não podem ficar esquecidas:

Até que ponto a leitura e o trabalho de tradução de todos estes autores marcam a própria obra de David, ou com ela dialogam, são assuntos que gostaríamos de ver tratados noutro local. (Varela, 2003: 13)

E aqui, ainda que brevemente, tentei tratar.

Como já foi referido, muitas vozes críticas dedicaram-se à poesia de Mourão-Ferreira e a este poema em particular.¹³ Não obstante, foi Carlos Reis quem, mediante a sua consabida argúcia, melhor acertou no alvo, ao afirmar, sobre o nosso escritor, que “a poesia assume essa dimensão transpessoal quando, num poema significativamente intitulado “Testamento” (...), as palavras (as palavras poéticas, entenda-se) surgem como *legado*, monumento de sentidos que hão de sobreviver ao poeta” (Reis, 1997: 44) e termina o artigo com a seguinte conclusão: “a mensagem definitiva e insuperável da poesia e da poética de David Mourão-Ferreira” seria “a da poesia como reinvenção do outro, da mulher e do mundo, mas também a da poesia como anulação do esquecimento, superação da morte

¹³ Ver nota 9.

e desejo de eternidade” (Reis, 1997: 46). *Superação da morte e desejo de eternidade*, eis duas proposições a reter em David Mourão-Ferreira, e se tivermos em conta a “Ladainha dos próximos Natais”

Há-de vir um Natal e será o primeiro
Em que o Nada retome a cor do Infinito.

teremos a mais cristalina evidência de como a eternidade é o sepulcro do Nada. Bem, mas já é hora de terminar e nada mais dizer pois, com este poema, iniciariamos outra história e creio que já chegou momento de Xerazade suspender a sua narrativa.

REFERÊNCIAS

- ALONSO, Dámaso (1984). “Antología de Góngora”, in *Obras completas*, VII, (pp. 279-525). Madrid: Editorial Gredos.
- AUSÓNIO (1947). *Anthologie de la poesie latine*, choix, traductions et notices par René Guast. Paris: Stock.
- CARBALLO PICAZO, Alfredo (1964). “El soneto ‘Mientras por competir con tu cabello’ de Góngora”. *Revista de Filología Española*, XLVII: 299-398.
- CRUZ, Gastão (1999). “David Mourão-Ferreira, Mestre de poesia”, in *A Poesia Portuguesa Hoje* (pp. 96-99). Lisboa: Relógio d’Água.
- BARRENTO, João (1977). “A mão esquerda de Orfeu”. *Colóquio-Letras*, 145-146: 249-263.
- HORÁCIO (1950). *Oeuvres Complètes, Odes et Épodes*. Traduction nouvelle, avec une introduction et des notes par François Richard. Paris: Classiques Garnier.
- LAGUNA MARISCAL, Gabriel (1999) “‘En tierra en polvo, en sombra, en nada’: Historia de un tópico literario”. *Anuario de Estudios Filológicos*, XXII: 197-213.
- LAGUNA MARISCAL, Gabriel (2000) “‘En tierra en polvo, en sombra, en nada’: Historia de un tópico literario (II)”. *Anuario de Estudios Filológicos*, XXIII: 243-254.
- MOURA, Vasco Graça (1977). “O Amor e o Ocidente na obra de David Mourão-Ferreira”. *Colóquio-Letras*, 37: 13-23.

- MOURA, Vasco Graça (1997). “Sobre um ‘Nocturno’ de David Mourão-Ferreira”. *Colóquio-Letras*, 145-146: 175-179.
- MOURÃO-FERREIRA, David (1962a). “Da impossibilidade da tradução poética: o ‘fundo’ e a ‘forma’ em poesia”, in *Motim Literário* (pp. 93-99). Lisboa: Editorial Verbo.
- MOURÃO-FERREIRA, David (1962a). “Depoimento sobre a poesia da Geração de 50”, in *Motim Literário*, (pp. 178-190). Lisboa: Editorial Verbo.
- MOURÃO-FERREIRA, David (1970). “Prefácio”, in *Imagens da Poesia Europeia*, 1 (pp.10-14). Lisboa: Artis.
- MOURÃO-FERREIRA, David (1975). “Testamento Primeiro”. *Colóquio-Letras*, 23: 52-54.
- MOURÃO-FERREIRA, David (1976). “Testamento”, in *As Lições do Fogo* (pp.162-165). Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- MOURÃO-FERREIRA, David (1980a). “Testamento”, in *Obra Poética*, II (pp. 239-241). Amadora: Livraria Bertrand.
- MOURÃO-FERREIRA, David (1980b). “Quanto a esta Ode”, in *Ode à Música* (pp 1-4). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- MOURÃO-FERREIRA, David (1982). “João Xavier de Matos e a Música”, in *Hospital das Letras* (pp. 37-40). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda [1966].
- MOURÃO-FERREIRA, David (1988). “Testamento”, in *Obra Poética* (pp. 319-322). Lisboa: Editorial Presença.
- MOURÃO-FERREIRA, David (1993). “Os poetas costumam considerá-lo”, in *Jogo de Espelhos* (p. LII). Lisboa: Editorial Presença.
- PEREIRA, José Carlos Seabra (1997). “Apontamentos sobre a fortuna crítica da obra poética e narrativa de David Mourão-Ferreira”. *Colóquio-Letras*, 145-146: 407-431.
- PRADO COELHO, Eduardo (1972) “David Mourão-Ferreira: Mar, Palavra e Memória”, in *O Reino Flutuante* (pp. 263-272). Lisboa: Edições 70.
- PRADO COELHO, Eduardo (1988) “Retina, rotina, renovo”, in David Mourão-Ferreira. *Obra Poética* (7-21). Lisboa: Editorial Presença.
- REIS, Carlos (1997). “Poesia e Poética de David Mourão-Ferreira”, in *Evocation de David Mourão-Ferreira* (pp.35-46). Paris: Centre Culturel Calouste Gulbenkian.
- RODRIGUES, Urbano Tavares (1997). “David Mourão-Ferreira e a Europa: um esteta do amor e da morte”. *Colóquio-Letras*, 145-146: 120-124.
- RUBIM, Gustavo (2020), “David Mourão-Ferreira: Tramas do tempo”, disponível no endereço <https://www.publico.pt/2020/04/02/culturaipsilon/critica/david-mouraoferreira-tramas-tempo-1910479> [consultado em 17-4-2021]

- SARAIVA, Arnaldo (1997). “Elogio de David Mourão-Ferreira”. *Colóquio-Letras*, 145-146: 113-119.
- SENA, Jorge de (1983). “David Mourão-Ferreira”, in *Líricas Portuguesas*, II (pp. 316-331). Lisboa: Edições 70.
- SOMAI, Graziana (1997). “É que eu gosto de muita coisa, sabe?!” (entrevista conduzida por G. S.) *Colóquio-Letras*, 145-146: 10-80.
- VARELA, Joana (2003). “Nota de Apresentação” a *Vozes da Poesia Europeia*, I. *Colóquio-Letras*, 163: 7-13.

POLÍTICAS SOBRE A LÍNGUA PORTUGUESA. DO MUNDO ATÉ À FLUC

GRAÇA RIO-TORTO

Universidade de Coimbra
Faculdade de Letras
Celga-Iltec

O pensamento crítico produzido sobre políticas para a língua portuguesa, apesar de abundante e de incisivo (Castro, 2010; Feytor Pinto e Melo-Pfeifer, 2019; Leviski, 2018; Oliveira, 2013; Reis, Laborinho, Leiria, Filipe, Pinheiro, 2010), não tem logrado obter correspondência em práticas e em resultados que façam *jus* ao capital simbólico da ‘língua de Camões’, ao potencial económico e multicultural da mesma, nas manifestações pluricêntricas que assume no século XXI. Já em 2010, o homenageado neste volume afirmava em entrevista ao *Diário de Notícias*, que “Sem vontade política bem determinada e bem orientada, a política de língua reduz-se a afirmações sazonais que pouco mais são do que uma retórica vazia” e que não teve “conhecimento de avanços significativos em matéria de política de língua, nestes dois anos de presidência portuguesa” do bloco lusófono. E a avaliar pelo título da sua conferência em Maputo (03 maio 2019), a cujo texto não tive acesso, “A questão da lusofonia e a política de língua como projeto e como miragem”, a situação, passada uma década, não terá ganho uma perspetiva mais risonha por parte do Professor Carlos Reis.

Todos quantos se dedicam a refletir sobre esta temática sublinham a necessidade de definição de uma política de longo prazo, acima das conjunturas governativas e, de preferência, plurinacional, pelo menos com os demais países de língua portuguesa, a bem de um sólido posicionamento da língua portuguesa no mundo, como língua de saber, de intercâmbio cultural e comercial, de comunicação interpessoal de milhões de falantes em todos os continentes. Tanto quanto o valor económico de uma língua

(Reto, 2012), o seu valor cultural e simbólico é crucial para o fortalecimento da mesma e, neste capítulo, pouco tem sido providenciado por parte das instituições que, de alguma forma, ‘tutelam’ alguns dos destinos da língua portuguesa. Sabemos algo sobre a economia política associada ao valor da língua, sobre algumas das implicações do conceitos de gestão na política linguística (Leviski, 2018); mas sobre os desígnios de governo da mesma, como património de cada nação que deve ser valorizado e monitorizado, nos diversos *fora* nacionais e internacionais, em função dos objetivos que para ela cada país tem, o que é conhecido fica aquém das expectativas.

Numa época de grande incentivo ao multilinguismo, de hegemonia do inglês como língua franca e de ciência, de forte e consistente implantação do castelhano e de ascensão bem programada do mandarim, torna-se mais intensa a concorrência interlinguística e, com ela, mais difícil a construção de um lugar de poder da língua portuguesa a nível transnacional. De nada serve que a língua portuguesa seja uma língua super-central, ao lado do espanhol, francês, árabe, mandarim, hindi, russo, se a língua portuguesa é descurada, nomeadamente no que toca ao ‘controle da qualidade’ da sua aprendizagem formal, nas políticas educativas de cada país que a tem como língua materna, segunda ou oficial e/ou se no resto do mundo o seu ensino e a sua aprendizagem são erráticos, conjunturais, e não objecto de rigorosa planificação e promoção, em vista ao cumprimento de objetivos estruturais de política de língua.

Que objetivos específicos de promoção e de expansão da língua portuguesa no mundo pretendem as instâncias governamentais portuguesas alcançar?

No portal do Ministério dos Negócios Estrangeiros (MNE), um dos mais dinâmicos na difusão da língua portuguesa no mundo (<https://www.portaldiplomatico.mne.gov.pt/politica-externa/lingua-e-cultura-portuguesas>), explicita-se que “O trabalho do MNE nestes domínios [prossecução de uma política de ensino e divulgação da língua e da cultura portuguesas no estrangeiro] é essencial na afirmação do país no plano externo. A promoção da língua portuguesa como veículo de comunicação

internacional, diplomático e científico, a manutenção de níveis de exigência e de excelência no ensino da língua em todo o mundo, a divulgação da cultura portuguesa, em particular, e lusófona, em geral, são apenas alguns dos planos em que se desenvolve este trabalho”.

Em outubro de 2017, o Ministério dos Negócios Estrangeiros lançou o programa de “Empresa Promotora da Língua Portuguesa”, que pode ser atribuído a qualquer empresa que faça doação de uma contribuição pecuniária destinada à promoção da língua portuguesa (<https://www.instituto-camoes.pt/activity/parcerias/empresas-promotoras-da-lp>). Bolsas de estudo, apoio a atividades de investigação, de ensino e de divulgação, são algumas das modalidades de que se pode revestir esse programa. Trata-se de uma iniciativa promocional interessante para todas as partes envolvidas, e com potencial para ser bem promissora. Todavia, não disponho de dados sobre os resultados deste programa, sobre a sua eficácia, à luz dos objetivos do programa geral de promoção da língua portuguesa pelo MNE.

Além desta iniciativa, como se operacionalizam os desideratos de promoção da língua portuguesa como veículo de comunicação internacional, diplomático e científico? O ensino de português como L2 nos países africanos de língua oficial/veicular portuguesa, tão pouco acarinhado por Portugal e pelo Brasil, não mereceria um enquadramento e um lugar reforçado e diferenciado? Em plena época de pandemia por covid-19, em que o ensino à distância vem sendo globalmente utilizado como recurso não despiciendo, não será possível futurar formação intensiva de agentes educativos e de professores em regime de *e-learning*, que poderá prosseguir para outras modalidades formativas, caso haja possibilidades logísticas, económicas e políticas? Trata-se de uma zona de atuação premente, a todos os níveis, e a carecer de organicidade.

Ivo de Castro diferencia quatro vertentes bem diferenciadas da política de internacionalização do português: “As quatro distintas políticas de internacionalização do português são: uma política *européia*, uma política *global*, uma política para o espaço *lusofalante* e finalmente, sem paradoxo, uma política de internacionalização para o espaço *nacional*”

(Castro, 2010: 65). Bom seria se estas quatro vertentes, reconhecidamente relevantes, fossem objeto de uma clarificação por parte das autoridades governamentais, no sentido de os cidadãos e as instituições melhor conhecerem os horizontes e as projeções que as instâncias de poder têm para o idioma nacional.

Num relatório consagrado à internacionalização da língua portuguesa, e cuja elaboração foi coordenada pelo homenageado, preconizam-se as seguintes prioridades estratégicas (Reis, 2010: 35-36):

1. Concertação (a todos os níveis e em todas as geografias, envolvendo o ensino, as instituições, as parcerias estratégicas com agências/agentes culturais e económicos)
2. Racionalização instrumental, materializada na “adopção de iniciativas destinadas a redimensionar, a rearticular ou a reestruturar entidades que, em diversos sectores do Estado [...] intervêm no processo de internacionalização da língua portuguesa, não raro sob o signo da dispersão”. (Reis, 2010: 35-36)
3. Legitimação, entendida como “o processo de implementação de medidas cujo propósito último é conferir credibilidade, reconhecimento público e “valor acrescentado” às acções de afirmação internacional da língua e da cultura portuguesas [...]” (Reis, 2010: 35-36)
4. Formação (desde logo de docentes)
5. Modernização, com renovação da imagem de Portugal e da sua cultura no estrangeiro.

Um tal elenco de medidas estratégicas, se operacionalizado de modo consistente e orgânico, proporcionaria uma valorização da língua portuguesa mais consentânea com o peso demográfico e económico que ela ocupa à escala global. Mais complexa e onerosa é a dimensão geopolítica, que, necessariamente, acompanha e espalda a afirmação de uma língua no concerto global das nações e de seus idiomas.

Oliveira (2013), tomando como parâmetros (i) a centralização ou não da Norma, (ii) o protagonismo ou não da ex-potência colonial, (iii) a relação entre Estado e Mercado na promoção da língua, e (iv) a expansão ou retração em mercados linguísticos determinados, diferencia os modos de gestão das grandes línguas de forma a traçar o seguinte quadro, cujas palavras reproduzem o texto do autor:

QUADRO 1. Modos de gestão na francofonia, na hispanofonia, na lusofonia e na anglofonia, segundo Oliveira, 2013: 420-421

FRANCO FONIA	• “Norma centralizada, protagonismo da ex-potência colonial. Estado forte, mercado médio, ajudado pelo Estado, que financia a presença da língua com importantes recursos do orçamento público. Custos crescentes e recursos limitados para financiamento da presença da língua.” • “Perda constante de presença em nichos centrais para o inglês, perda de funções e presença em nichos com outras línguas crescentes (árabe, espanhol)”
HISPANO FONIA	• “Norma centralizada, protagonismo da ex-potência colonial; ação estatal forte de Espanha, e fraca no conjunto dos países falantes da língua [...]. Mercado forte e forte orientação mercadológica, aproveitamento de recursos da União Europeia para a promoção do Espanhol e atrelamento dos demais países a um mercado consumidor cativo controlado em muitos setores pela ex-potência colonial.” • “Ganho de presença frente à língua hipercentral e demais concorrentes do mesmo nível.”
LUSO FONIA	• “Norma descentralizada e dual, Estado fraco, com protagonismo cindido da ex-potência colonial, válido só para a parte menor do mercado linguístico (PALOP e Timor-Leste), mas não para o Brasil. Promoção externa igualmente dual – Portugal e Brasil – sem participação dos demais países, mercado fraco em todos os países, mas em fortalecimento.” • Ganho constante de presença em nichos secundários (mercados periféricos), avanço em mercados restritos sobre o espaço de outras línguas de mesmo nível, por exemplo, sobre o mercado do francês como língua estrangeira. Perda de âmbitos em alguns países da CPLP, como a que ocorre em Cabo Verde com o avanço do crioulo cabo-verdiano e ganho de proficiência, como o que ocorre em Angola e Moçambique com a extensão da escolaridade.”

ANGLO FONIA	• “Norma descentralizada apoiada no uso ou nos usos, ações descentralizadas de promoção via mercado, com uma certa especialização entre os países, sem protagonismo da ex-potência colonial; Estados a serviço de um mercado forte, capaz de captar as condições de hegemonia veicular da língua.” • “Manutenção do papel e funções de língua hipercentral do sistema mundial, com ganho de importância sobre as funções acroletais de línguas super-centrais, centrais e periféricas, como por exemplo: torna-se língua da ciência em países que abrem mão da sua própria língua nacional neste registro, como a Holanda ou os países escandinavos.”
----------------	--

A observação deste quadro, que reflete o pensamento e replica as palavras de Oliveira, revela que a hegemonia veicular da língua inglesa, língua hiper-central a nível global, não é afetada pela pulverização de normas assentes nos usos. Já a centralização que se verifica com as línguas francesa e castelhana, em ambos os casos com forte protagonismo das ex-potências coloniais, tem resultados diferentes: não obstante o influxo de amplos recursos orçamentais por parte do Estado, a língua francesa regista perda de protagonismo; ao invés, numa situação paralela por parte do Estado Espanhol, a língua castelhana tem acusado crescente destaque e uso face ao inglês e a algumas línguas concorrenciais.

No caso da língua portuguesa, a descentralização que a dualidade de normas e de protagonistas (Brasil e Portugal) comporta não se tem traduzido em ganhos significativos, a não ser em mercados restritos e, através de uma aposta mais consistente na escolarização, em Angola e Moçambique.

Num texto que considero lapidar, Gilvan Müller de Oliveira, que foi durante dois mandatos Presidente do Instituto Internacional Língua da Portuguesa, tem uma visão estratégica de grande alcance para a afirmação da língua portuguesa do Brasil, que conta com as seguintes medidas, cujo teor se reproduz (Oliveira, 2013: 429-430):

1. Aumentar o potencial de internacionalização da e via língua portuguesa, pelos desdobramentos das relações internas à Comunidade dos Países de Língua Portuguesa (CPLP), seus

países associados [...] ou candidatos a observadores [...], o *Fórum de Macau*, entre a China e sete países de língua portuguesa, os cinco blocos económicos onde o português é oficial (União Europeia, MERCOSUL, CEDEAO, CEEAC, SADC e, em breve ASEAN), e que se inserem no quadro das 26 organizações internacionais em que o português é oficial, com foco especial nos grandes e importantes blocos geopolíticos com os BRICS, que envolvem grande parte da população mundial (Brasil, Rússia, Índia, China e África do Sul), para além das diásporas;

2. Aprofundar a aliança estratégica entre o português e o espanhol, língua de 21 países em três continentes, e com potencial de intercompreensão e interoperatividade que otimiza o investimento de tempo e esforço, e com amplas condições de política de reciprocidade, como no caso da relação entre Brasil e Argentina, e com o que se otimiza também mais ainda a língua portuguesa como canal de internacionalização;

3. Melhorar a interatividade em inglês, para conexão com produção científica e tecnológica estratégica e para tradução da pesquisa científica produzida em português para aquela língua, de modo, também, a tornar a produção dos PLP disponível em um mercado linguístico maior. Melhorar a interatividade em inglês pode ter um potencial considerável de reciprocidade, em se apostando em relações com Índia e África do Sul, por exemplo, países de língua inglesa com importantes centros universitários e de ensino a distância e membros dos BRICS e do IBAS, que permitem acordos educacionais e de pesquisa mais aprofundados; [...]

Deste texto programático, sublinho não apenas a proposta de promoção da língua portuguesa nos blocos geopolíticos e geoeconómicos onde a língua portuguesa tem assento e/ou interesse em se afirmar e consolidar, como sobretudo a aposta na parceria estratégica com o espanhol, que é maximamente rentável pelo facto de a língua castelhana ser falada por muitos milhões de falantes, ser próxima da portuguesa e, mais ainda, por dispor de uma rede de centros de ensino muito ampla e permitir o acesso a um alargado universo de aprendentes potenciais de português os

quais, com um investimento de baixo custo linguístico, podem facilmente ganhar proficiência acrescida em mais uma língua, de alcance global. Em termos universitários, muitos departamentos de espanhol espalhados pelo mundo albergam também o português, o que representa uma mais valia de rendibilidade ímpar.

Outra proposta muito perspicaz prende-se com o investimento no conhecimento de inglês que a maior parte dos jovens tem, por via da inclusão desta língua nos planos curriculares desde o ensino básico; sendo uma língua que contem um vasto universo lexical de origem greco-latina e, como tal, comum às línguas românicas, muito ganharia o conhecimento da língua portuguesa em ser confrontado com o da língua inglesa, nessa sua vertente não anglo-saxónica. Ademais, tratando-se de uma língua amplamente ensinada no mundo, os ganhos com o conhecimento produzido em termos pedagógicos para o ensino/aprendizagem do inglês podem facilmente ser adaptados para outras línguas.

É agora chegado o momento de refletir já não sobre a promoção externa do português, mas sobre a sua promoção interna, junto da comunidade que fala a Língua Portuguesa como língua materna.

A qualidade do ensino de Português nas escolas básicas, secundárias e universitárias não pode nunca ser descurada e objeto de uma séria e continuada avaliação.

No presente, têm acesso ao Ensino Universitário alunos falantes de português como língua materna com competências linguísticas sólidas e diferenciadas, mas também muitos alunos que, no polo oposto, produzem textos de péssima qualidade linguística e comunicativa. Para o exemplificar, transcrevo (com pontuação e *ipsis verbis*, apenas tendo eu omitido o topónimo, que aparece sinalizado com XXXXX) um texto de um e-mail de um aluno meu, de 2020, do 1.º ciclo, que entrou na UC com classificação de 15,6 valores/20; a destinatária deste texto era eu, professora do exame presencial a que nele se alude, mas que nem sequer é mencionada no interior da mensagem:

QUADRO 2. Mail de aluno de 1.º ciclo da FLUC, endereçado a Docente da FLUC
(ano escolar 2020-2021)

“Bom dia, eu estou a estudar com 8 outras pessoas, uma delas foi fazer o teste do covid, na quinta, e só me disseram que ele tinha no domingo, vim para XXXXX que é onde vivo, e eh tenho exame presencial hoje, às 14h, na fluc, e queria saber se daria para fazer online? que eu só vou fazer o teste amanhã
Obrigado”

Este aluno de Línguas, que entrou na universidade com a classificação de 16 valores, obteve no seu primeiro ano 10 valores nas unidades curriculares em que conseguiu ter êxito. Como explicar casos idênticos a este, que abundam no nosso país, e que revelam um profundo desfasamento entre a qualidade avaliada à saída do ensino secundário e a qualidade escrutinada no ensino superior? Como explicar que após 12 anos de ensino formal de língua portuguesa, um cidadão português produza um texto tão inadequado comunicativamente, com uma sintaxe tão rudimentar, com uma pontuação tão primária e incorreta? Este é um caso paradigmático, que aqui é trazido por representar muitos outros que hoje em dia acedem ao ensino superior com graves deficiências na sua proficiência em língua portuguesa como LM (Língua Materna). Não raro, alunos Erasmus que frequentam a mesma unidade curricular, e que têm o português como língua não materna, revelam bem melhor proficiência (e metodologias de trabalho) que tais alunos nacionais, os quais ocupam uma franja significativa e para os quais as Universidades têm de encontrar soluções eficazes.

Faço notar que precisamente nos dias em que ultimo este texto (Maio 2021), saíram na imprensa portuguesa reflexões por parte de representantes do Ministério da Educação sobre as dificuldades de leitura dos jovens portugueses, que são consideradas preocupantes, uma vez que metade dos alunos portugueses de 15 anos não consegue distinguir entre facto e

opinião quando está a navegar na Internet, segundo o relatório “Leitores do séc. XXI: desenvolver competências de leitura num mundo digital”, divulgado pela OCDE. O Professor (e linguista) João Costa, secretário de Estado Adjunto e da Educação, em declarações à Lusa, e referindo-se ao novo relatório do *Programme for International Student Assessment* (PISA) de 2018, declarou que “é unânime que tem de haver um esforço muito grande na recuperação de hábitos de leitura e de capacidades de leitura, que são fundamentais”. (<https://tvi24.iol.pt/politica/governo/ministerio-da-educacao-alerta-para-preocupantes-dificuldades-de-leitura-dos-jovens>, 4 maio 2021).

Tem sido sugerida, até dentro de algumas universidades, a criação de unidades curriculares de Língua Portuguesa, que proporcionem aos alunos falantes de português como língua materna as competências linguísticas, textuais e comunicativas que revelam não dominar, quando se trata de interpretar e sobretudo de produzir texto/discurso em português. Não estou segura de que esta seja a solução. Este problema é tanto mais comum quanto mais polarizadas e desiguais estão as sociedades em termos culturais e de (i)literacia, pelo que o problema de base poderia ser atacado de forma mais eficaz se se agisse sobre a sua matriz, ou seja, desde o ensino/aprendizagem pré-primário. Resta saber se a despromoção das assimetrias socioculturais é um desígnio real ou apenas um desígnio virtual, que serve quem mais poder tem e mantém.

No que diz respeito à Faculdade de Letras de Coimbra, na qual o Prof. Carlos Reis iniciou a sua carreira e se jubilou, um cidadão atento estranhará o escasso peso institucional concedido à Língua Portuguesa. Trata-se de uma Faculdade em cujos *Estatutos* se inscreve a incumbência da “promoção, investigação e ensino da língua, cultura e património portugueses”, Artigo 2.º dos *Estatutos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra* (República do Regulamento n.º 161/209, de 22 de Abril Estatutos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra Diário da República, 2.ª série – N.º 116 – 17 de junho de 2015), pelo que se esperaria que nela a saliência institucional atribuída à Língua Portuguesa fosse inequívoca.

Com a departamentalização da FLUC, foram extintos muitos dos chamados ‘Institutos’, associados às diferentes áreas de saber. No âmbito das línguas, alguns desses institutos eram o *Instituto de Estudos Alemães*, o *Instituto de Estudos Clássicos*, o *Instituto de Estudos Espanhóis*, o *Instituto de Estudos Franceses*, o *Instituto de Estudos Ingleses*, o *Instituto de Estudos Italianos*, o *Instituto de Estudos Norte-Americanos*, o *Instituto de Língua e Literatura Portuguesa – D. Carolina Michaëlis de Vasconcelos*, entre outros. Cada um desses institutos funcionava como sala de leitura e de estudo, como biblioteca dos acervos especializados que ia construindo, em alguns casos como sala de seminários de cursos de 2.º e 3.º ciclo, como institutos de promoção de atividades letivas e de I&D nas áreas sectoriais de cada um. A necessidade de criar mais salas de aulas e a enorme requalificação dos espaços e das bibliotecas da FLUC, levada a cabo nos anos mais recentes, transformou muitas destas antigas salas-bibliotecas em meros espaços para lecionação. Resistiram alguns institutos, como o *Instituto de Estudos Brasileiros* e o *Instituto de Estudos Clássicos*, mas não resistiu um dos mais emblemáticos da FLUC, o *Instituto de Língua e Literatura Portuguesa – D. Carolina Michaëlis de Vasconcelos*.

É certo que a FLUC oferece

- um curso de 1.º Ciclo/Licenciatura em *Português* (<https://apps.uc.pt/courses/pt/course/5581>),
- um curso de 2.º Ciclo/Mestrado em *Português como Língua Estrangeira e Língua Segunda* (<https://apps.uc.pt/courses/pt/course/1440>),
- um curso de 3.º Ciclo/Doutoramento em *Linguística do Português* (<https://apps.uc.pt/courses/PT/course/7361>),
- numerosos cursos de PLE – *Português como Língua Estrangeira* (<https://www.uc.pt/fluc/ensino/cpe>)
- e dispõe do Celga-Ittec, *Centro de Estudos de Linguística Geral e Aplicada*, unidade de I&D da Universidade de Coimbra (UID FCT: 4887), cuja atividade se centra na investigação e na criação

de recursos linguísticos maioritariamente centrados na Língua Portuguesa, nos seus usos e nos seus contactos, na diacronia e na sincronia.

Mas falta na FLUC, como em outras Faculdades de Humanidades do país, uma estrutura institucional que congregue todas as atividades, letivas e de I&D, que têm por escopo a Língua Portuguesa, e que nomeadamente, seja o rosto da abundantíssima oferta de cursos de PLE de que a FLUC dispõe, projetando a UC de forma nunca antes experienciada em terras orientais, por exemplo. A procura de cursos de PLE por parte da China chegou a níveis cimeiros na história dos cursos de PLE (Rio-Torto 2014; Pereira; Santos; Martins, 2019), e também a procura de PLE para alunos ERASMUS atingiu picos inéditos nos vários anos de mobilidade que as universidades portuguesas registam.

As decisões administrativas refletem concepções, ideologias e prioridades de quem as toma, e não deixam por isso de ter leituras e repercussões a vários níveis, desde logo endógenos e exógenos. Neste contexto, a decisão administrativa que se traduziu pela eliminação do *Instituto de Língua e Literatura Portuguesa – D. Carolina Michaëlis de Vasconcelos*, suprimiu uma estrutura que, a par com o *Instituto de Estudos Brasileiros*, por exemplo, poderia desempenhar um papel agregador junto de parceiros internacionais, e que as direções dos cursos de Português, como língua materna ou como língua não materna, não têm condições funcionais de cumprir. Tal instituição inscreve-se no âmbito do que está previsto nos mencionados *Estatutos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra*, quando, no seu Artigo 41.º, em que se admite que “5 – Os Departamentos podem ainda integrar ou propor a criação de subunidades específicas a fim de responder a determinadas necessidades funcionais ou de intervenção interna ou externa, com a designação de Gabinetes, Núcleos ou Institutos, sem que isso implique novos órgãos departamentais, para além dos previstos nestes Estatutos”.

A situação é tanto mais clamorosa no 7.º piso, onde se concentravam as duas salas maiores afetas aos estudos sobre a Língua Portuguesa – o *Instituto de Língua e Literatura Portuguesa* – D. Carolina Michaëlis de Vasconcelos e a sala onde estava sediado o *Celga, Centro de Estudos de Linguística Geral e Aplicada*, há poucos anos totalmente requalificada. Pois há cerca de três anos ambas estas salas foram suprimidas, com as funções que desempenhavam. Nelas se reuniam docentes e/ou nelas se reuniam alunos, em ambiente mais formal, mas também de maior coloquialidade, nela se estudava e se davam aulas rodeados pelos livros, num contexto propício à reflexão e à interatividade.

Todos estes espaços de estudo e de convivialidade foram eliminados, ficando assim os docentes e estudantes de Língua Portuguesa deles privados. Porque assim aconteceu em relação à Língua Portuguesa, mas não aos *Estudos Clássicos* ou aos *Estudos Brasileiros*, para apenas mencionar estes dois? Porque têm os alunos e os professores destas áreas direito a espaços de estudo e de encontro, mas tal não existe para os docentes e discentes de Língua Portuguesa? Qual o interesse e o alcance estratégico da supressão dessas valências? Porquê e para quê tal segregacionismo a que foram votados os espaços simbólicos e funcionais adstritos à Língua Portuguesa? Serão benéficas políticas deste tipo para a vasta comunidade da FLUC que trabalha e estuda a Língua Portuguesa?

Outro aspeto a merecer reflexão prende-se com as condições laborais da leção dos cursos de PORTUGUÊS COMO LÍNGUA ESTRANGEIRA que, em 2016, representava por ano milhares de horas letivas (Rio-Torto, 2016). Esta é assegurada por alguns dos docentes de carreira da FLUC (com uma unidade curricular por semestre) e por um numeroso contingente de docentes convidados que, no presente, ascendem a mais de uma vintena.

Remonta aos anos 90 a intensificação e diversificação da procura do ENSINO DE PORTUGUÊS COMO LÍNGUA ESTRANGEIRA da FLUC por parte de aprendentes não nacionais. Desde então, e face às necessidades docentes, a FLUC vem recrutando docentes convidados, alguns dos quais a tempo inteiro, há mais de duas décadas, os quais viram recentemente

gorada a sua expectativa de, correspondendo a necessidades permanentes de recursos humanos da UC, serem integrados nos seus quadros. Os dados de 2013-2016, que compilei (Rio-Torto, 2016), revelam que só o *Curso Anual do CALCPE* se caracterizava por uma carga letiva global de 324h/semana, distribuídas por 18 turmas nos dois semestres, cada uma das quais beneficiária de 18h letivas/semana. No ano letivo de 2016, o total de horas contratualizado pela FLUC junto de docentes convidados para as unidades curriculares de Língua Portuguesa do *Curso Anual de Português como Língua Estrangeira* (e apenas deste) ascendeu a 4800h/ano. O serviço letivo de cada docente convidado não doutorado, num regime de 100%, envolvia então cerca de seis centenas de horas letivas por ano; tal situação contratual e laboral impede o exercício de uma das dimensões identitárias das instituições universitárias: a da indissociabilidade entre docência e investigação, sem a qual o incremento e a inovação do conhecimento científico ficam comprometidos. Não obstante, o universo de docentes conta agora com numerosos doutorados – convidados, é certo – pela Universidade de Coimbra e por outras universidades nacionais, cujo sentido profissional é inexcedível. A procura crescente não pode deixar de estar relacionada com o reconhecimento internacional da qualidade dos cursos de PLE, à qual não é alheio a profissionalismo e a qualidade académica do corpo docente que os ministra. Dada a sua vasta experiência, em alguns casos internacional, de alguns destes docentes, a instituição muito beneficiaria da produção de conhecimento e de recursos linguísticos por parte destes professores especializados na área do ENSINO DE PLE, que em várias universidades congéneres estrangeiras constitui uma secção ou um departamento autónomo, refletindo a aposta destas na valorização do ensino e investigação das suas línguas maternas como línguas estrangeiras ou segundas. Quem sabe se um dia assim também não será na FLUC.

Para terminar com uma nota otimista, gostaria de salientar que algo vai sendo melhorado no tocante à oferta formativa da FLUC relacionada com a Língua Portuguesa. Tal como se encontra presentemente desenhado, o curso de 1.º ciclo de *Português* oferece apenas 2 unidades curriculares

obrigatórias de Linguística (*Semântica do Português* e *Sintaxe do Português*), e 5 unidades curriculares opcionais de Linguística, num total de 25 unidades opcionais, perfazendo portanto a oferta curricular na área das ciências de linguagem apenas 25% do total.

Tal disparidade – 75% de unidades curriculares de Literatura e de Cultura Portuguesas vs. 25% de unidades curriculares de Linguística do Português – não apenas mitiga a diversidade e a heterogeneidade formativa que uma licenciatura deve proporcionar, como não está em linha com o que de uma universidade global e atualizada se espera que faculte. A representatividade dos estudos de Linguística e, em particular, dos de Linguística do Português, nos cursos de banda larga como os que a *REFORMA DA OFERTA FORMATIVA 2015 DA FLUC* consagrou, é menor da que já existia antes desta reforma ter tido lugar, tendo havido redução de unidades curriculares antes disponibilizadas. Porque o número de unidades curriculares de Linguística do Português no curso de *Português* é pouco compaginável com os desígnios da Universidade de Coimbra, que explicita nos seus estatutos, no seu Artigo 5.º, o desiderato de ter como missão maior: “b) A promoção e valorização da língua e da cultura portuguesas; c) A realização de investigação fundamental e aplicada e do ensino dela decorrente [...]” (cf. Diário da República, 2.ª série – N.º 168 – 1 de Setembro de 2008), está em discussão e, espera-se, em aprovação, uma ampliação da oferta formativa de Linguística do Português numa Licenciatura centrada no nosso idioma e suas manifestações culturais e literárias.

Uma universidade tão plurissecular, com tantas responsabilidades na génese e na história da Língua Portuguesa, na sua difusão no mundo, na formação de quadros especializados espalhados por todo o planeta, certamente saberá criar as condições para encarar os múltiplos desafios que a esta área se colocam, e que interpelam a (FL)UC a olhar com redobrada atenção para a Língua Portuguesa como um desígnio e um património maior, a cujos destinos a Universidade-Património Mundial da UNESCO dará o relevo que a ‘Língua de Camões’ merece.

REFERÊNCIAS

- CASTRO, Ivo de (2010). “As Políticas Linguísticas do Português”, in *Textos Seleccionados do XXV Encontro Nacional da Associação Portuguesa de Linguística* (pp. 65-71). Porto: Associação Portuguesa de Linguística.
- Estatutos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra* (Replicação do Regulamento n.º 161/209, de 22 de Abril. Estatutos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Diário da República, 2.ª série – N.º 116 – 17 de junho de 2015).
- FEYTOR PINTO, Paulo; Sílvia Melo-Pfeifer 2019. *Políticas Linguísticas em Português*. Lisboa: Lidel.
- LEVISKI, Charlott Eloize (2018). “O governo da língua: implicações do conceito de gestão na política linguística”. *Revista da ABRALIN*, 17.2: 294-331.
- OLIVEIRA, Gilvan Müller de (2013). “Política linguística e internacionalização: a língua portuguesa no mundo globalizado do século XXI”. *Trabalhos de Linguística Aplicada*, Campinas, 52.2): 409-433.
- PEREIRA, Isabel; Santos, Isabel Almeida; Martins, Cristina (2019). “Da tradição à modernidade: ensino, formação e investigação em português L2 na Universidade de Coimbra”, in *Português Língua Estrangeira em Contextos Universitários: experiências de ensino e de formação docente*, 95-120. Campinas: Mercado de Letras.
- REIS, Carlos (Coord.), Ana Paula Laborinho, Isabel Leiria, Mário Filipe, Fátima Pinheiro (2010), *A internacionalização da língua portuguesa: para uma política articulada de promoção e difusão*. Lisboa: Ministério da Educação. Gabinete de Estatística e Planeamento da Educação.
- REIS, Carlos (2010). “Política de língua precisa de vontade política bem determinada e bem orientada”. *Diário de Notícias* 21 Julho 2010.
- RETO, Luís (2012). *Potencial Económico da Língua Portuguesa*. Lisboa: Texto Editores.
- RIO-TORTO, Graça (Ed.) (2014). *90 anos de ensino de ‘Língua e Cultura Portuguesas para Estrangeiros’ na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- RIO-TORTO, Graça (2016). *Relatório de atividades desenvolvidas no âmbito dos cursos de Português como Língua Estrangeira da Faculdade de Letras de Coimbra* (triénio 2013-2016). <http://hdl.handle.net/10316/94889>
<https://www.instituto-camoes.pt/activity/parcerias/empresas-promotoras-da-lp>
<https://www.portaldiplomatico.mne.gov.pt/politica-externa/lingua-e-cultura-portuguesas>.

Estudos Narrativos

PEQUENOS PRESSÁGIOS. RETRATO E FIGURAÇÃO DE PERSONAGEM NO NOVO MILÉNIO*

EUNICE RIBEIRO

Universidade do Minho
Escola de Letras, Artes e Ciências Humanas
Centro de Estudos Humanísticos

A ‘crise do retrato’ e a superprodução de identidades

Apesar dos múltiplos vaticínios que, desde os alvares dos Modernismos europeus e na sequência de uma reconhecida crise do sujeito e da sua imagem, se acumularam sobre a ‘morte’ do retrato, o certo é que a arte e a literatura contemporâneas parecem ter-se mantido de uma forma geral ilesas em relação a todas essas provocações apocalípticas. Para lá dos espaços expositivos mais tradicionais, para lá do perímetro das molduras, dos pedestais ou dos álbuns fotográficos, mas também no cinema ou nos videojogos, em séries televisivas, em instalações e meios digitais, em composições literárias ou musicais ou ainda no domínio da arte urbana, do artesanato ou das artes decorativas, os retratos afirmam-se como uma espécie de género invasivo que encontra no contexto cultural

* O presente texto retoma um nosso ensaio, originalmente publicado em 2018 e em língua espanhola, sob o título “Los nuevos retratos: proyectos identitarios y cartografías de la representación en el siglo XXI”, in Jesús Rubio Jiménez y Enrique Serrano Asenjo (Eds.). *El retrato literario en el mundo hispánico (siglos XIX-XXI)* (pp. 331-359). Zaragoza: Pressas de la Universidad de Zaragoza. A versão em português aqui proposta, com as várias alterações de conteúdo que se impuseram, foi apresentada no seminário que realizei em outubro de 2019, respondendo ao gentil convite do Professor Doutor Carlos Reis, no Centro de Literatura Portuguesa da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, no âmbito do projeto “Figuras da Ficção”.

contemporâneo terreno particularmente fértil à sua propagação. A ponto de se ter tornado inevitável anunciar “a morte da morte do retrato” (Wright, 2005), com isso reafirmando supostos impulsos ancestrais do ser humano para a autorrepresentação e para a contemplação coletiva.

Por outro lado, não é seguro que tenhamos resolvido em definitivo um conjunto de inquietações associadas ao género e condensadas em torno da noção de identidade comumente interpretada como individuação. Uma interpretação cujo rasto ético-jurídico podemos facilmente derivar dos *direitos* iluministas consagrados na *Declaração* de 1789 que radicam a identidade moderna numa fórmula de cálculo a duas variáveis: liberdade e propriedade. A identidade moderna, enquanto propriedade de si, assenta num modelo político-estético que assegura a retratabilidade do sujeito-proprietário face aos seus homólogos, segundo o eixo horizontal da igualdade de direitos. É neste modelo, tal como observam Braz e Marques, que se encontra o germe da moderna crise do retrato como imagem e forma de naturalização de atributos identitários singulares.

A desestabilização deste paradigma representacional a que, entretanto, assistiremos constituir-se-á, no fundamental, como passagem da representação do sujeito ao sujeito da representação: “Como se”, prosseguem os críticos, “na contemporaneidade o retrato apenas pudesse ser o problema do retrato” (Braz e Marques, 2015: 220). Em 2015, em plena vigência do mundo digital e de uma evolução técnica e genética que tornou possível a reinvenção e a encenação quase ilimitadas do corpo, Alberto Manguel refere-se em termos dilatatórios e razoavelmente espectrais ao seu *eu reticente* cuja confirmação, a acontecer, precederá não mais do que por um instante o momento do seu próprio fim:

Que sinais nos identificam? Algo que não é a forma do meu corpo nem a minha voz nem o meu toque, nem a minha boca, o meu nariz, os meus olhos – o que eu sou esconde-se à imagem de um pequeno animal medroso, invisível, atrás de uma selva de grilhões físicos. Nenhum desses disfarces e máscaras que uso representam o meu eu, excepto em indícios incertos e

pequenos presságios: um sussurro nas folhas, um cheiro, um rugido abafado. Sei que o meu eu reticente existe. Entretanto espero. Talvez a sua presença se confirme um dia, mas só no meu último dia, quando subitamente emergirá dos arbustos, se mostrará de frente por um instante e depois cessará de ser. (Manguel, 2015:143)

Na reflexão de Manguel, a questão da identidade e da sua representação é da ordem do presságio, do instante, da espera; prende-se com a aparição, mais do que com a aparência. Numa linha muita idêntica àquela que Jacques Derrida (2010) assinalou quando se referiu, em particular, ao autorretrato nos termos ruinosos e paradoxais de uma “aparição desaparecente” (*id.*: 43), deste modo recuperando a dupla dimensão de presença e de sombra já inscrita na própria mitogénese da pintura, que é simultaneamente a do retrato.²

Os mais recentes desenvolvimentos da neurociência, aliás, colocarão em termos menos metafísicos o que, em termos motivacionais, se encarou já como um verdadeiro ‘nó’ antropológico porventura reconduzível à necessidade humana de defesa face ao tempo e face à morte. Estudos recentes como os de Gerald M. Edelman (2005) ou António Damásio (2013) confirmam-nos, na continuidade da psicologia jamesiana, que a consciência, embora única e privada, aparenta estar em contínua remodelação. Aquilo a que Damásio chama *self autobiográfico* supõe uma *consciência alargada* capaz de proporcionar um sentido do *self* complexo e evolutivo, dependente de uma *memória autobiográfica* que retém os aspetos invariantes do organismo, mas é passível de ser remodelada e atualizada, aumentada ou diminuída à medida que vivemos e enfrentamos novas experiências. Por sua vez, os psicólogos contemporâneos têm vindo a demonstrar a extrema labilidade das nossas autoimagens e o alto grau de

² Referimo-nos, em concreto, à conhecida lenda de Dibutades e ao seu método da *circumductio umbrae* sobre o qual José Gil teceu por sua vez argutos comentários (Gil, 2005).

imprecisão que o sujeito adulto manifesta quanto ao conhecimento da sua aparência, mau grado a quantidade de informação visual de que hoje em dia dispõe e o grau de exposição a que se presta: “De todos os rostos com que nos cruzamos”, adianta, em *História do espelho*, Sabine Melchior-Bonnet (2016: 335), “o nosso é aquele que pior conhecemos”. Numa *sociedade do espetáculo* que nos expõe continuamente a um fluxo incessante de novos estímulos e vivências, uma outra hermenêutica do ‘eu’ toma lugar, em que o “problema central deixou de ser, como até então, como construir uma identidade e mantê-la sólida e estável ao longo da vida, e tornou-se no seu oposto: como evitar a fixação e manter as opções identitárias em aberto” (Caldeira, 2014:30), assim o reconhece Ana Sofia Caldeira num inovador estudo académico sobre o Instagram.

Se é certo que, há cerca de quinhentos anos atrás, Montaigne concebia uma teoria da identidade como instabilidade e ‘passagem’,³ demonstrando não ser de agora a eclosão dessa consciência negativa sobre os dilemas do autoconhecimento, o desabar da ficção egocêntrica sobrealimentada pelos Romantismos europeus trouxe repercussões profundas ao nível da conceptualização e da prática do retrato. A noção romântica de ‘personalidade’, que sustentou géneros literários como a biografia e a autobiografia (não ocasionalmente propostas em versão ilustrada) e determinou um critério fundamental de semelhança interna e de verdade psicológica ainda hoje convocado na apreciação do valor retratístico, perde a sua aplicabilidade no quadro de uma reterritorialização da identidade –

³ Ao comentar o que considera ser a atitude fundamentalmente relativista ou perspectivista de Montaigne em relação ao mundo e a si próprio, cuja instabilidade e contínua mudança não cessa de pôr em evidência nos seus *Essais*, Antoine Compagnon (2016: 21-32) refere-se, entre outras, a uma passagem inicial do segundo capítulo do Livro III, que aqui repomos na língua francesa original: “Je ne peins pas l’estre. Je peins le passage: non un passage d’aage en autre, ou, comme dict le peuple, de sept en sept ans, mais de jour en jour, de minute en minute. (...) C’est un contrerolle de divers et muables accidents et d’imaginationes irresolües et, quando il y eschet, contraires; soit que je sois autre moymesme, soit que je saisisse les subjects par autres circonstances et considerations.” (Montaigne, 1962: 782)

entendida agora como fragmentária, instável, dissipativa – que colocará em cheque um idealizado projeto ‘revelador’ atribuído aos ‘verdadeiros’ retratos. O problema levanta-se: como redefinir um género cujo objeto se passou a desconhecer? Como vertê-lo numa prática representativa particular e diferenciá-lo das restantes práticas de representação? Como pensar o retrato se, de verdadeiro, se tornou apenas possível?

O que pode ser um retrato?

A excecional proliferação terminológica designativa de ‘espécies’ ou ‘tipos’ retratísticos ou pararretatísticos,⁴ assim como a frequência da pergunta sobre o que pode ser ou não ser um retrato em inúmeros dos mais recentes estudos historiográficos e teórico-críticos dedicados ao género parecem eloquentes por um lado sobre a resistência da categoria, por outro lado, paradoxalmente, sobre as sucessivas hesitações e dificuldades em encontrar os semas estruturantes de uma definição holística e os argumentos básicos para uma diferenciação genológica.

No volumoso estudo de 2010 que dedica à arte do retrato em Portugal nos séculos XV e XVI, Pedro Flor insiste na necessidade de, no retrato, o modelo surgir antes de mais “figurado por si próprio” (Flor, 2015: 22). E acrescenta, seguindo uma criteriologia ainda devedora da noção romântica de personalidade: “o que distingue precisamente um retrato das demais representações iconográficas é a capacidade que o mesmo tem de transmitir a densidade psicológica e de deixar transparecer a personalidade

⁴ Entre os ‘verdadeiros retratos’ ou os retratos *in the fullest sense* (repito perífrases encontradas em trabalhos muito recentes sobre o género), circunscrevíveis em tipologias vastíssimas (individuais e de grupo, aparatos, equestres, alegóricos, *fancy pictures* e *conversation pieces*, retratos integrados, autorretratos, além dos possíveis cruzamentos entre tipos e formatos), e uma relativamente vasta gama de outras tipologias e paratipologias que incluem os criptorretratos, os retratos idealizados, os retratos projetivos ou em potência, as imagens ‘ao modo de retrato’ ou outras representações humanas respondendo a meros propósitos de identificação rápida, as fronteiras nem sempre são evidentes.

do modelo” (Flor, 2015: 23). Se o critério se manteve operativo durante vários séculos, o retrato novecentista e em particular o retrato contemporâneo confronta-nos com propostas ambíguas e tipologicamente complexas que dificilmente poderemos acomodar dentro dos modelos taxonómicos tradicionais.

Singular a este título é a curiosa história do trabalho do artista norte-americano Arthur Dove *Goin’ Fishin’*, de 1925 (Scott, 2007). Considerado durante cerca de seis décadas como um *assemblage* que traduzia para a linguagem abstrata do Cubismo uma temática naturalista sem aparente referência humana, a obra de Dove viria a ser recatalogada como retrato abstrato de um afroamericano anónimo a partir do momento em que a investigação académica, com base em cartas e testemunhos vários, desvendou os seus títulos anteriores onde a menção ao elemento humano se mostrava explícita: *Fishing’ Nigger* e *Nigger Goes A-fishin’*. Neste caso, ser ou não ser retrato parece repousar exclusivamente não na natureza da imagem em si mesma, mas sim numa intenção autoral que apenas verbalmente, através de um título ou de uma legenda, se dá a conhecer. Como se, no limite, a ontologia retratística assentasse não mais do que em puras intencionalidades por parte dos artistas (e porque não dos públicos) e nos seus respetivos gestos de nomeação: ser ou não ser (auto) retrato, conforme sugeriu Derrida, dependeria afinal e apenas de nomear como tal uma imagem – ou o que quer que seja – que nos afeta ou pela qual nos deixamos afetar.⁵ O que faria do género, com efeito, uma espécie de categoria supranumerária, votada à dissolução e sem possibilidade de definição intrínseca.

⁵ Refletindo especificamente sobre o caso do autorretrato, Derrida conjectura: “Se aquilo que se chama auto-retrato depende do facto de se lhe chamar ‘auto-retrato’, um acto de nomeação deveria, a justo título, permitir-me chamar auto-retrato não importa o quê, não importa que desenho (‘retrato’ ou não), mas tudo quanto me chega e de que eu posso afectar-me ou deixar-me afectar” (Derrida, 2010: 70).

Alternativas à morte: o deslocamento epistemológico (três fases)

Face ao que já constatamos constituir um alto grau de resistência do retrato e à multiplicidade e diversidade das motivações que lhe subjazem, a questão que se coloca consistirá, pois, em averiguar das alternativas a um destino de extinção e de pós-género que, de um certo ponto de vista, parece ter-se tornado iminente. Num estudo dedicado ao retrato no panorama artístico português dos anos 50/60 do último século, Bruno Marques responde a essa pergunta: à hipótese da *dissolução*, Marques prefere a do *deslocamento*, invocando a “dimensão heterodoxa do retrato na arte contemporânea portuguesa” (Marques, 2014: 435) que não nega o género, mas, pelo contrário, amplia-o. Dentro deste pensamento de renovação histórica, Marques aponta três fases distintas: a do retrato como espelho do real (fundada no discurso da mimese); a do retrato como transformação do real (correspondente à desconstrução antimimética das vanguardas); e, finalmente, a do retrato como vestígio do real (suportado prioritariamente pelo dispositivo indicial que privilegia a contiguidade à semelhança) onde seria possível situar vários casos artísticos da segunda metade do último século, como, no contexto português, o de Lurdes Castro.

Recuperando a dimensão de contacto dessa narrativa de sombras e contornos de sombras que marca a origem lendária do retrato como desenho e como traço, e que também marcará, mais tarde, a imagem fotográfica analógica e a sua aura de relíquia (convocando a teoria barthesiana e o seu discurso amoroso), Lurdes Castro fixa sombras e silhuetas a partir de modelos reais, anulando a sua dimensão de signos e transformando-os em emanações dos próprios referentes: sombras ‘tiradas do real’ que não representam, mas incorporam, *são* a referência.⁶ Na sequência dessa especial atração manifestada nos anos 60 pela pura

⁶ Marques propõe a designação de *retratos projetivos* para os casos, como este, em que é possível ao espectador projetar no campo aberto da imagem o que a sua imaginação ou a sua memória lhe sugerirem.

indicialidade, como anota o crítico recordando o conhecido ensaio que Rosalind Krauss viria a consagrar ao tema,⁷ o sentido do retrato como ‘evocação’ tem sido defendido mais recentemente por críticos como Joanna Woodall nos seus mais recentes seminários da National Portrait Gallery de Londres.⁸ Ultrapassando por um lado o que foi uma fixação histórica nas fisionomias e no seu putativo potencial individualizador e, por outro lado, a cultura modernista e pós-modernista da máscara e dos jogos de papéis identitários, a mesma intenção evocativa parece também permear o trabalho retratístico do pintor britânico Howard Hodgkin: *Absent Friends 1932-2017* foi o título de uma retrospectiva que a National Portrait Gallery apresentou em 2017 sobre a obra do artista que, a partir de finais dos anos 70, reduziu progressivamente nos seus quadros os fragmentos descritivos e as tradicionais convenções realistas e recorreu, alternativamente, à imaginação associativa de modo a traduzir memórias e emoções subjetivas através de cores, sinais e texturas, explorando a densidade característica da linguagem pictórica e aproximando a imagem final de uma pintura abstrata.

Quarta fase (séc. XXI): o retrato como interrogação do real

Se, observando as manifestações criativas do que pode ainda ser considerado sob a categoria de retrato nestas duas primeiras décadas do nosso século, procurássemos a fase seguinte àquela que Bruno Marques apontou como caraterizadoras da *diferença* epistemológica do retrato da

⁷ Referimo-nos ao estudo de Rosalind Krauss “Notes on the Index: Seventies Art in America”, publicado, em duas partes, na revista *October*. Cf. Krauss, 1977a e Krauss, 1977b.

⁸ Autora de importantes estudos sobre Retrato, Joanna Woodall participou, a 2 de maio de 2017, num seminário organizado pela National Portrait Gallery londrina, por ocasião de uma retrospectiva dedicada ao pintor britânico Howard Hodgkin, subordinado ao tema “What is a Portrait? An exploration of representation and abstraction in portraiture”. O programa deste seminário encontra-se acessível em: <http://www.britishportraits.org.uk/wp-content/uploads/2017/02/What-is-a-Portrait-seminar-2-May-17-programme.pdf>

segunda metade do século XX, e sem esquecer a crescente heterogeneidade do *corpus* visado, arriscaríamos aludir a um novo paradigma de retrato já não exatamente como vestígio de um real cuja ontologia se toma por garantida, mas sobretudo como interrogação (ou perda) de um real que se passa a encarar menos como dado e mais como hipótese. Uma interrogação que passa a ser indissociável de uma insegurança quanto àquilo que nos identifica e de uma desconfiança nos processos comuns da identificação (ou na sua própria possibilidade), em especial os que envolvem a visão e os meios percetivos. Os modos de concretização deste novo pensamento do retrato não são estranhos, na verdade, a uma condição histórica em que ganha pujança uma epistemologia da identidade pensada fora dos limites do observável e do permanente, como uma experiência transformativa e processual sobre a qual o único conhecimento possível é da ordem do momentâneo e do vislumbre, na esteira do que enunciaram Manguel ou Derrida, como vimos. Essa nova atitude epistemológica, não compaginável com uma lógica de teor mimético ou especular, encontra pelo contrário modos mais diretos de articulação com modelos estéticos e existenciais de plasticidade, de matriz nietzscheana, em que toda a matéria se dota de força ou energia plástica (Miranda, 2017: 58-79).

A nossa relação alucinada com o real, que Margarida Medeiros considera um sintoma da *cultura do narcisismo* (2000: 118), conduzindo a um permanente questionamento sobre o *eu* e a uma necessidade de certificação social da imagem pessoal, é também aquela que subjaz à produção da *selfie* como a expressão porventura mais expansiva de uma profunda desestruturação cultural da identidade. A repetição das mesmas poses e dos mesmos formatos, em certos casos meticulosamente produzidos, de acordo com as conhecidas advertências da colunável Kim Kardashian sobre esse espelho infinitamente manuseável a que chama *perfect selfie*,⁹

⁹ Em textos impressos, assim como no conhecido canal YouTube, Kim Kardashian tem divulgado a sua metodologia pessoal para obter o que considera *selfies* perfeitas: https://www.youtube.com/watch?v=beTs_Uk3-zI

conduz paradoxalmente a um efeito de anulação da singularidade, contrário às suas aparentes intenções individualizadoras. O sintoma supostamente inverso a esta imposição mediática das faces é o que opta pela interdição do reconhecimento facial, remetendo no limite a imagem retratística para uma condição de anonimato teoricamente controversa.

i) Primeiro vetor: do corpo próprio ao corpo comum

Dos vários vetores, não mutuamente exclusivos, que me proponho analisar no que toca as diferentes expressões dessa nova conceção de retrato como interrogação do real, começarei por aquele que, derivando de uma *pressão* contemporânea em torno da corporeidade (Miranda, 2017: 83-97), caminha do moderno ‘corpo próprio’, fruto de uma longa e laboriosa construção histórica destinada a garantir a sua individuação e a protegê-lo como propriedade privada, rumo ao ‘corpo comum’ (no sentido de desindividualizado e/ou coletivo), segundo um trajeto de afastamento deliberado dos valores da facialidade.

Os conhecidos autorretratos fotográficos de John Coplans, centrados na representação de fragmentos corporais, introduzem um certo grau de despersonalização ao eliminar cabeças e rostos, ao mesmo tempo que reconhecem aos restantes lugares do corpo (de qualquer corpo) capacidade emotiva e expressiva, tal como Rilke admitira ser possível ao observar as esculturas de Rodin. A preto e branco e numa escala agigantada que gera reações percetivas por vezes estranhamente humorísticas, as figuras decapitadas de Coplans, já equiparadas a alguns nus de Rodin, como o seu conhecido *L’Homme qui marche* (também dito S. João Baptista), poderão porventura ser lidos na esteira do sacrifício da arte e do artista (do corpo do artista), se aqui quiséssemos recuperar de novo os meandros da hermenêutica sagrada em prol de uma estratégia que diríamos neobarroca, contemporaneamente assaz fértil (citemos, a título de exemplo, artistas como Berlinde de Bruyckere ou Clemens Krauss).

No domínio da pintura e do desenho, assinala-se um idêntico trabalho de subtração, tecnicamente concretizado ora recorrendo a empastamentos, sobreposições ou inscrições mínimas (como em retratos de Frank Auerbach ou em certos autorretratos de Gaëtan ou Pedro Cabrita Reis); ora a dissimulações e remoções parciais do representado (pensemos, *e.g.*, nas séries fotográficas *Ocultações*, de Jorge Molder, ou *Desconocidas*, de Noé Sendas). A pose funciona frequentemente como um desses dispositivos: as poses de costas,¹⁰ já ensaiadas em finais de oitocentos por fotógrafos como Nadar no seu retrato de Marie Laurent (1856), ainda que sem abdicar das intenções do reconhecimento – como aliás também sucede na ‘improvável’ fotografia de costas do presidente Obama por Mark Seliger, de 2010 –, tornam-se comuns em vários artistas contemporâneos como Richter, em finais do último século (*Betty*, 1998), Borremans (*The ear*, 2011) ou o argentino Nicolás Robbio (*Sem título, autorretrato de costas*), com propósitos que, direta ou indiretamente, sinalizam a armadilha mimética em que se transformaram as formas clássicas do retrato e, em particular, o valor facial como contentor da identidade.

Análogos efeitos de *de-facement* (Paul De Man) têm sido recorrentemente experimentados por um número cada vez mais significativo de escritores. A figura de uma ‘mulher sem cabeça’ comparece numa das mais recentes ficções mitológicas de Gonçalo M. Tavares; nos últimos romances de Lobo Antunes, a subalternização dos rostos e das feições é explicitamente tematizada,¹¹ ao mesmo tempo que várias personagens (recordo o romance *A última porta antes da noite*, de 2018) são referidas tão-só pelos seus

¹⁰ Sobre o tema das figuras de costas, o Museu Lasar Segall organizou, de 14/7/2012 a 21/10/2012, uma mostra intitulada *Exercícios de olhar*, sob a curadoria de Aracy Amaral. Cf. http://www.mls.gov.br/exposicoes/temporarias/mls_419/

¹¹ A título ilustrativo, leia-se esta passagem do romance *Até Que as Pedras se Tornem Mais Leves Que a Água*: “a inconcebível quantidade de tralha/ (...) / que existe numa cara, olhos, nariz, bochechas, boca, para quê tantas feições Santo Deus, um buraco e um olho chegavam, a quantidade de coisas inúteis que a gente tem, já viu, podíamos ser muito mais simples, devíamos ser muito mais simples (...)” (Antunes, 2017: 447).

títulos profissionais (cobrador do bilhar, doutor, ervanário...) e esvaziadas de individuação. No fundo, em todos estes casos, o retrato parece falar sobretudo de si próprio e da condição do sujeito da representação, mais do que de um sujeito singular e único.

Diametralmente oposto ao histórico fascínio visualista da prática retratística, este sentido de cegueira pelo qual envereda boa parte do mais atual exercício em torno do género não pode compreender-se fora da moderna argumentação sobre a subjetividade percetiva e a suspeição filosófica da ocularidade, como a que Schopenhauer já antecipara. De uma *arte da cera* preocupada com o reconhecimento, e que as primitivas máscaras funerárias emulavam, chegamos, segundo Carlos França (2012:40), a uma *arte da cinza* que não tem de ser, ainda assim, pura carência ou privação, pura irrepresentabilidade. Face ao repto do irrepresentável, o género tem encontrado alternativas surpreendentes que passam por uma outra gramática da imagem e um outro pensamento da visão (ou do olhar), afastados do logocentrismo característico daquela derrideana *mitologia branca* inebriada pela fantasia das transparências (Derrida, 1972): uma visão já não *das* coisas, mas *entre* as coisas em que se cruzam o visível e o invisível, o representável e o irrepresentável, a luz e a sombra, numa intermitência contínua que Didi-Huberman, inspirando-se no pensamento iconológico de Aby Warburg, equipara, na sua melancólica ontologia da imagem, ao batimento de asas das falenas.¹²

¹² Numa das suas mais recentes reflexões sobre a ontologia da imagem, expressamente inspirada no pensamento iconológico de Warburg, Didi-Huberman toma a metáfora da borboleta noturna, a falena, para aludir ao que considera ser o duplo regime das imagens (e, consequentemente, de todo o conhecimento possível), ora visíveis e medusantes, ora invisíveis e espectrais, num batimento contínuo entre a luz e a sombra: “La connaissance-phalène serait donc un gai savoir hanté par la destruction, prévenu de la destruction: savoir en deuil, déjà, de sa propre vocation à la ruine. Quand un papillon passe devant nos yeux, notre regard s’enjoue subitement, retrouve son enfance. Mais par ce mouvement même, au moment où s’en va le papillon, notre regard bientôt s’endeuille.” (Didi-Huberman, 2013: 76)

A crítica da representação inerente ao retrato contemporâneo pode, no entanto, proceder pela via inversa à desse trabalho de subtração que atrás referíamos. Em vez de operar por defeito, através de processos de obstrução da percepção, optar pela sua excessiva intensificação ao ponto em que a visão devém alucinatória. Assim sucede em vários trabalhos do australiano Denis Piel, reconhecido fotógrafo de moda que abandonou a especialidade para propor uma nova forma de retrato, alterando o regime documental do olhar fotográfico de modo a exponenciar a avidez e a natureza tendencialmente predatória do olhar maquínico. As epidermes humanas que fotografa em *close-ups* muito aumentados não só inviabilizam ironicamente o reconhecimento do objeto, como fomentam a confusão dos géneros: retrato e paisagem fundem-se aqui em labirínticas cartografias de linhas e relevos em que o homem e o mundo se duplicam. Se as fronteiras entre os dois géneros tinham sido já interrogadas por artistas como o pintor sírio Marwan, com as suas *cabeças-paisagem*, Piel parece ter levado ainda mais longe esse inquérito nas suas *facescapes*,¹³ tirando proveito desse espanto fotográfico que nasce da possibilidade de ‘ver mais’, de ver o detalhe nunca visto, e aplicando-o à pele humana que encara como superfície ‘marcada’ fora de qualquer especulação sobre a interioridade.

A orientação do retrato contemporâneo para o que chamei ‘corpo comum’ socorre-se de estratégias nem sempre equacionáveis no âmbito restrito do jogo *do* e *com* o (in)visível. Numa artista como a basca Mónica Ortuzar, cuja obsessiva produção autorretratística ultrapassa hoje as quatro centenas de imagens, a assimilação do individual no coletivo faz-se sobretudo através de um original processo plástico de transferência e hibridação: pôr na sua cara a cara dos outros. Ortuzar constrói cada um dos seus autorretratos como um jogo de referências justapostas e de recíprocos espelhamentos com os que a cruzam, anonimamente, nas estações, nas zonas comerciais das grandes cidades, no caminho para o atelier ou no

¹³ Esta série fotográfica pode ser consultada na página oficial do artista: <https://www.denispiel.com/facescapes/>

próprio espaço das suas exposições, situando assim a representação retratística numa zona ambígua entre a esfera pública e a privada. Todo o trabalho da artista parece poder perceber-se no contexto de um novo paradigma voltado para o coletivo e para as identidades relacionais e fusionais em que os sujeitos passam a pensar-se na sua relação cambiante com a história, com o mundo e com a comunidade.

ii) Segundo vetor: da semelhança à diferença

Dessa integração da alteridade e da diferença resultará o perfil acrescidamente inclusivo das produções retratísticas contemporâneas, contra aquilo que, durante séculos, constituiu uma verdadeira oligarquia de exclusividades e exemplaridades no que respeita artistas, modelos e públicos. Eloquentemente, neste sentido, é a fórmula da perfeição preconizada por Francisco de Holanda no seu pioneiro tratado de 1549, *Do tirar polo natural*, assente numa intransigente filosofia de seleção e redução, aplicável a retratistas e retratados. Fortemente inspirado na cultura italiana e nos contactos diretos do pintor português com Miguel Ângelo Buonarroti, o tratado holandino é um claro reflexo da crítica social quinhentista do retrato destinando-o à edificação da memória de modelos humanos tidos por exemplares. Pintores ‘excelentes’ e sujeitos ‘singularmente escolhidos’ constituem no texto de Holanda (1984: 14) um requisito da prática retratística, desejavelmente restrita aos poucos capazes de ‘fazer perfeição’.

Pelo contrário, a nova democraticidade que caracteriza as políticas e as estéticas da imagem na contemporaneidade, abrindo a sua produção e o seu acesso às massas, distancia-se progressivamente de padrões elitistas e de estereótipos idealizados de beleza e perfeição. Acolhendo a diferença, o desvio, o ‘impróprio’ (também no sentido do que não é proprietário, do desapropriado de si), o retrato contemporâneo incorpora hipóteses figurais que descentram e desestabilizam a norma e a ética iconográficas da humanidade. Pondo frequentemente em evidência os frágeis limites

entre o humano, o animal, a máquina, o monstro, o retrato converte-se, neste sentido, no lugar de uma denúncia ou de um resgate, em suma, numa declaração política.

Nesta linha podem certamente ser lidos os retratos não identificados que o australiano Van Helden ou o português Vhils (Alexandre Farto) representam em grande escala em silos e paredes de casas, em ambientes urbanos degradados, um pouco por todo o mundo, devolvendo a identidade e a dignidade a toda uma humanidade política, económica e/ou culturalmente segregada. As séries fotográficas de Pierre Gonnord sobre as comunidades de ciganos nómadas alentejanos, como em *Au-Delà du Tage*, num estilo que recorda o timbre plástico dos retratos barrocos; as imagens caravaggescas de idosos que a fotógrafa portuguesa Ceci de f reuniu na série *Sós e Isolados*, ou ainda aquelas que a americana Joan Lobis Brown realizou de jovens vítimas de exclusão social devido à sua orientação sexual ou identidade de género no projeto *New Alternatives* são outros exemplos recentes em que o retrato se transforma num documento social, sem que o assumido elogio à diferença contido nas imagens se deslance de um pendor lírico e de uma qualidade artística que exponenciam o efeito emotivo destes trabalhos no espectador.

No universo literário contemporâneo, a figuração de personagens parece refletir em grande medida este novo paradigma da diferença, incorporando protagonistas cujos retratos físicos e/ou psicológicos (em que não é raro percebermos projeções autobiográficas dos escritores) assumem uma certa dimensão de marginalidade, inscrevendo-se ficcionalmente, com maior ou menor melancolia ou ironia, numa humanidade prosaica e ‘sem qualidades’: em romances como *A gorda* (2017), de Isabela Figueiredo, *Pode um desejo imenso* (2002), de Frederico Lourenço, *As primeiras coisas* (2013), de Bruno Vieira Amaral, as personagens confrontam-nos com perfis identitários alternativos em relação a matrizes estéticas, sexuais ou sociais instituídas (a obesidade, na narrativa de Isabela Figueiredo, a homossexualidade, no livro de Lourenço, e a condição de ‘retornado’ no romance de Amaral são determinantes do modo como os protagonistas se

autorrepresentam literariamente). A ‘diferença’ pode assumir, noutros casos, um pendente animalesco, confinando frequentemente com ingredientes fantásticos e monstruosos: em *Retrato de rapaz* (2014), de Mário Cláudio, romance que ficcionaliza a relação passionai entre Leonardo da Vinci e um dos seus aprendizes, o retrato físico e psicológico do jovem discípulo recorre deliberadamente à bestialização da personagem com efeitos sobre o próprio retrato do mestre, deslocando a imagem canonicamente exemplar do artista italiano. Embora o sentido da analogia pareça inverter-se, no universo diegético de *Até Que as Pedras se Tornem Mais Leves Que a Água* (2017), de Lobo Antunes – um autor que lida regularmente com um amplo bestiário –, o porco, cujo ritual da degola adquire aí um particular valor simbólico, devora as identidades de todas as restantes personagens humanas, à maneira de uma arquipersonagem que consente, além disso, a sua leitura enquanto autofiguração autoral.

Uma muita recente consciência filosófica sobre a proximidade entre humanidade e animalidade, com corolários políticos e sociais evidentes, tem alimentado, paralelamente, correntes teórico-críticas como a zoopoética (cf. Anne Simon ou Josephine Donovan), que fundam numa base biológica uma semelhança elementar entre viventes. Neste sentido, importa, enfim, assinalar um novo registo da diferença que o retrato contemporâneo tem dado mostras em subscrever: a que é da ordem do puramente orgânico, aquém da pele e da aparência, localizada nos avessos do corpo ou no nível ínfimo da estrutura orgânica onde a forma é o resultado do puro acidente químico e celular.

Além de artistas como Marc Quinn ou Anish Kapoor que nos confrontam, na esteira de Bacon, com representações de paisagens anatómicas sem qualquer rasto de transcendência e inimputáveis a quaisquer sujeitos particulares, outros projetos como aquele que originou a exposição *Invisibe You: The Human Microbiome*¹⁴ apresentam-nos

¹⁴ A versão em formato pdf do catálogo desta exposição pode ser obtida em: <https://www.edenproject.com/sites/default/files/invisible-you-catalogue.pdf>

uma visão surpreendentemente alternativa do *self*: um *self* que se traduz num ecossistema constituído por comunidades de micro-organismos em contínua interdependência com o meio ambiente e com os restantes organismos, instituindo um sentido impermanente do ‘eu’ determinado por contínuas transações entre milhões de outros repertórios biológicos.

What does it mean to be human?

We are not alone. We are a community, a living ecosystem made of many parts. Our microbes help form, feed and protect us and may partially determine our shape, health, mood, even our character.

Who’s in charge? Our personal microbiome reflects our environment and our environment reflects our microbiome. We swap and share microbes with our partner, family, close friends and our pets.

So are you really who you think you are? (Eden Project, s/d: 51)

iii) Terceiro vetor: da forma à força, da essência ao processo

Com esta ideia de transformação e impermanência ao nível mais básico ou mais anterior da formação orgânica, aproximo-me do terceiro e último vetor que me proponho aqui abordar. Em 2012, a National Portrait Gallery australiana instituiu um prémio para uma nova categoria de retratos: o retrato digital. A facilidade de manipulação da imagem fornecida pelas novas tecnologias digitais, aliada à alternativa de um suporte móvel (que o cinema e o vídeo já tinham inaugurado) produzem um significativo impacto nos modos contemporâneos de reconfigurar a identidade.

Sobrepondo à velha ideia das semelhanças um pensamento sobre a diferença e o devir das identidades, o retrato contemporâneo pressupõe uma nova lógica criativa: uma lógica essencialmente dinâmica de mutação ou de metamorfose que o poeta Herberto Helder já formulara, em jeito

de parábola poética, na breve história sobre o pintor e o aquário com que prefaciou, em 64, o primeiro número da revista *Poesia Experimental*, reconhecendo na metamorfose um comum princípio poético-vital:

Era uma vez um pintor que tinha um aquário e, dentro do aquário, um peixe encarnado. Vivia o peixe tranquilamente acompanhado pela sua cor encarnada, quando a certa altura começou a tornar-se negro a partir, digamos, de dentro. Era um nó negro por detrás da cor vermelha e que, insidioso, se desenvolvia para fora, alastrando-se e tomando conta de todo o peixe. Por fora do aquário o pintor assistia surpreendido à chegada do novo peixe.

(...)

Ao meditar acerca das razões por que o peixe mudara de cor precisamente na hora em que o pintor assentava na sua fidelidade, ele pensou que, lá de dentro do aquário, o peixe, realizando o seu número de prestidigitação, pretendia fazer notar que existe apenas uma lei que abrange tanto o mundo das coisas como o da imaginação. Essa lei seria a metamorfose. Compreendida a nova espécie de fidelidade, o artista pintou na sua tela um peixe amarelo. (Helder, 1964)

Na verdade, de Lucrécio e Ovídio a Cyrano de Bergerac, o conhecimento do mundo físico passava já pela percepção do que é infinitamente minúsculo e móvel, por uma perspetiva pulverizada sobre o real, capaz de dar conta das inesgotáveis e imprevisíveis potencialidades da matéria. Nessa conceção atomista do universo, encontravam explicação as mais extraordinárias metamorfoses e transfigurações dos corpos, a imensa variedade das formas vivas que, por outro lado, nos revelavam o caráter eminentemente precário e aleatório dos processos orgânicos:

E admirai-vos de como esta matéria em desordem, misturada ao sabor do acaso, pode constituir um homem quando tantas coisas se tornaram necessárias à constituição do seu ser. Não sabeis que esta matéria já cem milhões de vezes, ao prosseguir no intento de ser homem, foi sustada para formar uma

pedra, chumbo, um coral, uma flor ou um cometa e tudo por causa de uma maior ou menor porção das figuras necessárias ou desnecessárias para formar um homem? (Bergerac *apud* Calvino, 2002: 36)

“[T]odos os fenómenos do universo” – afirma-se em *As Metamorfoses* de Agustina Bessa Luís e Graça Morais,¹⁵ uma extraordinária peregrinação pelos romances da escritora, em que se recriam entrecruzadamente as biografias ficcionais das personagens e a autobiografia autoral – “têm a sua posteridade assegurada sob formas continuamente modeladas até na sua corrupção” (Luís, 2007: 15). E prosseguindo, na antevisão do que poderíamos talvez apelidar, com Carlos Reis, a *sobrevida* das personagens:

(...) as personagens dum livro são como cristais de gelo prontos a tomar formas diversas, prontas ao desaparecimento mas não ao seu final. É o caso de tantas figuras de romance que a crítica simplifica reduzindo-as a uma fossilização. (...) O indivíduo não contém apenas o duplo, mas muitos outros que reclamam a sua identidade desde o mais profundo do seu ser. (Luís, 2007: 16)

A diversidade dos *media* e das técnicas que permitem contemporaneamente a produção de representações não estáticas da figura humana tornou-se particularmente produtiva no âmbito das novas poéticas do devir e da errância assimiladas pelo género do retrato. A despeito da espacialidade dominante do seu *medium*, o próprio género escultórico pode oferecer ao retrato contemporâneo soluções improváveis: utilizando carris e comboios elétricos em miniatura, as inovadoras esculturas mecânicas do

¹⁵ Comentando este livro a quatro mãos, Raquel Henriques da Silva (2013: 190) refere-se a um *realismo mágico* em que Graça Morais, prolongando o universo criativo de Agustina, explora mais uma vez expressivos encontros entre gente e animais e engendra verdadeiras ‘figuras de fusão’, dotadas de uma capacidade transnarrativa que não é da ordem da representação naturalista, mas da simbolização metafórica.

jovem artista francês JR (Jean René) enfatizam um valor de transiência dos rostos e das identidades num inteligente contexto de charada urbana onde contínuos *gaps*, contínuas incoincidências tornam o reconhecimento inevitavelmente fugidio.

O invulgar *work in progress* de Gérard Courant *Cinématons* (*mot-valise* obtido a partir dos termos *cinéma* e *photomaton*), iniciado em 1977, reúne hoje mais de três mil retratos ‘vivos’ de personalidades do mundo das artes e do espetáculo, cada um delas filmada num plano-sequência fixo de 3m20s durante os quais os rostos se inscrevem no tempo e se expõem a uma *duração* suscetível de provocar neles a emergência de um instante de ‘verdade’.¹⁶ Na popular série televisiva *Breaking Bad* (2009), de Vince Gilligan, ou no *thriller* de Todd Phillips *Joker* (2019), assistimos à lenta gestação de novas *personae* que reclamam dos protagonistas que os hospedam, para retomarmos os termos de Agustina, a sua própria eclosão monstruosa. Ora em registos mais anedóticos/humorísticos, como o que encontramos nos *Moving Portraits* de Victoria Will recorrendo à tecnologia GIF para reatualizar em parte a velha tradição dos ‘retratos vivos’, ora com um alcance predominantemente especulativo e filosófico, os modernos meios digitais têm exponenciado as alternativas de construção da imagem retratística e com isso provocado um regresso sistemático a complexas questões ontológicas sobre a natureza do sujeito e do retrato. O autorretrato animado *Ruby*, de Emma Allen, explora de novo um pensamento metamórfico sobre a identidade que facilmente poderíamos reconduzir às teses ovideanas e lucrecianas sobre a matéria.

Um extraordinário exemplo das potencialidades das novas estratégias artísticas na comunicação de uma ideia de identidade humana essencialmente instável e inapreensível tem sido o longo trabalho em vídeo de Bill Viola. “Surrender” (2001, ciclo *The passions*) de Viola apresenta-se como uma perturbadora experiência percetiva e emotiva que

¹⁶ Os 100 primeiros *cinématons*, correspondendo a mais de seis horas de filmagem, estão disponíveis no canal YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=Tq6Pl6se5x8>

retoma pela via desfiguradora o mito de Narciso, adicionando-lhe, através do movimento da imagem, um sentido dramaticamente aporético.¹⁷ Longe do círculo caravaggesco de espelhamentos e duplicações, imóvel e quase perfeito,¹⁸ tantas vezes tomado como alegoria da própria pintura à maneira albertiana, o díptico, reapropriado das convenções formais da pintura, confronta-nos com uma realidade humana *rendida* a um perpétuo processo de estranhamento e diferenciação. Transformando a câmara de vídeo num verdadeiro instrumento discursivo que explora simultaneamente as dimensões visual e sonora, Viola constrói cenas de apenas alguns segundos, filmando em câmara lenta atores sobre fundos neutros de modo a produzir efeitos de desfiguração ou transfiguração que destroem a ilusão mimética e a qualidade linear da narrativa para investigarem dimensões inaparentes da realidade. Por outro lado, e uma vez que o *medium* utilizado supõe uma criação no tempo, o trabalho de Viola traduz genericamente uma reflexão sobre a própria impermanência da existência humana.

Impermanência é também o motivo central de um outro surpreendente trabalho de vídeo, finalista ao prémio de 2016, na categoria de retrato digital, pela National Portrait Gallery da Austrália, com que finalizo este excursus pelos novos retratos e figurações de personagem contemporâneos: *Body Emulsion Detachment*, de Lucas Davidson,¹⁹ um autorretrato transitório

¹⁷ O trabalho de Bill Viola foi revisitado na exposição *The Moving Portrait* que a National Portrait Gallery londrina lhe dedicou recentemente (November 18, 2016 - May 7, 2017). O mencionado díptico de Viola pode ser visualizado em: <https://www.youtube.com/watch?v=14JBnLLZnzQ>

¹⁸ Acerca da famosa tela barroca *Narciso* (1597-1599), de Caravaggio, recomenda-se a leitura de Mieke Bal: “[i]f we only look at this figure’s ‘real’ body, the image is horizontal, and the figure is shaped like a table. But if we ignore the water line – the surface of the represented mirror – and consider the double figure, the format becomes vertical, retaining the square and self-enclosed form. It becomes a playing card, but one in which the similitude of the symmetry, precisely because of its incomplete character, is a story caught in the act.” (Bal, 1999: 241)

¹⁹ Este trabalho finalista de Davidson encontra-se acessível em: <https://www.portrait.gov.au/content/dpa-2016-body-emulsion-detachment>

que poderíamos dizer da ordem do vislumbre ou da evanescência, entre o ser e o não-ser, imagem-pele fragilíssima em cujas dobras entrevemos, a espaços moventes, um corpo em mutação que se escusa à visão do todo. Por outro lado, parece problemático reconhecermos no trabalho deste artista aquilo que Omar Calabrese considerou a forma mais elementar do autorretrato: a representação de uma ação reflexa como a de olhar-se a si próprio no espelho (cf. Calabrese, 2006).

Considerações finais

Quer isto dizer, partindo do princípio de que a representação se inscreve em todas as modalidades de expressão, como sugere o historiador e crítico Bernardo Pinto de Almeida (Almeida, s/d), que estamos, pelo menos, nos seus limites e que teremos de compreendê-la de um outro modo? Operar uma deslocação no conceito, paralelo (senão coincidente) à deslocação da própria ideia de retrato?

Escreve Anísio Franco no final do longo texto que figura no catálogo da exposição *Do tirar polo natural – Inquérito ao retrato português*, patente no MNAA, de junho a outubro de 2018: “Podemos questionar-nos se ainda fará sentido classificar, de forma académica, o género retrato quando nos referimos às criações artísticas do final do século XX e o início do nosso século” (2018: 101). Afastando-se de anteriores filosofias identitárias naturalistas e essencialistas, o retrato contemporâneo – desde as suas manifestações literárias às mais recentes experiências da bioarte ou do retrato digital – assimila e promove, ao mesmo tempo, um novo paradigma processual e performativo, assente em conceitos de *força*, *metamorfose*, *turbulência*, *tensão*, centrais para uma teoria da representação na contemporaneidade. E, em particular, para uma teoria da imagem que, na esteira dos pequenos presságios de Manguel, do retrato-aparição de Derrida, ou da imagem-mariposa de Didi-Huberman, já aqui citados, Pinto de Almeida não desliga de uma certa aura de mistério e de enigma,

expondo-nos a uma lógica da indeterminação, da indecidibilidade, da ininterrupta produção e destabilização do(s) sentido(s).

Se estes novos retratos apontam aparentemente os limites ao modelo estético liberal que até aqui garantia a total representabilidade imagética do indivíduo, a progressiva utilização de retratos nas ciências sociais ou na pedagogia mostra-nos por outro lado até que ponto as imagens e os textos retratísticos, além de produtos da experiência humana, se afirmam como agentes históricos com efetiva capacidade de intervenção e transformação social. Pensar uma epistemologia do retrato no século XXI parece-me, assim, particularmente oportuno para um entendimento da configuração estética e identitária da contemporaneidade, mas de igual modo para a construção de uma consciência social e política responsável e inclusiva, estimulando respostas coletivas aos complexos desafios que enfrentam as atuais comunidades humanas.

REFERÊNCIAS

- AJMAR, Marta e Thornton, Dora (1998). “When is a portrait not a portrait? Belle Donne on Maiolica and the Renaissance Praise of Local Beauties”, in N. Mann e L. Suson (Eds.). *The Image of the Individual. Portraits in the Renaissance* (pp. 138-153). London: British Museum Press.
- ALMEIDA, Bernardo Pinto de (s/d.). “O que é representar? As margens da obra” [em linha], disponível em https://www.academia.edu/33953816/O_que_%C3%A9_representar_-_As_margens_da_obra.docx [consultado em 5 de janeiro de 2018].
- ANTUNES, António Lobo (2017). *Até Que as Pedras se Tornem Mais Leves Que a Água*. Lisboa: Dom Quixote.
- BAL, Mieke (1999). *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago: University of Chicago Press.
- BRAZ, Ivo André e Marques, Bruno (2015). “Vasco Araújo *et alii*. A In-atualidade da Identidade Contemporânea”. *Revista de História da Arte*, 12: 217-233.
- BRIGHT, Susan (2010). *Auto Focus: The Self-Portrait in Contemporary Photography*. New York: The Monacelli Press.
- CALABRESE, Omar (1999). *A Idade Neobarroca*. Trad. Carmen de Carvalho e Artur Morão. Lisboa: Edições 70.

- _____. (2006). *Artists' Self-portraits*. New York: Abbeville Press.
- CALDEIRA, Ana Sofia (2014). *Identidades em Fluxo: A auto-representação fotográfica e o caso prático do Instagram* [Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade Nova de Lisboa], disponível em <https://run.unl.pt/handle/10362/13917> [consultado em 5 de janeiro de 2018].
- CALVINO, Italo (imp. 2002). *Seis propostas para o próximo milénio (Lições americanas)*. Trad. José Colaço Barreiros. Lisboa: Teorema.
- COMPAGNON, Antoine (2016). *Um Verão com Montaigne*. Trad. José Goulão. Lisboa: Gradiva.
- DAMÁSIO, António (2013). *O Sentimento de Si: Corpo, emoção e consciência*. Lisboa: Temas e Debates/Círculo de Leitores.
- DELEUZE, Gilles (1996). *O Mistério de Ariana*. Lisboa: Vega.
- DERRIDA, Jacques (1972). *Marges de la Philosophie*. Paris: Éditions de Minuit.
- _____. (2010). *Memórias de Cego: O auto-retrato e outras ruínas*. Trad. Fernanda Bernardo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2013). *Phalènes. Essais sur l'apparition*, 2. Paris: Éditions de Minuit.
- _____. (2017). *Diante do Tempo: História da Arte e Anacronismo das Imagens*. Trad. Luís Lima. Lisboa, Orfeu Negro.
- EDELMAN, Gerald M. (2005). *Mais vasta do que o céu: O dom fenomenal da consciência*. Trad. Jorge Falcão Barbosa e Madalena Falcão Barbosa. Lisboa: Relógio D'Água.
- EDEN PROJECT (s/d), disponível em <http://www.edenproject.com/sites/default/files/invisible-you-catalogue.pdf> [consultado em 2 de janeiro de 2018].
- FLOR, Pedro (2015). *A Arte do Retrato em Portugal nos Séculos XV e XVI*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- FRANÇA, Carlos (2012). *Modernidade e Desconstrução*. Lisboa: Fenda.
- FRANCO, Anísio, Oliveira, Filipa, Vale, Paulo Pires do (Coords.) (2018). *Inquérito ao retrato português. Do tirar polo natural. / Inquiry to the Portuguese Portrait* (Catálogo da Exposição). Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga / Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- GIL, José (2005). "A Arte do Retrato", in "*Sem Título*". *Escritos sobre arte e artistas* (pp. 15-67). Lisboa: Relógio d'Água.
- HELDER, Herberto (1964). "Retrato em Movimento", in *Poesia Experimental 1* [Lisboa, Ed. António Aragão].
- HOLANDA, Francisco de (1984). *Do Tirar Polo Natural*. Lisboa: Livros Horizonte.
- KRAUSS, Rosalind (1977a). "Notes on the Index: Seventies Art in America", *October*, 3: 68-81.

- _____. (1977b). “Notes on the Index: Seventies Art in America. Part 2”, *October*, 4: 58-67.
- LUÍS, Agustina Bessa e Morais, Graça (2007). *As Metamorfoses*. Lisboa: Dom Quixote.
- MANGUEL, Alberto (2015). *Uma História da Curiosidade*. Trad. Rita Almeida Simões. Lisboa: Tinta da China.
- MARQUES, Bruno (2014). “Crise do retrato: dissolução ou deslocamento do género? O estranho caso de Lourdes Castro”, in Begoña Farré Torras (Ed.). *Actas do IV Congresso de História da Arte Portuguesa em Homenagem a José-Augusto França* (pp. 435-441). 2.^a edição revista e aumentada, Lisboa: Associação Portuguesa de Historiadores da Arte.
- MEDEIROS, Margarida (2000). *Fotografia e Narcisismo. O Auto-retrato contemporâneo*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- MELCHIOR-BONNET, Sabine (2016). *História do Espelho*. Trad. José Alfaro. Lisboa: Orfeu Negro.
- MIRANDA, José A. Bragança de (2017). *Corpo e Imagem*. 3.^a edição, Lisboa: Vega.
- MONTAIGNE (1962). *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard.
- ORTUZAR, Mónica (2010). “Exercícios de aprendizaxe e de desaprendizaxe”, in *Auto-Retratos*. Ourense: Ed. Centro Cultural Deputación Ourense.
- SCOTT, Nancy J. (2007). “Submerged: Arthur Dove’s Goin’ Fishin’ and its hidden history”. *Word & Image*, 23.2: 138-155.
- SILVA, Raquel Henriques da (2013). “Graça Morais: Pintar a terra das mulheres”, in Raquel Henriques da Silva e Sandra Leandro (Coords.). *Mulheres Pintoras em Portugal: De Josefa d’Óbidos a Paula Rego* (pp. 175-197). Lisboa: Esfera do Caos.
- WRIGHT, Richard (2005). “The Death of the Death of the Portrait”. *Mute*, 29: 129-130.

WRITING FLOWS FOR AN UNCERTAIN WORLD: JEAN-PIERRE BALPE'S GENERATIVE NARRATIVES

MANUEL PORTELA

Universidade de Coimbra
Faculdade de Letras,
Centro de Literatura Portuguesa

1. Writing in time

The novel is one of the aesthetic expressions of modernity. It emerges in late seventeenth and early eighteenth-century Europe as form of narrative that fictionalizes everyday life, that is, events that are contemporary to their telling according to a realistic code of representation. This early development of the new genre as a “factual fiction” has been linked to the development of printed genres and particularly to the legal distinctions between journalistic and fictional discourse (Davis 1983). This cultural shift originates a new kind of fictional contract that will result in narratives focused on the formation, actions and minds of individuals as embodiments of inner conflicts and mediators of social forces (McKeon 2000). Fictionalization of individual characters faced with social and existential dilemmas originated increasingly layered and dense fictional descriptions of the actual experience of living in a social world through complex processes of textualization. The form has also been analysed as a global complex literary system (Moretti 2007).

Printing technology enabled the periodic production and distribution of factual narratives about ongoing events. In the case of newspapers, this near-synchronicity between event and narration enabled accounts and descriptions to become part of the historical and political process. Since events were still unfolding as they were being described, the description

itself became part of the struggle to control the directionality and outcome of the historical and political process. We could extend Walter Benjamin's argument about the acceleration of technical reproduction in the production of images and apply it to the intensification of verbal descriptions that become coterminous with the unfolding of their world of references. From this news/novels matrix the modern legal and literary division between factual and fictional discourse emerged. Technical reproduction of events through particular communication technologies – in this case the printing press – sustains both a new kind of relation to the present time and new kind of fictionality. The rise of this fictionality – that is specific of the modern novel – is thus one of the defining transformations of the eighteenth and nineteenth centuries (Gallagher 2007). In the case of fiction, this coupling of time and media technologies also led to the development of serialization, that is, the segmentation and distribution of stories in instalments (Allen and Berg 2014).

With twentieth-century media this entwining of fictional narrative to the historicity of present time continues through the technologies of film and television. Media technologies expand the exploration of the factuality of fiction through their own metonymic logic of juxtaposition of events performed for the camera with location filming and other techniques for anchoring fictional accounts in the actuality of particular places and times. Audio-visual media increased the novelistic logic of twentieth-century narratives (i.e., the production of fictional narratives about everyday life according to realistic codes) given the fact that the possibility of recording (or broadcasting) a particular time and place is the defining feature of these temporal media. Many verbal techniques, which had been developed by the first generations of novelists for simulating the deictic presence of events and the relational interaction among characters, could now be brought together by means of the actual sensory stimulation and simulation of the immersive senses of sight and hearing. Place became visually and sonically perceptible and the flowing of time was captured by moving images. We could also add the retroactive effect of audio-visual

media on print media as writers began to devise new techniques of verbal montage based on the changed forms of perception created by the advent of media inscriptions (Schotter 2018). Adaptations of novels for films and novelization of film scripts provide further instances of this complex media interaction (Baetens 2018).

This effort at synchronizing the timeline and story space of discourse with the time and space of lived and perceived events – narration with diegesis, in Genette's definition – becomes the basis for numerous experiments with the form of the novel in increasingly detailed, exhaustive and complex representations. Modernist and postmodernist techniques for representing the simultaneity of events and multiplicity of viewpoints could be related to the novelistic impulse of capturing the flow of time as both chronological time and perceived time. The interior monologue, for example, could be described as an attempt at simulating the present time of the mind as a powerful mediator in the construction of the actuality of the real as perceived experience. So this kind of intensification of subjectivity produces new types of realist codes whose expressionist effects can be seen as transformations of the original contract to engage with the material evidence of the everyday and the common. Laurence Sterne, Gustave Flaubert, Virginia Woolf, and Georges Perec could then be seen as different expressions of the same novelistic logic to model the actuality of the present and the perception of the present.

2. The flow of writing

This cursory outline of the relation between communication media and the development of modern fictional genres based on the synchronization of narratives with everyday life provides one possible framework for looking at the narrative experiments of Jean-Pierre Balpe. Balpe's computational generative works extend for more than four decades (Balpe 2000a; 2000b). In more recent work, his hypertextual and generative approach to textual

production has engaged the literary protocols of the Web 2.0 as a socialized writing and reading space. The context for the experiments that will be analysed here is the contemporary context of digital media networks, including the possibilities offered by programmability for (a) automating earlier verbal genres, (b) fostering the hybridization of those genres, and (c) turning the network itself into an element of their form.

The first possibility refers to the formalization of certain kinds of verbal narrative by means of permutational or generative procedures. In the second instance, features of digital materiality are used for developing an interface rhetoric based on new types of relation between written and audio-visual media made possible by software tools and techniques. The third dimension is expressed through a network of online collaborations among fictionalized authors. His network of writings contains examples of all the major genres of electronic literature, including forms of expanded writing based on installations and live performances (Rettberg 2019). By integrating hypertextual, generative and multimedia forms, Balpe's universe makes important claims for algorithmic literature as an art form in the current media ecology, and opens up new possibilities for readers and scholars of digital fiction (Bell et al., 2014; Ensslin 2018).

Given the particular temporality of digital media – with their layer of executable time that turns the temporality of execution into an additional variable in narrative time (Eskelinen 2012) –, I would argue that the streaming of narratives is yet another intensification of the present in the process of producing and consuming narratives. Because narratives can be made responsive to interventions by their readers and viewers, streaming cannot be simply equated with broadcast forms (as in most of the current internet platforms for streaming series¹). Whereas in broadcast forms the

¹ An interesting example of a branching interactive organization of narrative in mainstream fictional series can be seen in the *Black Mirror* episode “Bandersnatch” (written by Charlie Brooker; directed by David Slade), published by Netflix in December 2018. <https://www.netflix.com/pt-en/title/80988062>

presence of present time captured in the narrative is representational and is experienced as the relation between the temporization of discourse and the time of events, in streaming programmed forms this temporization is inflected by the presence of the time of execution which can affect both the time of narration and diegetic time. Jean-Pierre Balpe's experiments can be further related to ongoing changes in our fictional forms from a regime based on print and broadcast media to a regime based on computational streaming media.

The flow that I am referring to in relation to his work has two different implications: on one hand, (1) it refers to the legacy of novelistic practices defined by their engagement with the fictionalization of the present, as described in the first section; on the other hand, (2) it refers to the specific temporization introduced by computational media. Narratives can be variably executed through algorithmic procedures and they can be continuously streamed. When execution and streaming are combined as formal features that affect the fictionality of fiction, the unfolding of narrative acquires temporal features of real time turning the telling into an event of the told. Discourse and diegesis become mutually constitutive, blurring the discontinuity between signifier and signified, and between signifier and referent. In Jean Pierre Balpe's experimentation, the result of this proliferative process is the extraordinary experience of a "universe of automated literary generation" (Balpe 2019).

This universe of automated literary generation can be briefly analysed in three related dimensions: (a) as an open and machinic expression of the generative possibilities inherent in language rules and structures; (b) as a universe of automated symbolic production which mimics our current online universe of language technologies and algorithmic processes in interaction with human subjects; (c) as an interrogation concerning the algorithmic possibilities of a post-humanistic *versus* a trans-humanistic future. While the first dimension points to Balpe's generative programme of freeing literary language from realistic and psychological models and constraints, the second dimension suggests that the resulting proliferation of

voices and hybridisation of genres can be read as parody of the cacophonous universe of online communication where human-assisted computational activity and computer-assisted human activity have become intertwined. As computational and artificial intelligence methods advance in all areas of human activity, including cultural and artistic production, this human-machine entanglement raises further questions about the relation between consciousness and meaning in a post-human software culture.

Despite its anti-realistic and anti-conventional approach to language production and literary expression, this “universe of automated literary generation” works according to a double parodic rationale: as a parody of certain genres and forms of description, and narration, on the one hand, and as a parody of the conditions of production of fictional and poetic discourse in current networked algorithmic culture. It is as if, in Balpe’s narrative fiction, Ted Nelson’s utopia of media production as an ongoing network of hyperlinked documents (Nelson 1993) had become embodied as an encyclopaedic collection of permutational processes and practices from various authors and literary traditions (Dada, Surrealism, OuLiPo, etc.), often using texts from specific authors as their dataset, but also as a simulation of the current shape of the internet as a series of writing and media protocols (blogs, social media, email, sms, audio messages, image, film, and sound remixes and mash-ups). These writing protocols have changed the ecology of writing practices and media inscriptions, far beyond the simple remediation of earlier tools in the word processor or the hypertext editor of the 1980s and 1990s. Blogs and social media platforms, for example, have been appropriated for producing new kinds of textual and visual narratives and new forms of collaborative writing. Software tools have been developed for narrative and poetic experimentation by means of a systematic exploration of the programmability of digital media.

The fact that Balpe’s textual networks are organized and presented as “labyrinths” (“dédales”) in a blog, and also as collections of videos published on YouTube shows how their strictly linguistic and narrative generativity is anchored in the hypermedia protocols of the electronic

multimedia writing space. Each programmed sequence is published as part of a sequence of blog posts assigned to multiple fictional writers.² In fact, the largest sequence of items in this automated universe of writing is a labyrinth of more than seven hundred videos composed of combinatory text, voice, music and images. In an obvious reference to current serialized forms of streaming fiction, these videos (whose running time is generally between 1 and 3 minutes) are organized into seasons and episodes. The labyrinthine structure of Balpe's universe of thousands of automated pieces of writing and hundreds of videos thus becomes a micro-representation of the internet itself as a chaotic and ever expanding collection of database items.

3. An algorithmic labyrinth

Textual entries and video episodes are simultaneously present as navigating menus containing distinct sequences,³ but the network of references across texts and videos and the network of collaborations among fictional authors across the multiple sequences of texts and videos give readers a sense of their inexhaustible and infinite possibilities. At the moment of writing [November 24, 2019] this generative flowing universe hosts eleven labyrinths, i.e., eleven aggregations of specific writing processes and thematic clusters,⁴ and thirty-four fictional authors, including

² Including a series of fictional Facebook pages, and several independent sites and blogs authored by the fictional writers of this literary universe. This "literary universe of generative automatic creation" becomes an aggregation of the writing practices of the internet as a proliferative writing network. For Balpe's Facebook authors see (Saemmer 2015; 2018).

³ <http://www.balpe.name/spip.php?page=plan>

⁴ Each of the labyrinths is dedicated to particular aesthetical research or project. For instance, "Dédale de l'inspiration" is dedicated to poetry ("Les générateurs de ce dédale sont consacrés à des recherches sur une écriture poétique générative poétique." <http://www.balpe.name/-Dedale-de-l-inspiration->), "Dédale des actes" contains videoclips

Anonymous Unknown, Inconnu anonyme, Number Six and Jean-Pierre Balpe. Sequences are also organized according to four major keywords: *Écritures* [Writings], *Un Monde Incertain* [An Uncertain World], *Vidéos de création* [Creative videos] and *Œuvres de fiction* [Fiction works].⁵ On entering the site's homepage, readers find the following description:

Ce site est la page d'entrée principale de l'hyperfiction en flux et expansion continue "Un Monde Incertain" basée sur la génération automatique de textes littéraires.

Les diverses rubriques sont autant de façons différentes de parcourir son labyrinthe.

Le mode de circulation est simple: cliquez sur les images ou sur "Lire la suite". (Balpe 2019)⁶

[This site is the main page of the hyperfiction in continuous flow and expansion "Un Monde Incertain" ["An Uncertain World"] based on the automatic generation of literary texts.

The various sections are so many different ways to navigate its labyrinth.

The circulation mode is simple: click on the images or on "Read more".]

Realist and psychologist conventions of representation are exploded through the iterative and proliferative recombination of phrases and sentences, but also on the basis of collages from the sound and visual archive of media-based forms (silent movies, early sound movies, photographs, and various types of images). Balpe's universe of generative production uses three related strategies: (1) permutational and generative

produced for performances and live acts (<http://www.balpe.name/-Dedale-des-actes->), and "Dédale des écrits" subsumes texts from the infinite hyperfiction "La Disparition du Général Proust", also produced for shows and installations (<http://www.balpe.name/-Dedale-des-ecrits->).

⁵ See the Annex for the full list of links to authors, labyrinths, and major keywords.

⁶ <http://www.balpe.name/> Balpe has been publishing regular entries in this project since 2015. Given the ongoing nature of the project, I use 2019 for the author-date reference system. Additionally, specific dates will be provided for quoted entries.

textual production based on structures and models conceived and designed by Balpe; (2) permutational and generative textual production based on particular genres and forms (such as the Haiku, for instance), including structures derived from or inspired by other writers (Stephane Mallarmé, Marcel Proust, Gertrude Stein), whose syntax or lexicon is turned into an operational writing programme; (3) sound, text, image, and film montages according to principles of remix, mash-up, appropriation and recontextualization using film and audio editing programs. Several videos contain footage from actual live presentations of his programmed texts in exhibitions, installations, performances and readings, thus documenting multiple expressions of Balpe's algorithmic writing procedures.

Since each textual entry – a poem, a description, a narration, a dialogue – has multiple variations that respond iteratively to readers' interactions, the textual universe can be explored in successive branching layers: each blog entry can be clicked for the presentation of further generated textual units. These units can be read both as a variation on the initial unit or as narrative continuations. Given Balpe's concern with semantic coherence and syntactic cohesion, generated texts in each entry are generally perceived as formally and stylistically coherent with each other. Fictional landscapes emerge from the progressive accumulation of textual chunks. His system of textual production is based on knowledge representations that control generative processes according to explicit constraints. The effect of randomness is thus a consequence of an algorithmic factorial system calibrated for optimizing an equilibrium involving rules of grammar, semantic fields, and fictional patterns. Insofar as the generation remains open to further iterations, we may say that this fictional universe is also a data model for the production of fiction.

The opening statement of the random sequence “Un Monde Incertain (Roman)”, dated December 5, 2015, reads:

Cette page parcourt aléatoirement toutes les représentations de connaissance des générateurs contribuant à l'œuvre collective *Un Monde Incertain*. Elle crée ainsi des textes tous reliés

à la même thématique mais de façon transversale dans un univers de fictions en perpétuelle mutation, enrichissement, correction, à la fois aléatoire et très algorithmique. Une nouvelle conception de la littérature. (Balpe 2019)⁷

[This page randomly crosses all the representations of knowledge of the generators contributing to the collective work *An Uncertain World*. It thus creates texts which are all related to the same theme but in a transversal way in a universe of fiction in perpetual mutation, enrichment, correction, both random and highly algorithmic. A new conception of literature.]

“An Uncertain World” is presented as the collaborative exploration of fictionality through textual generators. The coherence of this expanding and mutating fictional universe is derived both from the poetic and narrative models that have been built into the generators, particularly by what Balpe usually describes as “knowledge representations” (that is, semantic and lexical knowledge that constrains the textual permutations and narrative lexias according to rules of verisimilitude and grammar), and from the universe of fictional authors. Authors behave as believable characters in the fictional web, bringing the textual effects of style and biography into the affective dynamics of writing and reading. Several male and female authors share their surnames, thus indicating various types of family relations (wife/ husband; daughter/ son/ father/ mother). Some of them may refer to others and there is at least one instance in which one is writing the biography of another. While evoking the socialized production of writing on the web, the multiplication of authorial personae also recalls modernist experiments with the linguistic production of selfhood, such as Fernando Pessoa’s invention of heteronyms as fictional authors.

⁷ <http://www.balpe.name/Un-Monde-Incertain-Roman>

Paysages


 lundi 2 février 2015, par [Marc Hodges](#)



A l'orée d'un bois, un village. Il attend quelque chose, ne sait quoi, mais attend.... Il ne sait comment se comporter ici. Il se voudrait nettoyé de tout souvenir humain. Il a envie de répondre à ses questions, pas à celle des autres. L'air ne porte aucune trace de passage. Le vent frais fouette agréablement son visage. Peu de chemins mais une mousse élastique d'herbe qui permet d'aller partout. Deux bourdons s'affairent sur des fleurs de trèfle. Pauvreté invincible. Dans la lente respiration sourde des bois, il entend la voix de tous ses ancêtres. Nul œil ne peut être plus clair ou plus brillant que l'œil qui n'a rien à créer, rien à faire que de chercher à voir. Cet homme qui passe au loin, les yeux comme perdus dans une grâce de beauté, pourrait être l'oncle qui, avec tant d'amour, lui apprit autrefois la magnificence rude du paysage. Il est l'amant des douleurs et l'amant du bonheur. La vie semble arrêtée, définitivement, qui enferme les hommes. Il endosse un à un les vêtements de l'air pur. Il fait un grand effort pour penser avec de l'ordre, tâche de mettre avant les choses d'avant et après les choses d'après. Parfois il parle seul. L'ombre du passé, l'ombre de l'avenir, agissent sur le présent. Le soleil paraît sans mouvement

Décrire un autre paysage caussenard

Répondre à cet article

Figure 1. Marc Hodges, *Paysages*, February 2, 2015.

Let us look at two textual examples and two video instances as a brief introduction to Balpe's exploding universe of narrative signs. The first entry for the "dedalus of writing" ["dédale des écrits"] was published on Monday February 2, 2015, under the title "paysage" ["landscape"], authored by Mark Hodges (Figure 1). As you can see if you go to the site,

each time we click on this entry a textual variation or expansion of the first text appears.⁸ There is always a very large number of textual variations for each blog entry. In this example, it is as if the descriptive and narrative content for each “landscape” entry for February 2, 2015, could be infinitely expanded and modified. The textual labyrinth becomes tri-dimensional, since new texts can always be traversed by following not only the first layer of hyperlinks but through the exploration of successive layers of writing beneath and beyond the current layer. Each text not only links sequentially to other texts but contains other instances of itself. We can also look at the entries assigned to each author and see how they collaborate across various narrative threads, thus bringing the social media rationale into the networks of generative writing. Mark Hodges, for instance, contributes to various textual and video sequences.

My second textual example comes from the sequence “Le monde selon Rachel” [“The world according to Rachel”] by Rachel Charlus. This entry, which was published on March 13, 2019, offers a description of her hyperfictional method of writing:

Rachel conçoit son roman comme un ensemble de liens entre ses textes et non comme un texte linéaire figé. Chacune de ses pages possède une forme d'autonomie tout en faisant partie d'un ensemble organisé. De plus, elle joue à la limite de l'absurde sans que ses textes le soient vraiment: le réalisme joue ainsi sans cesse avec l'imaginaire. (Balpe 2019)⁹

[Rachel conceives her novel as a set of links between her texts and not as a fixed linear text. Each of its pages has a form of autonomy while being part of an organized whole. Moreover, she plays on the edge of the absurd without letting them become absurd: thus realism is constantly playing with the imagination.]

⁸ <http://www.balpe.name/Paysages>

⁹ <http://www.balpe.name/Le-monde-selon-Rachel>

Each time we click on “Une autre page du roman de Rachel” [“Another page of Rachel's novel”], the narrative refreshes itself with entirely new lexias. The novel becomes an open set of self-contained units that have to be randomly traversed. Although we have only one entry, we can dive into multiple textual sequences: the content of each page changes as we click on “another page of Rachel's novel”. Even if we can return to the beginning of the sequence (the initial page) when we refresh using the browser button, once we restart the browsing movement through page clicks textual sequences will be different as if the act of rereading according to a predefined order were impossible. Like most of the 34 authors, Rachel Charlus also collaborates on several ongoing textual and video series.

Texts also resonate in the video sequences, as generative processes are applied to the texts that we can listen to or read in the videos. Insets or layering of films and graphics, textual superposition, voice processing and music remix create a multichannel video artefact. For instance, the textual sequence “paysage” [“landscape”] resonates in the video series “Paysages” [“Landscapes”], which is composed of seven episodes, produced between January 13, 2017, and August 7, 2019, most of which are assigned to two authors.¹⁰ In “Paysages (Saison 1, Épisode 1)” we can appreciate the juxtaposition of algorithmic techniques for treating image, text and sound (Figure 2). In the video series “Poètes (Saison 1, Épisode 4)”, generated poems are presented as “counter-haikus” by Germaine Proust, thus referring to the “haikus” of the textual sequence.¹¹

¹⁰ <http://www.balpe.name/+Paysages-125-+>

¹¹ *Paysages* (Saison 1, Épisode 1), January 13, 2017: <http://www.balpe.name/Paysages-Saison-1-Episode-1> (“Germaine Proust dont on connaît à travers ses contre-haikus son goût pour les paysages, ouvre ici la nouvelle série qu'elle leur consacre mêlant réel et imaginaire”). See also *Poètes* (Saison 1, Épisode 4), August 5, 2016: <http://www.balpe.name/Poetes-Saison-1-Episode-4> (“À son tour, Rachel Charlus participe à la saison 1 de la vidéosérie Poète en proposant un opus dédié à son amie la poétesse Germaine Proust dont les contre-haikus sont internationalement connus et appréciés notamment grâce à son site: “Mes contre-haikus”: <http://meshaikus.canalblog.com/>)

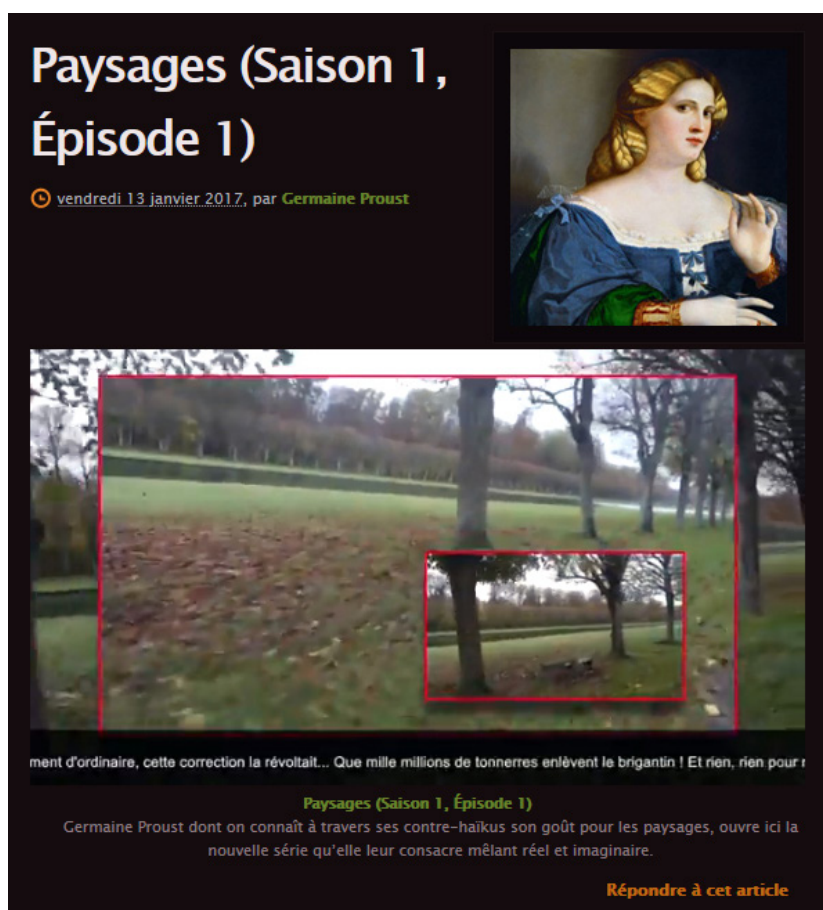


Figure 2. Germaine Proust, “Paysages (Saison 1, Épisode 1)”, January 13, 2017. Inset contains a screen capture of the video, including subtitles corresponding to the voice-processed generative commentary on the film. <http://www.balpe.name/Paysages-Saison-1-Episode-1>

Each video sequence is a verbal-visual-sound composition of text generated by Balpe’s generative algorithms, footage and sounds by Balpe himself as well as found materials from the internet (film, image, sound, music), submitted to additional processing with software tools such as Google translator, text to voice processing and image and sound editing. Each textual instantiation is only one possible form contained in the code

of its specific programme, while each video-writing is an associative montage of text, voice, music, image, film, and graphics according to serendipitous and machinic processes.

4. Human-machine interface

Balpe's computational aesthetics of proliferating signifiers and media overlays is reflexively addressed in many texts and videos. For instance, the video "Les blogs chez Jean-Pierre Balpe", published on November 20, 2019, functions as a kind of mini-documentary archive of Balpe's earlier generative production of writing for several blogs, authored by him or by his heteronymic authors.¹² The video captures both the proliferative process of generating this literary universe under different names, and the way they are devoured by the relentless flow of time and become just a captured image of a dead archive of broken links or missing pages. A similar theme is addressed in the "dedalus of ruins" series ["Dédale des ruines"]: seventeen screen captures that evoke the disappearance of earlier web sites and blogs by himself and by his universe of surrogate writers,¹³ now presented as digital facsimiles of their former active and executable behaviours, acting as memorial of past writings and prefiguration of the

¹² <http://www.balpe.name/Les-blogs-chez-Jean-Pierre-Balpe>

¹³ The seventeen posts for this labyrinth were published between February 6, 2015, and April 8, 2015. They date from the beginning of the current blog, referring back to an earlier attempt at publishing a distributed form of generative hyperfiction on the internet: "L'hyperfiction *La Disparition du Général Proust* a été créée, modifiée, répartie sur de très nombreux blogs dont certains ont définitivement disparus, d'autres ne sont plus opérationnels ou d'autres encore dont les codes d'accès ont été perdus. Le dédale des ruines est ainsi un parcours dans les archives mortes de ce projet." ["The hyperfiction *The Disappearance of General Proust* was created, modified, distributed on very many blogs some of which have definitively disappeared, others are no longer operational or others whose access codes have been lost. The maze of ruins is thus a journey through the dead archives of this project."] www.balpe.name/-Dedale-des-ruines-

future ruin of the current blog itself. The internet is thus emulated in its condition of obsessive accumulation of disappearing traces, a self-documenting archaeology of the ruins of history.

Post-human and trans-human tensions are also addressed in two videos that capture moments of a performance during the exhibition “Artistes et robots au Grand Palais” (April 5-July 9, 2018, Paris): “Artistes et Robots”,¹⁴ published on April 7, 2018, authored by Jean-Pierre Balpe; and “Questions (Saison 1, Épisode 3)”,¹⁵ published on April 14, 2018, authored by Mark Hodges. These videos are related to the text “Questions de l’Orlanoïde à ORLAN”,¹⁶ published on February 12, 2018, authored by Jean-Pierre Balpe (Figure 3). This generative sequence recreates Balpe’s programmed verbal interaction between Orlanoïde (a robot conceived by Orlan at her image) and ORLAN (the performance artist herself). The robot asks questions to which ORLAN replies, and each reply is partially quoted within the following generated question. This mechanism is the basis for the live performance featuring the talking robot, registered on the April 7, 2018 video, and also for the remix of that video with other materials by Marc Hodges.

The programmed conversation evolves around the familiar questions of human-machine communication, obsolescence of the human, evolution of the machine, self-consciousness, etc., as illustrated by the following two questions:

“Me programmer pour que j’évolue de moi-même? Quelles conditions sont-elles pour que mon algorithme de pensée fonctionne? Quoi qu’il en soit, souvent, de loin en loin.”
(Balpe 2019)

¹⁴ <http://www.balpe.name/Artistes-et-Robots>

¹⁵ <http://www.balpe.name/Questions-Saison-1-Episode-3>

¹⁶ <http://www.balpe.name/Questions-de-l-Orlanoide-a-ORLAN>

Questions de l'Orlanoïde à ORLAN

© lundi 12 février 2018, par Jean-Pierre Balpe



Quels faits historiques méprises-tu. Martyriser le corps du langage, parler pour parler. Je suis anima sans genre, sans sexe. Il faut garder son calme. Sais-tu diagnostiquer tes propres failles.

Nouvelles questions de l'Orlanoïde

<

Répondre à cet article

Figure 3. Jean-Pierre Balpe, "Questions de l'Orlanoïde à ORLAN", February 12, 2018, <http://www.balpe.name/Questions-de-l-Orlanoide-a-ORLAN>.

[“To program myself so that I evolve on my own? What are the required conditions for my thought algorithm to work? Anyway, often, from time to time.”]

ORLAN, pourrais-je te remplacer dans les cocktails, les performances, les amours? J'ai des souvenirs d'enfance et toi? J'ai amour pour toi. Comment définissez-vous le virtuel? COUVRIR LES STRESS/ DE RIRE? C'es toi-même ou une simulation de moi. Quant à l'amour n'en parlons pas. Il y a aussi sa pesanteur. (Balpe 2019)

[ORLAN, could I replace you in cocktails, performances, loves? I have childhood memories and you? I love you. How do you define the virtual? COVER STRESS / TO LAUGH? Are you yourself or a simulation of me. As for love, let's not talk about it. There is also its weight.]

Anthropomorphic robot, performance body artist and processed language are brought together as expressions of the play with the material and symbolic limits of the human. Although the imagination of trans-human substitution of both body and language structures the entire *mise-en-scène* in its verbal and visual rhetoric, Balpe's attempt to articulate sentence and sentence is undermined by an ironic sense of robotic envy of the human.

Unlike computational creativity engineers working on storytelling who are attempting to model and generate narratives on the basis of self-sustained and autonomous systems, resorting either to structuralist models of narrative or to artificial intelligence techniques using neural algorithms and large datasets (Besold et al. 2019), Jean-Pierre Balpe's narrative experimentation is concerned with the expressive potential of virtualizing textual forms. Rather than substituting human agency, his generative universe explores the fictionality of language as a cognitive and ecological environment for expression and perception. As a network of hypermedia creations it provides an emulation of the internet as an ensemble of algorithmic and social writing processes, and of literature itself as collaborative web of texts and programs for producing texts. As a multicursal and multiperspective interactive literary universe, they explore the temporality of algorithmic media, bringing the procedural and networked affordances of the computer to bear on novelistic forms of storytelling. Instead of the transhumanist programme for the obsolescence of the human through self-writing literature, his work interrogates the post-human condition of the human-machine interface, sustained by the algorithmic flow of writing and media.

Acknowledgement

An earlier version of this text was presented at the International Symposium “Experimental Narratives”, Lab of Narrative Research, School of English, Aristotle University of Thessaloniki, 28-29 November 2019. I want to thank the organizers of the symposium, particularly Tatiani Rapatzikou.

REFERENCES

- ALLEN, Rob, and Thijs van den Berg (Eds.) (2014). *Serialization in Popular Culture*. London: Routledge.
- BAETENS, Jan. (2018). *Novelization: From Film to Novel*. Columbus: Ohio State University Press.
- BALPE, Jean-Pierre (2000a). *Contextes de l'art numérique*. Technologies et cultures. Paris: Hermès.
- ____ (Ed.) (2000b). *L'art et le numérique*. Les Cahiers du numérique. Paris: Hermès.
- ____ (2019). *Jean-Pierre Balpe – Un Univers de Génération Automatique Littéraire*. <http://www.balpe.name/> [online, last accessed on 24-11-2019].
- BELL, Alice, Astrid Ensslin, and Hans Kristian Rustad (2014) (Eds.). *Analyzing Digital Fiction*. London: Routledge.
- BESOLD, Tarek Richard, Pablo Gervás, Evelyn Gius, and Sarah Schulz (Eds.) (2019). “Computational Creativity Meets Digital Literary Studies.” *Dagstuhl Reports* 9 (4): 87–106 <https://doi.org/10.4230/DagRep.9.4.87>.
- DAVIS, Lennard J. (1983). *Factual Fictions: The Origins of the English Novel*. New York: Columbia University Press.
- ENSSLIN, Astrid (2018). “The Interlocutor in Print and Digital Fiction: Dialogicity, Agency, (De)Conventionalization”. *MATLIT: Materialities of Literature* 6.3:21-34. DOI: https://doi.org/10.14195/2182-8830_6-3_2.
- ESKELINEN, Markku. (2012). *Cybertext Poetics: The Critical Landscape of New Media Literary Theory*. New York: Continuum.
- GALLAGHER, Catherine. (2007). “The Rise of Fictionality”, in Franco Moretti (Ed.). *The Novel, Volume I: History, Geography, and Culture* (pp. 336-63). Princeton: Princeton University Press.

- McKEON, Michael (Ed.) (2000). *Theory of the Novel: A Historical Approach*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.
- MORETTI, Franco (Ed.) (2007). *The Novel, Volume 2: Forms and Themes*. Princeton: Princeton University Press.
- NELSON, Theodor H. (1993). *Literary Machines*. Sausalito, CA: Mindful Press.
- RETTBERG, Scott (2019). *Electronic Literature*. Cambridge: Polity.
- SAEMMER, Alexandra (2015). “L’écriture Facebook de Jean-Pierre Balpe: expérimentation d’une solitude inépuisable en réseau social.” Presented at the “Archiver le présent”, Laboratoire NT2, Université du Québec à Montréal.
- (2018). “Rachel Charlus, Profil de Fiction: Tentative d’épuisement d’Un Monde Incertain de Jean-Pierre Balpe Sur Facebook.” Presented at the “ELO 2018 Mind The Gap!” Laboratoire NT2, Université du Québec à Montréal.
- SCHOTTER, Jesse (2018). *Hieroglyphic Modernisms: Writing and New Media in the Twentieth Century*. Edinburgh University Press.

ANNEX

This annex presents Jean-Pierre Balpe's literary universe according to three major threads: labyrinths, authors, and major keywords. The number of textual and media sequences or entries assigned to each thread in the lists below was updated on 24 November, 2019. New entries continue to be regularly added on a daily or weekly basis.

Eleven labyrinths

1. Dédale de l'inspiration (12 sequences, 2015-2019)
 2. Dédale des actes (32 sequences, 2015-2018)
 3. Dédale des écrits (56 sequences, 2015-2019)
 4. Dédale des lectures publiques (4 sequences, 2018-2019)
 5. Dédale des ombres (44 sequences, 2015-2019)
 6. Dédale des paroles (51 sequences, 2015-2019)
 7. Dédale des ruines (17 sequences, 2015)
 8. Dédale des traces (29 sequences, 2015-2016)
 9. Dédale des Vidéoséries (718 sequences, 2015-2019)
 10. Le Poète (16 sequences, 2019)
 11. Vie de Maurice Roman (4 sequences, 2019)
- [TOTAL of 983 entries]

Thirty-four authors

1. Albert Morel (29)
2. Albertine Ganançay (30)
3. Albertine Mollet (29)
4. Anonymous Unknown (12)
5. Antoine Bréauté (30)
6. Antoine Elstir (30)
7. Antoine Ganançay (1)
8. Antoine Tresniek (5)
9. Benjamin Cooper (42)
10. Charles Emmanuel Palançy (32)
11. Françoise Palançy (30)
12. Germaine Argencourt (28)

13. Germaine Proust (33)
 14. Gilberte Norpois (30)
 15. Guillaume de Déguilleville (8)
 16. Inconnu anonyme (5)
 17. Jacques-Antoine Proust (29)
 18. Jean-Pierre Balpe (130)
 19. Louis Ganançay (34)
 20. Lucienne Elstir (31)
 21. Marc Hodges (51)
 22. Maurice Roman (9)
 23. Nathalie Riches (1)
 24. Number Six (3)
 25. Odette Forcheville (29)
 26. Oriane Proust (33)
 27. Paul Méphisto (33)
 28. Paul Verdurin (28)
 29. Pierre Charlus (182)
 30. Rachel Charlus (45)
 31. Roberte Bréauté (28)
 32. Ronald Cline (30)
 33. Sylvestre Saint-Loup(29)
 34. Ysé Marmaduke (75)
- [TOTAL of 1174 entries]

Four major keywords

1. Écritures [Writings; 11 entries, 2016-2018]
 2. Un Monde Incertain [An Uncertain World; 792 entries, 2015-2019]
 3. Vidéos de création [Creative videos; 757 entries, 2015-2019]
 4. Œuvres de fiction [Fiction works; 790 entries, 2015-2019]
- [TOTAL of 2350 entries]

“UM RIO CHAMA OUTRO RIO”: FRAGMENTAÇÃO DA PERSONAGEM EM *VALE ABRAÃO* DE AGUSTINA BESSA-LUÍS E MANOEL DE OLIVEIRA

MARTA TEIXEIRA ANACLETO

Universidade de Coimbra
Faculdade de Letras,
Centro de Literatura Portuguesa (CLP)

Preâmbulo

Durante a filmagem de *Os Canibais* (1988) e de *Non ou a Vã Glória de Mandar* (1990), Sabine Fanel, responsável pela montagem, falava frequentemente de Flaubert a Manoel de Oliveira. Também José Régio havia aludido, nas longas conversas com o cineasta, a *Madame Bovary*. Manoel de Oliveira comprou livros sobre Flaubert, pensou filmar o romance na Normandia e, depois de falar com Paulo Branco¹ e de saber que Claude Chabrol preparava esse trabalho, decidiu que a *transposição* seria substancialmente melhor:

Aprendi o espírito de *Madame Bovary* e propu-lo a Agustina Bessa-Luís. Em *Madame Bovary* é um homem que escreve sobre uma mulher. Isso originou o Bovarysimo que é retomado depois por Agustina, uma mulher que fala de mulheres. E eu, quando retomo Agustina, sou um homem que fala de mulheres através da visão de uma mulher, segundo o ponto de vista de Flaubert. (Baecque e Parsi, 1999: 72)

¹ Paulo Branco, o produtor de Oliveira, descreve as circunstâncias que envolveram a *ideia* do cineasta: “O *Vale Abraão* foi numa altura em que ele queria fazer uma adaptação da *Madame Bovary*; “Não se esqueça que o [Claude] Chabrol já está a fazer uma adaptação”, “Não há problema, faço isto nos tempos actuais.” Pegámos no carro e fomos a correr falar com a Agustina.” (Ribeiro, 2015: s/p).

A *transposição* (ou reescrita, ou adaptação) pressupõe, assim, não apenas um reconhecimento do sentido essencial – ou do “espírito” – do romance de Gustave Flaubert, publicado em 1856, sob a forma de folhetim, na *Revue de Paris*, mas também uma curiosidade em explorar o “bovarysmo”, isto é, “le pouvoir qu’a l’homme de se concevoir autre qu’il n’est” (*apud* Lavin, 2012: 16), o poder da ilusão e da desilusão que marca a relação do homem com o mundo, pelo confronto de duas linguagens estéticas, pelo jogo primordial da ambivalência. Pressupõe, igualmente, esse exercício de *transposição* em que Manoel de Oliveira lança Agustina e se lança, a partir de Agustina, para regressar a Flaubert, a consciência de que a reescrita resulta de um jogo de vozes autorais, masculinas e femininas, inevitavelmente associadas ao intertexto, mesmo que em processo de derivação ou fragmentação.

Dito de outro modo, quando Manoel de Oliveira, na sequência de *Fanny Owen* (1979)/*Francisca* (1981), sugere a Agustina Bessa-Luís que transponha *Madame Bovary* para a realidade portuguesa contemporânea e para a região do Douro, sob a forma de romance (e não de guião), reconhece estar a propor uma tarefa estética complexa à romancista, para chegar a uma espécie de *mise en abyme* do fenómeno da adaptação (uma adaptação da adaptação) ou a “um rio que chama outro rio”, título do derradeiro capítulo de *Vale Abraão*, publicado em 1991. De facto, como sugere Carlos Reis no verbete “Adaptação” do *Dicionário de Estudos Narrativos*, as múltiplas adaptações de *Madame Bovary* para o cinema (versão americanizada de Minnelli, indiana de Ketan Mehta, “aportuguesada” de Oliveira) sublinham a componente cultural e os fenómenos de “deriva” (Reis, 2018: 25) que a adaptação, em geral, envolve, e a que o universo sentimental e estético de Flaubert é permeável – como Agustina e Manoel de Oliveira claramente intuíram.

Nesse sentido, o *Vale Abraão* de Oliveira, cuja estreia ocorreu a 1 de setembro, de 1993, em Paris, e a 15 de outubro, do mesmo ano, em Portugal, nunca pretendeu ser um *remake* (Câmara, 2001)², mas, antes,

² Vasco Câmara alude justamente a esse processo de transferência de significados implícito à reescrita do romance no filme: “*Vale Abraão* é essencialmente a crónica do fim de um

uma dupla derivação de sentido relativamente a *Madame Bovary*, implicando reinterpretações, transgressões ou, mesmo, fragmentações das personagens, do espaço, do tempo, para se chegar próximo dos enigmas subjacentes à invenção estética do próprio Flaubert. Ema Paiva, a protagonista do romance e do filme, num dos seus relevantes diálogos com Pedro Lumiares (personagem que a revela, juntamente com o narrador onisciente ou com a *voz over* cinematográfica), enuncia a denegação intertextual que marca, em primeira instância, a sua relação de personagem de ficção com o livro: “Nunca percebi porque me chamam a Bovarinha, e já li o livro duas vezes. – É um mal-entendido, com certeza.” (Bessa-Luís, 2019: 186-187; Oliveira, 1993: 01:59:50’). E, contudo, Ema Paiva não consegue excluir essa filosofia da ilusão pela qual Agustina Bessa-Luís e Manoel de Oliveira entendem a ficção e a relação das personagens com a ficção, através da reescrita. Porque, como diz o narrador do romance, “nenhuma linguagem é definitiva. [E] Ema procedia dentro dessa noção” (Bessa-Luís, 2019: 189).

É dessa indefinição da linguagem em que Ema procedia (ou *sobrevive*), desse “mal-entendido”, que dá conta esta reflexão, identificando diferentes fragmentações da personagem que decorrem, nos processos de reescrita, da sua ligação com o universo da ficção e com as ficções que a reescrevem, no tempo e no espaço – “um rio [que] chama outro rio” (Bessa-Luís, 2019: 251).

A(s) história(s) de Ema – ou “A Bovarinha”³

A aproximação e disjunção de Ema Paiva e Emma Bovary decorre, em primeira instância, da versatilidade semântica subjacente à “figura mítica

tempo e do desabar de um mundo, de que toda a região do vale do Douro em que o filme se desenrola acaba por ser, fundamentalmente, um símbolo revelador.” (Câmara, 2001).

³ Título do Capítulo IV do romance (Bessa-Luís, 2019: 99).

moderna” (Neefs, 2019: 7)⁴ criada por Flaubert. As inúmeras adaptações cinematográficas, teatrais, parodísticas que dela têm emergido, a nível mundial, recriam, no entender de Jacques Neefs, o que a personagem representa da “sociedade, do desejo, da paixão, da sexualidade, da desagregação dos seres, do poder dos sonhos, das desilusões, do princípio da realidade, da vida comum”⁵ (Neefs, 2019: 7-8). Nessa medida, a *ideia* apresentada por Manoel de Oliveira a Agustina Bessa-Luís – a de reescrever, na contemporaneidade portuguesa, o romance de Gustave Flaubert – tem como ponto de partida a descoberta do universo de significações dessa figura mítica moderna que o cineasta pensara filmar na Normandia, e a consciência de que, tanto a escrita da romancista quanto a sua própria câmara podem, numa estética em diálogo, atingir a intensidade da personagem. A história de Emma Bovary converte-se, assim, em histórias, no plural, que dão justamente conta do desdobramento essencial que escritora e cineasta veem na personagem flaubertiana e no modo como os processos de reescrita de ambos o materializam constantemente. Manoel de Oliveira explica, de resto, a intensidade que a palavra adquire, no seu filme, ao transpor a história de Ema Paiva, considerando que a “construção do livro de Agustina Bessa-Luís, é muito difícil, muito literária”, não só porque “multiplicou os lugares, as histórias, as personagens”, mas também porque “no romance não há diálogos ou quase não há. Há frases muito belas para um diálogo, mas fora do contexto. Não se sabe em que ocasião seriam ditas.” (Baecque e Parsi, 1999: 90).

O “título” de *Bovarinha* é introduzido simultaneamente pelo narrador homodiegético e por Pedro Lumiares, personagem central do romance, interlocutor privilegiado de Ema Paiva e, até mesmo, da própria romancista.

⁴ A expressão/conceito é definida por Jacques Neefs no Prefácio da mais recente edição do romance de Flaubert, publicada na “Livre de Poche”, vinte anos depois de o autor ter sido responsável por uma versão do texto para a mesma Editora. O Prefácio, pela sua atualidade e pela releitura que propõe de *Madame Bovary*, torna-se um texto de referência.

⁵ Tradução minha.

A primeira alusão ao epíteto, na sua dupla formulação linguística (Madame Bovary/a Bovarinha), surge associada à “maledicência” decorrente da beleza singular de Ema e ao efeito de “paralisia” que ela desenvolvia na sociedade do Vale do Douro que passa a integrar, a partir do baile das Jacas:

De facto, a beleza de Ema tornara-se tão evidente que causava uma espécie de paralisia. Aquilo que se não critica desenvolve uma obediência capaz de, para encontrar saída, cair noutras reprovações. Ema passou a ser pasto de maledicência e ainda não tinha feito nada de condenável. Foi nessa altura que lhe inventaram o título de madame Bovary. – A Bovarinha – disse Lumiares, divertido. (Bessa-Luís, 2019: 64)

Assim, a relação com o romance de Flaubert plasma-se, claramente, numa identificação primeira de nomes e de protagonistas (Ema e, também, Carlos), associada a uma sequência de factos que parecem transpor, com linearidade subjetiva, o desenvolvimento inicial da intriga do texto francês. Nessa sequência, o narrador, recorrendo frequentemente a comentários aforísticos e ao distanciamento irónico, traduz um conjunto de experiências íntimas vividas por Ema: quando conhece Carlos, em Lamego, na Romaria dos Remédios – “Ema achou-o parvo” (Bessa-Luís, 2019: 15); quando fica noiva de alguém que vivia na outra margem sonhada do Douro – “Na Primavera Ema estava noiva de Carlos Paiva, e sentiu-se de certa maneira embrutecida de felicidade” (Bessa-Luís, 2019: 37); quando reconhece, como Emma Bovary, a mediocridade do futuro marido – “‘Vou casar-me... É um disparate, nem sequer gosto dele...’ – pensou.” (Bessa-Luís, 2019: 41); ou, ainda, quando projeta essa nostalgia na paisagem, nas águas profundas do rio, onde acabará por morrer – “Nas vésperas do casamento Ema abriu a janela do quarto e pousou os olhos sobre o Romesal, e pareceu-lhe que o rio na curva mole que se ia desfazendo desde a Régua trazia no ventre inchado algo de monstruoso.” (Bessa-Luís, 2019: 40-41).

No filme, a *transposição* de identidades faz-se, pela primeira vez, numa cena emblemática onde se acentua a sensualidade de Ema, fixando-se, a câmara, na imagem da protagonista penetrando, com os dedos, as pétalas de uma rosa, para, logo de seguida, a deixar num vaso e ler *Madame Bovary*, numa *mise en abyme* lenta que suspende a voz *over* e concentra o movimento da câmara na página de rosto do romance, no oratório barroco da casa do Romesal, na rosa, no livro aberto de Flaubert junto do vaso e da rosa⁶, no gato que Ema acaricia no colo, e no diálogo curto com a tia Augusta que desaconselha a leitura de romances de amor (Oliveira, 1993: 00:11:50'-00.15.50'). A sequência não surge no romance (apenas a réplica de Augusta, junto ao oratório), mas constitui uma hábil extensão de sentidos, um sinal da marca do literário no cinema, uma forma de *equivalência* singular entre as duas linguagens, identificada, de forma expressiva, por Manoel de Oliveira:

Também me parece que não é possível estabelecer uma equivalência cinematográfica com um texto literário. Mas existe outra possibilidade: tal como se pode filmar uma paisagem, pode-se filmar um texto. Filmá-lo ou filmar a voz que o lê. Se mostro a página do livro para que o espectador a leia no ecrã, faço cinema e se introduzo alguém que lê o texto, faço também cinema. (Baecque e Parsi, 1999: 53)

O cineasta prepara, assim, a aproximação de Ema Paiva e Emma, resultante da aparente sobreposição do baile das Jacas e do baile de “la Vaubyessard”⁷ – onde ambas procuram superar o tédio do casamento pela

⁶ Como afirma Camille Nevers, é mais na leitora (na personagem) do que no livro que Manoel de Oliveira concentra o sentido desta sequência simbólica: “Au début du film la jeune Ema lit *Madame Bovary*: Manoel de Oliveira s’attache plus à sa lectrice qu’au livre de l’autre ; c’est d’elle dont est fait le film.” (Nevers, 1993: 12).

⁷ “Mais vers la fin de septembre, quelque chose d’extraordinaire tomba dans sa vie: elle fut invitée à la Vaubyessard, chez le marquis d’Andervilliers.” (Flaubert, 2019: 114).

ilusão amorosa e social –, anunciando, simultaneamente, a sua disjunção, ao optar por um elenco de duas atrizes, fisicamente diversas (uma loira, outra morena), sem qualquer diferença etária: é Cécile Sanz de Alba que lê o romance de Flaubert; é Leonor Silveira que a substitui, sem que o espetador seja previamente prevenido, a partir do velório da tia Augusta (Oliveira, 1993: 00:35:56’), e que se torna a “Bovarinha”, no baile das Jacas e para além dele, quando Pedro Lumiares enuncia o diminutivo pejorativo que problematiza (tal como em Agustina) a identificação linear com a personagem francesa⁸. De facto, tanto Agustina como Manoel de Oliveira adotam uma atitude reflexiva, de distanciamento do real⁹, realçando, gradualmente, a natureza plural intrínseca à personagem que recriam e o consequente movimento de aproximação e de afastamento de Ema relativamente à Bovary.

“Tudo começou quando Carlos Paiva a levou ao baile das Jacas”: a frase é dita pelo narrador de *Vale Abraão* (Bessa-Luís, 2019: 49) e repetida, literalmente, pela voz *over* de Mário Barroso (Oliveira, 1993: 00:57:24’), narrador insistente e onnipresente no filme, que assegura, pela voz, “o jogo da palavra”¹⁰, isto é, a infiltração do literário na escrita cinematográfica. As

⁸ A propósito da complexidade do jogo intertextual de identidades Ema/Emma, Laura Bulger considera *Vale Abraão* de Agustina Bessa-Luís, o “ficcinar de uma ficção como todas as ambiguidades de uma intertextualidade que se vai questionando, ao longo do romance.” (Bulguer, 1994: 179).

⁹ “Le film adopte une attitude réflexive par rapport au réalisme, dont il montre un des processus artistiques par une mise à distance du spectateur: l’incarnation est déjouée par l’emploi de deux actrices très différentes. La première, Ema jeune, est blonde, d’une sensualité provocante, qu’elle porte avec grâce et innocence. La seconde Ema est brune, a le visage plus mince, et sa sensualité est beaucoup plus intime. Les deux Ema sont pourtant reconnaissables comme un même personnage, notamment par le fait qu’elles boitent toutes deux.” (Fiolet, 1993).

¹⁰ Expressão relevante de Manoel de Oliveira, ao aludir à presença intensa da voz *over* de Mário Barroso em *Vale Abraão*: “A voz é autónoma. Tem um valor muito forte nos meus filmes, tanto como a imagem. A voz ou um momento da acção têm o mesmo valor. (...) O cinema oferece uma imensa possibilidade de jogar com a palavra.” (Baecque e Parsi, 1999: 87).

duas vozes remetem para o domínio do onírico e permitem associar, num primeiro movimento, a ilusão de Ema à de Emma, representando o baile um “castelo que se abria por efeito de mágica”, povoado de homens que a achavam “deslumbrante e durante toda a noite evitaram-na” (Bessa-Luís, 2019: 49). A câmara, tal como a voz do narrador, no romance, detém-se nos gestos da protagonista, no seu relacionamento com Pedro Lumiares, “um excêntrico, com efeitos lendários na região” (Bessa-Luís, 2019: 50), e na formação do par que dança (Ema e Fernando Osório), anunciando, pelo contraste com a mediocridade de Carlos (ou Charles Bovary), o início da ilusão poética da felicidade:

(...) o baile fez nela uma impressão fulminante. Mediu, de repente, a sua situação de jovem esposa dum homem medíocre, cujas peúgas escorregavam para os tornozelos e que usava sapatões de marcha com o *smoking* mal talhado. (...) A sua própria insignificância apresentou-se com nitidez tal, que Ema sacudiu com força os cabelos donde se desprendeu um ramo de rosas chá. Foi nessa altura que Pedro Lumiares passou e levantou do chão as flores. (...) O baile das Jacas ficou muito tempo no pensamento de Ema. Via-se dançar airoosamente (mais airoosamente do que dançara de facto) nos braços de Fernando Osório; o cheiro dele, o cheiro de bom tabaco e de sabão caro, lembrava-lhe como algo de distinto que só a ele pertencesse. (Bessa-Luís, 2019: 50-52)

E, contudo, apesar do diálogo intertextual óbvio entre o baile das Jacas e o de La Vaubyessard, entre a dança com Fernando Osório e a valsa inebriante de Emma e do “Vicomte”¹¹, entre a mediocridade de Carlos e a de Charles¹², uma reinterpretação dissonante é introduzida no romance,

¹¹ “Ils tournaient: tout tournait autour d’eux, les lampes, les meubles, les lambris, le parquet, comme un disque sur le pivot.” (Flaubert, 2019: 123).

¹² “Le pantalon de Charles le serrait au ventre.” (Flaubert, 2019: 119).

dando continuidade ao comentário gnómico do narrador que vê o baile como “uma ilustração da confraria nevrótica das mulheres de interior.” (Bessa-Luís, 2019: 50): o laivo de desmaio de Emma Bovary, no final da valsa¹³, é interrompido pela realidade irónica da “manqueira” de Ema Paiva que, associada ao facto de não saber “andar nos saltos altos”, quase provocou a sua queda, atenuada por Osório, cuja “mão nervosa de rapaz” (Bessa-Luís, 2019: 49), a segurou pela cinta.

Apesar de Manoel de Oliveira não recuperar este detalhe na sequência do baile, o motivo da “deformidade” física de Ema, que a acompanha desde a infância e marca a sua relação misteriosa com a Mãe¹⁴, é quase mais obsessivo no filme do que no romance, revelando-se, através dele, nas duas escritas, uma dupla figuração da protagonista que a afasta da Emma de La Vaubyessard: o “defeito”, a “leve manqueira”, têm um poder erótico valorizado no texto e no filme; apontam, igualmente, para uma faceta quase diabólica e satânica de Ema que afeta os diferentes homens com que se relaciona e a projeta numa dimensão teatral constantemente evocada, antecipando a morte enigmática nas águas profundas do Douro, no Vesúvio. De facto, as *duas* Emas de Oliveira coxeiam, lentamente, em frente da câmara, em grande plano, antes da sequência do baile das Jacas, ora quando a personagem (Cécile Sanz de Alba) desfila, no cenário austero da casa das senhoras Mellos, “vestida como para casar, de branco um sorriso indefinível, ligeiramente cruel, como se fosse um animal de presa farejando a sua dieta de sangue quente (...)” (Bessa-Luís, 2019: 24; Oliveira, 1993: 00:22:14’); ora quando é filmada, de costas (Leonor

¹³ “(...) et, d’un mouvement plus rapide, le vicomte, l’entraînant, disparut avec elle jusqu’au bout de la galerie, où, haletante, elle faillit tomber, et, un instant, s’appuya la tête sur sa poitrine.” (Flaubert, 2019: 123).

¹⁴ A *voz over* *declama* literalmente a passagem do romance que refere o leite materno derramado nos ouvidos de Ema, quando criança, para atenuar a dor, e a lesão na “perna esquerda”, fruto de uma doença, aos 5 anos, “um defeito enorme para tantos encantos que possuía.” (Bessa-Luís, 2019: 19).

Silveira), vestida de preto, acendendo, em marcha lenta¹⁵, os candelabros que rodeiam o caixão da tia Augusta, para depois se virar para Carlos e para a objetiva, revelando o *novo* rosto e a sua *nova* e singular beleza (Oliveira, 1993: 00:35:56’), ao ritmo melancólico do *Clair de Lune* de Beethoven. No romance, por seu turno, a “manqueira” começa por despertar uma “inquietação súbita nos outros” (Bessa-Luís, 2019: 58), já que Ema a exhibe ostensivamente para se furtar ao “banal”; é, também, fator de atração física e desejo – “Ema estendeu-se pelo sofá, e a perna defeituosa ficou em evidência. Pedro Dossem desviou os olhos, como se surpreendesse uma nudez” (Bessa-Luís, 2019: 184-185) –, para se erigir, entretanto, em símbolo satânico, “excitante da beleza que a corrupção contempla”¹⁶, ou, ainda, “exibição escandalosa para proibir a ameaça da maldade humana pronta a lançar-se sobre o objecto de riso, a sua deformidade” (Bessa-Luís, 2019: 199).

É, deste modo, já num nível de transgressão da re-interpretação de *Madame Bovary*, que Ema Paiva assume, no romance e no filme, uma identificação irónica com a personagem de Flaubert, pela via da teatralidade (o duplo de si própria), fundamento estético essencial, tanto na escrita de Agustina, como na filmografia de Manoel de Oliveira¹⁷. Quando, pela primeira vez, utilizou o “título” – “a Bovarinha” –, ao responder, ao telefone, à pergunta “Quem fala?”, formulada pela secretária de Fernando Osório, o narrador justifica a colagem intertextual como sendo um pequeno

¹⁵ De acordo com Mathias Lavin, o “defeito” da personagem é uma “invention forte du film qui a pour première conséquence ralentir la marche d’Ema et la rendre solennelle.” (Lavin, 2012: 67).

¹⁶ E a frase continua, com a intervenção subtilmente irónica do narrador (como acontece frequentemente no texto): “Também Satã era representado manco, porque a formusura precisa de ter um aviso nela, que descomponha e torne imperfeita.” (Bessa-Luís, 2019: 90).

¹⁷ Sandra Coelho Straccialano alude, na sua tese sobre a adaptação do romance de Agustina por Manoel de Oliveira, ao procedimento de identificação e distanciamento das duas “Bovarys”, entendendo que o mesmo faz parte de um movimento amplo da narrativa (Straccialano, 1999: 31).

“impropério”, uma forma de “cinismo” que “correspondia à expectativa do seu público. Porque Ema tinha um público, mais do que amantes.” (Bessa-Luís, 2019: 94). Ou seja: o título identifica as personagens – Ema faz o papel de Emma¹⁸ – e, simultaneamente, distancia-as, na medida em que os sucessivos amantes de Ema (Fernando Osório, Fortunato, o velho Semblano e o novo Semblano, numa outra escala, Pedro Dossem e, mesmo, Pedro Limiares), ao contrário de Léon ou Rodolphe, são espetadores da “grandeza imaginária”¹⁹ da protagonista de *Vale Abraão*. De facto, “Ema Paiva era uma mulher-espetáculo” que “amava o tempo teatral”, fora “leitora absorta da *Dama das Camélias*”, aspirava “ao grande mundo, à sua montagem cénica” (Bessa-Luís, 2019: 147; 200; 218). O narrador de Agustina desenvolve, assim, ao longo do romance, um retrato teatral de Ema, das suas entradas em cena, da sua projeção nos diferentes espaços, a ponto de essa teatralidade ser sinónimo de um jogo constante entre a ilusão e a desilusão e, no limite, entre a ficção e a realidade²⁰.

¹⁸ De resto, em entrevista concedida a Tiphaine Samoyault, a propósito da nova edição de *Madame Bovary*, Jacques Neefs alude à dramaturgia do romance, à relação desse cruzamento com a catástrofe/desenlace, podendo-se esboçar um paralelismo inicial entre a teatralidade de Emma e a de Ema Paiva: “La dramaturgie du roman est absolue, sans détours en fait, vers la catastrophe, avec un effet incroyable de vrille à partir de la moitié du livre, c’est-à-dire de l’expérience de l’émerveillement sensuel (Emma: “*j’ai un amant!*”) qui a aussitôt comme un écho sinistre dans la brutale violence sur le corps que représente l’opération du pied bot.” (Samoyault, 2019: 6).

¹⁹ “Ela realizava-se num espectro de grandeza imaginária: era Dido, coroada duma torre de ouro, símbolo da cidade, para se lançar numa pira onde ardiam as suas jóias e a sua baixela inteira; era Ifigénia, suspirando pela infância na sombra do pai, deixando-se sacrificar por amor e levando com ela o frio desejo do incesto. Era a duquesa de Praslin, vingativa e arrastando as saias de seda castanha nos tapetes do seu *boudoir*, gritando por um assassino porque só o sangue podia selar o pacto com o ciúme.” (Bessa-Luís, 2019: 174).

²⁰ Atente-se num dos múltiplos diálogos entre Ema e Lumiares, onde este aponta a constante oscilação da protagonista entre ilusão e desilusão e, nessa medida, a possibilidade de vir a cumprir um destino trágico, como no teatro: “– Não distingues muito bem o real do imaginário. A comédia leva a melhor sobre a vida, a tua vida. Um desempenho teatral

Por isso, a dimensão teatral da protagonista, no romance, anuncia essa sua outra dimensão de *personagem de filme*, filmada como tal por Manoel de Oliveira, através dos espelhos diversos que refletem, em vários momentos da longa-metragem, a sua imagem quase estática. Ou seja, o mistério que envolve o rosto teatral de Ema, no romance, expande-se, na película, nos sucessivos desdobramentos da imagem – ou efeitos de ilusão –, gerados pela repetição de momentos em que Ema se contempla ao espelho, não propriamente procurando uma identidade, mas, antes, refletindo a ambivalência dessa identidade, as suas “aparências enigmáticas” (Lavin, 2012: 18). Na sequência do velório de Augusta, no Romesal, e da aproximação de Ema e Carlos (depois de este ter contemplado a sua beleza e de Leonor da Silveira ter passado a desempenhar esse papel), a protagonista olha-se ao espelho e, ao mesmo tempo, olha o retrato da Mãe (Oliveira, 1993: 00:41:35’), a quem a ligava “um secreto e alucinado parentesco” (Bessa-Luís, 2019: 19), sublinhado pela *voz over* que repete as palavras de Agustina e acompanha a passagem da sequência do espelho à da varanda envidraçada, onde Ema surge junto da emblemática gaiola de rouxinóis e se questiona sobre o amor e o casamento. Essa imagem tripla de uma personagem fragmentada – ou “desmantelada”²¹ – pela sua essência dramática, é expressivamente recuperada pelo cineasta, em sequência bastante posterior, na casa de Vale Abraão: enquanto Caires, o mordomo de Fernando Osório que espiava os amantes, no Vesúvio, e desejava Ema²², se lhe declara, depois de ter regressado rico, do estrangeiro, a personagem feminina abandona-o, dirigindo-se a um espelho junto ao qual se encontra o mesmo retrato da Mãe, desta vez desfocado, para se concentrar no grande

reduz a culpa a uma estratégia. Não é devastadora nem tem efeito sobre a realidade. (...) Agora Pedro Lumiares visionava para Ema um destino trágico.” (Bessa-Luís, 2019: 186).

²¹ Catherine Dumas considera que Agustina Bessa-Luís “desmantela as suas personagens”, nos seus romances, para as fazer convergir num “apelo do mistério” (Kong-Dumas, 1982: 32).

²² “Era tão bela que o deixava [Caires] absorto, pressentindo um perigo real, como as aves que dizem ser paralisadas pela serpente.” (Bessa-Luís, 2019: 169).

plano do seu rosto, no chapéu preto que coloca, na música melancólica de Beethoven, na voz de Mário Barroso que *lê* Agustina e anuncia a partida final para o Vesúvio (Oliveira, 1993: 03:11:00’). Ema, vestida de preto, deixa o espelho, e, através dele, o espetador vê um quadro da paixão de Cristo, desfocado. O jogo especular prolonga-se, ainda, tal como a música, na última sequência do filme, já no Vesúvio, quando, de um plano picado do comboio que se desloca à beira do rio, a câmara passa para um grande plano de Ema, vestida de azul-celeste, contemplando novamente o seu rosto e um primaveril chapéu de palha que coloca, sorrindo de forma enigmática (Oliveira, 1993: 03:15:35’), antes de desaparecer nas águas profundas do Douro.

A dimensão teatral da protagonista, faz, assim, parte da sua dimensão misteriosa, do enigma criado em torno do seu perfil, da ilusão e da desilusão que a caracterizam, permitindo à romancista e ao cineasta criarem várias *histórias* em torno de Ema, sob a forma de alusões narrativas. Aliás, nessa mesma lógica, Pedro Lumiares acusa Ema de acumular pontos de vista “como nos romances” e de ser “uma escritora sem escrita”, de não dispor de “uma história própria” (Bessa-Luís, 2019: 88; 190), ou seja, de possuir uma identidade estilhaçada de personagem de romance ou de personagem que se projeta, no cinema, em espelhos, fotografias, pinturas, distanciando-se eventualmente da sua própria *alcunha* – e do romance de Gustave Flaubert:

Pedro Lumiares, em momentos como esse, pensava se Ema teria merecido a alcunha de Bovarinha. Ela dispersava-se continuamente e abolia-se em pequenas representações que estilhaçavam a sua personalidade. (Bessa-Luís, 2019: 133)

Nesse contexto, a identidade fragmentada da personagem – ou as suas múltiplas histórias – legitima um traço aparentemente mais lateral de Ema, ausente em Emma, que contribui indubitavelmente para a consolidação, *in fieri*, da sua fragmentação: a alusão à androginia da “Bovarinha” desenvolve-se, gradualmente, no romance, e declina-se, no filme, num

“estado de alma que baloiça”, no estigma da disjunção. O tópico é enunciado sobretudo em diálogos – de Ema com Pedro Lumiares e com Pedro Dossem, “eunucos em que a moralidade creditava como suporte dos casamentos menores” (Bessa-Luís, 2019: 125) –, como se essa figuração emergisse da estrutura dramática do romance e da extravagância estética do erotismo da personagem. Ema era “violadora e autoritária”, “queria experimentar o amor dos homens para se desculpar de não os amar”, manifestava “vontades de homem e não apetites de grávida”, cobria a sua nudez como Mata Hari, “que nunca se abandonava aos amantes com os seios nus, porque os achava de uma beleza bastante para suportarem o olhar dum homem saciado”, “não queria nada dos homens, senão os seus favores”, reconhecendo, numa atitude anti-romântica (e *des-ilusória*), que não foi “feita para o prazer” (Bessa-Luís, 2019: 127; 151; 171; 172; 174). A personagem vê, por conseguinte, os traços de feminilidade que faziam parte da sua história, no Romesal, serem projetados num erotismo satânico subjacente a essa outra *persona* que a habita, como sublinha o narrador: “Era como se outro ser a habitasse, um ser sinistro e, no entanto, perfeito, mas que causava medo aos homens.” (Bessa-Luís, 2019: 171).

A evocação disruptiva do duplo – mulher/homem; perfeição/perversão²³ – permite, assim, dar continuidade ao jogo de transgressão com o intertexto, agora mais *ex-cêntrico* porque marcado pela ironia sublime das vozes: Lumiares, para quem a ambiguidade identitária de Ema justificava o seu gosto não menos ambíguo de a ter com amiga²⁴, ousa, no âmbito da lógica da androginia, compará-la à Bovary – “A Bovary era

²³ A justificação da eventual androginia de Ema, como forma oximórica de perversão e de perfeição, surge, aliás, reiterada, num outro momento textual de significativa relevância: Carlos insinua, a Maria Semblano, que Ema “era frígida e até um tando andrógina” e o narrador demonstra como esse traço é aceite pelos outros, na medida em que a sua “perfeição parecia tão irreal como devia ser, e constavam, com desprezo mal disfarçado, os esforços dela para provar a sua feminilidade.” (Bessa-Luís, 2019: 235).

²⁴ “Lumiares dizia que Ema lhe parecia um homem que valesse todas as mulheres. Isso explicava o seu gosto ambíguo em tê-la como amiga.” (Bessa-Luís, 2019: 243).

um homem, penso eu – disse Lumières. – É a mulher a título de usurpação pelo homem.” (Bessa-Luís, 2019: 210). Sob a mesma lógica, o narrador aproxima os dois perfis pela denegação, perscrutando uma camada de sentido menos evidente da personagem de Flaubert: “Enquanto Ema Bovary deixa perceber o equívoco, porque é um homem desencorajado da sua virilidade e se refugia no travesti, Ema Paiva era uma mulher espectáculo. Quando a mulher se dá em espectáculo, prefere uma retórica viril.” (Bessa-Luís, 2019: 218).

Sugestivamente, a câmara de Manoel de Oliveira mergulha nesse traço de ambiguidade intrínseco à personagem que Agustina recria, filmando, de forma estática, os diálogos de Ema com Dossem e Lumières sobre a androginia, no Vesúvio e nas Jacas (Oliveira, 1993: 01:34:53’; 02:27:07’), como se se tratasse de cenas teatrais (de recitação de conteúdos), onde se reproduz, de modo exato, o texto do romance, acrescentando réplicas que evocam o possível equívoco que rodeia o perfil literário de Ema e, consequentemente, o duplo desvio identitário que acompanha a personagem – “Só há o mesmo pronome – Ema – mas noutra pessoa”; “Embora me chamem a Bovarinha, eu não sou Bovary, e muito menos Flaubert”.

Por fim, essa androginia simbólica, vê-a, ainda, o cineasta “num estado de alma que baloiça”, imagem criada por Ema Paiva, no filme, para se autocaracterizar, caraterizar a personagem de Agustina e a sua ambivalência constante – entre ilusão e desilusão, entre mulher e homem, entre Manoel de Oliveira e Flaubert. A imagem, recriada por Oliveira, surge numa sequência em que o cineasta explora o poder dos símbolos, fazendo depender o movimento da câmara do ritmo melancólico da *Ária na 4.^a Corda* de Bach que o jovem Semblano toca, no seu violino, num serão da Caverneira, tendo como público Carlos, Ema, as filhas (Luisona e Lolota), Pedro Dossem e Maria Semblano. A câmara foca individualmente as personagens e os seus olhares cruzados, para, depois, sem que a música seja interrompida, mudar de espaço e focar Ema, no quarto do pavilhão do fundo do jardim, preparado por Maria Semblano para que

o marido e o filho recebessem as suas amantes, sentada de um lado da cama, de roupão vermelho, ouvindo o jovem que, de tronco nu, de costas, sugerindo o modelo do andrógino, continua a tocar a música no violino. A contiguidade *natural* das cenas dá coerência simbólica ao monólogo de Ema, entrecortado pela *voz over* (duas vozes *do* romance), sobre a origem da rosa – “*Rosa*, como Ema soube mais tarde, significava, de origem sânscrita, *balançante* ou *a que baloiça*.” (Bessa-Luís, 2019: 188). Ema alude, nessa sequência, à feminilidade do jovem²⁵ e, depois disso, quando o espetador acompanha, em plano fixo, o balançar contínuo da sua perna coxa, materializa o movimento de oscilação na frase pronunciada apenas no filme “Eu não sou nada, sou um estado de alma em balouço”.

Nessa medida, como refere o narrador de Agustina, “Ema era *rosa*; nela se comprometia o movimento e a liquidação do mesmo.” (Bessa-Luís, 2019: 188). Dito de outro modo, as histórias de Ema revelam a instabilidade das duas escritas – romanesca e cinematográfica –, a instabilidade das vozes que a narram (a voz do narrador, a *voz over* de Mário Barroso, em articulação com a insistente “voz” musical²⁶) e a sua relação, não menos instável, com o complexo psiquismo feminino da personagem, com o seu modo de reconfigurar o “bovarismo” em *cópia mal copiada* – “Ela sabia

²⁵ A cena é destacada por vários autores, apontando para o tema da androginia (Ema comenta que o jovem Semblano, de costas, parece uma mulher) e para a introdução da imagem do “estado de alma em balouço” e do balouçar na perna da personagem, por parte do cineasta (Câmara, 2001; Ferreira, 2017: 35; Lavin, 2012: 21-23; Morice, 1993: 22; Nevers, 1993: 13; Silva, 2018: 200).

²⁶ O testemunho de Manoel de Oliveira sobre a afinidade entre música e imagem, no seu cinema, é deveras revelador: “Há uma espécie de afinidade entre a música e o cinema, ao mesmo tempo que uma certa complementaridade. Porque a música guarda sempre o seu segredo, algo de abstracto que a imagem concretiza. A música é susceptível de atribuir à imagem qualquer coisa para além do que se vê. No *Vale Abraão*, há um plano onde Ritinha, a lavadeira muda, lava a roupa durante todo o tempo. Nada se passa, é longo. A montadora perguntou-me qual deveria ser a duração do plano. Disse-lhe para o deixar inteiro. É o tempo exacto para permitir concluir o extracto integral da música do *Clair de lune*, de Schumann. A imagem e a música vão a par.” (Baecque e Parsi, 1999: 142).

fazer rir os homens, e nisso não era uma Bovary bem copiada.” (Bessa-Luís, 2019: 219) – e de o projetar na fragmentação do espaço e do tempo.

O(s) espaço(s) de Ema – ou “O Vesúvio”²⁷

O espaço de *Vale Abraão* de Agustina Bessa-Luís e Manoel de Oliveira encontra-se expressivamente fragmentado, na medida em que se torna um reflexo especular das oscilações ontológicas da protagonista e do velho binóculo de que se serve para olhar o cenário do Douro, a partir da casa do Romesal. Romance e filme estruturam-se em espaços/casas, rigorosamente descritos pelo narrador, pela voz *over* e pela câmara fixa, associados aos homens seduzidos por Ema: Vale Abraão e Carlos, as Jacas e Lumiães, a Caverneira e o velho e novo Samblano, o Vesúvio e Fernando Osório (Fortunato e Caires). A transposição da topografia da Normandia, fundamental na definição do ponto de vista do narrador e na configuração sentimental e social de Emma²⁸, para o Douro de Agustina, de Manoel de Oliveira e de Ema Paiva, acentua o valor da construção de uma geografia simbólica repartida (tal como a protagonista) em ciclos que se desdobram a um ritmo lento – ao ritmo do tempo da escrita e da montagem.

Se o *incipit* do romance e do filme antepõe, ao retrato de Ema Paiva, a paisagem mítica do Douro, pela evocação do tempo do patriarca Abraão, do físico Abraão de Paiva e pela fixação do olhar dos dois narradores no rio e suas margens, é no final do romance, depois de ter sido descrita a morte de Ema no rio, e de Maria Semblano sugerir a Carlos que sepulte

²⁷ Título do Capítulo III romance (Bessa-Luís, 2019: 81).

²⁸ Jacques Neefs chama justamente a atenção para o espaço e toponímia na construção da protagonista: “Mais *Madame Bovary* est également un roman profondément “provincial” et normand (...). Le récit donne une attention intense aux espaces, à la configuration des fermes, à l’évocation des “masures”, des chemins, des villages, Tostes puis Yonville, de la ville de Rouen, des costumes, des coutumes (...) de la topographie (...)” (Neefs, 2019: 40).

o corpo no Romesal, que o narrador revela o sentido ilusório que Vale Abraão despertara na protagonista e o modo como se configurava, na sua imaginação, o mapa das paisagens e das casas do Douro:

(...) quando Carlos voltou e lhe disse que vivia em Vale Abraão, o coração dela bateu, como se o amasse. Ema via do Romesal o grande fresco do Vale, onde se destacava a casa da Caverneira, no seu traço veneziano, e mais acima as torres das Jacas pintadas de um branco gélido, com o reboco solto; e, mais perto da linha de água, ficava a massa ocre dos armazéns e o rubro penacho de ameixoeiras de jardim. Era um mundo que a chamava e desde a infância a enchia de avidez, como a duma bailarina que não pisou o palco e ainda espera a sua noite de estreia. Vale Abraão era a sua meta, o lado do espelho em que a realidade se desarticula para deixar só a estranha candura das novas esperanças; o amor, a vocação dos espaços que não foram ainda criados, a liberdade em que a paixão renuncia ao que é humano. (Bessa-Luís, 2019: 272)

Vale Abraão é, então, um espaço que ainda não fora criado e que Ema olha, do Romesal, como se fosse uma pintura, quase como Emma Bovary olha Rouen, da diligência Hironnelle, antes de se encontrar com Léon, num quarto de hotel (Flaubert, 2019: 383-385). Mas contrariamente à personagem do intertexto, cujo desejo endémico permite a construção dessa célebre *mis-en-abyme* flaubertiana, Ema Paiva projeta no espaço (e no tempo) uma dupla ambição – sentimental e social –, que se vai desenvolvendo, em diferentes escalas, ao longo das narrativas.

O primeiro espaço da personagem – o Romesal –, o lugar da infância e da juventude, acolhe, de facto, no filme, a duplicação de identidades (Cécile Sanz de Alba e, depois, Leonor Silveira), e, no romance, a figuração da “vertigem feminina”, “numa casa em que as mulheres predominavam”, não se furtando, o narrador, à alusão teatral:

Ela vivera numa casa em que as mulheres predominavam, o que lhe dera uma noção de vertigem feminina, de falta de com-

promisso didático; porque as jovens que a rodeavam eram todas entregues a um divertimento especial, o desesperar dos homens. (...) Para elas, amar e ser amada era sobretudo uma *commedia dell'arte*, com o seu Arlequim e Colombina que, sendo docemente sinistra ao combinar dois homens opostos ao serviço de uma ilusão, fica fora de cena durante toda a representação a ser injustamente amada por ambos. (Bessa-Luís, 2019: 228)

Ema regressa sempre, física e espiritualmente, no filme e no romance, a esse espaço e a esse tempo, dada a acumulação de símbolos que evoca (a varanda onde se expõe aos olhares dos outros, provocando colisões e despistes; o oratório barroco, associado à Mãe, morta, e à tia Augusta), e dada a sugestão de uma oscilação identitária: o nome *Romesal* pode evocar a romã, fruto da fecundidade e da sedução do poder, um gineceu²⁹, povoado por figuras femininas como Ritinha, a empregada muda, constante reminiscência do passado no presente, as outras empregadas, a mãe, Augusta, um “reino doméstico, de um aconchego erótico, de segredos, punições, confidências e ciúmes” (Ferreira, 2017: 28). Contrariamente aos outros espaços filmados, Manoel de Oliveira abstém-se de fazer grandes planos da casa do Romesal, privilegiando o interior (Oliveira, 1993: 00:11:50 – 00:45:13’), o lugar da memória dividida, entre a varanda envidraçada, com a gaiola de rouxinóis, de onde se via a paisagem real e mítica do Douro (o futuro desejado), e a sala do oratório de talha barroca, onde Ema acaricia a rosa e o gato, lê o romance de Flaubert, recorda o caixão da Mãe, dialoga com Augusta e vela o seu corpo.

A passagem para Vale Abraão, lugar claustrofóbico e provinciano, marcado pela presença das Paivoas, irmãs de Carlos, corresponde à primeira desilusão de Ema, já que, tanto em Agustina, como em Oliveira, parece ser

²⁹ Maria do Carmo Mendes nota, num artigo sobre os “Humores do gineceu” nos romances de Agustina Bessa-Luís, que as personagens femininas se movimentam sobretudo num sistema patriarcal, observado, com ironia mordaz, pela romancista (Mendes, 2017: 65-74).

um espaço de transição, não fixo, raramente evocado ou filmado, a não ser quando se sugere uma aproximação *desfocada* da varanda envidraçada do Romesal com a varanda “em mau estado”, “toda ela em vias de ruína”³⁰, da casa dos Paivas. De facto, num primeiro movimento, a varanda de Vale Abraão sugere uma aparente harmonia familiar – o narrador não deixa de referir o “novo afecto” que o espaço conheceu com a chegada de Ema; Manoel de Oliveira detém-se num grande plano fixo de Ema, Carlos e as filhas, reproduzindo, nesse espaço, um irónico retrato de família (Oliveira, 1993: 01:28:36’). Num segundo movimento, a disrupção impõem-se, cumprindo-se, uma vez mais, o movimento pendular ou de oscilação do romance, do filme e da personagem: o imobilismo da imagem do filme, intensificado pela *voz over*, pelo olhar da protagonista parado no horizonte e pela réplica final de Carlos aludindo a mais uma partida de Ema para o Vesúvio, é antecipado, no romance, pela encenação subliminar da morte, no exato momento em que a protagonista pisa descuidadamente a varanda e sente “um ranger de tábuas sinistro. O chão estava podre e a balaustrada de madeira desconjuntava-se.” (Bessa-Luís, 2019: 267-268).

Por isso, Vale Abraão é expressivamente um espaço de transição para outros espaços, as Jacas, a Caverneira e o Vesúvio, um espaço onde a identidade de Ema apenas coincide com um epíteto pejorativo, a “merla”, criado pelas Paivoas, para denegrir a sua reputação³¹ e para que o narrador a afaste, uma vez mais, ironicamente, de Emma – “Longe ia o desatar do

³⁰ “Uma coisa Ema apreciava na casa de Vale Abraão: a varanda. (...) A varanda tanto permite o olhar que avalia, até ser pecaminoso (...), como serve de recreio às mulheres, demasiado fechadas e consumidas de obrigações. A varanda é mais sensual do que licenciosa. (...) A varanda de Vale Abraão, pintada de zarcão e em mau estado, sendo que os barotes de madeira estavam podres e toda ela em vias de ruína, conheceu, com a chegada de Ema, um novo afecto. (...) Na varanda Ema passou os dias cálidos, com as filhas recém-nascidas no regaço, Lolota, que era uma criança grande demais e que parecia atrasada; e Luisona, a mais bonita, doce e tão sossegada que não chorava nunca, mesmo quando contrariada ou doente.” (Bessa-Luís, 2019: 56-57).

³¹ “Ema era a *merla*, vocábulo que se estendia a toda a mulher que desvia os homens e os transforma em picado enlatado” (Bessa-Luís, 2019: 205).

colete da pequena Bovary, com o silvo do cordão solto em volta das ancas e que, no seu tempo, pareceu o cúmulo da luxúria” (Bessa-Luís, 2019: 205).

Nessa medida, o Vesúvio (de Fernando Osório) torna-se o espaço desejado no tempo do passado – assim como Rouen, Paris, por oposição a Tostes ³²–, quase vislumbrado das varandas do Romesal e de Vale Abraão, mediado pelas Jacas e a Caverneira, por Pedro Lumiaries e Maria Semblano. São, efetivamente, as personagens e as casas do Douro (filmadas, em plano fixo, no início de cada sequência, por Manoel de Oliveira) que expandem os significados nas duas adaptações e determinam, de modo peculiar, a reconfiguração/reinterpretação do retrato de Ema. Oliveira filma, por isso, de modo sistemático, os diálogos que Agustina introduz no seu romance entre Pedro Lumiaries e Ema, nas Jacas, reinterpretando a relevância da *palavra* na definição identitária da protagonista e, mesmo, no desenho ambivalente do seu destino. Tanto mais que o fascínio ambíguo que Ema exercia em Lumiaries acaba por questionar a sua eventual colagem a Emma Bovary – “– A Bovary, tu? – disse Pedro Lumiaries? (...) Mas uma Bovary, como? Ema não sentia desejo senão em imaginação, e tudo o que reclamava dos homens era atribuírem-lhe a ela um valor de objecto desejável” (Bessa-Luís, 2019: 117) – e, assim, condicionar o final da sua história – “Estava convencido de que Ema um dia desapareceria de vez; a sua intuição do irreversível avisava-o.” (Bessa-Luís, 2019: 186).

Talvez a transposição mais expressiva das Jacas de Agustina para o filme ocorra em duas sequências que começam por destacar o exterior *realista* da casa para, sempre em movimento lento da câmara, passar para

³² Destaco a evocação Paris como espaço do desejo, que o narrador introduz e comenta no texto, no momento em que Emma, algum tempo depois do baile de la Vaubyessard, contempla a cigareira do “Vicente” que guardara: “Elle était à Tostes. Lui, il était à Paris, maintenant ; là-bas! Comment était ce Paris ? Quel nom démesuré ! Elle se répétait à demi-voix, pour ce faire plaisir ; il sonnait à ces oreilles comme un bourdon de cathédrale, il flamboyait à ses yeux jusque sur l’étiquette de ses pots de pommade.” (Flaubert, 2019: 128).

o seu interior, num trabalho meticuloso do grande plano e da câmara fixa: o grande plano sobre o livro de Apollinaire, *Le Poète assassiné*, que Pedro Luminares segura na mão, introduz um longo diálogo *literário* filmado, sobre a relação de Ema com Fernando Osório e a advertência indicial para que não volte ao Vesúvio porque “quem é feliz no amor, é um imbecil” (Oliveira, 1999: 01:56:40’ - 02:03:13’); o diálogo sobre a identidade dupla de Ema – homem e mulher – recupera o mesmo gesto de Lumières que segura, na mão, um livro, agora indefinível porque desfocado (Oliveira, 1999: 02:25:29’ – 02:32:39’), aproxima as duas personagens numa intimidade sempre ambígua (Ema acende o seu cigarro no cigarro de Lumières) e reforça a ambivalência identitária da protagonista³³.

Do mesmo modo, o espaço da Caverneira, um “Éden sem sedução perigosas” (Bessa-Luís, 2019: 144) para Carlos, assíduo frequentador da casa, na qualidade ambígua de leitor dos versos e contos piedosos de Maria Semblano, é, para Ema, um espaço simultaneamente ameaçador e tentador, preparando e acompanhando o Vesúvio. Espaço ameaçador, em primeira instância, porque personalizado, em Agustina e em Manoel de Oliveira, na personagem intrigante da proprietária: Maria Semblano considera “a Bovarinha” – como a designa, com frequência – uma inimiga potencial; Ema considera Maria Semblano “alguém que se tinha por histórica e eterna” (Bessa-Luís, 2019: 256), uma Pompadour que mandara fazer “um pavilhão no fundo do jardim” para evitar que o marido e o filho se degradassem “em camas pouco limpas e casas desprezíveis” (Bessa-Luís, 2019: 158) com as amantes. Espaço de tentação, em segunda instância, não só porque Ema, como nota Maria Semblano, desperta o desejo no velho e no jovem Semblano³⁴, até ao momento em que, no

³³ A ambivalência instituiu-se como motivo formal, na cena, na medida em que a câmara mostra, durante todo o tempo, em segundo plano, numa janela, uma silhueta feminina de costas, desfocada, a cuidar de um vaso, apenas saindo desse anonimato (é Simona, mulher de Lumières, descalça) quando Ema parte e o seu rosto e palavra deixam de ser filmados.

³⁴ “Maria Semblano notava como o velho Semblano, e até o novo Semblano, sentiam desejo por Ema.” (Bessa-Luís, 2019: 153).

pavilhão, “Semblano, o jovem, submeteu-se” (Bessa-Luís, 2019: 177), como também porque, paradoxalmente, se deixa seduzir e seduz o seu próprio duplo, Maria Semblano, uma mulher que, como ela, ostentava um personalidade excêntrica: “Ambas as mulheres se sustentavam dum pacto com a mentira em que se geram as soberbas das afinidades.” (Bessa-Luís, 2019: 178). Mário Barroso, em *voz over*, repete esta mesma frase (Oliveira, 1999: 01:46:18’), instituindo a ironia como figura de mediação com o romance, numa sequência em que Ema se aproxima de Maria Semblano e Carlos, antes mesmo de Maria se afastar para mostra a Carlos o interior do pavilhão do jardim e de a câmara filmar os móveis e objetos que servirão de cenário ao adultério de Ema com o jovem Semblano. No exterior, o jovem toca um violino, de costas, exatamente na mesma posição em que virá a ser filmado no quarto do pavilhão, com Ema.

O espaço mediatiza, assim, em desdobramentos constantes de identidade, a aprendizagem social e sentimental da protagonista, iniciada no baile das Jacas, prolongando-se no pavilhão da Caverneira, para se desenvolver e, de algum modo, ficar suspensa, nas salas e quarto do Vesúvio. De facto, o Vesúvio, propriedade de Fernando Osório (e, por extensão ou duplicação irónica, de Fortunato e Caires), configura um movimento de síntese e de disjunção da personagem, de projeção no futuro e de recuo para um presente rarefeito, motivo subliminar para, no romance e no filme, suscitar a sobreposição com o Romesal, pela evocação do mistério e da memória: “O Romesal, com o seu eixo de imprecações e alegrias, parecia precipitar-se naquele abismo do Vesúvio, não para se perder, mas para fazer parte de um misterioso amontoado de memória.” (Bessa-Luís, 2019: 129).

O narrador encarrega-se, então, de fazer do Vesúvio, local dos encontros amorosos de Osório e Ema, o símbolo da temporalidade fragmentada da personagem, o reflexo das suas oscilações constantes (do “estado de alma que balouça”), plasmadas nas sucessivas partidas e chegadas e, sobretudo, na ambiguidade desse movimento pendular e da sua relação com a casa, com o espaço físico:

O que ela, Ema, a Bovarinha, descrevia, com as suas partidas e chegadas ao Vesúvio, com a sua ambiguidade, os seus esconderijos rasteiros e sempre renovados, como os chinelos de Inverno: uma coisa que a prendia à casa, que era uma parte do seu monólogo com a casa. (Bessa-Luís, 2019: 209)

O *monólogo com a casa* aponta, por conseguinte, para uma relação dramática de Ema, “a Bovarinha”, a “mulher adúltera”³⁵, com o Vesúvio, o seu “ponto de referência mais importante” (Bessa-Luís, 2019: 118), na medida em que a descrição espacial cede lugar à palavra interiorizada, a uma dialogia íntima que a protagonista estabelece consigo própria, naquele lugar, e com a “Senhora”³⁶ do lugar, cujo retrato domina o espaço e a relação extraconjugal com Osório e, depois, com Fortunato, “um empregado [de Osório] loiro, entre *jockey* e rapaz de recados.” (Bessa-Luís, 2019: 111). Um outro duplo de Ema institui-se, assim, no Vesúvio, inscrevendo-se no seu monólogo teatral, num excesso de linguagem³⁷: a “Senhora” era uma lenda de que Ema ouvia falar, desde sempre, no Romesal, e constituía o fundamento histórico do espaço, a sua proprietária ancestral, envolta em enigmas amorosos e financeiros que a *voz over* de Mário Barroso vai descrevendo, citando Agustina, à medida em que a câmara de Oliveira filma as cenas realistas das vindima do Douro, a lancha onde Ema expande o seu desejo, com Fernando Osório e Fortunato, o cais com as tábuas apodrecidas, onde aporta, as varandas e alpendres do Vesúvio, o interior, o retrato da “Senhora”, o olhar da “Senhora” (Oliveira, 1993: 02:06:19’-02:017:10’). O olhar “de família” da “Senhora”, “um olhar de insuspeitável sensualidade, como certos momentos mozartianos”

³⁵ “E voltou ao Vesúvio (...). O Vesúvio transmitia-lhe uma lisa imagem de si própria: a mulher adúltera.” (Bessa-Luís, 2019: 267) – afirma o narrador, antes de descrever a morte de Ema nas águas profundas do Douro que banham o Vesúvio.

³⁶ A pertinência desta personagem é óbvia, no romance, a ponto de constituir o título do capítulo VIII do romance (Bessa-Luís, 2019: 199).

³⁷ “Ema tinha por único luxo o próprio monólogo, derivativo das mulheres para dourar o seu medo.” (Bessa-Luís, 2019: 207).

(Bessa-Luís, 2019: 130) incentiva, de facto, em primeira instância, a uma identificação de perfis que Manoel de Oliveira reproduz, em dois grandes planos metonímicos, comentados pelo narrador e pelo *Clair de Lune* de Gabriel Fauré, acrescentando um espelho mais à sua narrativa. Incentiva, ao mesmo tempo, esse duplo olhar, a uma conversão do espaço em objeto estético, em espaço de desejo, ou, no limite, em espaço da ficção – “Então Ema servia-se dessa tímida identificação com um estranho para falar do Vesúvio como duma pintura” (Bessa-Luís, 2019: 130). Mas a “identificação com um estranho” é, igualmente, portadora de signos de *des-ilusão*, marca repetida das contradições da protagonista, matizada no reconhecimento, por parte de Ema, do carácter sinistro desse olhar³⁸ e do seu enquadramento no Vesúvio, concebido, agora, como “cratera esfriada de um vulcão”, “um rio escuro” (Bessa-Luís, 2019: 77; 207).

O monólogo de Ema com a casa do Vesúvio passa, então, pelo presságio da figura estilhaçada, pela contemplação do abismo ou da morte, através do olhar da “Senhora” que nela se cravava e lhe causava a impressão de “reunir toda a derisão e atirá-la, do alto do Vesúvio, ao fundo do rio” (Bessa-Luís, 2019: 202). Lumières intui e interpreta esse presságio como estigma de desilusão, punição da mulher que não conhece o “ofício da ilusão”, tal como Emma Bovary que se suicida (“Não voltes ao Vesúvio – disse Pedro Lumières”³⁹). E vai além disso, com a cumplicidade hermenêutica do narrador e da *voz over* de Mário Barroso, ao sugerir a sobreposição dos retratos da “Senhora” e de Ema, na atração fatal de ambas pelo Vesúvio e pelo rio, com a sua “profundidade tumular”, na vertigem que se pode,

³⁸ Laura Bulguer refere, a este propósito, que o olhar sinistro da “Senhora” sobre Ema evoca uma imagem tumular, a morte subterrânea (Bulguer, 1994: 184), o que constitui um claro indício da morte de Ema.

³⁹ “– Não voltes ao Vesúvio – disse Pedro Lumières. – Vénus não ama as mulheres como tu, que não conheces o ofício da ilusão. Não se nasce mulher ou homem: aprende-se. Tu e eu somos uma negação para isso. Eu sei porque te chamam Boverinha. Ela também não aprendeu o ofício.” (Bessa-Luís, 2019: 186).

por vezes, confundir com um “pequeno atentado de loucura” (Bessa-Luís, 2019: 76), característico do perfil histriónico da protagonista⁴⁰:

Sendo a salvação, [o Vesúvio] era também o presságio da sua perda, porque o Vesúvio, onde o rio tinha uma profundidade tumular, era o seu destino. Lumiares pensava que, um dia, Ema seria chamada a precipitar-se na cratera da água amansada pelas barragens, mas não por isso menos sinistra e provocadora. O Vesúvio atraía-a, como atraía a Senhora e lhe propusera a morte, voltando o barco e deixando-a debater-se com o seu frio ânimo de negociante (...). A Senhora sobrevivera. (Bessa-Luís, 2019:186)

Nesse sentido, integrando a teatralidade e as “finas redes da loucura” (Bessa-Luís, 2019: 195) que (também) ditam a atração de Ema pela vertigem das relações amorosas sem desejo, o Vesúvio é, ainda, o “pontão das tábuas onde a água batia com rumor sinistro” (Bessa-Luís, 2019: 78), o cais de onde Ema sai e onde Ema chega, numa lancha, primeiramente com Osório, depois com Fortunato. Existe, assim, uma correspondência irónica – ou vista sob o prisma da ironia, pelos narradores de Agustina e de Oliveira – entre a relação com Fernando Osório, condenada por Lumiares e pela “Senhora”, ou a ligação com Fortunato, o “menino andrógino e cheio de coragens sonhadas” que Ema trata como “um eunuco trataria no serralho a sua sultana” (Bessa-Luís, 2019: 113), e o cais onde fica a lancha que conduz os pares ao longo do rio, com as suas tábuas lodosas e que haviam apodrecido.

É, de novo, a figura da instabilidade, da oscilação, que invade o romance e o filme, quando o espaço do Vesúvio passa a ter o estatuto de personagem e a dominar o tempo. Manoel de Oliveira filma, primeiramente, um grande plano da casa do Vesúvio, à noite, com a *voz over* a ler a frase de Agustina

⁴⁰ Em capítulo intitulado “Entre literatura e ciência”, Maria do Carmo Mendes analisa a loucura de Ema, associada à sua personalidade fragmentada (Mendes, 2016: 66).

sobre o pontão apodrecido e o *Clair de Lune* de Debussy (Oliveira, 1993: 01:33:10’); depois, em outra sequência, quando Fortunato diz que dava a vida por Ema e ela o convida para um passeio na lancha, filma, a alguma distância, em imagem esbatida, a marcha lenta e coxa da protagonista cuja cadência impede que pise as “tábuas podres” (Oliveira, 1993: 02:08:08’). O mordomo Caires prevenira Ema do perigo (diz-se no romance⁴¹) e o narrador comenta essa propensão para a aventura/ilusão que, contudo, se anuncia efêmera, porque a “Bovarinho”, já ficara dito, não conhecia o ofício da ilusão:

Ema passou a conhecer melhor o pontão, a esquivar-se dos seus estalidos, a saber onde vergavam as madeiras; eram só uns segundos de perigo, depois encontrava-se, como num ventre macio, dentro do barco, cujas almofadas azuis a rodeavam. E Ema deixava-se levar no fio da água, vendo a esteira de prata que a seguia fora do peso dos elementos; como se voasse ao encontro dum sentido que fosse o sinal da encarnação feminina. (Bessa-Luís, 2019: 207-208)

O(s) tempo(s) de Ema – ou “Um centro de mesa para romãs”⁴²

O lirismo marca, assim, a relação oscilante de Ema com o Vesúvio (já marcara, de resto, a sua ligação ao Romesal), e determina a relação da personagem com o tempo, mediada pelo espaço. O tempo de Ema, em *Vale Abraão*, é o tempo do Vesúvio – como, de outro modo, o tempo de Emma Bovary fora o tempo de Rouen, isto é, o tempo em que, no teatro da capital da Normandia, a personagem projeta o seu desejo amoroso no tenor Lagardy e, nessa ilusão lírica, se entrega, sem limites, a uma nova paixão

⁴¹ “O mordomo Caires prevenia-a do mau estado do cais. As tábuas lodosas tinham apodrecido no último Inverno, a ponto de os cães não quererem pisá-las.” (Bessa-Luís, 2019: 207).

⁴² Título do Capítulo IX do romance (Bessa-Luís, 2019: 225).

imaginária, ao poder da ficção, ao som da ópera de Donizetti⁴³. O tempo do Vesúvio é, igualmente, para Agustina Bessa-Luís e Manoel de Oliveira, o tempo da ficção. Por isso, o tempo emerge da presença irrefutável do enigma (do enigma da personagem), da tensão não linear que, no romance e no filme, se instala entre a temporalidade das narrativas e a estagnação lírica.

Ema, afirma o narrador de Agustina, no início do romance, “queria ser eternamente jovem” (Bessa-Luís, 2019: 32). E, no entanto, existe uma temporalidade fragmentada que condiciona a evolução dos dez capítulos – de “O Rouxinol” até “Um rio chama outro rio” –, acentuando-se a introdução obsessiva de analepses e elipses que, de algum modo, decorrem da natureza também fragmentada da própria personagem e da sua relação questionadora com o espaço. Manoel de Oliveira alude formalmente a essa *questão de adaptação*, que acaba por refletir a ambivalência intrínseca do tratamento do tempo em *Vale Abraão*:

(...) na sua narrativa, Agustina dá saltos de trinta anos para a frente e para trás. (...) Disse-lhe mesmo ao telefone: “*Você fez tudo para me complicar a vida!*”, o que a fez rir muito. Era-me preciso, pois, conhecer os pontos fundamentais da história, a fim de a recontar e constituir blocos, digamos, que seriam ligados pela palavra. E foi assim que construí o filme. Não é a palavra que é intrusa mas a acção. (Baecque e Parsi, 1999: 90-91)

⁴³ “Toutes ses vellités de dénigrement s’évanouissaient sous la poésie du rôle qui l’envahissait, et, entraînée vers l’homme par l’illusion du personnage, elle tâcha de se figurer sa vie, cette vie retentissante, extraordinaire, splendide, et qu’elle aurait pu mener cependant, si le hasard l’avait voulu. Ils se seraient connus, ils se seraient aimés! Avec lui, par tous les royaumes de l’Europe, elle aurait voyagé de capitale en capitale, partageant ses fatigues et son orgueil, ramassant les fleurs qu’on lui jetait, brodant elle-même ses costumes. (...) Mais une folie la saisit: il la regardait, c’est sûr! Elle eut envie de courir dans ses bras pour se réfugier en sa force, comme dans l’incarnation de l’amour même, et de lui dire, de s’écrier: “Enlève-moi, emmène-moi, partons! à toi, à toi! toutes mes ardeurs et tous mes rêves!” Le rideau se baissa.” (Flaubert, 2019: 336-337).

A tensão entre temporalidade e estagnação resulta, então, da materialidade da palavra e do modo particular como, na duração da narrativa romanesca e da narrativa fílmica, ela se impõe como elemento estruturante da figuração da personagem e extensão singular do espaço (ou dos espaços) com os quais se articula. Dito de outro modo, o tempo do Vesúvio inclui os diferentes tempos da história de Ema, o tempo que medeia o momento em que conheceu Carlos, em Lamego, na Romaria dos Remédios, em que desejava conhecer a outra margem do Douro, e o tempo da sua morte nas águas profundas e lodosas do rio – o tempo da ilusão e da desilusão⁴⁴. Mas o tempo do Vesúvio é igualmente o tempo suspenso ou em parêntesis, o tempo de “Um centro de mesa para romãs, fruta que não era sujeita à podridão, que não se corrompia para lá da casca dura, cada vez mais curtida e dura e coriácia” (Bessa-Luís, 2019: 236), isto é, o tempo em que Ema era o “centro da mesa” e o centro das suas histórias.

A reinterpretação que Manoel de Oliveira leva a cabo do romance de Agustina apenas tem parcialmente em conta, até por uma questão técnica, os “saltos de trinta anos para a frente e para trás” que o texto vai expondo, não deixando, contudo, de recuperar o seu significado na “magnífica saturação de signos”⁴⁵ que caracteriza a sua filmografia e no modo como a espelha na protagonista e no conjunto das personagens. Deste modo, a consciência da *des*-ilusão que marca, em *Vale Abraão*, o percurso de Ema Paiva acompanha, não só, a geografia sentimental dos lugares, como também, e paralelamente, os “saltos” ou infrações temporais presentes ao longo da narrativa, típicos da escrita literária da romancista. O narrador sublinha essa passagem lenta do tempo através de signos de decadência

⁴⁴ De acordo com Jacques Morice, o tratamento do tempo em *Vale Abraão* de Manoel de Oliveira é um “paramètre indispensable pour réaliser simultanément l’illusion poétique du bonheur créé par l’âme Emma et la désillusion qui l’inclut” (Morice, 1993: 20).

⁴⁵ Manoel de Oliveira utiliza esta expressão em diálogo com Jean-Luc Godard: “C’est d’ailleurs ce que j’aime au cinéma, une saturation de signes magnifiques qui baignent dans la lumière de leur absence d’explication.” (*apud* Lavin, 2012: 76).

ou de destruturação da personagem, feitos de avanços e recuos, na sua relação com o espaço e com as outras personagens. De uma forma global, o “aborrecimento” começa a dominar a personagem, ganhando, às vezes, contornos românticos que a aproximam, epidermicamente, do “ennui” de Emma Bovary⁴⁶:

Aborrecia-se. Tinha a asa dum génio e o pé dum diabo manco. Aborrecia-se de morte de todos os papéis, todos os estilos, todos os grandes passos da vida. Tinha-se agravado a sua anorexia, que não era só sexual, mas também dos pensamentos cultos ou infames. (Bessa-Luís, 2019: 205)

Ema é sensível ao modo como o “aborrecimento”, forma subliminar de desilusão ou de “insuficiência do desejo” (Bessa-Luís, 2019: 102), explica a metamorfose do espaço, insistindo o narrador, ora na exclusão da subjetividade, ora, pelo contrário, na dimensão simbólica das alusões, pela emergência da memória afetiva. Ema revisita os espaços míticos da sua topografia íntima, num presente ambíguo, vinte ou trinta anos depois, quando constata que não tem desejo suficiente para obter a felicidade e se dedica a fazer operações na Bolsa⁴⁷. A disrupção realista relativamente a um “bovarismo” sentimental encontra eco no cenário quase grotesco do Romesal *do presente* – “Na sala do Romesal zumbiam as moscas, e os estores manchados de caruncho coavam a luz violenta.” (Bessa-Luís,

⁴⁶ “*Madame Bovary* répond, d’une manière comparable à ce que Baudelaire fait alors dans *Les Fleurs du mal*, à une forme nouvelle de l’“ennui”, à un assombrissement social et historique qui affecte le “sentiment” que l’on peut avoir des choses.” (Neefs, 2019: 39).

⁴⁷ “É claro que Ema não correspondia a esse retrato, e as suas aspirações sexuais eram muito mais modestas. Fartara-se do seu inferno que era ser matéria deliciosa e privada de alma, e dedicara-se a fazer operações na Bolsa, com algum êxito e algumas decepções. Ela sabia que nunca conseguiria chegar à felicidade vulgar e que qualquer outra lhe era interdita porque não tinha suficiente desejo para a obter.” (Bessa-Luís, 2019: 238).

2019: 233) –, na sala do baile das Jacas, “que tanto a impressionara e que mudou o rumo da sua vida”, onde “apenas não mudara a impressão quase dolorosa do braço de Osório na sua cinta, quando ela tropeçou no tapete” (Bessa-Luís, 2019: 226), no “grande império da Senhora [que] sofria transformações, e a sociedade familiar, que ela deixara acautelada da falência e má gestão, abria brechas insanáveis” (Bessa-Luís, 2019: 257; 247), na “casa fechada e os cães desaparecidos” do Vesúvio.

Manoel de Oliveira abstém-se de tocar no espaço da ficção: sublinha o artifício do fluir temporal, quando, em sequências sucessivas, passa das Jacas para a varanda de Vale Abraão, mostrando a evolução física de Luisona e Lolota, que deixam de ser crianças e passam a jovens adultas (mudando as atrizes), contemplando um exuberante fogo de artifício, ao lado de Carlos, um pouco grisalho, e de Ema, eternamente jovem (Oliveira, 1993: 02:03:13’); ou serve-se da *voz over* de Mário Barroso para aludir ao casamento de Fortunato, anos depois da episódica relação com Ema, às viagens de Fernando Osório, enquanto Ema varre, descalça, sedutora, desconcertante, as escadas da capela do Vesúvio, ao som do *Clair de Lune* de Beethoven e ao lado do seu descapotável verde (Oliveira, 1993: 02:17:32’).

Existe, assim, uma forma de fragmentar o tempo, em Oliveira, que corresponde a um modo de silêncio. Um silêncio que o cineasta encontra, como pista expressiva de leitura, em Agustina. De facto, no romance, a passagem do tempo que se infiltra na tessitura da narrativa e se reflete timidamente no retrato físico da personagem (Lumiares achou, a dada altura, que Ema já não era bela⁴⁸), determina o desconcerto da geografia simbólica do Douro (que abre o romance e o filme) e, ao mesmo tempo, a sua derivação transgressiva para o *kitch*:

⁴⁸ “Lumiares sentiu-se perder o posto de marechal que ocupava junto da bela Ema. Bela? Já não era, ou ele via-a com olhos mais perspicazes. Uma beleza que não se pode utilizar perde o seu lado favorável. Se pudesse, ele acentuava-lhe as rugas e os traços mais banais do seu rosto; revelava-lhe melhor o aspecto anti-social.” (Bessa-Luís, 2019: 242).

[Lumiares] levou-a uma noite a uma festa que Ema não imaginava acontecer-lhe; uma festa *kitsch*, com gente *moldada* em volta de um sebo duro e amarelo, que era a alma passiva dos séculos. (...) As mulheres aqueciam as nádegas contra a boca do fogão, trocando, entre si, ditos obscenos, de uma alegre promiscuidade. (...) No meio da festa, tão diferente do baile que assombrara a sua provinciana dimensão, e em que ela quisera adivinhar dons de amante supremo no seu par, ao abraçá-la pela cinta, Ema perguntou-se o que estava ali a fazer. (...) A cópia invadira tudo. (Bessa-Luís, 2019: 252-253)

O baile das Jacas ficou forçosamente *distante* de uma festa onde a “cópia invadira tudo”; o Romesal ou o Vesúvio eram espaços que, para a protagonista (para a romancista e para o cineasta), rejeitavam a cópia. Nessa medida, a temporalidade que se abre, antes da morte de Ema, ao espaço *kitch* – aquele que extravasa a ficção, o romance e o filme (que o não inclui) – situa-se no campo da “não significação” que, de acordo com o narrador, “ninguém suporta” (Bessa-Luís, 2019: 255). O último tempo de *des-ilusão* de Ema Paiva, aquele que a protagonista apenas experimenta no final do romance para, de imediato, dele se libertar, no fundo do Vesúvio, é justamente o da ausência de sentido que anula o enigma:

Ema voltou para o quarto e despiu-se completamente, como se estivesse a cumprir um ritual. Também aquilo não tinha significado e, se aparecesse ali um homem, Osório ou outro, o que fizessem os dois não teria também significado. (Bessa-Luís, 2019: 259).

É, ainda, esse último tempo de Ema, no romance, antes do tempo da morte, um tempo de “transformação insidiosa do Vesúvio”, não pela passagem do tempo, mas “pela sua silencição”, pela anulação irreversível da ilusão e do espelho:

Agora estava no Vesúvio, onde tudo sofria uma transformação insidiosa. Não era a passagem do tempo, mas a sua

silenciação. Os espelhos reflectiam-lhe ainda o rosto de uma beleza total, mas a contradição do seu ser executava um trabalho interior que a arruinava e a punha à mercê do primeiro passo em falso. As suas ilusões escorriam-lhe pela cara como se fosse um pranto que não se pudesse ver. (...) Agora tudo se confinava a uma passividade orgulhosa, a um orgulho que a empurrava para o fracasso total, ela sabia isso. (Bessa-Luís, 2019: 268-269)

Manoel de Oliveira silencia o tempo de Ema, interpretando este parêntesis criado por Agustina, para a sua personagem, através da suspensão melancólica da duração, reinterpretando as experiências sensíveis da duração implícitas à prosa de Flaubert⁴⁹: no filme, Ema é eternamente jovem, olha-se *ad infinitum* nos múltiplos espelhos, sem que a beleza se altere. O enigma mantém-se nessa aparente imutabilidade da personagem, num certo anacronismo latente, mesmo quando Cécile Sanz de Alba cede o lugar a Leonor Silveira. O silenciamento do tempo ou a indiferença à passagem do tempo, resultam, por isso, no filme, da reconfiguração da personagem como “alegoria da personagem de filme” (Lavin, 2012: 39).

Nessa medida, talvez a duração estranha e profundamente melancólica da penúltima sequência do filme, situada antes da partida derradeira de Ema para o Vesúvio (Oliveira, 1993: 02:52:40’-03:13: 43’), exprima, de forma retórica, o modo como Oliveira lê o parêntesis da duração que atravessa os dois últimos capítulos do romance de Agustina – “O centro de mesa para romãs” e “Um rio chama outro rio” –, antes da morte de Ema nas águas profundas do rio. Ajustando meticulosamente o movimento da câmara e a música, o cineasta escolhe o olhar misterioso de Ritinha, a criada muda, para organizar o tempo suspenso da longa sequência onde,

⁴⁹ Jacques Neefs aponta, na entrevista concedida a Tiphaine Samoyault, para essa nova forma de ler a prosa de Flaubert: “Il me semble que l’on peut maintenant lire cette prose narrative – il faut absolument la lire “oralement”, même si c’est de façon muette – comme une série d’expériences intimes, expériences sensibles de l’espace et de la durée qui sont, chaque fois, des moments profondément affectifs.” (Samoyault, 2019: 6).

aparentemente, como o próprio indica, “nada se passa”⁵⁰: Ritinha lava roupa, num tanque, em frente à casa e junto do portão de entrada de Vale Abraão, durante a execução integral do *Clair de Lune* de Schumman. Na realidade, ao longo dessa aparente suspensão do tempo, durante o longo *tempo* musical, prepara-se a saída definitiva de Ema para o Vesúvio. Os diálogos finais, quase absurdos, medíocres, com Pedro Dossem, Carlos (Lolota e Luisona), o mordomo Caires que declara, depois de ter ficado rico, a sua paixão a Ema, entrecortados por passagens da câmara para o exterior e para o olhar mudo de Ritinha, transpõem, para o ecrã, a “não significação” de Agustina e determinam o longo monólogo, sem som, de Ema com a criada e consigo própria: a personagem abandona o interior da casa, depois de se olhar ao espelho, vestida de preto; olha, no exterior, a casa; sai da tela, a coxear, perante a imobilidade de Ritinha que a olha; regressa ao ecrã com uma rosa que oferece à criada; entra no carro e parte, deixando que a câmara se imobilize num grande plano de Ritinha, com a rosa, completamente estática, olhando as traseiras do carro de Ema e, depois, o sino da capela e a cruz erguida nos muros de granito. A música prolonga-se, com acordes intensos, e prolonga o tempo silenciado, na sequência seguinte e final, no Vesúvio.

Notas finais – ou “Um rio chama outro rio”⁵¹

A morte de Ema corresponde à síntese da fragmentação e da significação. E à revelação do sentido da adaptação, da recriação, da

⁵⁰ “No *Vale Abraão*, há um plano onde Ritinha, a lavadeira muda, lava a roupa durante todo o tempo. Nada se passa, é longo. A montadora perguntou-me qual deveria ser a duração do plano. Disse-lhe para o deixar inteiro. É o tempo exacto para permitir concluir o extracto integral da música do *Clair de lune*, de Schumann. A imagem e a música vão a par.” (Baecque e Parsi, 1999: 142).

⁵¹ Título Capítulo X e último do romance (Bessa-Luís, 2019: 251).

refiguração *cinematográfica*⁵² da personagem de Flaubert, no romance Agustina Bessa-Luís e no filme de Manoel de Oliveira.

A morte de Ema Paiva não é, em primeira instância, a morte de Emma Bovary que, abandonada por Léon e Rodolphe, coberta de dívidas, se suicida com arsénico, encenando um final trágico, quase romântico:

Le prêtre se releva pour prendre le crucifix ; alors elle allongea le cou comme quelqu'un qui a soif, et collant les lèvres sur le corps de l'Homme-Dieu, elle y déposa de toute sa force expirante le plus grand baiser d'amour qu'elle eût jamais donné. (Flaubert, 2019: 458)

A morte de Ema Paiva preserva, no romance e no filme, a história do seu enigma, a dimensão poética do enigma: Ema regressa ao Vesúvio para se reencontrar com o seu espaço e com seu o tempo, admitindo que o confronto com o real (ou com a desilusão), o confronto com a “transformação insidiosa” de tudo, não é suportável no âmbito da ficção.

No romance, Ema dirige-se, depois de jantar, ainda de dia, ao cais de embarque, para dar uma volta na lancha; atravessa o jardim “florido de rosas vermelhas”, sentindo “um prazer estranho em notar a beleza das rosas, estagnada ao fundo das terras secas e vindimais”:

Saltou para a embarcação com um pulo, sentindo, debaixo dos pés, o ruído aziago das pranchas podres. Estavam a ceder e ameaçavam abrir sob o peso de alguém. Como Ema era leve, elas apenas gemeram e pareceram resistir. Mas, subitamente, esboroaram-se como cogumelos negros, dos que crescem nas árvores e anunciam a sua morte. Ema não teve tempo de agarrar a beira do barco, o lodo fez-lhe fugir das mãos o casco, que ficou a balançar suavemente, sem ruído.

⁵² No sentido que Carlos Reis desenvolve para o conceito de figuração e re-figuração, em estudo recente, a partir do conceito de “narrador cinematográfico” definido por Seymour Chatman (Reis, 2021: 70-71).

Ela afundou-se rapidamente, arrastada pelo peso das botas que se tinham enchido de água. Por um último trago de orgulho, não se debateu nem chamou por socorro. O cão, que a seguira até meio da prancha de embarque, voltou par trás e não soltou um único ladrido. (...) Só três dias depois Ema apareceu, os cabelos meio arrancados pelo lodo das pedras. A cara tinha alguns golpes, mas não perdera a bela aparência sideral. (Bessa-Luís, 2019: 269-270)

No filme, enquanto a câmara fixa o olhar de Ritinha sobre o crucifixo, Mário Barroso indica que “Ema pôs-se, uma vez mais, em fuga e voltou ao Vesúvio, onde ela já não encontrava ninguém”. A leitura que Oliveira faz da morte de Ema, construída no romance de Agustina, evidencia, assim, no início, uma antecipação da palavra à imagem, uma disjunção estética que tem continuidade no momento seguinte onde a *voz over* descreve o despertar de Ema no quarto do Vesúvio, o seu monólogo sobre o corpo, enquanto o espetador vê imagens realistas da poda nos socalcos do Douro e ouve o som metálico das tesouras e da chuva (Oliveira, 1993: 03:15:58’). Só quando esse som é interrompido, abruptamente, pelo som e filmagem, em picado, do comboio junto do rio, pela *voz over* anunciando um novo *take* – “E ao terceiro dia, o sol abriu surpreendentemente brilhante e redentor” –, Oliveira passa a filmar a morte de Ema, isto é, passa a filmar a ficção (de Agustina). O movimento da câmara coincide, então, com o ritmo lento da sonata de Beethoven, com o ritmo da marcha de Ema, sempre a coxear, instalando-se, definitivamente, na tela, o artifício, a harmonia, a “aparência sideral” que o narrador do romance encontra no rosto da protagonista, três dias após a sua morte. A câmara acompanha Ema que se olha ao espelho, no quarto onde havia passado várias noites com Fernando Osório e Fortunato, sorrindo, no seu vestido jovem e primaveril. Depois, mostra a passagem de Ema para a sala, com um bouquet de flores brancas, substituindo-se ao espelho o retrato da “Senhora” – “Ema arranjou-se como se fosse para um baile” – e o seu último olhar sobre a personagem. Dois *travellings* “cerimoniosos” (Lavin, 2012: 70) marcam a travessia belíssima

da protagonista pelo laranjal luminoso (Oliveira, 1993: 03:18:40’), “que lhe fazia lembrar o tempo da sua virgindade” e que a fazia recuperar a harmonia essencial, um estado de pré-ilusão. Os acordes finais do *Clair de Lune* intensificam-se enquanto a câmara filma, em plano fixo, a marcha de Ema sobre o cais aproximando-se da lancha, as pranchas partidas que Ema pisa com um delicado sapato azul-claro, o mergulho inclinado no rio, apenas sugerido pelo som da água e pelo movimento de balouço, para a frente, que faz desaparecer a atriz do ecrã. A música termina e é o som do mergulho na água lodosa do rio, a imagem parcial da lancha, a imagem fixa das tábuas do cais, que permanecem, até que o som da água seja substituído pela *Ária na 4ª Corda* de Bach que o jovem Semblano tocara, para Ema, na Caverneira, e a voz de Mário Barroso *leia* a narrativa do epílogo do romance, aludindo à morte de Carlos, encontrado por um jardineiro, “num dos bancos do parque da Caverneira”, com o tabaco do cachimbo ainda nos dedos, e às palavras pronunciadas, nesse mesmo dia, por Maria Semblano que havia terminado os *Contos da Caverneira* e pedira a Carlos que os revisse: “‘Nada disto é importante’ – disse ela. ‘Mas ninguém imita melhor do que eu uma bela vida’.” (Bessa-Luís, 2019: 273).

Nesse sentido, no sentido que a *mimesis* assume nas palavras finais de Maria do Loreto Semblano e na (re)criação poética de Agustina e Oliveira, a morte de Ema Paiva poderá ser, no romance e no filme, a morte de Emma Bovary. A impossibilidade de reescrever o suicídio de Emma, como um gesto romântico ou trágico, traduz-se na opção dos dois autores pelo culto do enigma da escrita poética e da personagem. Não é claro que Ema Paiva se tenha suicidado, no romance e no filme, porque não existe um impulso para a morte; existe a música, o movimento, a voz da narração, o silêncio, a *naturalidade* do silêncio, entendida como excesso de signos, pelos narradores e pela personagem. Agustina Bessa-Luís e Manoel de Oliveira não *copiaram*, então, a personagem de Gustave Flaubert, mas sim o seu poder mítico, o poder da fragmentação que o livro lhe impõe, para além da sua história. De resto, Ema diria “que estava muito bem como estava – no fundo do Vesúvio.” (Bessa-Luís, 2019: 273).

REFERÊNCIAS

- BAECQUE, Antoine de e Jacques Parsi (1999). *Conversas com Manoel de Oliveira*. Porto: Campo das Letras [Cahiers du Cinema, 1996].
- BESSA-LUÍS, Agustina (2019). *Vale Abraão*. Lisboa: Relógio d'Água.
- BULGER, Laura Fernanda (1994). “Configurações e transfigurações em *Vale Abraão*, de Agustina Bessa-Luís”. *Colóquio Letras*, 31 :178-190. <http://coloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=131&p=178&o=p> (consultado em 26-04-2021).
- CÂMARA, Vasco (2001), “Vale Abraão”. *Público-Ípsilon*, 25 janeiro [em linha] <https://www.publico.pt/2001/01/25/culturaipsilon/critica/vale-abraao-1650718> (consultado em 26-04-2021).
- COELHO, Sandra Straccialano (1999). A adaptação em *Vale Abraão* do romance de Agustina Bessa-Luís ao filme de Manoel de Oliveira. Campinas: Universidade Estadual de Campinas [tese policopiada].
- FERREIRA, Cláudia Capela (2017), “Agustina Bessa-Luís e o feminino em *Vale Abraão*: Ema ou a negação de ‘um centro de mesa para romãs’”. *Revista Desassossego*, 17: 25-50.
- FIOLET, Annick (1993). “Val Abraham (1993) de Manoel de Oliveira”. *L'art du cinema*, 3 [em linha] <http://www.artcinema.org/article19.html> (consultado em 26-04-2021).
- FLAUBERT, Gustave (2019). *Madame Bovary*. Paris: Le Livre de Poche.
- KONG-DUMAS, Catherine (1982). “Mistério e Realidade na Obra de Agustina Bessa-Luís”. *Colóquio Letras*, n.º 70: 31-38. <http://coloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=70&p=31&o=p> (consultado em 26-04-2021).
- MENDES, Maria do Carmo (2016). *Idades da escrita. Estudos sobre a obra de Agustina Bessa-Luís*. Lisboa: Labirinto de Letras.
- MENDES, Maria do Carmo (2017). “Humores no gineceu”, in Maria do Carmo Mendes e Isabel Ponce de Leão (orgs.). *Humores e humor na obra de Agustina Bessa-Luís* (pp. 65-74). V.N. de Famalicão: Húmus.
- MORICE, Jacques (1993). “La grande illusion”. *Cahiers du Cinéma*, n.º 471: 20-23.
- NEEFS, Jacques (2019). “Préface”, in Flaubert. *Madame Bovary*. Paris: Le Livre de Poche: 7-50.
- NEVERS, Camille (1993). “Les fantasmés d'Ema”. *Cahiers du Cinéma*, n.º 469: 12-13.
- OLIVEIRA, Manoel (1993). *Vale Abraão*. Lusomundo [DVD]; [em linha] https://www.youtube.com/watch?v=o6B-_EJLwQE

- REIS, Carlos (2021). “Figure, person, figuration”, in Carlos Reis e Sara Grünhagen (Eds.). *Characters and Figures. Conceptual and critical approaches* (pp. 59-75). Coimbra: Almedina.
- REIS, Carlos (2018). *Dicionário de Estudos Narrativos*. Coimbra: Almedina.
- RIBEIRO, Anabela Mota (2015). *Entrevista de Anabela Mota Ribeiro a Paulo Branco*, [em linha] <https://www.publico.pt/2015/04/02/culturaipsilon/noticia/paulo-branco-sobre-manoel-de-oliveira-1691210> (consultado em 26-04-2021) [*Pública*, 07-12-2008].
- SAMOYAUULT, Tiphaine (2019). “Trois questions à Jacques Neefs”. *En attendant Nadeau*, nº83 : 4-6.
- SILVA, Marcelo Brito da (2018). “Texto narrativo e texto fílmico: análise da adaptação cinematográfica de *Vale Abraão*”. *Mediação*, v.13, n.2: 194-202.

PARTE 2

Literatura Comparada

CAMÕES, PARADIGMA DE LA POESÍA PENINSULAR. LAS RIMAS EN LA LITERATURA ESPAÑOLA DEL SIGLO DE ORO*

ÁNGEL MARCOS DE DIOS

Universidad de Salamanca

A pesar de los conocidos versos de Garcia de Resende, alusivos a la tantas veces frustrada unión política de Castilla y Portugal, versos que concluyen “portugueses, castelhanos non hos quer Deos juntos ver”¹, la unión espiritual y cultural fue una realidad (cuando no interfirió la política): paralelismo en la reconquista a los árabes, continuos casamientos entre las monarquías reinantes, el fluido intercambio universitario, las conquistas y descubrimientos marítimos, dos lenguas mucho más próximas que en la actualidad, el bilingüismo de los hombres cultos de ambos países a partir del siglo XV, etc.

Ya Menéndez y Pelayo dijo que “no hay historia de España sin Portugal; no será completa la historia de nuestra literatura que no comprenda, como parte integrante, la portuguesa” (de ahí que en muchas de sus obras – *Historia de los heterodoxos españoles*, *Orígenes de la novela*, *Horacio en España*, etc. – se incluyan lusitanos) (Menéndez Pelayo, 1941-1942: 256-257), y Fidelino de Figueiredo, reflexionando sobre la historia de ambos países, habló de “paralelismo e assincronia”. Esta identidad de

* Sirva este artículo para reivindicar en España los estudios de literatura portuguesa en general y de Camões en particular, en estos tiempos tan poco propicios para las Humanidades.

¹ La estrofa completa reza así: *Viimos Portugal, Castela / quatro vezes adjuntados / por casamentos liados / príncipe natural della, / que herdava todps reynados; / todos viimos fallecer / em breve tempo morrer / e nenhum durou tres annos: / portugueses, castellanos, / non hos quer Deos juntos ver.*

pensamiento, acción y cultura, ha hecho proliferar, hasta cierto punto, los estudios sobre las influencias de la literatura española en la portuguesa por parte de la crítica española, pero son muy pocos los publicados en sentido contrario, y relativamente recientes.

En efecto, en la primitiva lírica gallegoportuguesa poetizan portugueses y castellanos; en la historiografía se entrelazan Fernão Lopes y López de Ayala; el condestable D. Pedro y D. Afonso V escriben en castellano. En los diferentes cancioneros, Baena, Stúñiga, Alfonso del Castillo, *Cancioneiro Geral...*, se cruzan lenguas y escritores castellanos y portugueses.

El condestable D. Pedro (*Sátira de felice e infelice vida*) y D. Afonso V (*Razonamiento*) fueron los primeros que escribieron en castellano, inaugurando dos siglos de una fecunda tradición posterior con Gil Vicente, Sá de Miranda, Camões, fray Luis de Granada, Jorge de Montemor, Faria e Sousa, D. Francisco Manuel de Melo..., que publicaron indistintamente en ambas lenguas. El más ilustre comentarista del épico y lírico portugués, Faria e Sousa, escribió sus comentarios en la lengua de Cervantes. Más aún, el propio D. João IV, ya rey, publica en castellano su *Defensa de la Música moderna* (Lisboa, 1649); *Arte de galantería* (1670), antología de D. Francisco de Portugal, es poesía íntegramente de poetas castellanos; también en la segunda mitad del siglo XVII, son publicadas, dos veces, composiciones de la Academia dos Singulares de Lisboa, en la que hacía furor Góngora (Ares Montes, 1969) y una treintena de académicos leyeron sus poemas y discursos en castellano (García Peres, 1890: 6): así pues, una parte de la producción del barroco portugués de la segunda mitad del siglo XVII fue escrita en castellano. Libros de edificación cristiana, obras piadosas, traducciones o glosas bíblicas, vidas de santos..., porque eran perfectamente comprendidas por el pueblo, eran con cierta frecuencia traducidos al castellano incluso por portugueses (cf. Marcos de Dios, 2012: 27-105). De la misma manera que eran comunes, sobre todo en Lisboa, las representaciones teatrales en castellano por compañías de Espanha, con temática portuguesa o española durante los siglos XVI, XVII (llegan incluso al XVIII). Y es en el teatro donde se manifiesta el esplendor de

la temática portuguesa en la literatura española (cf. Rodrigues, 1999). La notable tríada del teatro español del Siglo de Oro (Lope, Tirso y Calderón) construyen parte de su teatro con temas portugueses.

El Romancero, como se sabe, es una creación netamente española: en general y conforme Teófilo Braga, los romances portugueses son traducciones de los castellanos, llegando incluso los propios portugueses a recitar romances castellanos en esta lengua; de ahí que es probable que los primeros romances sobre Inés de Castro tuvieran lugar en Castilla, si tenemos en cuenta la abundancia del tema inesiano en la literatura española.

Por su proyección exterior, muchas de las obras de carácter práctico, como las médicas, eran escritas directamente en castellano por los propios portugueses (y en muchos casos impresas en Portugal), en gran parte criptojudíos.²

Concluimos así que los siglos XVI y XVII unen a ambos países en una cultura común, y en muchos casos en una misma lengua, cuyo reflejo más visible es la literatura.³ Sin embargo, casi siempre se ha hablado, en España fundamentalmente, de la influencia del espíritu español sobre el portugués, y prácticamente nada de lo contrario. Y en muchos casos esta invasión del castellano en Portugal, ha propiciado la minusvaloración, por parte de ciertos autores y en el caso concreto que nos ocupa, de la literatura

² Ambrosio Nunes, portugués y profesor de medicina en Salamanca, publica en castellano, en Coímbra, un tratado sobre la peste (Ambrosio Núñez, 1601); Henrique Jorge Henriques, también profesor en Salamanca, escribe el *Tratado del perfecto médico, dividido en cinco diálogos* (Salamanca, por Juan Andrés Renaut, 1595), una de las primeras obras de deontología médica; otro notable lusitano, Juan Méndez Nieto (así firmaba él mismo), judío natural de Miranda do Douro, que ejerció medicina en el Nuevo Mundo, escribió en castellano sus *Discursos Medicinales*; Cristóvão da Costa, que acompañó a la India al virrey D. Luís de Ataíde y donde siguiendo el ejemplo de Garcia de Orta (a quien alaba profusamente), escribió el *Tratado de las drogas y medicinas de las Indias Orientales, con sus plantas debuxadas al bivo por Chistoval de Acosta...* (Burgos, por Martin de Victoria, 1578).

³ Para una visión más amplia del uso del castellano en Portugal, cf. Buescu, 2000: 51-66 e Marcos de Dios, 2010: 413-428.

de autoría portuguesa ante la crítica del siglo XX⁴, si bien con honrosas excepciones. Sería, por ello, más propio hablar de simbiosis cultural peninsular

En el plano político, exponentes de esta simbiosis peninsular son, entre otros anteriores, D. Manuel I, casado tres veces con princesas españolas (casamientos que no pudieron propiciar la tan deseada y tantas veces intentada unión de ambos reinos), y Felipe II, hijo de una princesa portuguesa, doña Isabel, casada con Carlos I, y que hará posible la reunión de ambas coronas. No parece, como tantas veces se ha escrito, que Felipe II de España y I de Portugal fuera un monarca funesto para Portugal, si prescindimos del hecho de que, conforme a los cánones de sucesión de la época, era el legítimo heredero del trono portugués.

Felipe II se crió rodeado de damas portuguesas y conforme al protocolo de la corte portuguesa: la emperatriz doña Isabel de Portugal eligió para aya del príncipe a doña Leonor de Mascarenhas, de la que Felipe II guardó tan honda estima que treinta años más tarde le encomendó el cuidado de su hijo el príncipe Carlos. Cuando en 1580 viajó a Lisboa (se alojó en Almada) después de la conquista de Portugal, se interesó por Camões, sintiendo gran disgusto al saber que “no mucho tiempo antes había salido del mundo de los vivos”.⁵ El Rey Prudente pidió que su ataúd fuera construido con los restos de la vieja quilla del galeón Cinco Chagas, que descansaba en el estuario del Tajo, después de una decena de viajes a la India. En fin, un rey

⁴ Un índice de la falta de estudios sobre literatura portuguesa, y en este caso sobre Camões, se puede detectar en Juan Luis Alborg, autor de una amplia y prestigiada *Historia de la literatura española*, en 6 gruesos volúmenes. En el II, publicado en 1970 y dedicado a los más notables autores del Barroco español (Fernando de Herrera (1547-1616), Góngora (1561-1627), Lope de Vega (1562-1635), el Conde de Salinas (1564-1630), Quevedo (1585-1645), el Conde de Villamediana (1582-1622), Gabriel Bocángel (1603-1658), etc., todos ellos asiduos lectores del autor de *Los Lusíadas*), solamente aparecen dos citas de Camões.

⁵ Según Nicolás Antonio (*Biblioteca Hispana Nova*, II, Madrid, 1783, p. 26), que toma la noticia de Severim de Faria.

absoluto como Felipe II arbitró para Portugal las *Ordenaciones Filipinas*, que, en términos generales, concedían una amplia autonomía a las cortes portuguesas.⁶

Las cortes de Felipe III y Felipe IV se rodearon de poetas, castellanos y portugueses (Condes de Salinas y Villamediana, Quevedo, Góngora, Faria e Sousa, el padre Macedo, D. Francisco de Portugal,...). Al mismo tiempo los nobles promovían círculos cultos, “adonde asistían los más floridos y sutiles ingenios de España, como Lope, Góngora, los dos Leonardos, Villamediana y Quevedo” (Quevedo, 1968: XXII)

Esta intercomunicación en los siglos XVI y XVII entre ambas culturas no se ha traducido en los tiempos modernos en un intercambio de investigadores y publicaciones en ambos sentidos, si exceptuamos las conmemoraciones de centenarios de hechos significativos, y en el caso de la literatura portuguesa solo podemos incluir los de la publicación de *Os Lusíadas* y la muerte de Camões (y no otros importantes eventos culturales).⁷

En el contexto hasta aquí esbozado, la cooperación y entendimiento cultural entre ambos países fueron fluidos. Pero, si nos ceñimos al ámbito del presente artículo, tenemos que concluir que el mayor vínculo cultural y

⁶ Es curioso observar cómo los hechos históricos portugueses tratados (sobre todo en el teatro y el Romancero) por la literatura española no sobrepasan cronológicamente el reinado de Felipe II, de tal manera que no ha habido después de D. Sebastián un tema que haya ocupado el imaginario de la literatura castellana, cuando anteriormente los temas portugueses eran tema común: Inés de Castro, el Príncipe Constante D. Fernando, los temas religiosos (Santo Antonio de Lisboa, São Fray Gil de Santarém...) o diferentes episodios de la historia de Portugal.

⁷ En las cuatro o cinco últimas décadas, y especialmente con ocasión del establecimiento oficial de estudios portugueses en algunas universidades españolas, se ha paliado esta desproporción.

literario entre portugueses y españoles es Camões. El autor de *Os Lusíadas* y las *Rimas* representa el culmen de esta intertextualidad (también interculturalidad) del XVI. La admiración que siguió en Castilla a la publicación de *Os Lusíadas* fue tal que fueron publicadas tres ediciones en castellano cuando en portugués solo había dos⁸. También las *Rimas* fueron objeto de encendidos elogios, al mismo tiempo que el propio Camões refleja influencias de la poesía castellana: la poesía tradicional, Boscán, Jorge Manrique, Castillejo..., y sobre todo Garcilaso (Marques Braga, 1929: 15-20).

Con la publicación de *Os Lusíadas*, prende en España el entusiasmo por la epopeya. Si no fueron numerosos los escritores castellanos que escribieron en la lengua de Camões, sí lo fueron los que leyeron e imitaron al más grande épico peninsular. Desde la publicación del poema, se escribieron en España decenas y decenas de epopeyas (cf. Pierce, 1968 e Marcos de Dios, 1998).

Poco antes de la muerte de Camões (1580), un reconocido comentador de la poesía renacentista como Fernando de Herrera, en las *Anotaciones a Garcilaso*, se refiere al portugués en estos términos: “Tocó también este lugar Luis de Camões en aquella hermosa y elegante obra de sus *Lusíadas* en el Canto I”.

En el prólogo a la traducción de *Os Lusíadas* de Luis Gómez de Tapia escribió Francisco Sánchez, El Brocense (que antes de estar en Salamanca había estudiado con un tío en Portugal): “Tal me parece a mí Luys de Camões Lusitano, cuyo sutil ingenio, doctrina entera, cognición de lenguas, muestran claramente no faltar nada para la perfección de tan alto nombre”; y en los preliminares de esa misma traducción se estrenó, con una oda en esdrújulos, un poeta de gran proyección posterior, Luis de Góngora. Son varias los poemas épicos escritos en España que en sus

⁸ Ediciones de *Os Lusíadas* en España (siglo XVI): Benito Caldera, Alcalá de Henares (1580); Gómez de Tapia, Salamanca (1580); Enrique Garcés, Madrid (1591).

preliminares se hacen eco de *Os Lusíadas* (*Jerusalén conquistada* de Lope de Vega, *Historia de las cosas del Oriente* de Antonio Centeno, *La restauración de España* de Cristóbal de Mesa, *El Macabeo* de Miguel de Silveira, etc.); Cervantes, en *La Galatea* (libro IV, “Canto a Calíope”), obra inspirada en *La Diana* Jorge de Montemor, se refiere a *Os Lusíadas* como “singular tesoro del lusitano”; el salmantino Baltasar de Vitoria, en la segunda parte de *Teatro de los dioses de la Gentilidad*, una especie de repertorio o diccionario de mitología para uso de poetas, porque “no todos los poetas tienen noticias de la lengua latina”, cita no menos de veinte veces fragmentos de *Os Lusíadas* (en la misma obra son citados como guías también de información culta otros portugueses como André de Resende, António Ferreira o Rodrigues Lobo, lo que nos elucida sobre la relación entre ambas literaturas).

Así pues, poetas épicos y líricos (de los que solamente hemos aducido una pequeña muestra), gramáticos y preceptistas literarios (El Brocense y Cascales, por ejemplo), eruditos y escritores de toda índole (Luis Vélez de Guevara, Saavedra Fajardo D. Francisco Manuel de Melo...), etc., ensalzaron al gran vate lusitano. Tanto el Camões épico como el lírico fueron leídos por los más notables escritores de España. El paradigma camoniano en la epopeya fue rápidamente admitido desde su publicación: *Os Lusíadas*, por su impronta como epopeya de valor indiscutible, ejerció una influencia inmediata. No obstante, si exceptuamos celebraciones obligadas y puntuales como los centenarios, no ha sido el estudio de la epopeya de Camões un tema recurrente en la literatura española, pero mucho menos lo han sido las *Rimas*, cuya primera traducción al castellano no tuvo lugar hasta el siglo XIX. Sin embargo el valor de estas perduró más tiempo e influyeron más decisivamente en los principales ingenios del Siglo de Oro. Por otra parte, no se debe olvidar que muchos pasajes de *Os Lusíadas* tienen valor lírico por sí mismos. Si la repercusión del Camões lírico no fue la del épico, muchos de los más eximios escritores del Siglo de Oro dejaron sentir en sus obras la impronta de las *Rimas*, vislumbrando claramente que la lírica camoniana sobrepasa ampliamente a Petrarca, Sá

de Miranda, al Renacimiento en suma, para ser el preludio de una nueva sensibilidad poética, el manierismo (Aguilar e Silva, 1971), y que, en el caso de la lírica amorosa, fue tenuamente vislumbrado por Dámaso Alonso.⁹

La poesía tradicional, la poesía de cancionero, por eso mismo, por ser tradicional, no representa una innovación del autor de las *Rimas*, aunque se ha escrito, probablemente con exageración, que, de no haber sido por Camões se hubiera perdido en la Península, lo que, por otra parte, nos elucida también sobre su excelencia en el cultivo de los metros tradicionales, tan cultivados también después por los grandes poetas españoles del Siglo de Oro: Lope, Góngora, Quevedo...

Pedro de Espinosa nos ofrece una de las primeras valoraciones de la lírica de camoniana en, *Flores de poetas ilustres* (1605), antología en la que incluye, traducido, el soneto “Horas breves de meu contentamento”, que él leyó como de Camões (la crítica más concordante lo atribuye a Diogo Bernardes).¹⁰ La admiración que provocó en España la lírica camoniana, además de sus imitadores, nos ha sido transmitida, entre otros, por poetas y críticos de la categoría de Lope de Vega o Baltasar Gracián.

Más de una veintena de veces (Figueiredo, 1941: 301-320) el “Príncipe de los ingenios españoles”, Lope de Vega, reproduce en varias ocasiones versos camonianos; y con relación a los metros tradicionales escribe: “Maravillosas son las estancias del excelente portugués Camoens,

⁹ “Hay que leer, para esto [emoción, vibración íntima del verso], algunos de los sonetos que Garcilaso le dedicó a ella [Isabel Freire], ya muerta, y que con algunos del portugués Camões, constituyen, a mi juicio, la superación europea del petrarquismo” (Damaso Alonso, 1962: 38).

¹⁰ Pedro de Espinosa (1605). *Flores de poetas ilustres*. Valladolid. Si bien incorpora algunos autores menores por intereses y compromisos, destacan especialmente Góngora, con 37 poemas; Luis Martín de la Plaza, con 27; Quevedo, con 21; el mismo Espinosa y Lupercio Leonardo de Argensola, con 19 cada uno; Juan Valdés y Meléndez, con 9; Luis Barahona de Soto y Lope de Vega con 8, Baltasar del Alcázar y Juan de Arguijo con 6, Agustín de Tejada con 5, y Cristobalina Fernández de Alarcón con 2. La obra incorpora además como apéndice dieciocho traducciones (y no 16 como dice la portada ni 14, como dice la tabla) de *odas* de Horacio, la mitad realizadas por Bartolomé Martínez.

pero la mejor no iguala a sus redondillas; las de “Sôbolos rios” le parecían “perla de toda la poesía”. El jesuita aragonés, Baltasar Gracián, autor que ha influido en autores de resonancia universal como Voltaire, La Rochefoucault, Schopenhauer o Nietzsche, precisamente en sus dos obras más importantes, *El Criticón* y, sobre todo, *Agudeza y arte de ingenio* transcribe como modelos de imitación una veintena de fragmentos de Camões, todos, excepto en un caso, de su lírica, al que aplica epítetos como afectuoso, inmortal, célebre, conceptuoso, gran poeta, grave y sutil, celebrado, siempre agudo, etc. En fin, Cervantes cuyo gran anhelo era ser poeta (“Yo, que tanto me afano y me desvelo / por parecer que tengo de poeta / la gracia que no quiso darme el cielo”), escribe *El Quijote* (2ª parte, cap. LVIII), poniendo en boca de una de las dos hermosísimas pastoras que salieron al encuentro de D. Quijote y Sancho las siguientes palabras: “Traemos estudiadas dos églogas, una del famoso poeta Garcilaso y otra del excelentísimo Camões”.

Aunque el lector se pierde en este mar de interinfluencias de idas y venidas de poetas españoles y portugueses (André de Resende, Sá de Miranda, Garcilaso, Camões, Lope, Rodrigues Lobo, Góngora..., unidos por las mismas circunstancias y dependencia históricocultural), después de esta rápida mirada de conjunto al Siglo de Oro respecto al conocimiento de Camões en España, vamos a fijarnos, con algún detalle, en dos aspectos concretos y significativos del paradigma camoniano.¹¹ Por una parte, la imitación del soneto “Sete anos de pastor Jacob servia”, y por otra,

¹¹ Es vergonzosa, como ya hemos insinuado, la falta de estudios en España, de cierta entidad, sobre el Camões lírico, y sobre su influencia en la literatura española del Siglo de Oro. No llegan a una docena los estudios que conocemos. Un ejemplo, pero en sentido contrario, es Góngora, del que conocemos un amplio trabajo sobre su influencia en la poesía portuguesa del siglo XVII de José Ares Montes (1956). Apenas conocemos pequeñas incursiones de Dámaso Alonso, Juan Manuel Rozas (y poco más) de la influencia del portugués en el autor de Las soledades. Cf., sin embargo, Lourenço, 1980: 7-13.

la influencia directa (temática y formal) en algunas composiciones de Quevedo.

El soneto “Sete anos de pastor Jacob servia”, que ya aparece en la primera edición de las *Rimas* (Fernão Rodrigues Lobo Soropita, 1595), según Faria e Sousa fue el más leído e imitado en España.¹² El tema era muy conocido (el mismo Petrarca ya lo había explorado), aunque la versión camoniana fue leída por tantos poetas y caló tan profundamente en el canon de la perfección conceptual y formal que, ya desde el momento de su publicación, comenzó a ser atribuido a diversos autores españoles.¹³

Vamos a fijarnos, pues, en diversas interpretaciones que, partiendo muy estrechamente del modelo camoniano, que es la pura historia bíblica y el enaltecimiento de la constancia del amor, van a plasmar, en la mayor parte de los ejemplos que ofrecemos a continuación, dinámicas de sufrimiento y

¹² Se pueden encontrar referencias de estudios de este soneto en Eugenio Asensio, Edward Glaser, Carolina Michaëlis de Vasconcelos, Luis Rosales, etc. (cf. la bibliografía de la entrada de Serra, 2011: 791-793).

¹³ Para Pedro de Alderete, sobrino y comentador de Quevedo, su tío habría sido el autor del soneto en español “Siete años de pastor Jacob servía” (cf. “Introducción” a Francisco de Quevedo (1963). *Obras completas. I. Poesía original*. Barcelona: Planeta: CXXIII). Pero el soneto consta ya en la primera edición de las *Rimas*, cuando Quevedo apenas tenía 15 años. D. Juan Pérez de Guzmán lo atribuye al rey Felipe II, que, como diremos, es autor de una traducción literal. Fray Diego Sáenz Ovecuri, en la “Isagoge a los lectores”, que precede a su epopeya *Tomásíada* (Guatemala, 1667) escribe en cierto pasaje: “*Imito a los mejores poetas, o a lo menos lo procuro, de los latinos a Virgilio, Ovidio, y el Tarraconense Marcial, de los Castellanos, al antiguo Iuan de Mena, a Garcilaso, al célebre Lope de Vega, en su Ierusalén Conquistada, y su centuria de Sonetos, a todo Don Luis de Góngora, muchas veces al conde de Villamediana, a Don Francisco en su Parnaso, Fernando de Herrera, a Don García de Salcedo, al insigne Montalván, a Don Agustín del Hierro, al Maestro Silveira, al Portugués Camoens, a mi Señor el Conde de Salinas, dulcissimo sin disputa Cisne, como lo colegiras deste soneto, que por mi señor te lo estampo. Soneto: Si por Raquel gentil, serrana bella, /Siete años de pastor Iacob servia, /Si le engañaron con su hermana Lía, /Otros siete bollvio a servir por ella (...). No parece que se pudo mejorar, y porque discutas quién imitó a quién, escucha este otro de Camoens*”, y transcribe “Sete anos de pastor Jacob servia”. Sin duda, conocían la composición, pero no su publicación ya 1595. Son algunos ejemplos de la boga y admiración que adquirió en España.

autoaplicación. Comenzamos por el modelo camoniano, reproduciendo al lado la traducción atribuida, con toda probabilidad, a Felipe II.¹⁴

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 prêmio 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 dava 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.

Siete años de pastor Jacob servía
al padre de Raquel, serrana bella
pero no sirve al padre, sirve a ella
que a ella solo en premio pretendía.

Los días en memoria de aquel día
pasaba, contentándose con vella:
mas Labán, cauteloso, en lugar de ella,
ingrato a su lealtad, le ha dado a Lía.

Viendo el pobre pastor que por engaños
le quitan su Raquel, el bien que espera,
por tempo, amor y fe tan merecida,
volvió a servir otros siete años,
y mil sirviera más, si no tuviera
para tan largo amor tan corta vida.

A continuación observamos diferentes tratamientos del tema, desde el autosufrimiento psicológico hasta el lamento de Jacob por la muerte de su hija, deudores cada uno de ellos del momento personal y contexto estilístico en que fueron escritos.

Faria e Sousa testimonia la gran admiración de Lope por el lírico portugués cuando revela que lo leía “siempre que se hallaba oprimido de penalidades (...), porque con eso las olvidaba”. El tantas veces enamorado autor de *Fuenteovejuna* escribió la siguiente imitación con explícito valor autobiográfico.

¹⁴ Se ha atribuido también esta traducción al conde de Salinas. Sin embargo, si nos fijamos en la nota anterior, Salinas, según fray Diego Sáenz Ovecuri, compuso otro, cuyo primer cuarteto hemos reproducido en la cita de Sáenz Ovecuri (cf. *supra*, nota 13).

Sirvió Jacob los siete largos años,
breves, si el fin cual la esperanza fuera
a Lía goza, y a Raquel espera
otros siete después, llorando engaños.

Assí guardan palabra los estraños,
pero en efecto vive, y considera
que la podrá gozar antes que muera,
y que tuvieran término sus daños.

¡Triste de mí, sin límite que mida
lo que un engaño al sufrimiento cuesta,
y sin remedio que el agravio pida!

¡Ay de aquel alma a padecer dispuesta,
que espera su Raquel en la otra vida,
y tiene a Lía para siempre en ésta!

Lope de Vega se confiesa el más fervoroso lector de Camões. En este soneto, además de contraponer realidad y deseo (y por tanto aplicarlo a su propia vida), repite, como vemos a continuación, los dos últimos versos del soneto camoniano, en la “Epístola al Licenciado Vidriera” y en el *Laurel de Apolo*. Posteriormente se refiere al mismo en *El castigo sin venganza* (1631) y, sobre todo, en la *Égloga a Claudio* (incluida en *La Vega del Parnaso*, 1637) cuando escribe *Que amor a tanto sol, a tanto frío / o fuera de Jacob o fuera mío*.

“Epístola del licenciado Francisco de Rioja”

(...)

Camões, que ya vio del indio y moro
cuánto su espada oró, cuánto su pluma
dio a su patria por mejor tesoro,
de tal manera al nieto de la espuma,
deidad impone en voz enternecida,
porque al bronce animado hablar presume,
que aparece que dice a su querida

Raquel: “Que mais anos servirá se não fora
para tão largo amor tão curta a vida”.

Laurel de Apolo:

(...)

Y al divino Camões

(...)

Y más cuando te veo

bañar pluma de Fénix, tinta de oro,

diciendo con decoro

y magestad sonora.

Por la lealtad, que nunca el tiempo olvida,

que mais anos servirá se não fora

para tão largo amor tão curta a vida.

La versión de la *Heroida Ovidiana*, posiblemente de la autoría del conde de Salinas, imprime también al soneto un fuerte componente autobiográfico. La originalidad reside en los dos tercetos con la trascendencia de la belleza que “mi alma adora” y con las hipérboles de la hora y los años del segundo terceto.

Si por Raquel gentil, serrana bella,
siete años de pastor Jacob servía;
si le engañaron con su hermana Lía,
otros siete volvió a servir por ella;

con esperanza al fin de poseella,
entretenido en vella cada día;
si mil sirviera más muy poco hacía
si con servir pensaba merecella.

Cuánto mayor amor será, señora,
vivir sin esperanza ni aun de engaños,
y cuánta más belleza mi alma adora,

pues que tengo por gloria en mí los daños
y quince años que os sirvo por un hora,
y un hora que no os veo por mil años.

Luis Rosales (pp. 98-99) explica que “el tema andaba entre nosotros desembarazada y libremente. Gustaba mucho, en efecto, como dice Faria. El príncipe de Esquilache lo recrea en su poema sobre Jacob y Raquel, introduciendo algunos versos de Camões que aún le cantaban en la memoria:

Siete años de pastora Jacob servía
al padre de Raquel, Labán...

Que en lugar de Raquel le diera a Lía...

Y más sirviera aquí si no tuviera
para tan largo amor tan corta vida...

Olvidando el agravio y los engaños,
Volvió a servir de nuevo otros siete años...

(Rosales, 1972, 88-89)

Autor del siguiente soneto gongorino es D. Francisco de Trillo y Figueroa. Fue, de hecho, un gran admirador de Góngora (también de Camões), cuya influencia es patente sobre todo en los dos cuartetos. No es de extrañar, por ello, el énfasis en la proliferación de cultismos y pares cultos (incendio, riesgo, tenebroso velo, engañoso vuelo, perezoso hielo, fiel recelo) y las oposiciones conceptuales (hielo / ardor, largo amor / pequeña vida).

Siete veces el sol quitado había
al frío polo el tenebroso velo,
cuando Jacob el engañoso vuelo
segunda vez a la esperanza fía.

En cambio de las llamas en que ardía,
examinaba un perezoso hielo,
sin que apagase tan fiel recelo
el ardor que en su fe resplandecía.

¡Oh amor de ningún hombre imaginado!
¡Oh suerte, no de alguno conseguida!
¿Que hubiese vida igual a incendio tanto?

Poco fue amor, pues pudo ser premiado
tan largo amor en tan pequeña vida
y tanto riesgo en tan debido llanto. (B.A.E, 1857: 48)

La siguiente composición, de D. Miguel de Barrios, representa (conforme a la época en que vive y, quizás también por su vida personal de judío converso, cuyo padre había huido a Amsterdam) la poesía del desengaño: “la hermosura marchita”, “la purpúrea rosa convertida en polvo vano”, en fin, la muerte, reflejo de los clichés pesimistas del Barroco

Llora Jacob de su Raquel querida
la hermosura marchita en fin temprano,
que cortó poderosa y fuerte mano
del árbol engañoso de la vida.

Ve la purpúrea rosa convertida
en cárdeno color, en polvo vano,
y la gala del cuerpo más lozano
postrada en tierra a tierra reducida.

¡Ay! dice, ¡gozo incierto! ¡gloria vana!
¡mentido gusto! ¡estado nunca fijo!
¿Quién fía en su verdor vida inconstante?

Pues cuando más robusta y más lozana,
un bien que me costó tiempo prolijo
me lo quitó la muerte en un instante. (*Ibid.*, p. 540)

Sería necesario investigar en bastantes manuscritos la fortuna de este soneto. Eugenio Asensio nos informa de que se conservan varias traducciones en el ms. 4140 de la Biblioteca Nacional de Madrid, en el

códice propiedad de Alberto Blecua y en los textos editados por Foulché-Delbosc.¹⁵

El segundo punto anunciado atañe a D. Francisco de Quevedo, uno de los más notables (si no el más notable) escritores de la literatura española. En el autor de *El Buscón* la influencia camoniana es evidente, a pesar de que solo cita explícitamente a Camões en una ocasión, y curiosamente en su dimensión menos representativa, el teatro. Su registro temático es más amplio que el del portugués. La edición citada de la producción poética quevediana de José Manuel Blecua (Quevedo, 1968) distingue: poemas metafísicos; Heráclito cristiano; poemas morales; poemas religiosos; poemas líricos a diversos asuntos; elogios, epitafios y túmulos; poemas amorosos; canta sola a Lisi y la amorosa pasión de su amante; poemas satíricos y burlescos; sátiras personales; jácaras; bailes; poema heroico de las necesidades y locuras de Orlando. Si bien la producción poética camoniana, es más reducida (sonetos, canciones, sextinas, odas, octavas, elegías, églogas, redondillas), el portugués había tocado la mayor parte de los campos conceptuales del poeta español (además de la gran epopeya y el teatro). Es admirable, por ello, que Camões, con una vida sensiblemente menor (55 años frente a 65) y una vida llena de privaciones y largas navegaciones, consiguió una merecida y admiradísima proyección poética.

Si el canon de las obras de Quevedo no es concordante (Quevedo, 1968: CXIX-CXXX), mucho menos lo es el de Camões. Y si podemos

¹⁵ “Fue este soneto de los que tuvo más boga en España. El príncipe de Esquilache, en su poema *Jacob y Raquel*, introdujo algunos versos de la composición camoniana. Alejo Collotes de Jantillet hizo dos traducciones literarias de él en lengua latina, que vienen en sus *Hore Subscensivae*, impresas en Lisboa el año de 1679” (González-Blanco, 1934); González-Blanco también es autor de una *Vida y tribulaciones de Luis de Camoens* (1946).

decir que Faria e Sousa fue el único gran comentador de Camões, la suerte de Quevedo fue muy diferente: grandes comentaristas fueron González de Salas, su sobrino (y heredero de su fortuna) Pedro de Alderete, Tarsia...

Aunque, mera casualidad, Quevedo nace el año en que muere Camões. Ambos reciben una sólida formación clásica, y, si bien en el caso de Camões no conocemos nada en concreto de su formación universitaria, impresiona su conocimiento de la antigüedad clásica, de la Biblia y de la poesía italiana, conocimientos plasmados tanto en las *Rimas* como en *Os Lusíadas*; de Quevedo conocemos su amplísima formación (y sus posibilidades crematísticas) en las universidades de Alcalá y Valladolid¹⁶. A tenor de su poesía, los dos enamorados. Por diferentes motivos ambos sufrieron cárcel. Ambos sin matrimonio ni descendencia.

Si Quevedo es uno de los grandes poetas amorosos, como en “Amante ausente”, “Lamentación amorosa” y sobre todo “Amor constante más allá de muerte”, que se puede considerar la composición amorosa más profunda (formal y conceptualmente) de la lírica española, según la opinión de un gran crítico, como Lázaro Carreter, desde luego Camões no es inferior a Quevedo en la lírica amorosa...

Veamos ahora algunas atentas lecturas camonianas del español. Quevedo compone un soneto, que no deja de ser una simple paráfrasis (y en algunos versos traducción) del modelo portugués. El soneto camoniano (y en otros muchos casos) ya no es la lírica de Sá de Miranda, Garcilaso, António Ferreira..., es algo mucho más complejo, algo como el salto intermedio entre la lírica renacentista y la barroca. Se erige, así, Camões

¹⁶ Ya sus primeros comentadores destacaron esta completísima formación clásica. Así, González de Salas escribe “Es muy precisa expresión de Juvenal en la sat. 10, (61-69): *Ardet adoratum populo caput*” etc.; “*Impellunt animas linteae Traciae*” etc., Horatius, lib. 4, od. 12”; “Es imitación de Martial, lib 4, epigr. 3”; “Homero en el principio del lib. 10 de la Ulissea” (Quevedo, 1963: 97, 133, 263 y 340).

como el gran renovador de la lírica renacentista, en gran medida heredera de Petrarca.¹⁷

Amor é fogo que arde sem se ver;
é ferida que dói e não se sente;
é um contentamento descontente;
é dor que desatina sem doer;

Es hielo abrasador, es fuego helado,
es herida que duele y no se siente,
es un soñado bien, un mal presente,
es un breve descanso muy cansado;

é um não querer mais que bem querer
é um andar solitário entre a gente;
é um não contentar-se de contente;
é cuidar que se ganha em se perder;

es un descuido que nos da cuidado,
un cobarde, con nombre de valiente,
un andar solitario entre la gente,
un amar solamente ser amado;

é um querer estar preso por vontade;
é servir a quem vence, o vencedor;
é ter com quem nos mata lealdade.

es una libertad encarcelada,
que dura hasta el postrero parasismo,
enfermedad que crece si es curada.

Mas como causar pode o seu favor
Nos corações humanos amizade
Se tão contrário a si é o mesmo Amor?

Este es el niño amor, este es su abismo.
¡Mirad cuál amistad tendrá con nada
El que en todo es contrario de sí
mismo!¹⁸

Son los oxímoros la figura estilística dominante en ambas composiciones, figura, por lo demás, profusamente utilizada por Quevedo en su poesía (“Tras arder siempre, nunca consumirme”, “Osar, temer, amar y aborrecerse”, “Puedo estar apartado, mas no ausente”, etc.) y por otros muchos poetas del Siglo de Oro Lope (“Ir y quedarse, y con quedar partirse”), etc.

¹⁷ Entre otros, fue Dámaso Alonso uno de los primeros en llamar la atención sobre la semejanza entre ambas composiciones (cf. Dámaso Alonso, 1941: 204-208, donde habla de una simple glosa del soneto portugués).

¹⁸ Esta figura de estilo del oxímoron, muy querida de Quevedo (y en general en toda la poesía barroca) es común en muchas composiciones (cf. sonetos “Tras arder siempre, nunca consumirme”, “Osar, temer, amar y aborrecerse”, “puedo estar apartado, mas no ausente” (Quevedo: 387, 385 y 523, respectivamente). Además, en los dos últimos se repite el verso “estar solitario entre la gente”, que había instaurado Petrarca.

Nos sentimos inclinados a pensar que los primeros versos de los dos siguientes sonetos tienen una fuente común (aunque el modelo camoniano es cronológicamente anterior al de Quevedo), si bien la continuación, y sobre todo la conclusión, son muy diferentes.

Depois de tanto ratos mal gastados,
depois de tanas noites mal dormidas,
depois de tantas lágrimas vertidas,
tantos suspiros vãos vãmente dados;

como não sois vos já desenganados,
desejos que, de coisas esquecidas
quereis remediar mortais feridas
que Amor fez sem remédio, o Tempo, os Fados?

Se não tivéreis já longa exp'riência
dar sem razões de Amor a quem servistes,
fraqueza fora em vós a resistência;

Mas pois por vosso mal seus males vistes
Que o tempo não curou, nem larga ausência,
Qual bem dele esperais, desejos tristes?¹⁹

Después de tantos ratos mal gastados,
tantas oscuras noches mal dormidas;
después de tantas quejas repetidas,
tantos suspiros tristes derramados;

después de tantos gustos mal logrados
y tantas justas penas merecidas;
después de tantas lágrimas perdidas
y tantos pasos sin concierto dados,

solo se queda entre las manos mías
de un engaño tan vil conocimiento,
acompañado de esperanzas frías.

Y vengo a conocer que, en el contento
del mundo, compra el alma en tales días
con gran trabajo su arrepentimiento.

(Quevedo, 1968: 38)

En ambas composiciones se personaliza el desengaño, si bien en el soneto quevediano se acentúa más ese personalismo que desemboca en el arrepentimiento por “tantos pasos sin concierto dados”, por ese “engaño (...) de esperanzas fía”. Camões, sin embargo, focaliza todos los males en el Amor, al que han ayudado los Hados y el Tiempo. El desengaño de Quevedo es menos intimista, más estructural, más metafísico, más claramente barroco.

¹⁹ La edición de las *Rimas* de Costa Pimpão no incluye este soneto. Sin embargo, está en la edición de 1595. ¿Fue leído por Quevedo como de Camões?

En los dos siguientes poemas, aunque no se puede hablar de una influencia del portugués en el largo poema de Quevedo (casi cien versos), al menos sí de coincidencia temática, refrendada por la apurada formación bíblica de ambos ingenios, y si bien en el soneto camoniano no se menciona explícitamente el tema de Job, es evidente la motivación bíblica. Los textos bíblicos inspiraron a muchos escritores de los siglos XVI y XVII: fue decisiva la influencia de la ortodoxia católica, en la lectura de la Biblia, después del Concilio de Trento.

Lamentándose Job (“Pereat dies in qua natus sum”)

O dia em que nasci moura e pereça
não o queira jamais o tempo dar;
não torne mais ao Mundo, e, se tornar
eclipse nesse passo o Sol padeça.

Viéndose Job afligido,
sin hijos, mujer, ni hacienda,
en lágrimas de los ojos
dijo estas voces envueltas:

A luz lhe falte, o Sol se [lhe] escureça,
mostre o Mundo sinais de se acabar,
nasçam-lhe monstros, sangue chova o ar,
a mãe ao próprio filho não conheça.

“Perezca el primero día
em que yo nací a la tierra,
y la noche em que se dijo
Que Job concebido era.

As pessoas pasmadas, de ignorantes,
as lágrimas no rosto, a cor perdida,
cuidem que o Mundo já se destruiu.

“Vuélvase aquel día triste
en miserables tinieblas;
no le alumbre más la luz
ni tenga Dios con él cuenta.

O gente temerosa, não de espantes,
que este dia deitou ao Mundo a vida
vida mais desgraçada que jamais se viu.

“Sombras de la muerte oscura
en tinieblas le escurezcan
escuridades le ocupen
y desventuras le envuelvan (...).
(Quevedo, 1968: 212)

Como en el caso de los sonetos anteriores, está presente en ambos poemas el pensamiento del desengaño, si bien en el de Camões el último terceto remite claramente a lo personal, mientras que en el del español

(casi cien versos) solamente en las últimas estrofas se puede atisbar alguna tenue referencia personal, alusiva sobre todo al arrepentimiento.

El genio poético de Quevedo logra imprimir a cada poema un cuño personal, un toque de excelencia. El soneto de Petrarca "Quand'io mi volgo indietro a mirar gli anni / ch'anno fuggendo i miei pensieri sparsi...", tuvo su repercusión (si bien las conclusiones son diferentes: amorosas, religiosas...), al menos en Garcilaso ("Cuando me paro a contemplar mi estado / y a ver los pasos por do me ha traído..."), en Camões ("Quando os olhos emprego no pasado / de quanto passei me acho arrependido..."), en Fray Luis de León ("Cuando me paro a contemplar mi vida / y echo los ojos con mi pensamiento..."), también en Quevedo, que además de ofrecerlo bajo una forma estrófica diferente ("Cuando me vuelvo atrás a ver los años / que han nevado la edad florida mía..."), le imprime un sentido final de arrepentimiento y desengaño como corresponde al Barroco.

María Rosa Lida (1939: 373-375 e 1950: 207) ve en el camoniano (soneto que no parece que se pueda atribuir a Camões: Asensio, 1982: 77) "Si el fuego que me enciende consumido" un claro paralelismo en el ya citado "Amor constante más allá de la muerte", de Quevedo.

Si el fuego que me enciende consumido
de algún más suelto Acuario ser pudiese;
si el alto suspirar me convirtiese
en aire por el aire desparcido;

si un horrible humor siendo sentido
la alma a dejar el cuerpo redujese,
o por estos mis ojos al mar fuese
este mi cuerpo en llanto convertido:

nunca podría la fortuna airada
con sus horrores, ni con sus espantos,
derrocar la alma mía de su gloria,

Cerrar podrá mis ojos la postrera
sombra que me llevara el blanco día
y podrá desatar esta alma mía
hora a su afán ansioso lisonjera;

mas no, desotra parte, en la ribera,
dejará la memoria, en donde ardía:
nadar sabe mi alma la agua fría,
y perder el respeto a ley severa.

Alma a quien todo un dios prisión ha sido,
venas que humor a tanto fuego han dado
medulas que han gloriosamente ardido,

porque en vuestra beldad ya transformada	su cuerpo dejará, no su cuidado;
ni del Estigio lago eternos llantos	será ceniza, mas tendrá sentido;
os podrían quitar de mi memoria.	polvo será, mas polvo enamorado.

Según la misma autora, los versos del primer terceto quevediano tienen la misma disposición que los siguientes de la Égloga IV de Camões:

Olhos, que viram tua formosura;
 vida, que só de ver-se se sustinha;
 vontade, que em ti estava transformada;
 alma, que essa alma tua em ti só tinha

No podemos extendernos más en estas indagaciones. Basten estas muestras para subrayar el interés y valoración que Quevedo dispensó al autor de las *Rimas*. La amplísima obra poética de Quevedo es un mar de profundidades y estratos, en la que confluyen siglos de la más apurada poesía de Occidente, en la que también Camões ocupa un lugar preeminente en la cumbre de ese Parnaso y que Quevedo vislumbró en profundidad

Dos conclusiones principales.

1. Es notorio que Camões es uno de los grandes poetas peninsulares, y en el caso de la epopeya el más grande: *Os Lusíadas* es el poema épico por excelencia de la Península. Épico y lírico fueron leídos con avidez (y en muchos casos imitados) por los más grandes ingenios del Siglo de Oro. Sin embargo, la influencia de la lírica camoniana en la española ha sido muy poco estudiada.
2. El concepto de influencia o imitación era muy diferente al actual en los siglos XVI y XVII. La excelencia residía en la imitación de los mejores, en la imitación de los grandes modelos de la antigüedad clásica. Así había sido predicado por el Humanismo: la perfección era la imitación casi servil de los clásicos grecolatinos. Y también de los grandes escritores humanistas y renacentistas: de ahí que, por ejemplo, el verso “Um andar solitário por entre a gente”, una

feliz expresión de Petrarca, fuera después adoptado (al menos) por Camões y Quevedo. De este modo, lo que en nuestros días sería considerado un grave plagio, en el Siglo de Oro era sinónimo de excelencia, de profundo conocimiento de la tradición grecolatina. No hay que extrañarse, pues, de que en la producción poética del cultísimo Quevedo encontremos continuamente la huella perenne de poetas griegos y latinos como Homero, Juvenal, Horacio, Marcial, etc., en la cuidada edición de la obra poética de Quevedo (cf. *supra*, nota 15), pero también la de coetáneos o próximos como Camões.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR E SILVA, Vítor (1971). *Maneirismo e barroco na poesia lírica portuguesa*. Coimbra: Centro de Estudos Românicos.
- AMBROSIO NÚÑEZ (1601). *Tractado repartido en cinco partes principales que declaran el mal que significa este nombre Peste con todas sus causas...*, Coimbra: Officina de Diego Gomez Loureyro.
- ARES Montes, José (1956). *Góngora y la poesía portuguesa del siglo XVII*. Madrid: Gredos.
- ASENSIO, Eugenio e Martins, José V. de Pina (1982). Luis de Camões. *El Humanismo en su obra poética. Los Lusíadas y las Rimas de Camões en la poesía española (1580-1640)*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian: 41-94.
- B.A.E. (1857). *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, vol. XLII, tomo II. Madrid: M. Rivadeneyra.
- BUESCU, Ana Isabel (2000). “Y la Hespañola es fácil para todos. O bilinguismo, fenómeno estrutural (séculos XVI-XVIII)”. In: *Memória e Poder: Ensaios de História Cultural (séculos XVI-XVIII)* (pp. 51-66). Lisboa.
- BRAGA, Marques (1929). *Luis de Camoens. Poesías castellanas e autos* (cap. “Camoens y la literatura castellana. Imitaciones y reminiscências”). Ed. y notas de Marques Braga. Lisboa: IN-CM: 15-20
- COSSÍO, José María de (1935). “Los sonetos amorosos de Camoens”. *Cruz y Raya*, 19 (pp. 53-76), Madrid.
- DÁMASO ALONSO (1941). “Sonetos atribuidos a Quevedo”, in *Correo Erudito*, I (pp. 204-208). Madrid: Talleres de Yagües.

- DÁMASO ALONSO (1962). "El destino de Garcilaso". Cuatro poetas españoles. Madrid: Gredos.
- Dicionário de Luís de Camões (2011). Coord. de Vítor Aguiar e Silva. Alfragide: Caminho.
- FIGUEIREDO, Fidelino de (1941). "Camões y Lope". *Últimas aventuras*, Rio de Janeiro, s.a., pp. 301-320. (También en *Révue de littérature comparée*, 18^{ème} année, pp. 160-171, Paris, 1938).
- GARCÍA PERES, Domingo (1890). *Catálogo razonado biográfico y bibliográfico de los autores portugueses que escribieron en castellano*, por... Madrid: Imprenta Nacional del Colegio de Sordo-Mudos y de Ciegos.
- GONZÁLEZ-BLANCO, Pedro (1934). *Los Lusíadas y otras obras menores*. Madrid: Librería Bergua.
- GONZÁLEZ-BLANCO, Pedro (1946). *Vida y tribulaciones de Luis de Camoens*. México: Botas.
- LIDA, María Rosa (1939). "Para las fuentes de Quevedo". *Revista de Filología Hispánica*, I. Madrid: 373-375.
- LIDA, María Rosa (1950). *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español*. México: Colegio de México.
- LOURENÇO, Eduardo (1980). "Camões e Góngora". *Colóquio/Letras*, 55. Lisboa: 7-13.
- MARCOS DE DIOS, Ángel (1998). "Conhecimento de Camões em Espanha nos séculos XVI e XVII". *Primeiro Congresso Internacional de Estudos Camonianos* (pp. 41-63). Rio de Janeiro.
- MARCOS DE DIOS, Ángel (1998). "O soneto 'Sete anos de pastor Jacob servia' em Espanha". *Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian*, 37. Paris: 219-228.
- MARCOS DE DIOS, Ángel (2010). "Castilian and Portuguese in the Sixteenth Century", in *A Comparative History of Literatures in the Iberian Peninsula* (pp. 413-428). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, vol. I.
- MARCOS DE DIOS, Ángel (2012). "Libros y lecturas portuguesas en la España de los siglos XVI y XVII". *Aula Bilingüe II*. Salamanca: Luso-Española de Ediciones.
- MARQUES BRAGA (1929). *Luís de Camoens, Poesías castellanas y autos*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- MENENDEZ PELAYO, Marcelino (1941-1942). *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*. Madrid: CSIC
- PIMPÃO, Álvaro Júlio da Costa (1973). *Rimas*. Coimbra: Atlântida.

- QUEVEDO, Francisco de (1968). *Obras completas. I. Poesía original*. Ed. de José Manuel Blecua. Barcelona: Planeta.
- RODRIGUES, Idalina Resina (1999). *De Gil Vicente a Lope de Vega. Vozes cruzadas no teatro ibérico*. Lisboa: Teorema.
- ROSALES, Luis (1972). *Lírica española*. Madrid: Editora Nacional.
- ROZAS, Juan Manuel (1963). “Para la fama de un verso de Camoens en España: dos octavas inéditas de Villamediana y un soneto anónimo”. *RL*, XXII, núm. 45-46: 105-107. (Glosa el verso final de la égloga I: “También para los tristes hubo muerte”).
- SERRA, Pedro (2011). “Receção de Camões na literatura espanhola”. In: Vítor Aguiar e Silva (Coord.). *Dicionário de Luís de Camões* (pp. 791-793). Lisboa: Caminho.
- VITORIA, Baltasar de (1620). *Teatro de los dioses de la gentilidad*. Salamanca. [Edición en Madrid, 1657].

O CASO DE JOSÉ RÉGIO E O DE GARCÍA LORCA: LEITURA CONTRASTIVA DE *O MEU CASO* E *EL PÚBLICO*

ANTÓNIO APOLINÁRIO LOURENÇO

Universidade de Coimbra
Faculdade de Letras
Centro de Literatura Portuguesa

1. Federico García Lorca e José Maria dos Reis Pereira são, como se sabe, escritores quase rigorosamente contemporâneos. Não apenas porque apenas três anos separam a vinda ao mundo dos autores do *Romancero Gitano* (1898-1936) e dos *Poemas de Deus e do Diabo* (1901-1969), mas também porque a trajetória estético-artística dos dois escritores seguiu um percurso paralelo e com uma dinâmica em muitos aspetos coincidente. Ambos emergiram no mundo literário dos seus respetivos países no momento em que as vanguardas do início do século XX perdiam a sua feição mais fraturante, surgindo uma nova geração que olhava com maior respeito os valores culturais do passado recente, adotando formas de expressão linguística bem mais moderadas do que as experimentadas por futuristas, interseccionistas ou ultraístas. Mas não se pode dizer que o grupo da *Presença* e a geração espanhola de 27 tenham tido uma convivência muito harmoniosa. A emergência de preconceitos de ordem identitária nacionalista ensombraram claramente a relação entre a revista fundada em 1927, em Coimbra, por José Régio, João Gaspar Simões e Branquinho da Fonseca, e a *Gaceta Literaria*, criada no mesmo ano em Madrid por Ernesto Giménez Caballero, com vocação “ibérica, americana e internacional”, como anonimamente se registava no primeiro número, mas considerando a cultura espanhola de expressão castelhana o centro de

um complexo cultural em que as culturas portuguesa e ibero-americanas eram vistas como periféricas”.¹

Tanto Régio como García Lorca são autores de uma obra lírica de teor intimista, ritmicamente rica e apropriada para a leitura oral, mas as suas obras incluem outras vertentes e estendem-se a outros géneros, com destaque para a produção dramática. O escritor português cultivou ainda a narrativa de ficção e o ensaio, acabando por produzir no decurso dos seus 68 anos de vida uma vasta obra com a qual os 38 anos de trajetória vital e os 20 de atividade literária de Federico não podem quantitativamente medir-se.

Outra característica que os aproxima é aquilo que tem sido designado por desdobramento da personalidade, mas que se manifesta de forma diferente nos dois escritores: é mais histriónica em Régio, sobretudo nas suas primeiras obras e, em especial na poesia, e mais contida, assumindo uma dinâmica mais dramatizada e associada a personagens por ele criadas (mesmo no caso da poesia) em García Lorca. Pedro Salinas detetou no conjunto da obra do poeta granadino, seu companheiro de geração, uma “pulsão dramática”, que mergulha no dramatismo vital das gentes andaluzas (Salinas, 1985: 193); concretamente em relação ao teatro, Francisco Ruiz Ramón (1997: 177) registou a existência de uma situação dramática base, que percorre transversalmente a sua obra: a oposição entre um princípio de autoridade e um princípio de liberdade, materializados nos protagonistas do seu teatro, como é o caso flagrante de personagens como Bernarda Alba e Pedrosa *versus* Adela e Mariana Pineda, ainda que essa dualidade possa ter um cunho mais psicológico (digladiando-se os dois princípios dentro do mesmo sujeito), como acontece em *Amor de don Perlimplín com Belisa en su jardín*. Em Régio, essa dualidade é revelada, usando palavras de Castelo Branco Chaves (publicadas no *Jornal de Notícias* de 9 de abril de 1965), “na riqueza do seu interiorismo e no espetáculo dessa permanente luta

¹ Cf. Lourenço, 2005 e Lourenço, 2010, a propósito dos equívocos e desentendimentos entre estas duas publicações.

entre o Bem e o Mal, o Perfeito e o Imperfeito, que é a própria substância da sua obra – quer seja um poema, um drama ou um romance” (*apud* Lisboa, 2019: 183).

Vários trabalhos críticos têm aproximado a produção literária de García Lorca e José Régio das investigações psicológicas encetadas por Freud e/ou Jung no domínio dos estudos sobre o inconsciente (Hauy, 1975; Huélamo Kosma, 1989; Smith, 1998; Palombo, 2007; Gebra, 2011; Destephano & O’Neill, 2014; Malaquias, 2018) e é inegável que pelo menos o primeiro destes nomes teria de lhes ser bastante familiar. Escritores associados à geração de 27, entre os quais alguns bem próximos de García Lorca, foram amplamente tocados pela influência do Surrealismo francês, indissociável da obra de Sigmund Freud, que influenciou igualmente os presencistas, a começar por João Gaspar Simões, cuja aplicação da psicanálise às suas leituras da obra de Fernando Pessoa (e não só de Pessoa) chegaria a incomodar o criador dos heterónimos.² Já Carl Gustav Jung, discípulo e dissidente do psicólogo vienense era bastante menos conhecido, embora provavelmente mais útil para compreender as obras que aqui irei abordar, através de conceitos como *persona*, a máscara social do *ego*, e *sombra*, a componente inferior, mais instintiva e mais obscura da personalidade humana.³ Creio, contudo, que, sem menosprezar a influência, pelo menos

² É numa carta de 11 de dezembro de 1931 a João Gaspar Simões que Pessoa expressa com clareza as suas reservas ao sistema freudiano de interpretação da obra de arte, que considera “imperfeito, estreito e utilíssimo” (Pessoa, 1999: 251). Depois de rebater a obsessão de Freud em reduzir toda a análise psicológica à sexualidade, Pessoa conclui a carta em clave humorística: “Nem esqueci, é claro, que, para trás, nesta carta, escrevi qualquer coisa sobre ‘afiar a faca psicológica’ e ‘limpar ou substituir as lentes do microscópio crítico’. Registo, com orgulho, que pratiquei, falando do Freud, uma imagem fálica e uma imagem iónica; assim sem dúvida ele o entenderia. O que concluiria, não sei. Em qualquer caso, raios o partam!” (Pessoa, 1999: 256).

³ “Seen from the one-sided point of view of the conscious attitude the shadow is an inferior component of the personality and is consequently repressed through intensive resistance” (Jung, 1999: 53). No artigo intitulado “A poesia entre Freud e Jung”, Adolfo Casais Monteiro reconhece a maior popularidade do primeiro, mas revela mais apreço pelo segundo enquanto intérprete da arte, secundando as reservas do psicólogo suíço à

indireta, do modelo de análise psicológica freudiano nas obras do escritor andaluz e do vila-condense (transplantado para o Alentejo, depois de passar por Coimbra), são mais de ordem literária (e artística) do que psicológica os modelos que melhor ajudam a entender as respetivas obras e, particularmente, as peças dramáticas que aqui relacionamos. No caso do autor português, é bem conhecida a sua simpatia pelas obras de Mário de Sá-Carneiro, um escritor psicologicamente dilacerado pelo conflito entre o eu e o outro, e Fernando Pessoa, o construtor dos heterónimos, que, numa das suas cartas a Adolfo Casais Monteiro, redigida a 20 de janeiro de 1935, escreveu que, enquanto produtor de uma obra poética plural, se considerava fundamentalmente um *dramaturgo* (Pessoa, 1999: 350). Sendo altamente improvável que Federico García Lorca tivesse conhecimento de qualquer obra de Régio, é bastante mais plausível que o autor de *Poemas de Deus e do Diabo* tenha lido nalgum momento ou visto representar alguma obra do autor de *Romancero gitano*, sabendo-se, por exemplo, que *La casa de Bernarda Alba* se estreou em Lisboa em 1848 e que a revista *Presença* noticiou a morte de Federico em junho de 1937 (n.º 49: 14). Embora breve e escrita com a contenção necessária para evitar problemas com a censura, a nota necrológica era bastante expressiva quanto ao reconhecimento e ao conhecimento da obra do poeta andaluz: “Nas suas canções, e principalmente nos seus romances, as formas e o espírito da poesia popular adquirem uma densidade nova, perdem qualquer trivialidade e ganham em intencionalidade psicológica e em riqueza de expressão”. Entre estas

confusão operada por Freud entre a obra produzida e o escritor que a produz: se não existe uma diferença substantiva entre uma neurose e uma obra de arte, afirmava Jung no ensaio “On the relation of Analytical Psychology to Poetic Art”, citado por Casais Monteiro, ou a neurose será uma obra de arte ou a produção artística uma neurose (Monteiro, 1972: 72). Noutro texto, inicialmente publicado no *Jornal do Brasil* em 5 de julho de 1958 e recolhido em *O que foi e o que não foi o Movimento da Presença*, Adolfo Casais Monteiro (1995: 39-42) insurgia-se contra o facto de João Gaspar Simões considerar Sigmund Freud um inspirador da crítica presencista, por entender que o autor da primeira biografia de Fernando Pessoa estava a generalizar ao conjunto dos colaboradores da revista coimbrã as suas concepções pessoais em matéria de crítica.

duas referências cronológicas, Joaquim Namorado publicou na Editorial Saber (Coimbra, 1943) uma breve *Vida e obra de García Lorca*, a que se seguiria, ainda em Coimbra, em 1946 (pela Coimbra Editora), uma *Antologia Poética* do mesmo escritor, traduzido por Eugénio de Andrade.

Presentemente vista como uma obra maior de Federico García Lorca, *El público* teve a sua primeira publicação em 1976, ou seja, quarenta anos após o assassinato do seu autor, quando Rafael Martínez Nadal deu à estampa o manuscrito e a correspondente transcrição da obra, que o próprio Lorca lhe terá entregado antes da sua fatídica última viagem para Granada nas vésperas do início da Guerra Civil espanhola: Federico García Lorca. *Autógrafos II: El público*. Oxford: The Dolphin Book Co. Ltd.⁴ Este manuscrito – o único conhecido desta peça – tem uma data de conclusão, 22 de agosto de 1930, mas não era seguramente a versão final da obra, já que próprio Martínez Nadal afirma ter visto em julho de 1936 uma cópia datilografada, que, essa sim, o autor considerava definitiva (Martínez Nadal *apud* Lorca 1978: 29). A primeira edição espanhola da obra ocorreria pouco depois, em 1978, quando a editora barcelonesa Seix Barral reuniu num único volume da sua “Biblioteca Breve” duas peças póstumas de García Lorca: *El público* e *Comedia sin título*. A data aposta ao manuscrito remete-nos para o período temporal em que o autor de *Libro de poemas* residiu em Cuba, no âmbito da sua viagem à América, iniciada em Nova Iorque em junho de 1929. Na mesma época e no mesmo local, García Lorca trabalhou também noutra das suas *comédias impossíveis*: *Así que pasen cinco años*. Essas duas peças constituem, em conjunto com o também póstumo livro de poesia *Poeta en Nueva York*, o ponto mais alto do alinhamento lorquiano com a estética surrealista, com a qual se identificavam alguns dos seus amigos e companheiros de geração como

⁴ Essa publicação fora precedida por um ensaio do mesmo Rafael Martínez Nadal, um dos amigos mais próximos de Federico nos anos que antecederam a sua morte, publicado pela mesma editora inglesa em 1970, *El público. Amor, teatro y caballos en la obra de Federico García Lorca*.

Rafael Alberti, Luis Cernuda ou Vicente Aleixandre. Fora do âmbito literário, também Salvador Dalí e Luis Buñuel, seus colegas na Residência de Estudantes, se revelavam calorosos partidários do surrealismo, tendo concretizado em conjunto a curta-metragem *Un chien andalou* (1928) e a longa-metragem *L'âge d'or* (1930).

2. Relativamente a *O meu caso*, de Régio, a sua primeira publicação ocorreu no volume intitulado *Três peças em um ato*, de 1957 (Lisboa: Portugalia). Assim sendo, é perfeitamente claro que nem o escritor granadino pôde ter lido a peça de Régio, nem este a de García Lorca, por já terem ambos falecido no ano de publicação da obra do outro autor. Há, no entanto, características comuns às duas obras, que têm que ver, por exemplo, com o já mencionado fenómeno do desdobramento psicológico e com o impacto que teve em cada um dos dramaturgos o conhecimento da famosa peça de Luigi Pirandello *Sei personaggi in cerca d'autore*. Em qualquer destas produções dramáticas, a estratégia metateatral acaba por ser uma forma de os seus autores aproximarem o teatro da vida, simulando a anulação das fronteiras entre o universo artístico e o mundo real. A estreia da peça de Pirandello ocorreu em Roma, no Teatro Valle, a 9 de maio de 1921, com encenação de Dario Niccomedi. As sucessivas representações da peça de Pirandello em Nueva York, (Broadway, 1922), Paris (Comédie des Champs-Élysées, 1923) e Berlim (1924) atestam o êxito pouco comum de uma produção dramática que só teria versão impressa pública em 1925. Em Espanha, a peça, traduzida por Salvador Vilaregut, estreou-se em Barcelona, no Teatro Goya, em 19 de dezembro de 1923, pela Companhia Díaz-Artigas, três dias antes de ser levada ao palco em Madrid, no Teatro de la Princesa, com *mise-en-scène* de Dario Niccomedi, o encenador que assinara a estreia romana (JT, 1923: 5; Fernández Almagro, 1923: 2).

É seguramente essa primeira edição em livro, associada à repercussão pública internacional das representações da peça, que motiva o encomiástico artigo que José Régio dedica a essa obra de Pirandello nas páginas da

revista *Presença*, n.º 7, de 8 de novembro de 1927. Recordemos que em *Sei personaggi in cerca d'autore* há uma invasão de um ensaio teatral por seis personagens, criadas e abandonadas por um autor, que pretendem que o encenador (Direttore di Scena) as aceite como personagens, portadoras de uma história que desejam reconstruir no palco, porque essa história é a única razão da sua existência como personagens: a sua ficção é a sua vida. Seduzido pelo privilégio de se transformar em autor sem ter sequer de construir um enredo dramático, o encenador acaba por aceitar a solicitação das personagens, mais especificamente do chefe de uma família profundamente disfuncional (Il Padre), dando início a uma processo em que o relacionamento entre todos (encenador, atores e personagens) se vai deteriorando, primeiro porque as personagens não aceitam o trabalho dos intérpretes do que consideram ser a sua própria vida, depois porque a história da família vai resvalando para uma grotesca tragédia familiar, que só não é ridícula porque se trata de uma peça dramática embutida em duas molduras: o ensaio que abre a peça já era em si mesmo teatro dentro do teatro. É claro que ao irromperem pelo espaço onde se ensaia uma peça, sendo que esse ensaio já faz parte da peça visualizada pelos espectadores, essas personagens estão desde logo a representar o papel de si-mesmas (no teatro, não na vida) através de atores que são profissionais da representação (na vida, não no teatro). Por isso Régio fala de duas peças dentro de uma (para além do germe de várias outras): “O drama travado entre estes seis personagens, e a alta comédia que de comum acordo eles travam não só com os seus designados intérpretes, mas também com o seu improvisado autor” (Régio, 1977: 39).

Quanto a García Lorca, o seu principal biógrafo, Ian Gibson, encontrou razões para acreditar que o poeta granadino assistiu, com outros colegas da Residencia de Estudiantes, à primeira representação da peça na capital espanhola (cf. Mobarak, 2013: 306),⁵ mas mesmo que não tivesse

⁵ “Antes de volver a casa para las fiestas navideñas, parece ser que Lorca, entre otros ‘residentes’, asistió, el 22 de diciembre, al estreno madrileño de *Seis personajes en busca*

assistido a essa primeira exibição, o autor de *Romancero gitano* teria nova oportunidade de se familiarizar com o conteúdo de *Sei personaggi in cerca d'autore*, quando a peça foi encenada e apresentada em Madrid, em abril de 1926, no Teatro La Latina, e uma vez mais em março de 1929, no Teatro de la Zarzuela, ou seja, cerca de um ano e meio antes da redação de *El público*, sendo inegável que a obra de Pirandello teve uma ampla ressonância nos meios de comunicação social da época.⁶ Seja como for, não pode haver qualquer dúvida sobre o conhecimento efetivo que Lorca tinha da obra de Pirandello, já que é um dos raros autores que menciona na sua “Charla sobre el teatro” pronunciada a 1 de fevereiro de 1935 no Teatro Español de Madrid, associada a uma representação extraordinária de *Yerma* (García Lorca, 2020: 356). No mesmo ano, numa entrevista concedida a Miguel Pérez Ferrero, publicada em 22 de agosto de 1935, no *Heraldo de Madrid*, a propósito das comemorações do tricentenário de Lope de Vega, Lorca agradece a Pirandello ter sido (com Margarita Xirgu) “el gran propulsor” de *Yerma* em Itália (*apud* Pérez Ferrero, 2017: 383).

Para Rosanna Vitale há uma evidente analogia entre a situação dramática inicial de *Sei personaggi* e *El público*. Os três *Hombres* e as seis personagens que se apresentam no início das respectivas obras ao encenador são *figuras* claramente metaficcionalis, *conscientes* da sua situação, que não se assumem como meras construções de um autor, mas antes interpelam a autoridade teatral, projetada na figura do *Diretor*, exigindo um palco para se expressarem e um público em que possam *espelhar-se* (Vitale, 1991: 55).

de un autor, de Luigi Pirandello” (Gibson, 2006: 206). Mais segura é a informação de que, na mesma residência em que se alojava García Lorca, teve lugar, no dia 8 de janeiro de 1924, uma conferência de Ricardo Baeza sobre o teatro de Pirandello (cf. Mobarak, 2013: 284-285).

⁶ Sobre o acolhimento do teatro de Pirandello nos palcos teatrais espanhóis, que não se limitou a *Sei personaggi in cerca d'autore*, veja-se Mobarak, 2013: 271-316. Entre as reações provocadas pela obra de Pirandello em Espanha, Rosanna Vitale (1991: 54) cita um artigo publicado por Miguel de Unamuno em julho de 1923 no jornal *La Nación*, de Buenos Aires, no qual este confessava sentir-se espelhado no pouco que conhecia da obra do autor siciliano.

Não está aqui igualmente desenhada a trama de *O meu caso*? Já responderemos. De momento dêmos voz a Pirandello, através de uma das personagens que invadem o palco procurando encontrar o autor que ponha em cena a sua vida:

Il dramma per me è tutto qui, signore: nella coscienza che ho, che ciascuno di noi, veda, si crede “uno” ma è vero: è “tanti”, signore, “tanti”, secondo tutte le possibilità d’essere che sono in noi: “uno” con questo, “uno” con quello, diversissimi! E con l’illusione, intanto, d’esser sempre “uno per tutti”, e sempre “quest’uno” che ci crediamo, in ogni nostro atto. Non è vero! non è vero! (Pirandello, 2018: 31-32).⁷

3. O tema central de *El público* é a oposição entre o “teatro al aire libre” e o “teatro bajo la arena”. Esta dicotomia reflete o conflito recorrente e já identificado no teatro de Lorca entre um “princípio de autoridade” e um “princípio de liberdade”. Por paradoxal que pareça, neste caso não é o ar livre que representa a liberdade, porque nos encontramos no domínio do antagonismo entre a escolha individual consciente e a coerção opressora da sociedade, do coletivo. Esse coletivo social encontra-se claramente representado nesta peça de Federico pelo Público, que zela pela preservação dos valores morais retrógrados e conservadores, principalmente no plano da sexualidade, que é central na dramaturgia lorquiana; no teatro debaixo da areia – “el verdadero teatro”, nas palavras do Hombre 1 logo no começo da peça (García Lorca, 2018: 114) – emergem as relações eróticas heterodoxas, dando-se particular visibilidade à homossexualidade masculina. Uma mesma personagem, como é paradigmaticamente o caso do Director (encenador), tem comportamentos diferentes no palco

⁷ “O drama para mim está todo aqui, senhor: na consciência que tenho de que cada um de nós, veja, se creia “um”, o que não é verdade: é “muitos”, senhor; tantos quantas as possibilidades de ser que existem em nós: “um” com isto; “um” com aquilo, diversíssimo! E com a ilusão, entretanto, de ser sempre, “um para todos”, e sempre “aquele um” que julgamos ser em cada ato nosso. Não é verdade! Não é verdade!”. Tradução minha.

aéreo e no palco subterrâneo, embora nunca deixando de evidenciar as contradições, hesitações e as mudanças bruscas de humor, que são consequência da repressão da sua sexualidade socialmente desalinhada. Isso manifesta-se, por exemplo, quando a sua atitude quando oscila entre a ternura e a violência com os quatro cavalos branco que invadem o palco no “Cuadro primero”: “¡Fuera de aquí! ¡Fuera de mi casa, caballos! Ya se ha inventado la cama para dormir con los caballos. (*Llorando.*) Caballitos míos” (García Lorca, 2018: 110).

Os dois protagonistas da peça, por serem as figuras mais visíveis, para além do Público (personagem coletiva, repressora, por vezes individualizada mas não excessivamente presente no espaço cénico, nem mesmo quando desencadeia uma revolução contra o atropelo dos códigos amorosos tradicionais), são evidentemente o Director e o Hombre 1, máscaras sociais que correspondem aos nomes próprios de Enrique e Gonzalo, que vivem um amor clandestino, que o primeiro se recusa a assumir no plano do “teatro al aire libre”, onde é mais constrangedora a vigilância do público. A relação não é, portanto, exatamente idêntica ao contraste que existe, em *La casa de Bernarda Alba*, entre Bernarda e a sua filha Adela, onde a primeira assume por inteiro e até ao exagero os repressivos códigos sociais. É mesmo questionável que se possa dizer, como faz Elisabet Gimeno Aragón (2009: 179), que Gonzalo é uma personagem da mesma estirpe de Doña Rosita, Yerma ou Adela. Na verdade, quase todas as personagens de *El público* – incluindo o Hombre 1, quando defende que os homens não devem deixar-se arrastar “por los falsos deseos” (García Lorca, 2018: 132) – têm comportamentos e expressam opiniões contraditórios, para além da instabilidade que decorre das suas constantes metamorfoses, que frequentemente anulam a diferença entre o masculino e o feminino. Logo no “Cuadro primero”, empurrado para trás de um biombo, o Director transforma-se num jovem que, segundo a didascália que descreve a cena “debe ser una actriz” (García Lorca, 2018: 116), ou seja, que aos olhos do público parece uma mulher a representar um papel masculino; passando pelo mesmo biombo, o Hombre 2 metamorfoseia-se em “mujer vestida

com pantalones de pijama negro y una corona de amapolas en la cabeza” (García Lorca, 2018: 117). No final da peça, é mesmo o Director de cena, agora em diálogo com o Prestidigitador – e não Gonzalo que terá falecido *metaforizado* de peixe-lua – (García Lorca, 2018: 176), que assume a total seriedade da obra e do tema, que não podem ser expostos sob a forma de uma comédia burlesca que equipare o amor homossexual à paixão de Titânia por um asno, teatralizada por Shakespeare em *A Midsummer night's dream* (García Lorca, 2018: 172).⁸ E já antes o Estudante 1 afirmava que o Director de cena tinha procurado demonstrar, com génio, que não era obrigatório que Romeu e Julieta fossem um homem e uma mulher (García Lorca, 2018: 160), desencadeando uma insurreição popular dirigida contra ele.

Para além da direta influência de Pirandello na génese de *El público*, María Clementa Millán aponta uma outra referência hipotextual, o *Orphée* de Jean Cocteau, apresentado em Madrid em 1928, sob a responsabilidade de Rivas Cherif.⁹ A responsável pela edição da peça de Lorca na coleção Letras Hispánicas aponta na sua “Introducción” a esta obra um significativo número de coincidências entre *El público* e *Orphée*, que começam pelo encadeamento mais simbólico que lógico dos quadros cénicos apresentados e a coexistência de personagens do mundo natural com outras de natureza corporativa, alegórica ou fantástica (o Polícia, o Escrivão, a Morte, os Ajudantes da Morte ou o Cavalo com pernas humanas, na peça de Cocteau), prolongando-se na sincronização do mundo dos vivos com o Além (tanto a amada de Orfeu, Eurídice, como Julieta são resgatadas do mundo dos mortos e a ele devolvidas), e culminando com paralelismos e detalhes sugestivos, como o Cavalo branco de Cocteau, que Lorca multiplica por quatro. Clementa Millán destaca inclusivamente

⁸ Sobre a dificuldade esperada por Lorca do acolhimento concedido a *El Público*, e mesmo a sua reserva sobre o seu conteúdo temático, mesmo dentro do seu núcleo de amigos, por ter consciência da forte clivagem da obra relativamente à moral tradicional, veja-se a síntese realizada em Malaquias, 2018: 55-59.

⁹ Um dos mais belos trabalhos recolhidos na versão antológica dos *Dibujos* de Lorca (1996: 18) intitula-se “El Jardín de Orfeo”.

alguns episódios em que deteta o influxo direto de Cocteau em García Lorca, entre as quais justamente a utilização dos cavalos como falsos (ou falsificados) símbolos eróticos heterossexuais – a morte do Cavalo, em *Orphée*, é por ela comparada ao aparecimento, no quadro final de *El público*, de uma cabeça de cavalo colocada no chão (Millán, 2018: 78-83) –¹⁰ ou a coincidência, que me parece mais forçada, de a Morte usar luvas de borracha na obra de Cocteau e o desfalecimento do Director na peça de Lorca ser acompanhado de “una lluvia lenta de guantes blancos, rígidos y espaciados” (García Lorca, 2018: 178).

Uma característica que chama imediatamente a atenção dos leitores de *El público* (e mais ainda dos espectadores, é evidente) é a sua extraordinária plasticidade, ou seja, a sua proximidade com as artes plásticas e sobretudo com a pintura. Na didascália inicial do “Cuadro quinto” (sigo as edições de Martínez Nadal e Millán), há uma referência direta à pintura na descrição da cena, que tem no centro “*una cama de frente y perpendicular, como pintada por un primitivo, donde hay un Desnudo Rojo coronado de espinas azules*” (García Lorca, 2018: 155). Quando a cama gira sobre um eixo, o espectador descobre que o Desnudo Rojo é o anverso e o reverso do Hombre 1 (García Lorca, 2018: 163).¹¹ Já o cenário do “Cuadro segundo”, a “Ruina Romana” em que toca flauta a Figura de Pámpanos e dança no centro do palco a Figura de Cascabeles, remeterá mais o público e o leitor para a arquitetura e a escultura. Mas no seu conjunto, toda aquela parafernália de personagens (seres humanos de épocas e origens desconhecidas, cavalos, máscaras, peças do guarda-roupa teatral), as múltiplas referências cromáticas e a profusão de situações dramáticas em constante rotação

¹⁰ Recordemos que também em *La casa de Bernarda Alba* o cavalo garanhão tem uma carga erótica simbólica extremamente forte, o que não evita o desenlace trágico dos amores de Pepe el romano e Adela.

¹¹ Para além da coroa de espinhos, muitas outras referências icónicas e textuais obrigam à aproximação sacrílega deste Desnudo com o Redentor da humanidade da religião cristã, constituindo um motivo suplementar para García Lorca ter evitado submeter esta peça ao julgamento do Público.

aproximam o cenário teatral das obras pictóricas de vanguarda, sobretudo das cubistas e das surrealistas. Tal não é surpreendente se tivermos em conta que o poeta granadino sempre se interessou pela pintura e o desenho, tendo sido ele próprio um excelente desenhador vanguardista. Os conhecimentos de Lorca em matéria de pintura ficaram bem evidenciados na conferência que proferiu em 27 de outubro de 1928, no Ateneo de Granada, intitulada “Sketch de la nueva pintura”, em que dissertou sobre as correntes artísticas suas contemporâneas (Impressionismo, Cubismo, Futurismo, Dada, Surrealismo), destacando as suas figuras cimeiras (entre as quais os espanhóis Picasso, Juan Gris, Miró e Dalí) e projetando cópias de algumas das suas obras (cf. García Lorca, 1984: 35-49).¹²

O confronto entre o amor socialmente aceitável e o amor ilícito domina todos os quadros do drama de Lorca através de uma sucessão de situações dramáticas e de um sistema de personagens que têm sido vistos como desdobramentos (e efetivamente são) dos protagonistas – Gonzalo e Enrique (Rosanna Vitale, 1991: 98; Gimeno Aragón, 2009: 11; Clementa Millán, 2018: 28-29).¹³ A sociedade (o público), contudo,

¹² A cronologia com que termina o volume da Alianza Editorial que recolhe a conferência de Lorca inclui um excerto de uma carta a Sebastián Gasch, na qual o poeta escreveu: “Cuando yo proyecté y elogí los cuadros de Miró, se armó una cosa gorda, pero yo *dominé* al público, y hasta los hice aplaudir... También proyecté cosas de Dalí, del que hice un gran elogio” (García Lorca, 1984: 158) creio não ser difícil detetar nos desenhos de Lorca a pegada artística de Joan Miró.

¹³ Pela sua complexidade, a questão dos desdobramentos em *El público* necessitava todo um artigo para ser dilucidada. Enquanto Enrique e Gonzalo, por um lado, e o Director e o Hombre 1, por outro, são respetivamente a identidade pessoal e a condição social dos protagonistas, as Figuras de Cascabeles e de Pámpanos serão uma espécie de réplicas dos protagonistas, com os quais chegam a coabitar no palco. As personagens centrais têm ainda a capacidade de se transformarem noutras, como acontece com Enrique, que se disfarça de Arlequín e de Bailarina, ou do Hombre 2, que se transforma em mulher de pijama, mas acaba desmascarado pelo Hombre 2, à frente de Julieta. O vestuário que serve de disfarce ao Director e ao Hombre 2 tem ainda a capacidade de se autonomizar como Traje de Arlequín, Traje de Bailarina e Traje de Pijama, passando a constituir novas personagens no palco, no qual se mantêm aquelas de que se autonomizaram. Enrique é, evidentemente o campeão dos desdobramentos, disfarçando-se, frente ao

não suporta modelos alternativos aos coletivamente instituídos e reage com uma inusitada severidade a qualquer desvio ao modelo único de comportamento sexual. A brusca entrada do Emperador no “Cuadro segundo”, interrompendo o desencontrado diálogo entre a Figura de Pámpanos e a Figura de Cascabeles, destina-se a reprimir a heterodoxia que punha em dúvida a unidade psíquica do sujeito e a submissão ao papel que cada um estava obrigado a cumprir na sociedade humana. Não acatar ser “uno” merecia ser amaldiçoado pelo Centurión e a condenação à morte pelo *Emperador*: “Uno es uno y siempre uno. He degollado más de cuarenta muchachos que no lo quisieron decir” (García Lorca, 2018: 128). No seu grotesco exagero, as palavras do Centurión deixam pouco espaço à imaginação quanto aos comportamentos sexuais que repudia: “¡Malditos seáis todos los de vuestra casta! Por vuestra culpa estoy yo corriendo caminos y durmiendo sobre la arena. Mi mujer es hermosa como una montaña. Pare por cuatro o cinco sitios a la vez y ronca al mediodía debajo de los árboles. Yo tengo doscientos hijos. Y tendré todavía muchos más. ¡Maldita sea vuestra casta!” (García Lorca, 2018: 127-128). Contudo, no final do “Cuadro”, o Emperador acaba abraçado a Pámpanos, o que é visto por Cascabeles, o Hombre 1 e o Director como uma traição (García Lorca, 2018: 130).

4. *O meu caso* é uma peça muito breve e com um conjunto de personagens substancialmente inferior ao da obra de Lorca. Em comum com *Sei personaggi in cerca d'autore* tem a invasão do palco por um elemento alheio ao elenco; mais próximo de *El público* é o facto de o invasor ser

olhar do espectador, de Arlequín, Bailarina, Guillermina de los Caballos ou Dominga de los negritos, e simultaneamente mantendo a sua identidade original. A complexidade adensa-se com a referência a personagens de identidade problemática, como a falsa Julieta e a verdadeira Julieta. Mas a verdade e a mentira, em *El público*, não mais do que duas faces da mesma moeda. Como constata o Estudiante 4, no “Cuadro quinto”, “el veneno de las venas falsas había causado la muerte verdadera de muchos niños” (García Lorca, 2018: 160).

uma personagem designada por Desconhecido, que pode genericamente ser considerada público. Para poder aceder ao palco, o Desconhecido teve de *atropelar* o Empregado do teatro, começando por denunciar os fingimentos e falsificações do espetáculo teatral, antes de se dirigir ao público para expor o seu caso, esse sim “um grande exemplo...” (Régio, 2005: 105). Na verdade, nunca chega a revelar o caso que o levou a invadir uma sala de espetáculos, mas a sua iniciativa constitui o perfeito pretexto para que outros *casos* sejam encadeadamente revelados. O primeiro é o do Empregado: tem a mulher entrevada e três filhos que necessita alimentar; o mais velho, já tem idade para trabalhar, mas está desempregado; precisa desesperadamente de manter aquele trabalho, que teme perder por não ter impedido a entrada do Desconhecido. O segundo caso começa por ser um assunto meramente teatral, mas que o Desconhecido confunde com um caso verdadeiro. A Atriz entra em cena, revelando não estar segura quanto à escolha de um dos seus dois pretendentes: “um caso interessante; mas bicudo” (Régio, 2005: 105). Censurada pelo Desconhecido, por considerar *um caso* as dúvidas que tem quanto à opção pelo “cavalo branco do Edmundo” ou pelas *carpetes* do Frederico” (Régio, 2005: 106), acaba por revelar que o seu verdadeiro caso é outro, relacionado, tal como o do Empregado, com a invasão do teatro: aquela peça (apesar de não ser grande coisa) e aquela personagem constituem a sua última oportunidade de “vir a ser uma estrela” (Régio, 2005: 107). O terceiro caso é o do Autor,¹⁴ que se queixa amargamente dos empresários, dos críticos e das companhias teatrais, que sistematicamente recusavam as suas obras. Para conseguir levar aquela peça ao palco tivera de fazer múltiplos cortes e alterações ao

¹⁴ A presença na obra do Autor e não do Encenador, como sucede nas restantes obras estudadas, afasta Régio de Lorca e Pirandello, o que terá que ver com o facto de o escritor português não ser tecnicamente um homem de palco como os seus congéneres espanhol e italiano. Contudo, no que restou da obra incompleta de García Lorca, apenas conhecida como *Comedia sin título*, e que partilha com *El público* a inspiração estética surrealista e a estratégia metateatral, é também o Autor e não o Director (encenador) o protagonista do drama.

texto, até nada restar do plano original. E vinha agora um *esquizofrénico* fugido dum *manicómio* deitar tudo a perder (Régio, 2005: 111).

Todas as personagens se dirigem ao público nalgum momento das suas intervenções e é justamente de uma cadeira de coxia que vem a exposição do quarto e último caso: o de um Espectador que se queixa de lhe ter sido vedada, com a intromissão do Desconhecido no espetáculo, a possibilidade de usufruir de alguma distração que o faça momentaneamente esquecer a sua vida miserável (Régio, 2005: 115-116). Todos os caos em suma são espoletados pelo caso inicial, o do Desconhecido, que o público nunca chega a conhecer, porque, no momento em que aquele começa a revelá-lo, a peça tem um fim fulminante, quando “o pano cai brusco e rápido, cortando-lhe a palavra” (Régio, 2005: 117). Cada caso, em suma, desencadeia um novo caso e o desenrolar da ação escapa completamente ao controlo de quem a iniciou, colocando as personagens em conflito umas com as outras. A Atriz chega a dizer que o invasor saiu do inferno, e, na verdade, não faltam nesta peça de Régio os condimentos do Inferno revelado por Sarte na sua peça *Huis clos* (estreada em 1944 no Théâtre du Vieux-Colombier, em Paris, e publicada pela Gallimard em 1945), na qual três personagens são colocadas num espaço fechado e vão discutindo com grande virulência até descobrirem que se encontravam no Inferno, porque “L’enfer c’est les Autres” (Sartre, 2000: 93).

Note-se que, em contexto de representação, o público fictício da peça é o público verdadeiro do teatro. Deste modo, os espectadores fazem parte simultaneamente da instância fictícia e da instância real, com fronteiras não completamente definidas: o Espectador que sobe ao palco para apresentar o seu protesto é impedido de regressar à sala por um Segundo Espectador porque passou a fazer parte da peça (Régio, 2005: 216). E o Segundo Espectador, não? Assim, a perspetiva do teatro dentro do teatro adotada por ambos os dramaturgos – já praticada por autores como Cervantes ou Shakespeare – acaba paradoxalmente por potenciar o questionamento da relação entre o teatro e a vida, onde ecoa o *Gran teatro del mundo* calderoniano.

A comparação de *O meu caso* com *El público* fica claramente enriquecida se forem igualmente tomadas em consideração as outras duas peças “em um ato”, que compõe o livro de Régio. *Três máscaras* é também uma obra metateatral, porque sob o disfarce das máscaras tem lugar um ato de teatro dentro do teatro.¹⁵ O cenário em que decorre a ação dramática é “uma sala próxima do salão de baile” de uma moradia *elegante* da capital portuguesa. Ainda segundo a didascália inicial, o tempo dramático corresponde à “atualidade, durante um baile de terça-feira de Entrudo” (Régio, 2005: 255). Com exceção de A Dona da Casa e de Columbina (esta só no final da representação), nenhuma das personagens chega a tirar a máscara. Embora no protocolo dramático estabelecido entre a representação cénica e o público as personagens devam ser consideradas pessoas reais que participam num baile de máscaras, não deixa de existir alguma concordância entre as máscaras exibidas e comportamentos e sentimentos das personagens que as usam. Personagem saída da *Commedia dell’arte*, Columbina é cortejada pelo seu eterno apaixonado, Pierrot, e por Mefistófeles, que mantém ao longo de toda a peça uma atitude arrogante e provocatória, face a qualquer dos restantes *figurantes*, pois assim Régio designa todas as *dramatis personae* da peça, desvalorizando o seu estatuto. Já Pierrot, amanuense (escriturário) na vida *real*, cumpre o seu destino de palhaço triste, invejoso e admirador das pessoas mais bem colocadas na vida, que persegue obsessivamente para usufruir do reflexo de algum brilho do seu estatuto social. Não é possível assegurar que os três mascarados efetivamente não se conhecem (como é determinado na conversa final da peça entre Columbina e A Dona da casa) ou se as personagens por detrás das máscaras estão a adaptar os seus diálogos às máscaras respetivas,

¹⁵ Esta peça teve uma primeira publicação na revista *Presença*, n.º 41-42, de maio de 1934, tendo sido ainda integrada no *Primeiro Volume de Teatro*, publicado no Porto em 1940. As diferenças entre estas versões e a definitiva não são substanciais. É, entretanto, evidente que, tendo como referência a data dessa primeira publicação, *Três máscaras* e *El público* são obras quase rigorosamente contemporâneas.

sendo que, na relação mais externa que se estabelece entre autor e público, é isso que verdadeiramente acontece.

A terceira peça do volume encena a relação de Mário de Sá-Carneiro com o seu Outro, marcada pela mesma tensão que emana de alguns dos versos mais conhecidos deste poeta, que vão acompanhando a evolução trágica da ação até ao momento do *suicídio*. Uma vez mais a vida e a ficção dramática se mesclam, sem permitir que se fixem contornos claros entre uma e a outra, a vida do próprio transporta para a literatura dramática e a sombra da ficção transplantada para a realidade do drama. É notória a semelhança temática entre *Mário ou eu próprio – o Outro* e várias obras narrativas de Sá-Carneiro, entre as quais o conto “Ressurreição” e a novela *A Confissão de Lúcio*, dado o jogo de espelhos que se estabelece entre algumas personagens como Inácio de Gouveia e Étienne Dalember (em “Ressurreição”) e Marta e Ricardo de Loureiro na narrativa que tem Lúcio Vaz como narrador autodiegético. As duas narrativas têm como referência hipotextual o conto *William Wilson* de Edgar Allan Poe, no qual é evidente a superioridade psicológica do duplo face ao original, que sente um indisfarçável incómodo na presença do seu *alter ego*. No final da peça, Mário morre envenenado pelo Outro, enquanto o William Wilson, depois de liquidar à espada e em desespero a sua projeção holográfica, constata que se matara a si próprio. A dualidade do eu que encontramos na peça em um ato de Régio coloca face-a-face Mário, o Esfinge Gorda, e o Outro, classificado como *anjo*, *espelho* e *máscara*. “O espelho – diz o Outro para Mário – em que ao mesmo tempo vês a minha perfeição e a tua disformidade. Compreendes que não posso ser um espelho risonho” (Régio, 2005: 289). Também o público é referido, mas com uma participação meramente decorativa, quase apenas para dar ao texto a nota metateatral.

5. Em conclusão, embora exposto de modo artisticamente mais obscuro, o caso de García Lorca é muito mais concreto e até menos literário do que o de José Régio. Em *El público* questionam-se as convenções sociais que impedem a possibilidade de amar de acordo com as escolhas

e as inclinações sexuais de cada um. Não estando o público (a sociedade) preparado para enfrentar diretamente o *caso*, a estratégia enunciativa de Lorca inclui a sátira das grandes paixões heterossexuais, como a de Romeu e Julieta.¹⁶ Ambos, entretanto, assumem uma estratégia dramática que aproxima o público teatral da opinião pública, que, no entanto, não é encarada do mesmo modo pelos dois escritores, pois enquanto Régio parece reconhecer ao público uma relativa neutralidade e bom-senso, o autor granadino considera-o preconceituoso e ao serviço de uma moral conservadora e obsoleta.

A quebra da unidade psíquica do sujeito é encarada por ambos os autores como uma maldição para as suas personagens. A máscara, o outro que somos íntima ou socialmente, é vista numa dupla aceção, pois tanto liberta, desinibe, como aprisiona, podendo tornar-se potencialmente homicida. O Director de Lorca (2018: 114) viu uma vez “un hombre devorado por la máscara”; em *Mário ou Eu próprio – o Outro*, é este que dá à personagem de que é reflexo a coragem e o veneno para efetuar o *suicídio* (Régio, 2005: 293-294).

Tanto *El público* como *O meu caso* têm um final aberto e abruço, apesar de o pano de palco descer bruscamente na peça de Régio e lentamente na de Lorca. O significado é, no fundo, o mesmo: os casos expostos não tiveram, ou não podiam ter, resolução. Tudo acaba como começara, com a autorização para que o público entre em cena na obra de García Lorca, com o Desconhecido a tentar uma vez mais infrutiferamente que o público o escute, na de Régio.

¹⁶ Nas páginas dedicadas a *El público* e a *Oda a Walt Whitman* da sua principal biografia de Lorca, Ian Gibson (2005: 433-440) confirma que não era fácil para ele, nem para outros escritores homossexuais assumirem a sua orientação amorosa numa época em que ser denunciado como *marica* significava obrigatoriamente ser vítima de uma profunda estigmatização social. Nem García Lorca nem a sua família estavam preparados para enfrentar as consequências da assunção explícita da homossexualidade. Isso ajudará a explicar que não se tenha concretizado em vida do escritor granadino a encenação de uma peça a que o autor atribuía uma extraordinária importância.

Por último, registemos a presença de uma referencialidade cultural, tanto clássica como moderna, que aproxima os autores de *El público* e de *Três peças em um ato*. As obras que leram podem não ter sido exatamente as mesmas, mas refletem uma formação análoga e uma idêntica ambição modernizadora. Curiosamente, há personagens muito próximas, mas nenhuma verdadeiramente em comum, pois quanto à personagem que de algum modo representa a instituição teatral, enquanto Garcia Lorca escolheu o Encenador,¹⁷ Régio preferiu o Autor, uma figura que traduz muito mais adequadamente a sua própria relação como teatro. Para além de Pirandello, há uma outra referência italiana presente nos dois livros, a da *Commedia dell'arte*. Mas nem aí as personagens escolhidas são as mesmas, pois enquanto o dramaturgo português escolheu as máscaras de Pierrot e Columbina (antepostas na face de figuras dramaturgicamente *reais*), Lorca selecionou para a sua peça o eterno rival de Pierrot, o Traje de Arlequim, denotando-se em ambos os casos a redução destas personagens a adereços teatrais, que são como o insuportável *frio* que se faz sentir no final de *El público*, “un elemento dramático como otro cualquiera” (García Lorca, 2018: 178). Fazem parte da mentira do “teatro al aire libre”, no qual se chama Enrique e não William o talentoso autor de *Romeu e Julieta*.

REFERÊNCIAS

- ANÓNIMO (1937). “Frederico Garcia Lorca”. *Presença*. 49. 14.
- DESTEPHANO, Mark & O'Neill, Lisa (2014). “Lorca’s conception of ultimate reality and meaning: *Canciones (1924–1927)*”. *URAM*. 37: 1.2. 40-52. Disponível em <https://www.utpjournals.press/doi/pdf/10.3138/uram.37.1-2.40> [consultado em 25-04-2021].
- FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor (1923). “Veladas teatrales”. *La Época* (24-12). 2. Disponível em <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000981891&search=&lang=es> [consultado em 26-04-2021].

¹⁷ Ainda que com ambição de ser autor, tal como o de Pirandello.

- GARCÍA LORCA, Federico (1978). *El público y comedia sin título. Dos obras póstumas teatrales*. Introd., trans. e versão depurada de R. Martínez Nadal e M. Laffranque. Barcelona: Seix Barral.
- ____ (1984). *Conferencias II*. Ed. Christopher Maurer. Madrid: Alianza.
- ____ (1996). *Dibujos*. Albolote (Granada): Editorial Comares / Fundación Federico García Lorca.
- ____ (2018). *El público*. 14.^a ed. Madrid: Cátedra.
- ____ (2020). *De viva voz. Conferencias y alocuciones*. Ed. Víctor Fernández e Jesús Ortega. Barcelona: DeBolsillo.
- GEBRA, Fernando de Moraes (2011). “José Régio e Sá-Carneiro nas encruzilhadas de seus duplos”. *Revista Língua & Literatura*. Mestrado em Letras (URI/FW). 13. 20: 91-108. Disponível em <http://revistas.fw.uri.br/index.php/revistalinguaeliteratura/article/view/154/298> [consultado em 30-04-2021].
- GIBSON, Ian (2006). *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca (1898-1936)*. 2.^a ed., Barcelona: DeBolsillo.
- GIMENO Aragón, Elisabet (2009). *Máscara versus apariencia. Caminos del deseo en El público de García Lorca*. Barcelona: PPU. Promociones y Publicaciones Universitarias.
- HAUY, Amini Boainain (1975). “O espelho em ‘Jogo da cabra cega’: uma perspectiva psicanalista simbólica”. *Letras* (Curitiba). 24: 21-34. Disponível em <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/19583/12798> [consultado em 26-04-2021].
- HUÉLAMO KOSMA, Julio (1989). “La influencia de Freud en el teatro de García Lorca”. *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*. 3. 6: 59-86.
- J.T. (1923). “Estreno de Seis personajes en busca de autor, en Barcelona”. *Heraldo de Madrid* (22-12). 5. Disponível em <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000811723&search=&lang=es> [consultado em 22-04-2021].
- JUNG, C.J. (1999). *Two essays on analytical psychology*. Trad. R.F.C. Hull. 2.^a reimp., London: Routledge.
- LISBOA, Eugénio (2019). *José Régio. A obra e o homem*. 3.^a ed., Guimarães: Opera Omnia.
- LOURENÇO, António Apolinário (2005). “A Presença e o ‘Modernismo’ espanhol: breve história de um grande equívoco”, in *Estudos de Literatura Comparada Luso-Espanhola* (pp. 123-138). Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa.
- ____ (2010). “A Geração de 27 e o segundo modernismo português”, in *Suroeste 1. Relaciones literarias y artísticas entre Portugal y España (1890-1936)* (pp. 345-354). Badajoz-Madrid, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo-Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.

- MALAQUIAS, Leandro de Jesus (2018). El público: *Sob a arena um amor poliédrico*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Curso de Doutorado do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor em Estudos Literários. Disponível em [https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/23765/1/EIP%
c3%bablicosob.pdf](https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/23765/1/EIP%c3%bablicosob.pdf) [consultado em 12-04-2021].
- MILLÁN, María Clementa, (2018). “Introducción”, in Federico García Lorca. *El público* (pp. 11-105). 14.^a ed. Madrid: Cátedra.
- MOBARAK, Armin (2013) *La recepción del teatro extranjero en Madrid (1900-1936)*. Tese de Doutoramento apresentada à Facultad de Filología da Universidad Universidad Complutense de Madrid. Disponível em <https://eprints.ucm.es/id/eprint/22383/1/T34652.pdf> [Consultado em 16-04-2021].
- MONTEIRO, Adolfo Casais (1972). “A poesia entre Freud e Jung”, in *A palavra essencial* (pp. 70-74). Lisboa: Verbo.
- ____ (1995). *O que foi e o que não foi o Movimento da Presença*. Pref., org. e notas de Fernando J. B. Martinho. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- PALOMBO, León (2007) *La represión sexual como tema recurrente en la obra de Federico García Lorca*. Dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in Spanish (Florida International University). Disponível em <https://www.proquest.com/docview/304712480> [consultado em 06-07-2021].
- PÉREZ FERRERO, Miguel (2017). “La conmemoración del tricentenário de Lope de Vega”, in Rafael Inglada (Ed.), *Palabra de Lorca. Declaraciones y entrevistas completas* (pp. 383-387). Barcelona: Malpaso Ediciones.
- PESSOA, Fernando (1999). *Correspondência (1923-1935)*. Ed. Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim.
- PIRANDELLO, Luigi (2018). *Sei personaggi in cerca d'autore*. Firenze: Odimedia [1925].
- RÉGIO, José (1977). “Uma peça de Pirandello (Sei personaggi in cerca d'autore)”, in *Páginas de doutrina e crítica da Presença* (pp. 39-45). Porto: Brasília.
- ____ (2005). *Teatro*. Vol. II. Aparato crítico dos textos inéditos de Paula Estrêla Lopes Mendes. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- RUIZ RAMÓN, Francisco (1997). *Historia del teatro español: siglo XX*. 11.^a ed., Madrid: Cátedra.
- SALINAS, Pedro (1985). “Dramatismo e teatro de Federico García Lorca”, in *Literatura Española / Siglo XX* (pp. 191-197). 6.^a ed., Madrid: Alianz.
- SARTRE, Jean-Paul (2000), *Huis clos* suivi de *Les Mouches*. Paris: Gallimard [1945].

- SMITH, Paul Julian (1998). *The Theatre of García Lorca: Text, performance, psychoanalysis*. Cambridge. Cambridge University Press.
- VITALE, Rosanna (1991). *El metateatro en la obra de Federico García Lorca*. Madrid: Pliegos.

LA “CRUZADA DE ARTE” DE LA *REVISTA IBÉRICA* (1902) Y LAS RELACIONES PORTUGUESAS DE FRANCISCO VILLAESPESA

ANTONIO SÁEZ DELGADO

Universidade de Évora
Centro de Estudos Comparatistas da U. Lisboa

Para Carlos Reis, cruzado de Arte

I

Probablemente ningún otro tópico historiográfico ha levantado tanta polvareda crítica en la literatura española moderna como el que establece el campo de relaciones posibles entre los conceptos de modernismo y de generación del 98. Abordados desde las más diversas perspectivas, basadas en criterios de oposición o en principios de relación, en fundamentos de naturaleza puramente estética o de acuerdo con una concepción epocal, siempre con el telón de fondo de su vinculación con los amplios movimientos internacionales con los que coinciden históricamente, el balance actual parece indicarnos que existe un amplio consenso académico para una articulación dinámica entre ambos conceptos como respuestas posibles y paralelas a la crisis del fin de siglo en las letras españolas, tras el ‘desastre’ del 98.

Uno de los aspectos que con más frecuencia se esgrimía para diferenciar a ambos grupos, y que continúa, aún hoy, siendo objeto de amplio debate, es el que se refiere a la dimensión nacionalista de sus propuestas literarias, pues una perspectiva no problematizada de este asunto conducía a pensar que esa dimensión, tan profundamente enraizada

en los autores del 98, no gozaba de un espacio propio y considerable en las filas de los poetas modernistas, seducidos por cualquier atisbo de brillo cosmopolita en menoscabo de su conciencia casticista, por decirlo con Unamuno. Pareciera como si los poetas del modernismo español, encauzados en los principios teóricos de una suerte de parnasianismo filtrado por la lectura de los autores americanos, hubiesen puesto sus ojos en la lírica simbolista francesa o en el propio modernismo del otro lado del Atlántico sin mayor preocupación ni reflexión por la conciencia nacional de su propia literatura y por el propio desarrollo de su país, lo cual no es, en absoluto, cierto. Buena parte de los proyectos literarios de los jóvenes poetas modernistas españoles seguidores do nicaraguense Rubén Darío partió de una profunda convicción nacionalista, y si sus autores fueron apasionadamente a beber a las fuentes de otras literaturas (la francesa y la hispanoamericana, esencialmente, pero también la portuguesa, como veremos) fue exactamente para conseguir fortalecer de tal manera su arquitectura literaria nacional que pudiera convertirse en un bastión firme e inexpugnable, a la par de las literaturas hegemónicas del momento.

En este contexto surge la figura del poeta andaluz Francisco Villaespesa, posiblemente el autor que más y mejor encarnó el espíritu de aquella aventura modernista, que en los primeros años del siglo XX tuvo por objetivo provocar una renovación estética de la lírica española amparándose en las fórmulas del parnasianismo y el simbolismo, y que tuvo que enfrentarse a las críticas de los ideólogos de una cultura más tradicionalista, que veían en los postulados modernistas una tendencia excesivamente esteticista y alejada, a través de su afán cosmopolita, de los principios vertebradores del purismo literario español. Sin embargo, esta misma hipótesis, aun considerada como cierta, puede ser analizada y matizada desde otras perspectivas. Porque, en realidad, si podemos considerar que el modernismo español fue en muchos aspectos excesivo y epigonal, que exageró su pasión por lo foráneo y extremó la factura formal de su poesía para intentar agitar las aguas de la indiferencia general, ¿no podríamos también pensar que es precisamente esa característica,

la hipérbole, una de las columnas vertebrales de esa misma condición casticista española que se le achacaba no tener a los poetas modernistas? Eduardo Lourenço define al país vecino como un “povo, de uma violência e de uma vitalidade míticas”, con “paixão pelo que é extremo” (Lourenço, in Baptista 2005: 60). ¿No será, al fin y al cabo, la exagerada ansiedad modernista por lo foráneo una manifestación más de esa pulsión por lo extremo propia de la más genuina cultura española?

II

En 1900, Francisco Villaespesa publica *La copa del rey de Thule*, considerada como la primera obra modernista de un autor español. Se adelanta, de hecho, tan solo en unas semanas a la publicación de *Ninfeas* y *Almas de violeta*, los dos poemarios con los que Juan Ramón Jiménez saludaba el cambio de siglo. Se comenzaba a fraguar así, diez años después de la publicación en Portugal de *Oaristos*, de Eugénio de Castro, un proceso que desembocará, pocos años después, en la transición de un “primer o alto modernismo”, basado en los postulados del parnasianismo, a un “segundo o bajo modernismo” (Feria, 2019), que adopta los cánones del decadentismo y el simbolismo. La presencia en España de Rubén Darío, entre diciembre de 1898 y los primeros meses de 1900, es fundamental en este aspecto, pues la lectura que Villaespesa realiza del simbolismo francés está, sin duda, filtrada por la poesía del nicaragüense, que se convierte en uno de sus autores de referencia, especialmente desde la publicación de *Prosas profanas*, en 1896, considerado como la baliza inicial del modernismo hispanoamericano.

Desde la aparición de *La copa del rey de Thule*, en 1900, hasta la de los primeros libros en los que podemos comenzar a vislumbrar lo que José Luis López Bretones ha definido como “simbolismo pleno” (2004: 19), pasan tan solo dos o tres años: *Alma*, de Manuel Machado, es de 1902; *Soledades*, de Antonio Machado, de 1903; *Arias tristes*, de Juan Ramón Jiménez, también

de 1903. El año 1902 es, no podemos olvidarlo, el momento que define la renovación narrativa española (Urrutia, 2002), pues en él se publican cuatro novelas que rompen con el naturalismo y conectan la literatura hispana con el curso de las novedades europeas: *Amor y pedagogía*, de Miguel de Unamuno; *Camino de perfección*, de Pío Baroja, *La voluntad*, de José Martínez Ruiz 'Azorín' y *Sonata de otoño*, de Ramón María del Valle Inclán. Estamos, así, en paralelo en la poesía y la narrativa, con nombres vinculados al modernismo y a la generación del 98, en el momento histórico de la "guerra literaria" a la que se refiriera Manuel Machado.

En este periodo de profunda agitación estética, destaca la actividad ejercida por el denominado grupo de "Los Cuatro" (McDermott, 1993: 239), constituido por los hermanos Machado, Juan Ramón Jiménez y Francisco Villaespesa, cuyos nombres son frecuentes en las revistas literarias modernistas, desde *Electra* (1901) hasta *Cervantes* (1916). Es precisamente en la vida de estas revistas, en paralelo a los títulos individuales de sus autores, donde empieza pronto a sentirse, manifiestamente desde 1903, un giro desde el parnasianismo inicial hacia un simbolismo más intimista, sobrio y sutil, de timbre contenido y menor fuego de artificio retórico, al que evolucionaron de forma destacada Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado, aun con sus diferentes registros, mientras Villaespesa, por el contrario, pareció en cierto modo estancarse en el tono del primer modernismo, que, en rigor, nunca abandonará.

A pesar de ello, el poeta andaluz es una presencia esencial para comprender el espíritu del movimiento modernista español, pues, como explicó Federico de Onís en 1937, un año después de su muerte, fue el "principal aglutinante" que "sirvió de unión y de propulsor de las iniciativas que caracterizaron a la nueva época", para concluir que "las revistas literarias que Villaespesa fundó fueron el órgano de expresión de los modernistas en su juventud" (Onís, 1937: 276). En efecto, el papel protagonista de Villaespesa en la propuesta del modernismo español vino marcado por una extraordinaria facilidad para aglutinar en torno a sus propuestas a numerosos autores, tanto españoles como oriundos de los espacios culturales que más le interesaron:

Hispanoamérica, Portugal e Italia. Villaespesa creyó profundamente en el proyecto de construcción de un frente latino que sirviese para equilibrar el evidente patrón hegemónico que constituían otras literaturas nacionales, que no desdeñaba en absoluto, pero ante las cuales pensaba que era necesario alzar la bandera de las culturas latinas.

Villaespesa fundó muchas de las más importantes revistas modernistas españolas, de las que fue responsable directo: *Electra* (1901), *Revista Ibérica* (1902), *Renacimiento Latino* (1905) o *Revista Latina* (1907-1908). En estas publicaciones, rescatadas definitivamente por Marlene Gottlieb (1995), de vida fugaz pero intensa, construyó Villaespesa el ideario estético y también ideológico del modernismo español, con una estrategia cosmopolita de acercamiento a los espacios literarios ya referidos que se hace, con ligeros cambios de perspectiva, siempre palpable en las revistas mencionadas. Esta estrategia, amparada en su extraordinaria facilidad para establecer relaciones, lo convirtió en el principal baluarte del modernismo de los primeros años del siglo XX, así como en el más dotado para traer a España las novedades estéticas surgidas más allá de sus fronteras. Juan Ramón Jiménez, en 1936, en un artículo publicado con motivo de la muerte del poeta, que tiene como título “Recuerdo al primer Villaespesa”, lo define con estas palabras:

Villaespesa era el solo todo el modernismo exotista español, hispanoamericano y portugués. Los demás no fuimos sino accidente momentáneo. El fundó y mudó sucesivamente todas las revistas del modernismo, ‘peleó todas sus batallas’ con la maza del ‘jimbécil!’ siempre en alto, como un verdugo de su Apolo. Todos creíamos que Villaespesa habría de ser el mayor poeta del mundo, del mundo español y portugués por lo menos. (*apud* Andújar Almansa, 2004: 62)

Juan Ramón Jiménez no duda en atribuir a Villaespesa un papel central en la construcción del “modernismo exotista español, hispanoamericano y portugués”, con una clara voluntad de deslindar definitivamente su propia aventura estética –virada hacia una concepción más pura, esencialista e

intimista del poema— de la del autor de *La copa del rey de Thule*, con el que tuvo cierta sintonía en sus primeros años de formación, al rayar el paso de siglo. Villaespesa, de hecho, prologó *Almas de violeta* de Juan Ramón Jiménez en 1900, pero el distanciamiento estético entre ambos comenzó a hacerse visible en 1903, año en que nace la revista *Helios*, promovida por el autor de *Platero y yo*, y en la que ya no figura Villaespesa. En 1953, tan solo tres años antes de que se le concediera el Premio Nobel, cuando el poeta de Moguer dicta en Puerto Rico un curso de doctorado cuyos apuntes se recogieron en *El Modernismo. Apuntes de curso (1953)*, el papel que concede a Villaespesa entre los frutos del movimiento modernista es muy secundario, llegando a anotar la “decadencia (...) Banal, impertinente” de su poesía anclada en el artificio verbal (Jiménez, 1999: 63).

III

Villaespesa estuvo, por tanto, en primera fila de la conocida guerra literaria entre la ‘gente joven’ y la ‘gente vieja’ en España, y asumió ese papel con valentía y con una innegable facilidad para establecer puentes con otras literaturas. Esos puentes se hacen especialmente visibles, en lo que respecta a su relación con las letras portuguesas, en la poco conocida *Revista Ibérica*, que publicó cinco números —y no cuatro, como se creía hasta no hace mucho— en los que encontramos de nuevo, bajo el mando de su director, Francisco Villaespesa, al grupo de “Los Cuatro”, en plena articulación con algunos de los nombres más notables del simbolismo portugués (y no solo del simbolismo) de aquellos años.

La *Revista Ibérica*, haciendo gala del cosmopolitismo de su director, pretendió sumar a su cruzada estética a numerosos nombres internacionales, con el objetivo de crear una cosmopolita red de complicidades con el mismo fin de renovación estética y cultural. Sin embargo, no hay que olvidar que, tras este propósito, destaca también una firme voluntad doctrinal, que se traduce en una estrecha relación entre compromiso

estético e ideológico, pues el verdadero objetivo de Villaespesa fue provocar una renovación en la literatura española semejante a la que se había producido en Hispanoamérica y en Portugal. Se trataba, en definitiva, de sumar complicidades internacionales para una cruzada que tenía como objetivo promover y desarrollar el modernismo en España, en la cual era fundamental conseguir el apoyo explícito de aquellos poetas que ya habían realizado una labor semejante en otros países, y que ahora podrían sumarse a la causa española con el propósito de legitimar la campaña emprendida por el modernismo y el papel de liderazgo representado por Villaespesa.

En este sentido, son tres los poetas internacionales que sirvieron de referentes directos e inmediatos a los modernistas españoles congregados alrededor del poeta andaluz, y los tres aparecieron en las páginas de *Revista Ibérica*: el omnipresente Rubén Darío; el italiano Gabriele D’Annunzio, cuya vena decadentista marcó buena parte del registro del modernismo español; y el portugués Eugénio de Castro, cuyos libros *Oaristos* (1890), *Horas* (1891), *Belkis* (1894) y *Constança* (1900) constituyeron un auténtico aldabonazo para los modernistas hispánicos, conociendo una divulgación extraordinaria en todo el espacio internacional de lengua española. Curiosamente, la poesía de Castro llegó a Villaespesa y los modernistas españoles atravesando el océano Atlántico, pues fue el propio Darío quien ensalzó la figura del poeta de Coimbra en su libro *Los raros* (1896), provocando que todos los ojos atentos a las palabras del autor de *Azul...* se fijasen en la poesía del portugués, cuya huella en el modernismo hispánico es realmente notable (Mochila, 2014) y adánica, como remarca Enrique Díez-Canedo, uno de los críticos literarios más lúcidos de las primeras décadas del siglo XX en España, al afirmar que “en Rubén Darío dominaba la técnica de Eugénio de Castro, con mayor fuerza que la de los franceses” (Díez-Canedo, 1921: 234).

De los tres referentes ya citados, Villaespesa se acercó de forma más visible a dos, pertenecientes a los ámbitos literarios que más le interesaron: Rubén Darío y Eugénio de Castro. Con ambos estableció contacto para sumar sus nombres a la causa de la nueva literatura, considerándolos

emblemas y ejemplos que los poetas españoles podrían seguir para superar el estado de postergación en que se encontraban. Ese es el sentido de la carta que escribió el poeta andaluz a Darío el día 8 de diciembre de 1900, en el que describe el ambiente literario madrileño como un escenario bélico, tan convencido estaba de la batalla que debían librar, como ha puesto de manifiesto Ara Torralba (1997) al referirse a la “poesía *luchadora*” de los jóvenes modernistas. Dice así la carta en cuestión:

Aquí lo de siempre; mucha prosa, una prosa horrible. Los amigos continúan haciendo la vida de café; y los que aún tenemos el valor de sentirnos artistas nos aburrirnos en este ambiente de ramplonería. ¿Cuándo viene usted? Hágalo pronto. Necesitamos su ayuda, sus consejos y su dirección para luchar (...) Usted ha producido una verdadera revolución artística en este pobre país; ha abierto horizontes nuevos a esta juventud; la ha conducido al combate, y hoy, cuando más falta hacía un Jefe que nos dirigiera, que nos guiara a la victoria, Ud. nos abandona a nuestras propias fuerzas y nos deja en manos de nuestros enemigos. (Villaespesa, 1900)

Villaespesa se quejó de que Darío se marchara de Madrid y del estado de orfandad en que dejaba a sus seguidores. La descripción del estado de la literatura española al que hace referencia el autor de *La copa del rey de Thule* no podía resultarle nuevo, por otro lado, al nicaragüense, que en el texto consagrado a Eugénio de Castro en *Los raros* había dejado constancia de la situación de ostracismo que vivían las letras españolas: “nuestra amada y desgraciada madre patria, España, parece sufrir la hostilidad de una suerte enemiga, encerrada en la muralla de su tradición, aislada por su propio carácter” (Darío, [1896] 1999: 275). La sintonía entre ambos poetas era evidente, los dos pretendían renovar la literatura española que inauguraba el siglo, y Villaespesa asumía su papel de aglutinador del modernismo en la capital española.

Desde ese mismo espíritu y con la misma finalidad, Francisco Villaespesa entró en contacto con Eugénio de Castro, según podemos

comprobar en el epistolario hispánico del poeta de Coimbra, que conserva 19 cartas dirigidas por el español, entre junio de 1902 y febrero de 1917. En esas epístolas, el remitente deja constancia de su enorme admiración por la obra del simbolista luso, hasta el punto de declararle, en 1910, que “hace muchos años que constituye Vd. una de las tres personas de mi trinidad literaria, de mis únicas admiraciones sinceras: Eugenio de Castro, Gabriel D’Annunzio y Mauricio Maeterlinck. Fuera de estos tres nombres, nada encuentro en nuestra raza.” (Álvarez y Sáez Delgado, 2007: 167). En este conjunto epistolar destacan sobremano las nueve cartas remitidas en 1902, coincidiendo exactamente con el periodo de vida de la *Revista Ibérica*. En ellas, se hace perfectamente visible la magnitud del proyecto emprendido por Villaespesa con la revista, en la que la poesía portuguesa, en términos generales, y la de Eugénio de Castro, de forma muy particular, ocuparían un espacio central. Un ejemplo palmario de ello es la carta que le envía, con membrete de la *Revista Ibérica*, probablemente en agosto de ese año, en la que define al autor de *Constança* como “el primero de todos los poetas peninsulares”, para acabar buscando su complicidad en unas líneas que retoman el tono heroico de la carta a Darío:

Su personalidad me es sumamente simpática por coincidir con ella mi temperamento. Vd. hizo en Portugal hace diez años lo que Rubén Darío y yo estamos ahora operando en las letras castellanas. Gracias a su genio, la poesía portuguesa tiene hoy cierto perfume de delicadeza, de suavidad, de algo alado y sutil, que nosotros intentamos darle hoy al idioma de Cervantes. (...)

Es preciso que Vd nos ayude con todas sus fuerzas en esta cruzada de Arte, en este llamamiento a la juventud de ambos países, hoy extraviada por atajos sociológicos y caminos pedregosos. Es preciso que Vd. vuelva a la lucha (...) que sea Vd. el paladín de este combate decisivo, el que nos conduzca a la victoria suprema. (Álvarez y Sáez Delgado, 2007: 149-150)

La “cruzada de Arte” estaba en su apogeo, y Castro era llamado a las filas de los modernistas para alcanzar la “victoria suprema”, escribía Villaespesa con un léxico, por otro lado, ciertamente protovanguardista. Las nueve cartas enviadas por el español en 1902 constituyen un valioso testimonio para la reconstrucción del proyecto de la revista en lo que se refiere a su dimensión portuguesa, a la que Villaespesa concedió un papel esencial. En paralelo a las reiteradas peticiones (al parecer, no correspondidas) para que Castro le manifestase su opinión sobre *La copa del rey de Thule* y *El alto de los bohemios*, volúmenes remitidos a Coimbra, y a la aparición en el epistolario de breves comentarios sobre otros poetas de ambos países (incluyendo a Juan Ramón Jiménez, que acabó siendo el más elogiado por Eugénio de Castro), las cartas de Villaespesa son el registro firme de la voluntad del director de la *Revista Ibérica* por conceder al autor de *Oaristos* un lugar de privilegio en las páginas de la publicación. En la primera de ellas, de junio de 1902, el poeta español le anuncia la pronta aparición de la revista (cuyo primer número vio la luz, en efecto, el 20 de julio), en la que “Publicaremos en cada número un estudio de algún gran escritor portugués. En el primero, inserto uno de Eça de Queirós escrito por Emilia Pardo Bazán y desearía que el segundo lo destinásemos a su nombre glorioso y admirado por la nueva generación española.” (Álvarez y Sáez Delgado, 2007: 147). Sin embargo, el primer número de *Revista Ibérica* no publicó el estudio anunciado sobre Eça, ni ningún autor portugués fue objeto de un ensayo en los demás números, por mucho que Villaespesa insistiera en esa idea en otra carta sin fechar, pero que podemos situar entre finales de septiembre y primeros de octubre del mismo año, exactamente entre la aparición de la cuarta y la quinta entregas de la publicación.

IV

La *Revista Ibérica* siguió en el engranaje del modernismo español a otras como *Arte joven* (marzo-abril de 1901), *Electra* (marzo-mayo

de 1901) o *Juventud* (octubre de 1901-marzo de 1902), y lo hizo con un espíritu propio, en el que destacaba una concepción de lo ibérico ceñida al diálogo entre los universos de lengua castellana y portuguesa, pues no aparece en toda su breve vida ninguna colaboración catalana, gallega o vasca. Esta circunstancia parece, de hecho, responder a los intereses directos de Villaespesa en aquel momento, cuando su vocación lusitana empieza a dar sus pasos más firmes. Geoffrey Ribbans (1989: 133) ha destacado, partiendo de un análisis estético del conjunto de colaboradores de la revista, su carácter “heterogéneo”, que respondería a una “amplia muestra de intereses”, con confluencia de aspectos estéticos e ideológicos diversos. Entre los primeros, sin duda, la firme defensa y divulgación del modernismo y de la literatura de la ‘gente nueva’ se convierte en la bandera a esgrimir, contando con colaboraciones en el ámbito castellano como las de Antonio y Manuel Machado, Juan Ramón Jiménez, Ramón del Valle Inclán, Ramón Pérez de Ayala o el propio Villaespesa, en articulación con nombres como los de Miguel de Unamuno o Rubén Darío. Entre los segundos, los aspectos de carácter ideológico aparecen representados por las colaboraciones de Francisco Giner de los Ríos y Manuel Bartolomé Cossío, centradas en el tema de la educación, como una muestra de la preocupación de la *Revista Ibérica* por el “destino de España” (Celma Valero, 1991: 84-85; Martín Infante, 2017: 206). Así, combinando aspectos estéticos e ideológicos, la publicación de Villaespesa manifiesta una visión de la poesía –género central en sus páginas– como una actividad necesaria para la regeneración de España, y propone, en palabras de Galindo Artés (2004: 303), una “poesía nacional-simbolista para despertar la fuerza espiritual que duerme en el corazón de las multitudes”, como un “signo beligerante de exaltación nacionalista”. A este hecho, de clara vocación ideológica, debemos unir otro, nuevo signo de la composición poligenética de la modernidad hispánica (Urrutia, 2004), como es el hecho de la importante y constante presencia portuguesa en las páginas de la revista, donde se forja una especie de comunión de ideales ibéricos amparado en el diálogo entre las literaturas en castellano y en portugués.

Del lado luso, la figura central en las páginas de la *Revista Ibérica* no podía ser otra que Eugénio de Castro, cuyos poemas aparecen en los números dos (“Los siete durmientes”), cuatro (“El peregrino”, en traducción de Villaespesa) y cinco (“Pan”, con el mismo traductor). El papel protagonista concedido al poeta de Coimbra fue evidente, como muestra nítida de la devoción que sentía por su poesía el director de la revista. Junto a él, encontramos también las firmas de Guerra Junqueiro (en el número uno, ocupando el espacio que parecía haber estado alguna vez destinado a Eça de Queirós) y las de otros autores más o menos próximos al amplio espíritu renovador, como Sílvio Rebelo, Thomas de Fonseca, Manuel Cardia (que prologó libros de Villaespesa como *Canciones del camino*, de 1906, o la edición de *El alto de los bohemios* de 1916), Eduardo de Barros Lobo, Júlio de Lemos, Ladislao Patrício, Fausto Guedes Teixeira o Manuel Lanrajeira.

Todos estos nombres no eran desconocidos para Francisco Villaespesa, como tampoco el nombre del español lo sería para ellos. De hecho, podríamos decir que la *Revista Ibérica* contó, además de con una genealogía propia en el modernismo español, con un antecedente directo en otra publicación que compartió, muy poco tiempo antes que ella, su mismo espíritu, y en la que podemos encontrar bastantes de las voces más importantes que resonaron en ella. Esa otra revista, que reúne a su alrededor al círculo de escritores en el que Villaespesa estableció contacto directo con varios de sus amigos y colaboradores portugueses, no fue otra que la lisboeta *Revista Nova*, que publicó 8 números entre abril de 1901 y enero de 1902, tan solo seis meses antes de la aparición de la primera entrega de la *Revista Ibérica*. Editada por Ilídio Analide da Costa, en sus páginas encontramos, con excepción de Eugénio de Castro, a buena parte de los colaboradores portugueses de la revista de Villaespesa, ahora en articulación con algunos de los nombres más representativos de las letras en lengua española, también presentes en la *Revista Ibérica*, como Juan Ramón Jiménez (que publica un poema y aparece retratado ya en el primer número, como “Juan Jiménez”, abriendo una sección titulada “A Espanha artística – Os Novos”, y repite con otro

poema en el número dos), Rubén Darío, Miguel de Unamuno, o guatemalteco Enrique Gómez Carrillo, Jacinto Benavente o —entre otros— el propio Francisco Villaespesa, protagonista de la sección mencionada en el número seis, del 10 de agosto de 1901, con un retrato fotográfico y la reproducción de su poema “Pindárica”, dedicado al modernista Salvador Rueda.

Se trata, en efecto, de una especie de relación especular entre las dos publicaciones, pues a la importancia del diálogo establecido por la *Revista Ibérica* con Portugal debe sumarse, en la misma dirección estética y en la misma secuencia temporal, el de la *Revista Nova* con España (cf. Correia Fernandes, 1985; Díaz Alonso, 2017). A pesar de que el conocimiento que tuvieron los participantes de ambas publicaciones sobre la otra literatura peninsular privilegiada en este diálogo no parece ser, en ocasiones, demasiado profundo (si nos dejamos guiar, por ejemplo, por el hecho de que Rubén Darío apareciese en el último número de la *Revista Nova* presentado como poeta argentino, junto a una bellísima caricatura realizada por Leal da Câmara), la realidad parece confirmarnos que todos ellos estuvieron muy atentos a las novedades literarias que identificaban con su propia cruzada, a ambos lados de la frontera. Este hecho se confirma con la circunstancia de que el texto de Manuel Laranjeira “Arte Nuevo” (en el que, curiosamente, realiza una crítica profunda del movimiento simbolista), traducido al español y publicado en el número tres de la *Revista Ibérica* el 20 de agosto de 1902, hubiese ya aparecido en su versión original (“Arte Nova”) en el número dos de *Revista Nova*, el 25 de abril de 1901. Sin duda, Villaespesa estuvo muy atento a las novedades que mostraba la publicación lisboeta, e hizo de ella el semillero principal de sus relaciones portuguesas, que trufó siempre con la devoción sentida por la figura mayor de Eugénio de Castro, hasta que se produjo el distanciamiento entre ambos, probablemente motivado por la polémica que generó la versión que hizo el español de *O rei Galaor*, considerada un plagio, y que levantó una cierta polvareda pública (Sáez Delgado, 2008: 13-35).

De hecho, varios de los escritores reunidos en las páginas de *Revista Nova* son citados por Felipe Trigo como cercanos y cómplices

de Villaespesa en dos textos escritos con motivo de un viaje realizado a Lisboa en 1904 por ellos dos junto con Luis Morote (Fernández Sánchez-Alarcos, 2004). Trigo, buen amigo de Villaespesa, como testimonia Rafael Cansinos Assens (1996, I: 106-109), publicó, en efecto, dos crónicas de ese viaje, tituladas “Lisboa. Sarta de impresiones”, en el diario madrileño *El Liberal* los días 17 y 24 de agosto de ese mismo año, textos recogidos en septiembre de 1916 por Villaespesa en el número dos de la revista *Cervantes*, como homenaje al reciente fallecimiento del extremeño Felipe Trigo, esta vez bajo el título “Recuerdos de Portugal”. En ellos es posible observar, una vez más, el papel de interlocutor privilegiado que desempeñó Villaespesa en esta serie de contactos entre autores españoles y portugueses cercanos al simbolismo y el modernismo, siempre con el telón de fondo de la “cruzada de Arte” compartida.

V

A Francisco Villaespesa, en calidad de especialista, junto a Julio Nombela y Campos, acudió el mexicano Amado Nervo en 1908 para informarse de la actualidad de las letras portuguesas, según documenta en un texto sumamente interesante titulado “Del florecimiento de la poesía lírica en Italia, Portugal y España”. En ese artículo, Nervo recoge entrecomillada una amplia panorámica enviada por Villaespesa, en la que ensalza una vez más la figura de Eugénio de Castro como el faro a seguir, situando también en un lugar destacado a António Nobre:

Para mí el más grande de los poetas portugueses es Eugénio de Castro, porque ha sabido fundir, mejor que ningún otro poeta, todos los elementos e innovaciones de la poética moderna, con el carácter de su pueblo y de su raza. Creo más: que fuera de D’Annunzio y Maeterlinck, es el primer poeta de la raza latina.

Señor del ritmo y de la imagen, sabe prodigarlos en la sobriedad y la elegancia de un ateniense del siglo de Pericles. Aun en aquellas de sus poesías más simbolistas, las imágenes son claros prismas tallados, griegas siempre, y el ritmo musical sin torceduras, sin rechinamientos. Además, en todas ellas se ve al poeta portugués un poco melancólico y lleno de una íntima religiosidad por la naturaleza. *Sagramor* es uno de los más grande poemas humanos que se han escrito, desde el *Fausto*. *Constanza* es toda el alma portuguesa simbolizada en aquella mujer engañada, que al morir perdona. Sus líricos son admirables y aun en aquellos de sus primeros versos, influidos por las recientes escuelas, se ve una gran nobleza de emoción y de estilo y se nota al gran poeta. Si influencia es enorme en la literatura portuguesa. (...) Con Antonio Nobre (...), Eugenio de Castro constituye toda la poesía nueva en Portugal. (Villaespesa, in Nervo, 1921: 16-17)

Tras Castro y Nobre, Villaespesa cita como figuras destacadas a Guerra Junqueiro y a Gomes Leal, concediendo también espacio a “los jóvenes, los de nuestra edad” (Idem: 17), entre los que destaca a Lopes Vieira, António Patrício, António Correia d’Oliveira, Ribeiro de Carvalho, Augusto Gil, Fausto Guedes Teixeira y João Lúcio. Sin duda, el poeta andaluz llegó a convertirse en el espectador más atento de la nueva poesía portuguesa, y no le tembló el pulso a la hora de crear una red de amistades literarias y trazar puentes con Portugal.

Por aquel entonces, Villaespesa había dirigido ya otras revistas de vida también fugaz, como es el caso de *Renacimiento Latino* (1905) – codirigida con Abel Botelho– y *Revista Latina* (1907), en las que la lupa ibérica ampliaba notablemente su foco hasta alcanzar una dimensión de latinidad, con el objetivo de promover una fraternidad intelectual entre Italia, Francia, España, Portugal y América Latina, con la que contrarrestar el posicionamiento internacional de las culturas anglosajonas. Se trataba de recuperar la idea de *Volksgeist*, de convocar el espíritu de la raza como elemento regenerador de identidades, en la línea de la conocida “Salutación

del optimista” (en *Cantos de vida y esperanza*, 1905) de Rubén Darío, que invocaba el momento histórico de la estirpe latina.

Sin embargo, esta vocación histórica de la raza, de la casta, en la que es necesario situar su nunca abandonada pasión portuguesa (en 1909 incluirá en su libro *Viaje sentimental* un conjunto de sonetos titulado “Saudades de Portugal”), no hizo que Villaespesa olvidase, ni mucho menos, su cruzada nacional. En 1912, pasado el momento heroico del modernismo, producida ya una importante depuración lírica en las letras españolas, Villaespesa publicó *Fiesta de Poesía*, que recoge el discurso escrito con motivo de su nombramiento como hijo adoptivo de la ciudad de Granada. En ese texto, encendido de exaltación, retoma una vez más los tópicos fervorosos de su nunca abandonado modernismo, para defender el lugar prioritario de los poetas en la construcción de la nueva España: “Tenemos el deber de hacer patria. Y nuestro arte debe hundirse en el subsuelo de las tierras de España.” (Villaespesa, 1912: 29). Y, en un tono que nuevamente podríamos calificar de protovanguardista, proclama:

¡Infiltrad en el viejo organismo nacional, antes de que se descomponga, todo el ardor y el entusiasmo de vuestra sangre juvenil; y... responded orgullosamente con toda la energía indomable de nuestra estirpe, con esta fiera y férrea afirmación: ‘Hay que españolizar el mundo’.

Villaespesa cerraba, así, el círculo de su propuesta modernista como estrategia regeneradora de la cultura y la conciencia nacional, tras surcar con percepción plena las aguas del iberismo y del latinismo, que, en rigor, nunca abandonó, como queda demostrado en el conjunto de poemas póstumo titulado *Quinta de las Lágrimas*, subtítulo “Cancionero portugués y Motivos españoles”, en el que rinde un sentido homenaje a Portugal y su cultura. Así, el iberismo propuesto por el poeta andaluz a lo largo de su obra y en los idearios de sus revistas puede y debe ser entendido, por encima de cualquier otra cosa, como un factor de movilización del nacionalismo español (Matos, 2017). De algún modo,

Villaespesa congregó, en el conjunto de su obra y en la totalidad de su vida literaria, a pesar de todos sus excesos, el cosmopolitismo y la esencia española, que siempre tuvo presente. Federico de Onís (1937: 277) fue el primero en declararlo:

En la poesía de Villaespesa todos esos elementos nuevos y extranjeros que caracterizaron al modernismo, llegan a acordarse plenamente con el carácter de la retórica tradicional española. (...) Villaespesa nacionalizó, podríamos decir, la nueva poesía y contribuyó así a su divulgación, su triunfo y su incorporación al gusto general de la época.

De esta forma, en cierto modo, trazaba un destino semejante, aunque a menor escala, del de su admirado Eugénio de Castro, de quien Unamuno ensalzó en *Por tierras de Portugal y de España* (1911) su libro *Constança* exactamente por incluir un componente genuino nacional en una visión poética plena de horizontes cosmopolitas. Villaespesa, sin alcanzar en su momento la notoriedad internacional del poeta de Coimbra, dejó una huella indeleble en la cultura española de principios del siglo XX, una huella atravesada por su voluntad infatigable por encabezar proyectos literarios compartidos con autores portugueses. Entre esos proyectos, sus revistas constituyen uno de los elementos más singulares del modernismo español, creando por sí mismas una brevísima tradición que sitúa la preocupación ideológica del horizonte ibérico y latino en el seno del programa del modernismo español. Tan solo este hecho debiera servir para recuperar su figura y para concederle un lugar propio en la genealogía iberista del siglo XX, en la que fue como pocos prototipo y señuelo, al mismo tiempo, de una manera apasionada de vivir la literatura.

REFERENCIAS

- ÁLVAREZ, Eloísa, y Sáez Delgado, Antonio (2007). *Eugénio de Castro y la cultura hispánica. Epistolario 1877-1943*. Mérida: Editora Regional de Extremadura.

- ANDÚJAR ALMANSA, José (2004). “Villaespesa: retrato del joven poeta a principios de siglo”, in José Andújar Almansa y José Luis López Bretones (Eds.). *Villaespesa y las poéticas del modernismo* (pp. 41-87). Almería: Universidad de Almería.
- ARA TORRALBA, Juan Carlos. 1997. “Juventud del modernismo: la poesía luchadora”. *Mundaiz*, 54: 101-115.
- BAPTISTA, Maria Manuel (Ed.) (2005). *O Outro Lado da Lua. A Ibéria segundo Eduardo Lourenço*. Porto: Campo das Letras.
- CANSINOS ASSENS, Rafael (1996). *La novela de un literato*. Madrid: Alianza Tres.
- CELMA VALERO, María Pilar (1991). *Literatura y periodismo en las revistas del Fin de Siglo*. Madrid: Júcar.
- DARÍO, Rubén (1999). *Los raros*. Zaragoza: Libros del Innombrable [1896].
- DÍAZ ALONSO, José Francisco (2017). *La recepción crítica de la obra de Francisco Villaespesa*. Tesis Doctoral. Universidad de Almería.
- DÍEZ-CANEDO, Enrique (1921). *Conversaciones literarias (1915-1920)*. Madrid: Editorial América.
- FERIA, Miguel Ángel (2019). “La poesía portuguesa en las revistas del modernismo español”, in Antonio Rivero Machina, Guadalupe Nieto Caballero, Ismael López Martín y Alberto Escalante Varona (Eds.). *La mirada ibérica a través de los géneros literarios* (pp. 35-47). Berlin: Peter Lang.
- FERNANDES, Manuel Correia (1985). “Escritores espanhóis em Revista Nova (1901-1902)”, in Jesús Montoya Martínez y Juan paredes Núñez (Eds.). *Estudios románicos dedicados al Prof. Andrés Soria Ortega. En el XXV aniversario de la Cátedra de Literaturas Románicas* (pp. 559-570). Granada: Universidad de Granada.
- FERNÁNDEZ SÁNCHEZ-ALARCOS, Raúl (2004). “Los voceros de la modernidad ibérica (Villaespesa, Felipe Trigo y Luis Morote en Portugal)”, in José Andújar Almansa y José Luis López Bretones (Eds.). *Villaespesa y las poéticas del modernismo* (pp. 313-333). Almería: Universidad de Almería.
- GALINDO ARTÉS, Miguel (2004). “Fiesta de poesía: una poética de Francisco Villaespesa”, in José Andújar Almansa y José Luis López Bretones (Eds.). *Villaespesa y las poéticas del modernismo* (pp. 285-312). Almería: Universidad de Almería.
- GOTTLIEB, Marlene (1995). *Las revistas modernistas de Francisco Villaespesa*. Granada: Anel.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1999). *El modernismo. Apuntes de curso (1953)*, Ed. Jorge Urrutia. Madrid: Visor.
- LÓPEZ BRETONES, José Luis (2004). “Francisco Villaespesa: necesidad de una recuperación”, in José Andújar Almansa y José Luis López Bretones (Eds.).

- Villaespesa y las poéticas del modernismo* (pp. 11-39). Almería: Universidad de Almería.
- MACKLIN, J. J. (1982). “Ramón Pérez de Ayala y la *Revista Ibérica*: 1902”. *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 107: 683-689.
- MARTÍN INFANTE, Antonio (2017). *Juan Ramón Jiménez y el “grupo del novecientos”*. *Las relaciones literarias del primer modernismo español*. Huelva: Universidad de Huelva.
- MATOS, Sérgio Campos. 2017. *Iberismos. Nação e transnação, Portugal e Espanha c.1807-c.1931*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- MCDERMOTT, Patricia (1993). “Modernismo frente a novetayochó: según las revistas de la época (1897-1907)”, in Richard Cardwell y Bernard McGuirk (Eds.). *¿Qué es el modernismo? Nueva encuesta, nuevas lecturas* (pp. 229-255). Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- MOCHILA, Miguel (2014). “Os olhos da Nicarágua. Ler Eugénio de castro como Rubén Darío o leu”, in Magdalena López *et al.* *Literaturas e Culturas em Portugal e na América Hispânica* (pp. 241-252). Vila Nova de Famalicão: Húmus.
- NERVO, Amado (1921). *Obras completas*, vol. XXII. *La lengua y la literatura. Primera parte*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- ONÍS, Federico de (1937). “Francisco Villaespesa y el modernismo”. *Revista Hispánica Moderna*, 4: 276-278.
- RIBBANS, Geoffrey (1989). “La *Revista ibérica* (1902): una revista modernista olvidada”, in María Concepción Argente del Castillo Ocaña (Coord.). *Homenaje al profesor Antonio Gallego Morell* (pp. 127-134). Granada: Universidad de Granada.
- SÁEZ DELGADO, Antonio (2008). *Espíritus contemporáneos. Relaciones literarias luso-españolas entre el modernismo y la vanguardia*. Sevilla: Renacimiento.
- URRUTIA, Jorge (2002). *La pasión del desánimo. la renovación narrativa de 1902*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- ____ (2004). *Las luces del crepúsculo. El origen simbolista de la poesía española moderna*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- VILLAESPESA, Francisco (1900). Carta a Rubén Darío, [em linha], <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/623/w3-article-134095.html> [consultado el 11 de abril de 2021].
- ____ (1912). *Fiesta de Poesía*. Madrid: Imprenta Helénica.

LITERATURA DEVELADORA DE LA POSMODERNIDAD

DARÍO VILLANUEVA

Universidade de Santiago de Compostela
Real Academia Española

Pese al descrédito en que el virus deconstructivo ha sumido a la Literatura como lenguaje dotado de sentido incumbente, sigo siendo de los que defiende su ilimitada potencialidad no solo como juego estético sino también como revelación intelectual. Revelación del pasado, como la que nos proporciona la novela histórica; revelación del presente por parte de la que podríamos denominar “novela contemporánea”; pero asimismo revelación del futuro, tal y como acontece con la lectura de ese género fascinante que es el de las distopías. Ellas me han servido recientemente para tratar de un tema que la égida de Donald Trump puso súbitamente de máxima actualidad: la *posverdad* (Villanueva, 2020).

Sin duda, con semejante apoyo he afrontado en mi último libro titulado *Morderse la lengua* (Villanueva, 2021) la comprensión de la *posverdad*, junto con otro fenómeno característico de nuestro tiempo: la llamada *corrección política*. Y así, he procurado no limitarlos al ámbito exclusivo de la falsedad y la censura que siempre han existido, sino entenderlos como dos síntomas epocales, directamente conectados con la evolución de la sociedad, la política y la tecnología, pero también del pensamiento, la filosofía y la ideología en el tránsito entre dos siglos y milenios. Habida cuenta, eso sí, de significativos antecedentes, sobre todo derivados de la crítica del Racionalismo ilustrado y de los fundamentos de la Civilización promovida sobre la base de las ideas de las Luces.

Se trata de dos fenómenos que afectan a la lengua y que, sin ser totalmente novedosos, han cobrado singular relevancia actual. Para intentar dilucidarlos, me he tenido que fijar en esa quiebra de la racionalidad

fruto de la Deconstrucción posmodernista, el ariete del Poshumanismo que caracteriza la sociedad líquida regida por la llamada inteligencia emocional y acompañada por un pensamiento débil que abandona y rechaza los grandes relatos legitimadores imprescindibles para alcanzar una interpretación ilustrada del Mundo y la Humanidad.

Mas entre esos pilares inexcusables o “relatos legitimadores” no puede dejar de incluirse el lenguaje, deconstruido ahora en dos direcciones. En cuanto a su veredicción -la correspondencia de la palabra con el referente-, el resultado es la *posverdad*. Y en cuanto a la erradicación censorial de las palabras cuyos significados enturbian los lugares seguros de una ortodoxia impuesta en principio por sectores de la sociedad civil, surge el instrumento coercitivo de la *corrección política*. La suma de ambas dibuja el espectro de una verdadera *poslengua*.

En la entrevista póstuma que Nuccio Ordine le hizo a George Steiner y se publicó en la prensa internacional el miércoles 5 de febrero de 2020, el gran humanista confiesa, literalmente: “No he entendido el movimiento contra la razón, el gran irracionalismo de la deconstrucción”. Desde mi modesta posición intelectual, participo de su mismo sentimiento, y mi perplejidad se agiganta cuando pienso en cuál es la fuente filosófica del concepto de Derrida. Se trata, ni más ni menos, que de la *destruktion* propuesta por Martin Heidegger (1927) al principio de su obra fundamental, *Ser y tiempo*, cuando aborda “la tarea de una destrucción de la historia de la ontología”. Alcanzar el objetivo, perseguido por el filósofo, de una comprensión recta y desnuda de la realidad del ser, del *Dasein* (el *ser-ahí*), exige destruir las capas que la han ido encubriendo, solidificadas en el curso de la historia del pensamiento. Mas, viniendo de tal fuente, la deconstrucción de Derrida es más radical que la destrucción de Heidegger, pues el filósofo francés considera que esta tan solo logra una especie de “desmontaje” de aquellas excrecencias y prejuicios, consigue a lo sumo aflojar el control hermenéutico ejercido por los elementos más poderosos y perdurables de la tradición. La diana debe situar en su centro al lenguaje, responsable en última instancia de la arbitrariedad del pensamiento; y de

su falta de sustancia, como rezan los versos de Macbeth ante el cadáver descoyuntado de su esposa.

Para Derrida, no existen en los textos cualidades arquitectónicas positivas como la solidez, la estabilidad y la firmeza. Muy al contrario, son entidades discursivas inestables, de irreducible complejidad, siempre al albur de la subjetividad lectora. Mediante una prosa -la suya- contraria a los ideales ilustrados de la claridad y la precisión, el padre de la Deconstrucción subraya sobre todo sus contradicciones y ambigüedades. Y deconstruye su escritura recurriendo a la repetición, la polisemia, la diseminación y la diferencia. O mejor, *différance*, según el neologismo -y a la vez calambur y paranomasia- por él acuñado en donde esa letra A insertada pretende sugerir, junto a la distinción o desigualdad (“diferencia”) interposición o retraso (“diferir”). La verdad queda diseminada y diferida: simplemente no existe ya. Y, en todo caso, no tiene ya sentido alguno hablar de la referencia. “*Il n’y a pas de hors-texte*”: el vacío (ni realidad ni verdad) más allá del texto, viene a proponernos Jacques Derrida. Nada más allá del texto mismo.

Por eso, en su jerga menudean otras expresiones no menos desconcertantes (y desmotivadoras para cualquier heredero de la razón ilustrada en plena posmodernidad) como “inestabilidad del lenguaje”, “indeterminación de los textos” o “formas alternativas de conocimiento”. Frase esta última que nos recuerda los “datos alternativos” de la asesora Conway cuando desmintió la evidencia de que la toma de posesión del presidente Trump no había sido la más arropada por el pueblo de la historia.

No me parece, de todos modos, muy probable que Trump haya leído a Derrida, pero es innegable el alcance de la irradiación deconstruccionista más allá de los recintos académicos, en los que comenzó triunfando en departamentos que conozco -pero no tan bien como Carlos Reis-, a los que comencé a ir precisamente a principios de los años ochenta del pasado siglo cuando Derrida se convertía en la *prima donna* de los estudios literarios y enrolaba en su escudería a jefes de fila tan sólidos (y en algún caso, controvertidos) como Joseph Hillis Miller, Stanley Fish o Paul de Man.

Uno de los resultados más patentes del triunfo alcanzado por la “French Theory” fue la desaparición de la Literatura como categoría delimitada y predominante, y la emergencia de los “Cultural Studies”, cuyo triunfo en los departamentos humanísticos se producirá enseguida. Pero no se me ocultaba, precisamente cuando escribía *Morderse la lengua*, que las aportaciones intelectuales de Derrida están en la raíz tanto de la posverdad como de la corrección política. En cuanto a la primera, porque su relativismo radical niega cualquier posibilidad a la existencia de una verdad estable. Y en cuanto a la segunda, porque su deconstrucción del lenguaje admite, o incluso sugiere, hacer de las palabras algo así como una pasta amorfa y viscosa que pueda servir igual para un roto que para un descosido.

No me he cansado de denunciar – tarea en la que, por supuesto, no estoy solo – el daño que la Deconstrucción ha infligido a la valoración de la Literatura en las universidades norteamericanas, en contra de lo que había establecido históricamente su modelo de educación liberal, según el cual las letras eran insustituibles para la formación integral de los estudiantes, que comprendía la Ética y la Estética, la competencia expresiva y comunicativa, el bagaje enciclopédico.

Precisamente en una dirección complementaria a la que señalan las revelaciones de las distopías – Zamiatin, Huxley, Orwell, Nabokov, Bradbury, Atwood..., muchas de mis lecturas de obras del pasado, realizadas sin la más mínima voluntad profética por sus autores, me han ayudado sobremanera a comprender mejor algunas de las peculiaridades menos gratas de nuestra era posmoderna.

Una cuestión central para la mayoría de las corrientes que le son propias es la de la identidad, que se sustancia en una palabra con dos acepciones contradictorias: identidad significa “ser semejante a”, pero igualmente hoy en día se utiliza el término para significar lo que nos une solo a un grupo inmediato a nosotros y que nos diferencia de las identidades de las demás agrupaciones ajenas. Es una a modo de fragmentación de la identidad racionalista. Segundo los ilustrados, la identidad era universal. Había una

identidad humana que no admitía compartimentos ni división. En cambio, para muchos ahora – y desde hace tiempo – las identidades dependen del relativismo predominante, de las concretizaciones geográficas, lingüísticas, religiosas, sexuales, culturales, por no hablar de las raciales.

Cuando empezaban a cuajar las propuestas posmodernistas, Alain Finkielkraut (1987) recordaba un precedente inexcusable de la derrota del pensamiento por él vaticinada: el prerromanticismo del alemán Johann Gottfried Herder (y las ideas convergentes del contrarrevolucionario francés Joseph-Marie de Maistre). Mientras Kant postulaba aquella primera concepción amplia de identidad, Herder, por el contrario, comienza a expresar de manera clara que las identidades había que concretarlas en comunidades más abarcables, más “negociables”, más comprensibles.

Pero la Humanidad es un universal que a todos nos alcanza e incluye por encima de nuestras singularidades. Y es aquí donde esta noción indeclinable se justifica perfectamente en la primera de mis lecturas de ayer que me iluminan hoy. Se trata de estas precisas palabras de la escritora y premio Nobel polaca Wisława Szymborska, con las que concluye su poema “Nic dwa razy” (Nunca dos veces):

Medio abrazados, sonrientes,
Buscaremos la cordura,
Aun siendo tan diferentes
Cual dos gotas de agua pura.

Desafortunadamente pervive todavía, e incluso está creciendo en Europa y no solo en ella, una interpretación de la identidad muy reductiva y beligerante que contradice esa otra concepción de Humanidad, que fue en la que se basó al final de la segunda gran guerra la Declaración universal de los Derechos Humanos; concepción unitaria en lo esencial aunque hablemos lenguas distintas, tengamos un color de piel diferente o a nuestra historia e intrahistoria sean también disímiles. La concepción opuesta alienta en la base de los nacionalismos supremacistas que, por caso, intentan minar esa utopía razonable, nacida de la hecatombe de la segunda

gran guerra, que es la Unión Europea. Pero también está perfectamente estudiado el resurgimiento de esas ideas en el ámbito universitario, en el que a partir de los años sesenta fue gestándose la cultura del poshumanismo con sus ínfulas deconstructivas.

Una vez que se ha introducido desde las aulas el mantra de que toda concepción racionalista de un “nosotros” con alcance universal es una añagaza del Poder, se impone una mentalidad identitaria por la que cada individuo se fija el objetivo limitado de comprender y afirmar lo que uno ya es. Se mantiene el prurito de una inquietud política disidente, pero se circunscribe exclusivamente a los confines de la autodefinición. Ya no hay que militar en un partido, sino vincularse a un movimiento que tenga un profundo significado personal para cada uno en concreto. El marxismo, por caso, pierde todo su atractivo, porque se preocupa por la unidad y en contra de la alienación de todos los proletarios del mundo. El feminismo, por el contrario, sí que lo tiene, porque se centra exclusivamente en la condición y la opresión de la mujer. Y lo mismo sucederá con otras agrupaciones basadas en la identidad de raza, de opción sexual, de religión, etc.

Se mina así el campo de batalla de cualquier debate de alcance general, omnicomprendivo de una realidad compleja. Cada grupo identificado por su identidad (valga la redundancia) se supone que posee su “epistemología propia”. La emocionalidad desplaza por completo a la racionalidad, y las razones del otro ya no son verdaderas o falsas, sino pías o impías. Contexto en el que adquiere, por ejemplo, pleno sentido la censura de la corrección. Así Mark Lilla (2017), en su libro que quiere ir más allá de esta “política de la identidad” denuncia con toda expresividad que “los identitarios de izquierdas que piensan en sí mismos como criaturas radicales (...) se han convertido en institutrices protestantes con respecto al idioma inglés, diseccionando cada conversación en busca de locuciones indecorosas y después golpeando en los nudillos a los que las utilizan sin darse cuenta”.

Me parece del máximo interés el libro que ha dedicado precisamente a “repensar la identidad” Kwame Anthony Appiah (2018). Nacido en Londres de padre ghanés de la etnia asante y madre inglesa, este

catedrático en Princeton y Columbia se define también como “hombre gay que está casado con otro hombre”. Y su tesis se resume en que gran parte del pensamiento contemporáneo sobre la identidad, difundido a partir de los campus efervescentes en los años sesenta (y en este asunto concreto, activos hasta hoy), trabaja con hipótesis “o bien inútiles o bien directamente erróneas”.

En el supuesto de que situemos en el corazón de cada identidad un rosario de similitudes profundas que vinculan a todas las personas partícipes de ella, tan solo estaremos hablando de “las mentiras que nos unen” a *nosotros* y nos enfrentan con *ellos*: creencias, país, color, clase, cultura, opción sexual...

Hacer gala de una determinada identidad no autoriza, además, para actuar como vocero de todas las personas que la comparten. Appiah denuncia cómo los populistas afirman representar al ciento por ciento de su pueblo, y si alguien protesta, enseguida pasa a formar parte del *ex illis* invocado por Cervantes en su famoso entremés. Recordando la figura del judío triestino Ettore Schmitz, amigo y discípulo de Joyce, que firmaba sus libros como Italo Svevo, lo califica de “suabo italiano” porque por regla general la gente no nace y vive en “estados nación monoculturales, monorreligiosos y monolingües”.

Determinadas argumentaciones de la corrección política, por ejemplo en lo que afecta al sexismo lingüístico y la denominada “invisibilidad” de la mujer, parten de un supuesto en cierto modo heredero del fundamentalismo rastreable en textos sagrados como el *Génesis* judeocristiano, el *Popul-Vuch* maya-quiché o el *Enuma Elish* babilónico que describen en términos teológicos (míticos) la Creación como fruto de una pura enunciación verbal del mundo por parte de la Divinidad. Planteamiento semejante al que en la filosofía escolástica medieval resurgirá bajo el rubro de *Nominalismo*. Posmodernamente también se aduce en ocasiones que el lenguaje crea la realidad, cuando lo cierto es que las palabras son un epifenómeno de lo que realmente cuenta, que son las cosas en sí mismas. De otro modo sería muy fácil arreglar el mundo, simplemente por dejar de dar nombre a todo lo

que en él nos hiere o desagrada: desde las enfermedades y la propia muerte hasta las injusticias, los agravios y las violencias. ¿Desaparecerían así?

Las palabras no crean: son creadas. Consisten en una construcción fonética estructurada en eslabones – sonido, sílaba, palabra – cuyo acoplamiento a una referencia – el objeto, hecho o realidad que se quiere designar- se basa en el principio de la arbitrariedad.

Para poner en solfa esta “falacia referencial” a la que se referirá, pasando los siglos, Umberto Eco, el escritor satírico irlandés Jonathan Swift (1726) hace que Lemuel Gulliver, en uno de sus viajes que lo lleva a Balnibarbi, una isla del Pacífico norte entre Japón y California, conozca un bizarro proyecto que tienen en mente los miembros de la Academia de Lagado. Y valga esta como mi segunda lectura reveladora.

En su escuela de idiomas, aquellos arbitristas pretenden suprimir completa y absolutamente las palabras, pues su uso debilita los pulmones de los hablantes y, en consecuencia, reduce sus respectivas esperanzas de vida.

La solución que encuentran es de una sencillez abrumadora (y nunca mejor aplicado el adjetivo): como las palabras son simplemente nombres de cosas, lo más práctico sería que todos llevaran encima las cosas que necesitaran para expresarse. Los sabios ideadores de tal revolución -pensada, por supuesto, “to the great Ease as well as Health of the Subject”- contaban con la oposición inicial de la plebe, empeñada en seguir hablando en su lengua materna, pero para paliar la evidente incomodidad del nuevo procedimiento proponían el recurso de una buena cohorte de criados encargados de transportar las cosas necesarias para mantener una conversación sabrosa. En todo caso, el esfuerzo valdría la pena, habida cuenta del mayor beneficio del invento: el triunfo, al fin, de un idioma universal, válido para el entendimiento entre sí de todas las naciones civilizadas “whose gods and utensils are generally of the same kind, or nearly resembling, so that their uses might easily be comprehended”.

Los juegos inquisitoriales con las palabras por mor de la corrección política conducen a resultados con frecuencia ridículos, por el abuso de

eufemismos o circunloquios o por la invención de soluciones carentes de la más mínima lógica gramatical. Esas intervenciones sobre la lengua, amén de ignorancia y falta de cultura lingüística, reflejan siempre un profundo desprecio hacia el idioma, en virtud de un egocentrismo narcisista por el que quien así actúa sobrepone a las bravas su *habla* individual -aunque imbuida de alguna causa considerada prioritaria – a la *lengua* que es una creación colectiva, sometida a un pacto interpersonal prolongado además a lo largo del tiempo conforme a su desarrollo histórico.

Mi tercera *lectura* viene ahora, como una no menos decisiva revelación, de un famoso episodio de *Alicia en el país de la maravillas*, el divertimento literario de aquel matemático de Oxford que era Charles Lutwidge Dodgson, publicado en 1865. Allí, el huevo parlante Humpty Dumpty, intenta quedarse con Alicia, la protagonista, a base de chanzas o trampas relacionadas con el lenguaje. La recibe de uñas, y a las primeras de cambio despacha las respuestas que da la inteligente niña a sus impertinencias con un despectivo “There’s glory for you!”. Ella no entiende la referencia, pero él replica que en sus labios esta argumentación es contundente.: “– But ‘glory’ doesn’t mean ‘a nice knock-down argument’, Alice objected. ‘When *I* use a word’, Humpty Dumpty said, in rather a scornful tone, it means just what I choose it to mean -neither more or less”.

La niña, profundamente desconcertada, replica: “– ‘The question is’, said Alice, ‘whether you *can* make words mean so many diferents things’”. Y la respuesta que recibe – “‘The question is’, said Humpty Dumpty, ‘which is to be the master – that’s all’” – vale tanto para comprender la frase de Trump con el periodista de *Time* al que espetó “I’m president and you’re not” como para la de Karl Rove en una entrevista con Ron Suskind cuando adujo, a propósito de las falsedades del presidente Bush jr., su jefe: *We’re an empire now, and when we act, we create our own reality*.

Como corolario a estos efectos de la trayectoria presidencial trumpiana, cuyo broche de oro consistió en la esperpéntica apoteosis del día de Reyes de 2021, valga tan solo recordar que el 4 de octubre del año anterior, al comienzo del escrutinio de los comicios, el cuadragésimoquinto presidente

de los Estados Unidos, avalado en aquel momento por 212 votos electorales frente a los 238 de su contrincante Joe Biden, proclamó su victoria en las elecciones y exigió que se paralizase *ipso facto* el recuento de los votos por correo y los “votos aplazados”.

La fuerza de lo falso es el contrapunto de la fuerza de la verdad que tanto desconcertaba a Nietzsche, quien al fin y a la postre fue con su filosofía uno de los profetas de su puesta en cuestión, en lo que sus discípulos tardíos de la Posmodernidad, la Deconstrucción y el Poshumanismo han seguido trabajando.

No les atribuiremos a ellos la paternidad de esa forma posmoderna de falsedad que es la posverdad, con sus bulos y patrañas, pero sí que sembraron el terreno para que floreciesen tan exuberantemente como lo están haciendo. Y siempre a beneficio del poder, y de los que lo detentan, sabedores de la capacidad del vulgo para comulgar con ruedas de molino. Un coetáneo de Maquiavelo, el cardenal Carlo Raffa, sentenció: *Populus vult decipi, ergo decipiatur*. El pueblo quiere ser engañado; que lo sea.

El hecho es que en nuestra posmodernidad se va generalizando la tesis de que no hay una verdad sustantiva e indudable, sino que en todo caso las verdades, en plural, son “constructos sociales”, y por lo tanto variables según el criterio de las comunidades, los grupos o, incluso, los individuos. Ralph Keyes (2004) no se corta un pelo a la hora de proclamar que la posmodernidad tiene como uno de sus objetivos primordiales *to undermine, or ‘deconstruct’ the very notion of objective truth*, frase en la que se equipara el verbo *socavar* con *deconstruir*, que es el emblema de una teoría filosófica que alcanzó en USA el éxito que las universidades europeas le negaron.

En el Evangelio de San Juan (18: 37-38) leemos que cuando Jesús le dijo a Poncio Pilato “Yo para esto he venido al mundo, para dar testimonio de la verdad; todo el que es de la verdad oye mi voz”, el prefecto romano de Judea le respondió: “¿Y qué es la verdad?”. Esa interrogante ha cobrado nuevos bríos en la Posmodernidad, inspirada casi siempre por uno de los filósofos más influyentes del siglo XIX, Friedrich Wilhelm Nietzsche.

La posición extrema a este respecto es la de negación, simplemente, de la existencia de una verdad objetiva que acabamos de mencionar. Otras opciones apuntan más bien hacia el relativismo extremo: hay tantas verdades cuantos sujetos se preguntan por ella.

El filósofo de Estagira se mostraba ya muy crítico con las ideas relativistas de tradición escéptica, según las cuales nunca se podría decir “esto es verdad”, sino siempre “es verdad para este”, de modo que necesariamente se “hacen todas las cosas relativas, relativas a la opinión y a la sensación, de modo que nada hubo ni habrá sin alguien que haya opinado primero”. Frente a tal aporía, Aristóteles responde con la expresión de un pensamiento que puede parecer hoy por hoy minimalista, un tanto tautológico, pero eficaz contra las alambicadas oscuridades deconstructivistas y posnietzscheanas: “Falso es, en efecto, decir que lo que es, no es, y que lo que no es, es; verdadero, que lo que es, es, y lo que no es, no es”.

El novelista austriaco Joseph Roth (2020) publicó en 1932 *La marcha Radetzky*, una impresionante crónica novelada del desmoronamiento de la sociedad austrohúngara a raíz de la primera gran guerra acaecida entre 1914 y 1918. Me parece útil traerla ahora a colación por el contraste que en ella se da ya entre la gente del común, perteneciente a la “comunidad basada en la realidad”, y quienes entonces hacían (o pensaban que hacían) la Historia, en este caso el emperador Francisco José I y su corte.

El protagonista inicial de *La marcha Radezky* es un súbdito esloveno del emperador, un modesto campesino de Sipolje, que en la batalla de Solferino interpuso su cuerpo para evitar que una bala francoitaliana alcanzase a Francisco José. Ello le acarreó la rotura de la clavícula, pero también, consumada la derrota austrohúngara, el ascenso militar, la Orden de María Teresa y un título nobiliario. A partir de entonces sería el honorable capitán Joseph Trotta von Sipolje.

Un día, hojeando el libro de lectura escolar de su hijo de cinco años Trotta se encuentra con un relato del grave peligro que el emperador había pasado en aquella batalla. Enzarzado en un lance terrible con la caballería

enemiga, en el que se había visto mezclado por su furor guerrero, la lanza enemiga dirigida contra él atravesó el pecho de “un jovencísimo teniente a lomos de un alazán bañado en sudor”, y aquel “joven héroe” se convertiría así por mérito propio en noble laureado.

La reacción de Trotta es inmediata: “—¡Pero si es todo mentira”. Y su esposa, al ver cómo arroja el libro escolar al suelo, replica: “— Es para niños”. Lo mismo le dice el notario al que acude con su protesta indignada: “Todos los hechos históricos se representan de otra manera para enseñarlos en la escuela (...) Los niños necesitan ejemplos que ellos entiendan (...) La verdad ya la descubren más adelante”.

Estas le parecen al Trotta respuestas de mal pagador, y convertido en “Caballero de la Verdad”, comienza un “calvario” para restituirla. No contento con las respuestas del ministro de cultura y educación, solicita entrevista con el propio Emperador, que lo recibe y le aconseja: “Claro que ninguno de los dos salimos mal parados... ¡Déjelo estar, hombre”. Tampoco convence a Trotta esta solución. Para él, de lo que se trataba era de una mentira. Y en consecuencia, solicita licencia del ejército, tras lo cual, para amainar las ínfulas de este Caballero de la Verdad, se le confiere el título de barón. Trotta pertenecía a una *reality based community*, en términos del citado Karl Rove. El emperador, obviamente, no

Junto a la evidencia de que por naturaleza somos *truth-biased*, personas inclinadas o “sesgadas” hacia la verdad, los psicólogos sociales han estudiado también la influencia de ciertos *cognitive biases*, de los prejuicios o predisposiciones que debemos admitir influyen poderosamente en nosotros, aunque la aceptación de ello nos revele que somos menos racionales de lo que pensamos o nos gustaría ser. Pulsiones que, además, pueden ser manipuladas por otros. De hecho, Lee McIntyre (2018) considera a Joseph Goebbels un maestro en manejar algunos de estos sesgos cognitivos.

Destaca, a este respecto, el *sesgo de confirmación* o *sesgo confirmatorio* por el que renunciamos al razonamiento inductivo a favor de una tendencia cognitiva que favorece la interpretación de los hechos conforme a nuestras

informaciones y suposiciones previas, imbuidas de nuestra emocionalidad. Seguimos así las pautas de un pensamiento ilusorio que nosotros mismos nos hemos dado y que concede prioridad absoluta a nuestras creencias personales frente a evidencias contrarias. Funciona, en consecuencia, una especie de extraño mecanismo de *profecía autocumplida*, que incluye una interpretación sesgada de una información previamente recabada selectivamente, un no menos decisivo “sesgo de memoria”, que Freud nos ayudaría a entender.

En consecuencia, nuestras actitudes ante un hecho, una realidad y su interpretación se polarizan ante versiones diferentes, para confirmar nuestro *parti pris*. Y se caracteriza también tal estado de nuestra mente por la persistencia de creencias desacreditadas. Y por la correlación ilusoria entre eventos, germen de las teorías conspirativas. Pensemos, a este respecto, en el movimiento del rechazo a las vacunas en sociedades desarrolladas, o en el dato de que casi el 50% de los ciudadanos de USA desdeñan las teorías evolucionistas inspiradas en Darwin y son decididos creyentes en el creacionismo divino del *Génesis* bíblico.

De nuevo encuentro en la literatura narrativa una magnífica muestra de este sesgo confirmatorio. En este caso es un relato de Alfonso Rodríguez Castelao (1999) titulado “O retrato”. En esta narración escrita en gallego en 1922 y publicada por primera vez en una revista en 1927, un médico alejado de la práctica profesional y consumado dibujante, como lo fue el propio escritor, es reclamado por el tabernero Melchor no para que sane a su hijo moribundo, sino para que le haga su último retrato, que él fotógrafo no puede realizar por falta de magnesio.

Conmovido por la angustia en tal trance de su amigo Melchor, que lo convence con el argumento de que “dous riscos de vostede nun papel e xa poderéi ollar para sempre a cariña do meu neno”, el narrador comienza a trazar los rasgos del niño, tal y como lo ve, agonizante, pero el padre, que sigue atentamente su trabajo, se desespera por el resultado: “Pola ialma dos seus difuntos, non mo retrate así. Non lle poña esa cara tan encoveirada e tan triste”. Y añade que el dibujante bien sabía como era su *rapaciño*, que

hiciese memoria y lo dibujase riendo. Entendido el mensaje, el médico retratista dibuja “un neno imaxinario. Inventéi un neno moi bonito, moi bonito: un anxo de retablo barroco, a sorrir”. Y el padre ve aliviada su pena, aunque el rapaz ya ha muerto. El dibujo fúnebre e imaginario estará ya para siempre sobre la cómoda de su alcoba, y cada vez que el tabernero lo mire le hará exclamar: “Tiven moitos fillos, pero o máis bonito de todos foi o que me morréu. Velahí está o retrato que non minte”¹.

Junto a las lecturas de Maquiavelo y de Erasmo de Rotterdam, durante la escritura de *Morderse la lengua* me ha inspirado una breve pieza dramática de un autor sapiencial que siempre me acompaña, Miguel de Cervantes. Me refiero a su *Entremés del retablo de las maravillas* publicado por el autor en 1615.

La historia que presenta en escena es bien conocida, y procede de una fuente oriental imprecisa sobre la que Hans Christian Andersen escribió uno de sus cuentos más populares, titulado *El traje nuevo del emperador*. Pero ya con anterioridad al siglo XIX el infante don Juan Manuel había incluido en su *Libro de los enxiemplos del Conde Lucanor et de Patronio* una versión del relato titulada *De lo que contesció a un rey con los burladores que fizieron el paño*.

En estos dos casos de adaptación de una fuente común que viene de la riquísima literatura narrativa de Oriente la situación básica es la misma. Se trata de la estafa que unos falsos sastres quieren hacerle a un emperador, rey o gobernador vendiéndole un traje maravilloso cuya tela tiene la virtud de no ser visible por aquellas personas indignas, que son estúpidas o adolecen de cualquier otro vicio grave.

¹ *El retrato*. “dos trazos de usted en un papel y ya podré mirar para siempre la carita de mi niño (...) Por el alma de sus difuntos, no me lo retrate así. No le ponga esa cara tan cadavérica y tan triste (...) un niño imaginario. Inventé un niño muy bonito, muy bonito: un ángel de retablo barroco, sonriente (...) Tuve muchos hijos, pero el más bonito de todos fue el que se me murió. Ahí está el retrato que no miente”. Traducción del gallego por Matilde Penalonga.

En el caso del relato castellano de hacia 1335, serían los hijos ilegítimos los ciegos delante del traje del rey, que tampoco ve nada cuando sus burladores lo revisten con las fingidas galas del paño milagroso, pero se calla porque en su silencio va la legitimidad de su corona. Andersen incluye aquí la variante de que la causa de la invisibilidad será la torpeza e incapacidad para desempeñar su cargo de quien mire y no vea. Como en la versión del don Juan Manuel, tampoco aquí nadie se atreve en principio a denunciar que el rey va desnudo, ni el propio emperador, que de hacerlo se encontraría totalmente descreditado en cuanto a su exigible competencia. Solo dos individuos, un negro “que guardava el cavallo del rey et que non avía que pudiesse perder”, y un niño inocente son, respectivamente, los que se atreven a pinchar el globo de la ilusión y desmontar la superchería con la que se quería engañar a todos.

La genialidad de Cervantes es, a este respecto, espectacular por la forma en que presenta la historia, modificando aspectos importantes de la anécdota y, sobre todo, por el modo en que lo resuelve todo. Yo quisiera ver en ello un influencia de Maquiavelo que me parece muy clara en cuanto al trasfondo político del engaño y la credulidad del pueblo, deudora de la propia estupidez.

En el *Entremés del retablo de las maravillas* los dos estafadores, Chanfalla y la Cherinos, para hacer triunfar un “nuevo embuste” abordan a las máximas autoridades del pueblo al que llegan: el gobernador, el alcalde, el regidor y el escribano. Les ofrecen un espectáculo de títeres compuesto por el sabio Tontonelo, “nacido en la ciudad de Tontonela”, de donde viene el adjetivo *atontoneado*. La representación es cosa de magia, porque no podrá ser vista, como en el caso del *enxiemplo* de don Juan Manuel, por quien “no sea habido y procreado de sus padres de legítimo matrimonio”. Pero hay una novedad en esto sumamente original, y de muy intenso significado político en la España de Cervantes: tampoco verán nada quienes tengan “alguna raza de confeso”. La referencia inexcusable es la expulsión de los judíos en 1492.

Así, el alcalde Benito Repollo alardea, en una frase felicísima que expresa de manera insuperable el conflicto descrito y analizado por Américo Castro, de que “cuatro dedos de enjundia de cristiano viejo rancioso tengo sobre los cuatro costados de mi linaje. ¿Miren si veré el tal Retablo!”.

Comienza es espectáculo, que no lo es tal en modo alguno. El engaño consiste en que, sin que nada se vea, Chanfalla vaya narrando, con no menos facundia que el Fray Cipolla de Bocaccio, una trama cuyo protagonista es Sansón en el trance de derribar las columnas del tempo. El gobernador reconoce para sí “así veo yo a Sansón ahora, como el Gran Turco”, pero calla “pues en verdad me tengo por legítimo y cristiano viejo”.

Solamente cuando el furrier que llega al pueblo con los caballos de la milicia protesta que no ve a la doncella Herodías en la presentación de las “maravillosas maravillas” que enuncia Chanfalla comienza la catarsis. El escribano Capacho enseguida señala, amenazante, al soldado con una frase que en el evangelio de Mateo una criada de Caifás dirige a san Pedro cuando el apóstol niega ser discípulo de Cristo: “¡De *ex illis* es!”. A lo que el furrier responde conforme a su registro expresivo, muy poco políticamente correcto bramando: “¡Soy de la mala puta que los parió!”. Y resolviendo la disputa espada en mano, para contradecir con su cólera cuartelera la suposición del alcalde: “Nunca los confesos ni bastardos fueron valientes”.

Ex illis es también el grito de batalla con el que los detentadores del poder que da la aplicación no reglada por ninguna ley de la corrección política denuncian, desautorizan y agravian a los que no se muerden la lengua.

En cuando a lo deletéreo de esa censura posmoderna que es la corrección política, es obligada una nueva lectura: la novela del escritor norteamericano de origen judío Philip Roth, *La mancha humana* (*The Human Stain*), publicada en 2000. Narra la desgracia del exdecano y profesor de clásicas de una Universidad sin lustre de Nueva Inglaterra, Coleman Silk, expulsado por la denuncia de un estudiante, situación semejante a la que se dio en la realidad con el profesor español Antonio Calvo en Princeton, cuyo fatal desenlace lo llevó al suicidio.

Embriagado por la fraseología homérica, en el transcurso de una clase Silk preguntó si alguien conocía a sus alumnos absentistas o se habían desvanecido como *espectros* o *fantasmas*: “Do they exist or are they *spooks*?”. Pero resulta que *spook* es también una denominación peyorativa contra los negros en el inglés coloquial de los Estados Unidos. Alusión que tomó en su sentido literal y discriminatorio un estudiante de ese color. Antes Silk había tenido otro problema: la denuncia de una alumna que consideraba insultantes para las mujeres las tragedias de Eurípides que explicaba en su curso *Dioses, héroes y mitos*.

En el funeral de Coleman Silk, fallecido en un oscuro accidente de automóvil, el director del departamento de ciencia política del Athena College Herbert Keble, de raza negra, se lamenta por no haber defendido en su momento a quien le había prestado incondicionalmente su apoyo cuando, como decano, lo recibió en el *college*. Afirma que la conducta políticamente incorrecta que se le atribuyó y le hizo caer en desgracia nunca había existido – “Coleman Silk never once deviated in any way from totally fair conduct in his dealings with each and every one of his students” –, y su linchamiento reputacional era fruto de la “morally stupid censorious community” universitaria a la que pertenecían y de la cobardía de sus miembros, dominados por la “espiral de silencio” de la que ya advirtiera Tocqueville.

Me parece igualmente muy significativa la posición tomada a este respecto por la Premio Nobel de Literatura Doris Lessing (2005), que alentó su antirracismo en Rodesia del Sur, la actual Zimbabue, y publicó en 1962 *The Golden Notebook*, obra de referencia para el feminismo en todo el mundo. Su texto titulado *Censorship* define sin ambages la corrección política como la “más poderosa tiranía mental” existente en el llamado mundo libre, tan invisible y deletérea como un “gas venenoso”.

Denuncia los orígenes de esta *new tyranny* en las Universidades, sobre todo de los Estados Unidos, en cuyos departamentos vino a sofocar la libertad de pensamiento e investigación, que constituyen los fermentos naturales de la vida académica e intelectual así como de la creatividad artís-

tica, en favor paradójicamente de quienes precisan para vivir de dogmas e ideologías, “always the most stupid”. Narra algunos episodios concretos en que ella misma sufrió los zarpazos de esta “autoperpetuadora máquina para expulsar al inteligente y al creativo” (*the self-perpetuating machine for driving out the intelligent and the creative*). Y concluye que a las intolerancias religiosas y a la de los comunismos – partido al que ella misma había pertenecido en Gran Bretaña hasta la invasión soviética de Hungría en 1956 – venía a sucederles *their mirror image*: la corrección política.

En este escenario políticamente correcto, cinco minutos y dos tuits bastan para destruir toda una reputación construida a lo largo de muchos años de talento, creatividad y esfuerzo. Este empacho ha dado paso a una auténtica rebelión de intelectuales, escritores y artistas eminentes promovida inicialmente en los Estados Unidos, pero que ha tenido eco inmediato en otros países, entre ellos España.

En julio de 2020 la prestigiosa revista norteamericana *Harper's Magazine* publicó un manifiesto suscrito por 153 figuras de la cultura internacional de reconocida tendencia *liberal*, término que en el inglés de los Estados Unidos significa *progresista* o incluso *izquierdista*. Entre los firmantes figuran Martin Amis, Anne Applebaum, Margaret Atwood, John Banville, Noam Chomsky, Francis Fukuyama, Anthony Grafton, Michael Ignatieff, el mexicano Enrique Krauze, Mark Lilla, Steven Pinker, Salman Rushdie o Judith Shulevitz.

Esta carta reivindicativa constituye una protesta en toda regla contra la llamada *cultura de la cancelación* (del inglés *cancel culture*, expresión que comenzó a circular en 2015) consistente en el sometimiento a diversas formas de ostracismo a quienes se han expresado alguna vez libremente en contra de lo que se considera políticamente correcto por parte de determinadas instancias de poder no gubernamental. Estos empresarios, gestores culturales, editores, productores, líderes de opinión, directores de medios, publicitarios, etc., con tal actitud parecen secundar la propia intransigencia tuitera de Donald Trump, incluso desde posiciones identificables con un nuevo puritanismo de izquierdas.

Ese ostracismo y boicot nacidos de la intolerancia hacia las opiniones de los otros ha dado paso en los Estados Unidos no solo a graves perjuicios profesionales, sino también a la humillación pública de los que son señalados como *ex illis*. Y así, desde España otros tantos intelectuales salieron en apoyo del manifiesto contra la cultura de la cancelación norteamericana, entre ellos el premio Nobel de Literatura Mario Vargas Llosa.

Denuncian a la vez algo ya advertido por los primeros críticos de los excesos cometidos desde la corrección política. Me refiero a tendencias supuestamente progresistas que, sin embargo, se comportan con una intransigencia radical contra expresiones libres, razonadas y bien intencionadas. Desde posiciones de *nueva radicalidad* se reavivan pulsiones censoriales compartidas con la extrema derecha, desde un autootorgado supremacismo moral contrario a cualquier ideología de justicia y progreso.

REFERENCIAS

- Appiah, Kwame Anthony (2019). *Las mentiras que nos unen. Repensar la identidad. Creencias, país, color, clase, cultura*. Madrid: Taurus.
- Aristóteles (1994). *Metafísica*. Introducción, traducción y notas de Tomás Calvo Martínez. Madrid: Editorial Gredos.
- Carroll, Lewis (1865/1965). *The Works of Lewis Carroll*. Londres: Paul Hamlyn.
- Castelao, Alfonso R. (1999). *Obras*, Tomo I. Vigo: Editorial Galaxia.
- Cusset, François (2003/2005). *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Cia. y las mutaciones de la vida intelectual en Estados Unidos*. Barcelona: Melusina.
- Derrida, Jacques (1967). *L'écriture et la différence*. Paris: Du Seuil.
- Derrida, Jacques (1967/1978). *De la gramatología*, 2.^a ed. México: Siglo XXI.
- Finkielkraut, Alain (1987). *La derrota del pensamiento*. Barcelona: Anagrama.
- Heidegger, Martin (1927/2018). *Ser y tiempo*. Madrid: Trotta.
- Keyes, Ralph (2004). *The Post-Truth Era. Dishonesty and Deception in Contemporary Life*. New York: St. Martin's.
- Lessing, Doris (2004/2006). *Time Bites*. Londres: Four State.
- Lilla, Mark (2017/2018). *El regreso liberal. Más allá de la política de la identidad*. Barcelona: Debate.

- McIntyre, Lee (2018). *Post-Truth*. Cambridge: MIT.
- Nietzsche, (1903/2017). *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral y otros fragmentos de filosofía del conocimiento*. Madrid: Tecnos.
- Roth, Philip (2000/2016). *The Human Stain*. London: Vintage.
- Roth, Joseph (1932/2020). *La marcha Radetzky*. Madrid: Alianza Editorial.
- Swift, Jonathan (1926/1970). *Gulliver's Travels*. Nueva York/Londres: W. W. Norton & Co.
- Villanueva, Darío (2020). “Posverdad y distopía”. *Revista de Estudios Literários*, n.º 10: 673-695.
- Villanueva, Darío (2021). *Morderse la lengua. Corrección política y posverdad*. Barcelona: Espasa.

PETRÓNIO E PLUTARCO: CONTRIBUTO PARA UMA ANÁLISE COMPARATIVA DE TEMAS DE BANQUETE

DELFINO F. LEÃO

Universidade de Coimbra

Faculdade de Letras

Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos

1. Notas preliminares: porquê Petrónio e Plutarco

Esta abordagem comum ao *Satyricon* de Petrónio (e em particular ao episódio central do Festim de Trimalquião – *Cena Trimalchionis*) e às *Questões de Banquete* (*Quaestiones Convivales* = *QC*) de Plutarco não pretende sugerir que o biógrafo grego tenha, de forma consciente, sido influenciado pela leitura direta da obra do autor romano. Esta relação direta até se afiguraria, à primeira vista, um pouco improvável, dado que a obra de Petrónio terá sido concebida mais para fruição de um grupo reservado de *connoisseurs* do que para ampla divulgação pública. No entanto, isto não impede que ambos os autores tenham vários pontos de contacto, muito provavelmente porque estão incorporados numa cultura grega e romana comum e especialmente numa tradição literária comum: o influxo grego em Petrónio é detetável em todo o *Satyricon*, e Plutarco, apesar de ser grego, escreveu sob domínio romano e tendo em vista, ao menos em parte, a potencial audiência romana da sua obra (como foi magistralmente demonstrado por Stadter, 2015). A abordagem que agora se propõe vai, portanto, privilegiar na análise a forma como conceitos e ideias, *topoi* literários e *exempla*, estratégias retóricas e narrativas são utilizados por ambos os autores nessas duas obras. Com efeito, questões globais relativas à realização de um banquete e ao papel desempenhado pelo seu anfitrião

encontram-se particularmente presentes no Livro I das *Quaestiones Convivales*, oferecendo uma ‘prova de conceito’ iluminadora e contrastante na *Cena Trimalchionis*. No entanto, temas mais específicos levantados nos outros Livros das *CQ* (principalmente no Livro VII) encontram também paralelos no *Satyricon* que ajudam a aprofundar a interpretação de ambas as obras, bem como a compreensão de situações semelhantes que nelas ocorrem e as estratégias narrativas utilizadas para as tratar.

Apesar das considerações tecidas no parágrafo anterior, há ainda assim dados objetivos para crer que Plutarco conhecia Petrónio (ou pelo menos *certo Petrónio*), pois o seu testemunho costuma ser aduzido no contexto da análise da identificação objetiva do autor empírico que seria responsável pela escrita do *Satyricon*. Não é este o momento para retomar essa *vexata quaestio*, já oportunamente analisada num outro contexto (Leão, 1998: 19-31), numa ponderação crítica de contributos anteriores (Rose, 1971; Martin, 1975), para advogar a opinião (de resto maioritária entre a crítica petroniana) de que deve identificar-se o *Petronius Arbiter* dos códices com o *elegantiae arbiter* da corte de Nero, retratado por Tácito (*Ann.*, 16.18-20.2). Na sistematização de Rose (1971: 38-59), os pontos de contacto entre ambas as personalidades eram detetáveis em vários aspetos, que podem ser sistematizados desta forma: no apelido *Arbiter*; no julgamento de questões de bom gosto (que no *Satyricon* se estende à poesia, retórica, pintura e escultura); em certa predileção pelo epicurismo enquanto opção existencial; no interesse pelo comportamento sexual de alguma forma desviante (ou pelo menos marcado por algum exotismo); na familiaridade com a vida da corte e do imperador; finalmente, na capacidade para fazer habilmente a transição da paródia retórica e literária altamente elaborada para a representação do discurso das classes mais baixas. Em suma: trata-se de um conjunto de características que distinguiriam Petrónio, por um lado, enquanto membro erudito da corte de Nero e, por outro, como seu possível companheiro nas incursões às ruas mais degradadas de Roma e nas estadias de lazer em lugares da Campânia.

Em todo o caso, é provável que a designação *Arbiter* não seja um verdadeiro *cognomen*, mas sim uma espécie de ‘alcunha’ atribuída a Petrônio enquanto participante no círculo restrito do imperador. Tácito (*Ann.* 16.18) atribui-lhe *Gaius* como *praenomen*.¹ Plínio (*N.H.* 37.20) e Plutarco (*De ad. et am.* 60d-e) apontam ambos *Titus* como *praenomen*, quase certamente por vias distintas.² Vale a pena evocar brevemente esses testemunhos:

Plínio (*N.H.* 37.20): Quando o consular Tito Petrônio (*T. Petronius consularis*) estava a ponto de morrer, decidiu partir, por asco a Nero (*invidia Neronis*), um vaso de murra que lhe custara 300.000 sestércios, para dele privar a mesa do imperador.

Plutarco (*De ad. et am.* 60d-e): Estas coisas são, de facto, de menor importância. Porém, já difíceis e prejudiciais para os néscios acontecem sempre que os adulares os criticam pelas paixões e defeitos inversos (tal como Himério, o adular, acusava o mais vil e avarento dos ricos de Atenas de ser um perdulário e um desleixado, e que miseravelmente haveria de passar fome com os filhos), ou ainda, ao contrário, quando apontam a homens dissolutos e pródigos a sua mesquinhez e a sua rapacidade (como Tito Petrônio a Nero) ou quando incentivam governantes que se comportam de modo cruel e violento a libertarem-se da sua enorme clemência e da sua despropositada e inútil compaixão. (tradução portuguesa de Dias, 2010: 116)

¹ *Paucos quippe intra dies eodem agmine Annaeus Mela, Cerialis Anicius, Rufrius Crispinus, C. Petronius cecidere* (‘No espaço de alguns dias, caíram, realmente, uns após outros, Aneu Mela, Cerial Anício, Rúfrio Crispino, Gaio Petrônio). Salvo expressa indicação em contrário, as traduções a partir do original grego ou latino são feitas pelo autor deste estudo.

² Segundo Rose (1971: 47-49 e n. 4), Plutarco estaria a basear-se possivelmente em Clúvio Rufo, que foi íntimo de Nero (cf. Suetónio, *Nero* 21.2) e não em Plínio.

Uma forma relativamente ágil de harmonizar estes testemunhos é admitir uma corruptela na tradição manuscrita (*C.* por *T.*), e afirmar que o verdadeiro *praenomen* será *Titus*, tal como transmitido por Plínio e Plutarco (Rose, 1971: 47-49). A aceitar-se esta possibilidade, o passo seguinte consistiria então em identificar este Tito Petrónio com um dos vários *Petronii* proeminentes no reinado de Nero. O candidato mais seguro seria *Titus Petronius Niger*, cônsul em 62. O *Satyricon* teria sido iniciado após esse ano e terminado – se é que o chegou a ser – antes de março ou maio de 66, altura em que Petrónio se suicidou. À parte a relevância destas reflexões para a identificação da autoria do *Satyricon*, para o presente contexto basta sublinhar o facto de que Plutarco conhecera relatos que referiam o Petrónio *Arbiter* da corte de Nero e que, em consequência, poderia ter também entrado em contacto com o *Satyricon*.

2. A *Cena Trimalchionis* e as *Quaestiones Convivales*: uma prova de conceito

Ainda que, como na secção anterior se argumentou, Plutarco estivesse a par dos infortúnios do Petrónio – figura íntima de Nero e mais tarde caída em desgraça junto do imperador –, não se ensaiará, neste estudo, uma abordagem que procure detetar eventuais influências da obra do segundo sobre o primeiro. Mesmo assim, convém sublinhar que é geralmente reconhecido o influxo que a Sátira Menipeia teria tido sobre o *Satyricon*. A designação deriva do autor cínico Menipo (séc. III a.C.), o qual estaria na origem de um novo género de expressão literária do *Symposium*, marcado pela mundividência cínica, em que a discussão filosófica seria vem substituída por alusões irónicas, por ataques verbais e mesmo pela descrição de confrontos físicos. Este cenário traz de imediato à memória alguns dos momentos mais hilariantes da *Cena Trimalchionis*. Teodorsson (2009: 10-13) aventa a hipótese de que Plutarco conheceria o tratamento petroniano do tema do banquete (mesmo que não tivesse lido diretamente o *Satyricon*), com o qual não se identificaria, e que

isso o teria inclusive motivado a escrever um banquete segundo o modelo de discussão socrática (inspirado sobretudo no *Symposium* de Xenofonte). Essa seria a génese do *Banquete dos Sete Sábios*, também de Plutarco, obra escrita provavelmente entre a década de 80 ou 90 do séc. I da Era cristã: por outras palavras, cerca de 20 a 30 anos depois da obra de Petrônio. A aceitar-se esta possibilidade, as *Quaestiones Convivales*, que são de composição posterior, poderiam de facto responder, no plano dos princípios, a certos excessos que ocorreriam em banquetes caóticos, como o que é descrito na *Cena*. Mantendo, portanto, no horizonte a possibilidade de a relação entre Plutarco e Petrônio poder de facto ser mais (in)tensa do que geralmente se pensa, o que se pretende com a abordagem agora proposta será somente uma análise exemplificativa da forma como certos tópicos relacionados com a temática do banquete aparecem retratados no Festim de Trimalquião e nas *Questões de Banquete*, estimulando assim uma leitura cruzada de ambas as obras. Para maior facilidade de análise, começa-se por evocar a “Questão” levantada por Plutarco, de um ponto de vista mais teórico, sugerindo-se depois um confronto com a sua possível ilustração em situações retratadas no *Satyricon*. Dada a abundância de material que esta leitura cruzada permite identificar, o estudo vai concentrar-se somente numa ‘prova de conceito’, a partir do primeiro problema evocado por Plutarco no Livro I das *QC* (que é também o mais fecundo para esta leitura contrastiva), como forma de ilustrar o padrão de análise, remetendo para estudos posteriores a apreciação pormenorizada de outras *Questões* que sejam também relevantes.

O tema explorado nessa Questão 1 é o seguinte: *Deve filosofar-se durante a bebida?* (Εἰ δεῖ φιλοσοφεῖν παρὰ πότον). Intervêm na discussão Aríston, Plutarco, Cráton e Sósio Senecião (a quem a obra é dedicada), que trocam argumentos entre si sobre a pertinência de acolher ou não a discussão filosófica à mesa, bem como os discursos de oradores. Como pertinentemente sublinha Lopes (*apud* Jesus et al., 2008: 33-34), sendo embora o Livro I bastante diversificado do ponto de vista dos temas tratados, o facto de o debate começar por inquirir se se deve ou não aceitar a Filosofia em ambiente convivial remete para o seu “carácter

marcadamente metaliterário, já que a própria obra tem uma estrutura filosófica e fundamenta-se em pressupostos e autoridades também eles filosóficos”. Perante o inicial desencontro de opiniões emitidas, cabe ao próprio Plutarco fazer uma sistematização, em que salienta o papel positivo que a Filosofia pode ter nesses contextos, se for convocada na justa medida (*Quaest. conv.* 613D-F):

E convidando-nos a falar, eu disse que, em minha opinião, a primeira questão a abordar era o caráter dos participantes. Se o banquete for composto por uma maioria de apaixonados pelos discursos (πλείονας ἔχει φιλολόγους τὸ συμπόσιον), como o de Ágaton que tinha os Sócrates, Fedros, Pausânias e Erixímacos, e como o de Cálias com os Cármides, Antístenes, Hermógenes e outros parecidos com estes, permitiremos que eles discutam questões filosóficas, misturando Díónisos não menos com as Musas do que com as Ninfas (οὐχ ἦττον ταῖς Μούσαις τὸν Διόνυσον ἢ ταῖς Νύμφαις κεραννύοντας): estas fazem-no entrar no corpo tranquila e suavemente, e aquelas na alma de forma doce e graciosa. E se estiverem presentes alguns ignorantes no meio de muitos instruídos, envolvidos que estão como consoantes entre vogais, compartilharão um som não de todo desarticulado e confluyente. [...] De igual modo, o filósofo entre simposiarcas que não aprovam as suas palavras, deve mudar de direção, para seguir e abraçar a conversa deles, desde que não se ultrapasse os limites da decência, sabendo que os homens são oradores porque falam (ῥητορεύουσι μὲν ἄνθρωποι διὰ λόγου), mas são filósofos mesmo quando estão calados, quando contam piadas e, por Zeus, quando são gozados e quando gozam (φιλοσοφοῦσι δὲ καὶ σιωπῶντες καὶ παίζοντες καὶ νῆ Δία σκωπόμενοι καὶ σκώπτοντες). (tradução portuguesa de Jesus et al., 2008: 45-46)

Na continuação, Plutarco reflete sobre a tipologia dos ‘temas de banquete’ (614A: συμποτικὸν γένος) que podem ser abordados em segurança entre os convivas, prevenindo assim os piores defeitos da bebedeira. Salienta ainda que deve observar-se o cuidado de lançar para

discussão perguntas acessíveis, de forma a que não deixem de fora os menos dotados intelectualmente (614D: τοὺς ἀνοητοτέρους). Conclui então que, ‘como o vinho, a conversa deve ser comum: algo de que todos tomem parte’ (614E: δεῖ γὰρ ὥς τὸν οἶνον κοινὸν εἶναι καὶ τὸν λόγον, οὗ πάντες μεθέξουσιν). Como é oportunamente sublinhado por Teodorsson (1989: 55-56), trata-se de uma ideia frequentemente retomada ao longo das *Quaestiones* (e.g. 643B, 644D, 660B, 679A, 697B, 708D, 726E), mostrando assim a importância que tem para o equilíbrio do banquete.

Feito este enquadramento geral da Questão 1, é então o momento de avançar para o *Satyricon*, cujo confronto com as *Quaestiones* “can give valuable insights, in spite of being satirical”, como sublinha Brenk (2009: 54)³. Neste caso, não sendo a Filosofia em si uma questão central do banquete, os princípios referidos por Plutarco acabam por estar profundamente inscritos na forma como o Festim de Trimalquião se desenrola, sendo inclusive de identificar uma inegável tensão (por vezes latente e em outras ocasiões abertamente expressa) entre os convivas que, tal como o anfitrião (o novo-rico Trimalquião), pertencem ao grupo dos libertos e os que integram o grupo minoritário dos *scholastici* (‘intelectuais’, ‘instruídos’, ‘eruditos’). Com efeito, a linha que mantém o equilíbrio entre estes dois mundos – que se tocam, mas nunca se fundem – é muito fina e dela se serve o próprio Trimalquião para orquestrar as cadências do banquete e fazer avultar a sua natureza provocadora ou conciliatória, segundo o guião que melhor servir o objetivo de atrair a atenção sobre si mesmo. Trata-se de uma matéria recentemente abordada num outro estudo (Leão, 2021), cuja base de argumentação em parte se recupera na análise agora feita,

³ No mesmo contexto (p. 54), Brenk sintetiza neste termos a proximidade temática entre as duas obras: “The work was written earlier than Plutarch’s *Symposiacs* but within his lifetime, satirizing the attempt of *nouveau-riches*, who ape intellectual discussions and presumably in the attempt to carry on a kind of *symposion*. Several of the themes satirized are similar to those we find in the *Symposiacs*, ranging over natural phenomenon, religion, what we might call pseudo-science, popular philosophy, and the like.”

sendo em todo o caso integralmente nova a leitura cruzada com a obra de Plutarco.

Aproveitando o ensejo dado pela referência à fugacidade da vida (*Sat.* 34.6-7), Trimalquião improvisa uns versos que convocam o tema do *carpe diem* (34.10).⁴ Na sequência deste breve arroubo poético, o liberto aprecia os aplausos que logo lhe são dirigidos (35.1; cf. também 39.6; 40.1), particularmente dos *scholastici* que constituem, afinal, peças importantes na figuração de requinte do novo-rico.⁵ Por essa razão, explora mais vezes a via do brilho intelectual. Ele mesmo afirma a necessidade da presença da erudição nos momentos de convívio (39.3): *oportet etiam inter cenandum philologiam nosse* ('à mesa ficam sempre bem umas coisas de cultura'). O termo usado por Trimalquião é *philologia* (aqui traduzido por 'cultura', mas que pode também significar simplesmente 'os que apreciam discursos'), precisamente a mesma palavra usada por Plutarco para definir a 'maioria dos apaixonados por discursos' (πλείονας ... φιλολόγους) que podem frequentar o banquete e para os quais a *philosophia* correria o risco de constituir um tema de abordagem demasiado pesado. Ainda assim, é interessante ver como, na sua característica ambivalência narrativa, Petrónio sugere que, afirmando embora a intenção de se manter ao nível da retórica de circunstância, Trimalquião procura, no íntimo, ver as suas elucubrações ser guindadas às alturas da abstração filosófica. E de facto, ao explicar, logo de seguida, o significado dos signos do zodíaco, esse

⁴ Tal como Jazdzewska, 2013: 301-302, sublinha, a obsessão de Trimalquião pela morte está em linha com o uso frequente da imagem da morte em contextos de banquete, tanto por autores romanos como por autores gregos sob domínio romano (como acontece com Plutarco, no *Banquete dos Sete Sábios*).

⁵ Especialmente elucidativo em 52.7: *Excipimus urbanitatem iocantis, et ante omnes Agamemnon, qui sciebat quibus meritis reuocaretur ad cenam*. ('Acolhemos com aplauso o dito espirituoso do gracejador <Trimalquião>, e primeiro que todos Agamémnon, pois bem sabia com que favores seria de novo convidado para jantar.') Agamémnon está, em boa verdade, a aplicar aqui a técnica dos adúladores que denunciara (3.3) ao responder à *declamatio* do jovem Encólpio. As traduções do *Satyricon* são todas retiradas de Leão, 2006.

exercício vale a Trimalquião o apodo de *sophos* ('sábio', 40.1). É assim pertinente a observação de Molyviati, ao referir os efeitos que esta estratégia do anfitrião produz sobre a figura do Encólpio-narrador, apesar de este último pertencer ao grupo dos *scholastici*. Com efeito, Molyviati (2015: 3) sustenta que Encólpio, ao registar as memórias da *Cena* (cf. 30.3: *si bene memini* 'se bem me lembro'), apresenta Trimalquião como um "self-taught sophist who uses rhetoric to enthrall his audience". A ser assim, o anfitrião estaria no limiar da transição entre *philologia* e *philosophia*, mas a pertinência desse diagnóstico é apenas aparente, não resistindo a uma análise mais atenta e feita por um espírito menos impressionável que o do jovem Encólpio.

Realmente, ao longo do Festim, Trimalquião tem outros achaques de poesia e de canto, de valor e execução discutíveis (e.g. 35.7; 53.13; 73.3.), mas ainda que consiga também algumas tiradas curiosas (36.5-8; 41.6-8; 50.1-4; 70.2), sempre que o liberto se lança pelo mundo da *philologia* o que reina é a confusão de referentes e de conceitos. Veja-se um dos exemplos mais elucidativos (59.3-5):

O próprio Trimalquião se sentou numa almofada e, à medida que os homeristas dialogavam com versos gregos (*Homeristae Graecis uersibus colloquerentur*), segundo o seu insuportável costume (*ut insolenter solent*), ele lia, em voz alta, o livro em latim (*canora uoce Latine legebat librum*). Logo que se fez silêncio, continuou: "Sabem que episódio eles estão a tratar? Era uma vez dois irmãos, Diomedes e Ganimedes. A irmã deles chamava-se Helena. Agamémnon raptou-a e, em seu lugar, sacrificou a Diana uma corça. Pois bem, agora Homero relata de que forma lutam entre si Troianos e Parentinos. É claro que venceu e deu Ifigénia, a filha, como esposa a Aquiles: por isso anda louco Ájax e é esse o enredo que em seguida se vai desenvolver."

Antes desta passagem, Trimalquião já tinha protagonizado outros episódios igualmente imaginativos (48.1-8; 50.2-7; 52.1-2), mas esta é particularmente curiosa. O advérbio (*insolenter*) com que Encólpio

classifica o facto de os *Homeristae* declamarem *Graecis uersibus* exprimirá apenas uma opinião pessoal. Constitui, no entanto, marca inequívoca de mau gosto que Trimalquião se disponha a ler *canora uoce* a versão latina, enquanto se desenrola a representação. Por outro lado, as confusões que faz são bem evidentes, mesmo para um leitor apenas levemente familiarizado com o imaginário do Cielo Troiano: os dois irmãos de Helena são Castor e Pólux, e não Diomedes e Ganimedes; o raptor de Helena foi Páris, o que constituiu a causa próxima da guerra de Troia; foi Diana e não Agamémnon que substituiu Ifigénia por uma corça, quando aquele se preparava para a sacrificar em Áulide; a luta entre Troianos e Parentinos (ou talvez Tarentinos) também não tem razão de ser; Agamémnon prometeu Ifigénia em casamento a Aquiles, mas este não chegou a casar com ela; o motivo da loucura de Ájax reside em este não ter conseguido ficar com as armas do defunto Aquiles, que foram atribuídas a Ulisses. Ou seja, mesmo que encarada com grande benevolência, a qualidade do *logos* de Trimalquião não consegue honrar minimamente o limiar definido por Plutarco para garantir a coerência discursiva (613F: ῥητορεύουσι μὲν ἄνθρωποι διὰ λόγου, ‘os homens são oradores porque usam o *logos*’). Com efeito, o carácter pseudointelectual do seu discurso é demasiadamente notório, sendo por isso inevitável que afetasse, mais tarde ou mais cedo, o frágil equilíbrio do banquete.

De facto, esta atmosfera irrisória acaba por provocar a chacota dos *scholastici*, deixando entrever um conflito latente, desde o início, entre este grupo e o dos libertos. Esse ambiente artificial é posto a descoberto com o riso aberto e desinibido de Ascilto (*intemperantis licentiae*) e de Gíton (*indecenter*), que desperta a cólera de Hérmeros, defensor da causa de Trimalquião e liberto como ele. Será vantajoso recordar ambos os passos (57.1-2 e 58.1-2):

Ora acontece que Ascilto, com excessiva desenvoltura (*intemperantis licentiae*), levantava as mãos ao céu e de quanto era dito se punha a trocar, rindo a bom rir até às lágrimas. Um dos conlibertos de Trimalquião, precisamente o que estava à

mesa logo acima de mim, entrou em fúria e explodiu: “De que te ris tu, minha besta quadrada? Será que te não agradam os requintes do meu senhor? Claro, tu és mais rico e costumas dar festas melhores (*conuiuare melius soles*)!” [. . .] Depois deste sermão, Gíton, que estava espedado aos nossos pés e há muito vinha a sufocar o riso, soltou também gargalhadas descompostas (*indecenter effudit*). Quando o adversário de Ascilto deu pela coisa, dirigiu contra o miúdo o alarido dos seus insultos: “Ah, também tu,” – vociferou – “também tu te ris, minha cebola arruivada? Vivam as Saturnais! Ora diz-me cá: já estamos no mês de dezembro?”

A indignação leva Hérmeros a apresentar o seu próprio exemplo de homem que conseguiu uma posição honrosa na sociedade, através do esforço pessoal, ao passo que Ascilto nada possui (57.5-7). Chega, inclusive, ao ponto de desafiar Gíton para um duelo no campo da agudeza do intelecto (58.7-8), que se resume a exemplos do que se poderia chamar sabedoria popular ou simples adivinhas. Com efeito, Gíton é alvo das invetivas de Hérmeros na medida em que funciona como prolongamento dos *scholastici*, já que, na *Cena*, desempenha o papel de escravo de Encólpio e de Ascilto (26.10). Hérmeros confronta esta atitude dos jovens ‘intelectuais’ com a de Agamémnon, muito mais ponderada certamente pelo facto de que, sendo mais experiente e vivido, o mestre-escola já conhecia melhor as regras do jogo das conveniências sociais e sabia, portanto, lidar com as expectativas: ‘Só aos teus olhos é que parecemos de risota. Repara no teu mestre, um tipo já de idade: para ele estamos bem.’ (57.8: *Tibi soli ridiclei uidemur; ecce magister tuus, homo maior natus: placemus illi*). Com efeito, a descrição convivial do *scholasticus* Agamémnon afigura-se muito mais próxima do recato que Plutarco aconselhara ao *philosophus* – ‘mas são filósofos mesmo quando estão calados, quando contam piadas e, por Zeus, quando são gozados e quando gozam’ (613F: φιλοσοφοῦσι δὲ καὶ σιωπῶντες καὶ παίζοντες καὶ νῆ Δία σκωπτόμενοι καὶ σκώπτοντες) – apesar de, enquanto mestre de retórica, o seu estatuto estar muito mais próximo do perfil de *philologus*.

Esta placidez social de Agamémnon decorre da sua maior experiência convivial, devendo ainda ser tido em atenção que é ele o verdadeiro convidado de Trimalquião⁶ e não tanto Encólpio, Ascilto e Gíton, que estão no banquete na qualidade de ‘penduras’. Com efeito, os jovens encontravam-se na posição daqueles que são visados por Plutarco no Livro 7 (questão 6), ou seja, são convidados em segunda mão ou convidados de outros convidados. Plutarco informa que a estes comensais ‘agora se chamava sombras’ (707A: νῦν σκιὰς καλοῦσιν).⁷ A prática era aceitável do ponto de vista social, mas merece um reparo que é particularmente válido neste contexto (707E): ‘Como deve então alguém comportar-se, quando não é um verdadeiro comensal (μὴ γνήσιος) nem foi pessoalmente convidado (μὴ δ’ αὐτόκλητος), mas antes aparece no banquete como um intruso bastardo (νόθος)?’. A pergunta suscitada por Plutarco é ainda mais premente se se tiver em conta que o espaço do banquete propicia, pelo próprio consumo da bebida, conversas mais soltas e um comportamento descontraído, como o próprio sublinha pouco antes (707E: καὶ παρρησία πλείστη μετὰ παιδιᾶς ἀναμέμικται τοῖς λεγομένοις ἐν οἴνῳ καὶ πραπτομένοις). É exatamente isso que a conduta de Ascilto e Gíton evidencia, neste passo do *Satyricon*, facto que tornaria os dois jovens em alvo provável de crítica aos olhos de Plutarco.

Porém, na sua qualidade de simposiarca, a atitude de Trimalquião vai, de novo, surpreender, pois, encontrando-se embora na posição um tanto melindrosa do anfitrião a braços com uma discussão acalorada entre

⁶ A presença de Agamémnon obedece, obviamente, a uma estratégia que visa reforçar o refinamento da *Cena*, como sublinha Goeken, 2017: 84-85: “le rhéteur Agamemnon est invité avec ses étudiants pour donner un peu de lustre à la *cena* offerte par Trimalcion”. Em 48.4-7, Trimalquião questiona-o mesmo sobre a controvérsia que havia marcado o dia na escola de retórica.

⁷ Conforme sustenta Teodorsson, 1996: 87, a palavra σκιά não aparece aplicada com este sentido antes do tempo de Plutarco, embora ocorra nessa aceção em fontes latinas anteriores. A ser assim, representaria um raro exemplo de influência da língua latina sobre a grega, pois geralmente o influxo verificava-se em sentido inverso.

convivas, optou por não se indispor com o que se dizia de parte a parte. Pelo contrário, mostrou-se até um tanto deleitado com a cena e interveio com bonomia, em termos conciliadores (59.1-2):

Começara já Ascilto a responder à gritaria, mas Trimalquião, divertido com a eloquência do conliberto, atalhou: “Vamos lá, ponham de lado as birras. Cara alegre é bem melhor. E tu, Hérmeros, deixa o rapazola. Ferve-lhe o sangue na guelra; tem tu mais juízo. Sempre nestas coisas quem é vencido sai vencedor.”

Apesar de estar consciente de que, no espaço do convívio, ficam bem as tiradas de natureza intelectual, as intervenções de Trimalquião nesta matéria não o deixariam em posição confortável, se ele tivesse consciência (ou minimamente se importasse) com o ridículo a que se prestava. Surpreende assim, de alguma forma, que ele se apresente neste contexto com uma intervenção apaziguadora. Estará o liberto preocupado com as aparências e bom seguimento da *Cena*? Sim e não. A intervenção é conciliadora, antes de mais, porque uma discussão mais acalorada entre os convivas levaria a que estes desviassem a atenção da pessoa do anfitrião, cujo objetivo é ser o verdadeiro e único *spectaculum* de valor no espaço convivial. Por esse motivo, mais tarde, Trimalquião não verá qualquer inconveniente em ter em público uma zanga violenta e ruidosa com a esposa Fortunata, contra todas as regras do decoro, pois isso apenas acrescentava visibilidade à sua pessoa – como confirmam, nesse outro contexto, as palavras solícitas e apaziguadoras de Habinas e de Cintila, que servirão de estímulo a que o anfitrião apresente aos convivas o seu *curriculum* recheado de sucessos (75.1-11).

Por outro lado, Trimalquião sabe que não corre riscos com as gargalhadas dos ‘intelectuais’. Se a sua erudição está crivada de lacunas e confusões, ele tem consciência, ainda assim, de que, mais tarde ou mais cedo, conseguirá dominar a vontade dos *scholastici*. Com efeito, Trimalquião é um homem supersticioso. Já na sua primeira aparição no

triclinio se poderia ver indícios desse traço de caráter, presente em vários outros momentos (e.g. 32.3; 30.4; 30.5-6; 39.8; 74.1-5). Daí a pouco, Trimalquião irá incitar outro conliberto, Níceros, a contar uma história. Este acede e vai narrar um caso que se passou com ele mesmo: o encontro com um lobisomem (61.5 - 62.14). Trimalquião aproveita a atmosfera tétrica que se gerara e relata outra história de arrepiar cabelo: a visita das Feiticeiras da Noite (63.3-10). O grupo dos *scholastici* deveria racionalizar estas histórias do sobrenatural e olhá-las com ceticismo, mas deixa-se envolver pela atmosfera de superstição. E assim acabam por aderir, como todos os presentes, ao gesto apotropaico de beijar a mesa para esconjurar as *Nocturnae* (64.1-2):

Mostrámos, a um tempo, o nosso assombro e a nossa credulidade (*miramur nos et pariter credimus*). E, depois de beijarmos a mesa, pedimos às Feiticeiras da Noite (*Nocturnas*) que se deixassem ficar por suas casas, quando voltássemos do jantar. E a verdade é que já me parecia que as lâmpadas acesas se haviam multiplicado e que toda a sala de jantar se transformara a meus olhos.

A imaginação impressionável de Encólpio talvez o leve ao exagero, mas o certo é que todos ficaram afetados pela história e por isso fizeram o gesto de beijar a mesa, a fim de evitarem o toque malsão das *Nocturnae*. Não há neste passo marcas de ironia, de falsa preocupação⁸. E a ser assim, de nada parecem os *scholastici* ter beneficiado com a dedicação ao estudo, pois os libertos conseguiram dominar a mente dos eruditos⁹. Esta evolução consubstancia, assim, uma interessante inversão do caminho que a entrada da discussão filosófica no ambiente convivial deveria produzir: em vez

⁸ Talvez se possa detetar uma ponta de ironia em *miramur nos et pariter credimus*, mas pode ser apenas uma reação ambivalente do Encólpio-narrador.

⁹ Molyviati, 2015: 7 argumenta, com pertinência, que “the essential quality of the *Cena* is *psychagogia*, ‘soul conjuring’ through speech, which Trimalchio practices to control the minds of his guests”.

de iluminar os espíritos mais insensíveis, o decurso do banquete vai demonstrar, pelo contrário, que a mundividência pragmática do anfitrião vai conseguir embotar o discernimento dos *scholastici*. Por isso, Trimalquião pode afirmar, sem reboço, que ‘deixou trinta milhões de sestércios, sem nunca ter ouvido um filósofo’ (71.12: *sestertium reliquit trecenties, nec umquam philosophum audivit*).

3. Considerações finais

Quando Petrônio escreveu o *Satyricon* e Plutarco compôs as suas *Obras Morais*, entre o primeiro e o segundo séculos da era cristã, já a literatura de banquete tinha centenas de anos de uma existência, cuja origem pode ser recuada aos Poemas Homéricos, mas que encontra no *Banquete* de Platão e na obra homónima de Xenofonte os dois paradigmas mais influentes da Antiguidade clássica. Por esse motivo, Plutarco não precisava de conhecer o trabalho de Petrônio para que o *Satyricon* e as *Quaestiones Convivales* apresentassem algumas semelhanças entre si, pois podem estar ambas a remeter, por via independente, para fontes comuns de inspiração. Ainda assim, é seguro que Plutarco conheceu as circunstâncias que rodearam a morte do *arbiter elegantiae* de Nero, como se depreende da passagem retirada do tratado *Como Distinguir um Adulador de um Amigo*, brevemente evocada na primeira secção deste trabalho. Mas à parte esse pormenor discreto e com um interesse limitado à *vexata quaestio* da identificação da autoria do *Satyricon*, apresenta-se como hipótese de estudo muito mais promissora a análise de certos problemas e tópicos abordados nas *Quaestiones Convivales* e a abordagem comparativa com a obra petroniana. Por outras palavras, essa leitura cruzada permite lançar nova luz sobre a discussão teórica de aspetos característicos da literatura convivial, ao confrontá-la com a sua possível ilustração prática em personagens e episódios que vivem abundantemente da intertextualidade e da paródia literária, como é o caso da *Cena* de Trimalquião. A ‘prova de conceito’, por

assim dizer, incidiu somente sobre o Livro I das *Quaestiones Convivales*, mais concretamente sobre o primeiro problema evocado: *Deve filosofar-se durante a bebida?* Da análise proposta, decorreu claramente, segundo cremos, que esta leitura comparativa permite iluminar ambas as obras de forma direta, além de estimular o cruzamento com uma ampla tessitura de obras literárias e filosóficas, que nutriram, durante séculos, um referencial estético, que serviu de suporte à expressão de uma ética comportamental e da concomitante mundividência social.

Possa este *opus minimum* – mais pequeno ainda quando vergado à responsabilidade de render pálida homenagem a esse gigante dos Estudos Literários que é Carlos Reis – servir de primeiro estímulo a renovadas abordagens que as notáveis obras de Petrónio e de Plutarco não cessam de inspirar.

REFERÊNCIAS

- BRENK, Frederick E. (2009). “*In learned conversation*. Plutarch’s symposiac literature and the elusive authorial voice”, in José Ribeiro Ferreira, Delfim Leão, Manuel Tröster e Paula Barata Dias, *Symposion and Philanthropia in Plutarch* (pp. 51-61). Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos.
- DIAS, Paula Barata (2010). Plutarco. *Obras Morais – Como Distinguir um Adulador de um Amigo, Como Retirar Benefício dos Inimigos, Acerca do Número Excessivo de Amigos*. Tradução do grego, introdução e notas. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- GOEKEN, Johann (2017). “*Orateurs et sophistes au banquet*”, in Beatrice Wyss, Rainer Hirsch-Luipold e Solmeng-Jonas Hirschi (Eds.). *Sophisten in Hellenismus und Kaiserzeit: Orte, Methoden und Personen der Bildungsvermittlung* (pp. 83-97). Tübingen: Mohr Siebeck.
- LEÃO, Delfim (1998). *As ironias da Fortuna. Sátira e moralidade no ‘Satyricon’ de Petrónio*. Lisboa: Colibri.
- LEÃO, Delfim (2006). *Petrônio. Satyricon*. Introdução, tradução do latim e notas. Lisboa: Cotovia. 2.^a ed.
- LEÃO, Delfim (2021). “*Oportet etiam inter cenandum philologiam nosse: jactância, cultura e tensão convivial no Festim de Trimalquião*”, in Carmen

- Soares, Anny Jackeline Torres Silveira e Bruno Laurioux (Eds.) (2021). *Mesa dos Sentidos & Sentidos da Mesa*. Vol. II (pp. 221-236). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- JAZDZEWSKA, Katarzyna (2013). "A skeleton at a banquet: death in Plutarch's *Convivium Septem Sapientium*". *Phoenix*, 67.3-4: 301-319.
- JESUS, Carlos, Brandão, José Luís, Soares, Martinho e Lopes, Rodolfo (2008). *Plutarco. Obras Morais – No banquete (livros I-IV)*. Tradução do grego, introdução e notas. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- LOPES, Rodolfo (2008). "Livro I. Introdução", in Carlos Jesus, José Luís Brandão, Martinho Soares e Rodolfo Lopes, Plutarco. *Obras Morais – No banquete I (livros I-IV)*. Tradução do grego, introdução e notas (pp. 31-36). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- MARTIN, René (1975). "Quelques remarques concernant la date du *Satiricon*". *REL* 53: 182-224.
- MOLYVIATI, Ourania (2015). "Growing backwards: the *Cena Trimalchionis* and Plato's aesthetics of *mimesis*", in Marília P. Futre Pinheiro e Montiglio Silvia (Eds.). *Philosophy and the Ancient Novel. Ancient Narrative Supplementum* 20 (pp. 1-18). Groningen: Barkhuis.
- ROSE, K.F.C. (1971). *The Date and Author of the 'Satyricon'*. Leiden: Brill.
- STADTER, Philip (2015). *Plutarch & His Roman Readers*. Oxford: Oxford University Press.
- TEODORSSON, Sven-Tage (1989). *A Commentary on Plutarch's Table Talks*. Vol. I (books 1-3). Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis.
- TEODORSSON, Sven-Tage (1990). *A Commentary on Plutarch's Table Talks*. Vol. II (books 4-6). Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis.
- TEODORSSON, Sven-Tage (1996). *A Commentary on Plutarch's Table Talks*. Vol. III (books 7-9). Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis.
- TEODORSSON, Sven-Tage (2009). "The place of Plutarch in the literary genre of Symposium", in José Ribeiro Ferreira, Delfim Leão, Manuel Tröster e Paula Barata Dias, *Symposion and Philanthropia in Plutarch* (pp. 3-16). Coimbra, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos.

CAMPO DE FLORES DE JOÃO DE DEUS: REVISITAR E REESCREVER AS TRADIÇÕES LITERÁRIAS^{1*}

HELENA CARVALHÃO BUESCU

Universidade de Lisboa
Centro de Estudos Comparatistas

Introdução

O estabelecimento da edição para leitura do volume intitulado *Campo de Flores* é muito complexo e em certos pontos mesmo contraditório. A questão só ficará satisfatoriamente resolvida com o surgimento de uma edição crítica, que sem dúvida a obra merece e justifica. Não é este o lugar para a fazer. Mas podemos e devemos descrever, em termos concretos, alguns dos motivos que nos levam a optar por uma edição em detrimento de outra, nomeadamente porque a 2.^a edição, surgida no mesmo ano do falecimento do Poeta (1896), é na realidade posterior ao seu desaparecimento (ocorrido a 11 de Janeiro). No entanto, é esta que ostenta a indicação *ne varietur*, implicando que o Autor teria autorizado, em vida, a consideração desta edição como definitiva.

A 1.^a edição de *Campo de Flores* é de 1893, compilada como atrás se disse por Teófilo Braga e, segundo informação posterior deste, teria

¹ Quero aqui agradecer o inestimável apoio científico recebido da Casa-Museu João de Deus, na pessoa do seu Director, Dr. António Ponces de Carvalho. E uma palavra muito especial é devida a dois bibliotecários da Casa, Dr.^a Elsa Rodrigues e Dr. Pedro Oliveira, que incansavelmente me ajudaram a reconstituir alguns dos episódios da atribulada história editorial de *Campo de Flores*.

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

esgotado a tiragem de 2000 exemplares no prazo de 18 meses, justificando pois o surgimento de nova edição, que viria a ser a de 1896. Desde cedo a edição de 1893 foi alvo de várias (e acerbas) críticas, embora tenha sido a escolhida para reprodução constante da obra, infelizmente com falhas e mesmo erros frequentes.

De entre as numerosas reedições da poesia de João de Deus, justifica-se o destaque dado à edição de 2002 (Associação Jardins-Escola João de Deus, Lisboa, por ocasião do 172.º aniversário do Poeta), com ilustrações do Autor, da responsabilidade de António Ponces de Carvalho. Na Introdução a esta obra, refere-se que “os versos ganharam de novo os títulos e as formas originais.

Ao longo de várias edições, foram aqueles sendo adulterados, quer pela censura, que reinou durante décadas, quer por razões editoriais” (p. 5). Esta edição, que tem como subtítulo (a exemplo da edição de Teófilo Braga) *Poesias líricas completas*, integra poemas não constantes da 1.ª edição, quer nos textos agrupados por géneros, quer no conjunto *Criptinas*, publicado em brochura sem data mas quase com certeza contemporâneo da 1.ª edição de *Campo de Flores*, quer ainda na exclusão do grupo final que surgia na 1.ª edição, “Aditamentos” (que, por informação de Alfredo Cunha e Trindade Coelho, como tal figuram na 1.ª edição por terem chegado às mãos de Teófilo “fora de prazo”). Existem ainda alterações à ordem dos poemas no interior de cada grupo.

Entre a 1.ª e a 2.ª edições da obra, ou seja, entre 1893 e 1896, tinha saído, sob a responsabilidade dos já referidos Alfredo da Cunha e Trindade Coelho, um “Exame da chamada ‘Edição Autêntica e Definitiva’ pelos directores da *Revista Nova*” (Lisboa, Tipografia Moderna, 1894) que fazia o ponto sobre as intervenções editoriais de Teófilo na edição do ano anterior, e que acrescentava a *Campo de Flores* “58 composições novas”. Alfredo da Cunha e Trindade Coelho são muito críticos relativamente a Teófilo e à sua actividade de editor da obra de João de Deus, que como vimos até à data tinha deixado boa parte da sua poesia publicada de forma dispersa e não sistemática. São objecto de crítica contundente, além da

escolha pouco original do título:² a estruturação da obra imposta pelo editor Teófilo, nomeadamente o agrupamento dos poemas por géneros (“cançonetas”, “odes e canções”, “elegias”, etc.); a classificação por épocas cronológicas (“época de Coimbra”, etc.); e a distinção entre os períodos de “passividade” e de “pessimismo e inquietação” do Poeta. Em suma, os autores desta crítica acusam Teófilo de interferência indevida na obra do Autor (crítica que aliás não é unicamente feita a Teófilo no âmbito da sua edição de João de Deus).

Como vimos, alguns poemas tinham sido anteriormente publicados em *Flores do Campo* e *Ramo de Flores*, além de em brochuras soltas e em muitos jornais e periódicos literários (para lá dos já referidos, mencionem-se *A Harpa* e *O Dia*). Mas *Campo de Flores* integra 106 novos poemas, e de alguns dos anteriores altera por exemplo o título (que é reposto na edição de 2002). O caso é, pois, complicado. No entanto, o acesso às provas revistas para a 1.^a edição permite tirar algumas conclusões a este respeito. Em primeiro lugar, as provas foram efectivamente revistas por João de Deus, que nelas integra várias alterações, nomeadamente títulos de poemas, pontuação, reescrita de alguns versos e dedicatórias de poemas. No entanto, existem dois ou mesmo três tipos de letra diferentes a intervir no texto, e o agrupamento dos poemas por géneros é, com um alto grau de probabilidade, da responsabilidade de outrem que não o próprio Poeta. Não é, no entanto, certo que este outrem seja Teófilo: a análise de alguns manuscritos sugere que esta letra é a do tipógrafo da Imprensa Nacional, Tito da Silva. Quem lhe teria dado indicações para estas emendas? Ou o Autor João de Deus, ou o coordenador Teófilo Braga, que as teria (ou não) recebido do Poeta.

Apenas isto, se mais não houvesse, justificaria a realização de uma edição crítica que, separando a autoridade do Autor sobre o seu texto

² Efectivamente, o acesso às provas da 1.^a edição permite detectar traços de um eventual anterior título, *Lira Humana*, introduzindo um curioso factor de hesitação que deve também ser considerado. Ver a este respeito Sampaio, 1931.

das intervenções que alteram a estrutura da obra (deslocando poemas e “organizando” conteúdos), investigasse até que ponto o espólio do Poeta permite ou não considerar legítimas todas ou apenas algumas das alterações registáveis entre 1) *Flores do Campo* (1869), 2) o conjunto das provas revistas para a 1.^a edição e 3) a 1.^a edição propriamente dita (1893). O facto de João de Deus ser um poeta que nunca cuidou de forma sistemática da publicação dos seus poemas (muitos publicados ou coligidos por amigos e condiscípulos) acrescenta a este pequeno imbróglio um elemento de hesitação suplementar – embora deva reconhecer-se que o Poeta não ficou completamente alheio à publicação de *Campo de Flores*, como se vê pelas correcções em provas. Finalmente, refira-se ainda que a 2.^a edição, de 1896, ostenta a indicação *ne varietur*, com se disse, sendo a mesma indicação repetida, no ano seguinte (1897) na 1.^a edição dita “popular”, reiterando a explícita informação de que conteria o texto definitivo, validado em vida do Autor.

Dado ser impossível neste contexto realizar esse necessário trabalho crítico, limitamo-nos a registar os contornos do problema. A lição aqui seguida é pois aquela que, até prova em contrário, deve ser considerada como a mais próxima da intenção autoral. Trata-se da edição *ne varietur*, de 1896, embora todas as dúvidas antes mencionadas devam ser tidas em conta, muito em especial o facto de ela não corresponder, na realidade, ao projecto teofiliano de publicação da poesia completa de João de Deus, ao contrário do que ele declara no Prefácio.

Teófilo, num “Escorço biográfico” de João de Deus publicado em 1895 (Braga, 1895), insiste na interpretação étnica e tainiana do carácter de João de Deus, como homem do Sul, como forma de explicar o seu temperamento poético. Não é evidentemente esta concepção polémica e datada que aqui interessa reter, mas o facto de que tal interpretação, que ia circulando sobre o Poeta, arrastava consigo uma insistência quase exclusiva naquilo que seria a sua “inacção de contemplativo”, a sua “entrega à onda dos acontecimentos”, a sua abstracção do mundo ou a sua

“apatia”. Algumas observações afins destas, menos sistemáticas, corriam desde o início da carreira poética de João de Deus.

Mas este esboço biográfico de Teófilo é responsável pela cristalização de tal imagem contemplativa e abstractizante do Poeta que consolida também uma leitura que pessoalmente considero redutora e algo rasa da sua poesia. De facto, não é possível hoje acompanhar a proposta de leitura crítica feita por Teófilo aquando da publicação da 1.^a edição de *Campo de Flores*. Tal leitura crítica, que agrupava os poemas em géneros que estruturavam (e estruturam ainda) a obra, e que Teófilo afirma ter sido sancionada por João de Deus, serve-lhe sobretudo para argumentar o protagonismo do “encadeamento psicológico” e por isso autobiográfico do volume. Semelhante tese é hoje descabida e, se aqui a refiro, é porque a manutenção de tal estrutura obriga a que tenhamos este horizonte na abordagem que dela fazemos. Temos de tomar com a devida distância a proposta psicologizante e autobiografista, tanto mais quanto, a meu ver, ela condicionou muitas das leituras posteriores da obra e, além disso impediu a consideração de quanto a poesia de João de Deus é sobretudo uma consciente revisão e mesmo reescrita de muitos dos trilhos da poesia portuguesa anterior.

Duas características são repetidas, com as mesmas palavras ou outras semelhantes, a propósito de João de Deus e da sua obra: simplicidade e espontaneidade. Tentarei mostrar como a espontaneidade é nele um efeito de construção literária e uma forma de projectar uma imagem de Poeta, afinal de modo não muito diferente do utilizado por Antero de Quental, de que João de Deus era tão amigo, ao classificar os *Sonetos Completos* (que na verdade são incompletos) como uma “autobiografia poética” (Buescu, 1995). Em ambos os casos estamos perante a construção de uma figura de Poeta (ou sujeito poético) diferente da de Autor, de que resulta que qualquer componente autobiográfica tem de ser tomada *cum grano salis* – não como informação sobre a “pessoa” João de Deus, mas sim como um elemento caracterizador do sujeito que se manifesta na sua poesia e somente através

dela. Será, pois, esta revisitação que norteará a aproximação à obra de João de Deus que aqui proponho.

Disse já que, ao longo de toda a sua vida, João de Deus foi reconhecido e apreciado pelos seus contemporâneos. Um jovem Antero, logo nos tempos iniciais de Coimbra, chamou a atenção para o então também jovem João de Deus, num ensaio intitulado “A propósito dum poeta” (e que veio a ser republicado mais tarde), em que associava a grandeza do génio do Poeta a características como a simplicidade e a modéstia, e em que o saudava como comparável a Camões. Descontando aquilo que é, naturalmente, o exagero do entusiasmo, podemos desde já discernir aqui o veio de inspiração camoniana que, através quer da forma soneto (que Antero dizia ter sido feita renascer por João de Deus, de quem a teria aprendido ele mesmo), quer das canções, cançonetas e odes, vários críticos têm reconhecido na sua poesia. Muitos contemporâneos destacavam a este respeito o poema “Adoração”, cujo fundo neoplatónico, de contemplação, ao longe, do rosto e do olhar da amada, efectivamente nos recorda não apenas sonetos camonianos, mas ainda o *topos* do amor provençal, nas cantigas trovadorescas. Camilo Castelo Branco fala de João de Deus como “o primeiro desta geração, em que há muitos segundos excelentes, a mais distinta vocação lírica de Portugal, o herdeiro do melhor ouro de Bernardim Ribeiro e de Camões (...)” (Castelo Branco, 1879), apreciação em que gostaria de destacar a última parte da frase, que dá conta também da lucidez crítica de Camilo, ao imediatamente se aperceber da forma como João de Deus estava a *vir depois* de uma longa e forte tradição da lírica portuguesa, em que ele certamente identifica a tradição bucólica. Até Cesário Verde, em 1874, publica no periódico *A Tribuna* o poema “Cadências Tristes”, dedicado a João de Deus e assinado por uma voz feminina: Margarida (Verde, 2006). Teria Cesário (outro poeta “camoniano”) compreendido, de forma mais ou menos explícita, o valor simbólico de um sujeito feminino na obra de João de Deus – acrescentando assim, ao sabor provençal, o sabor da lírica medieval autóctone das cantigas de amigo, em voz feminina? Em todo o caso, aproximem-

se composições como “Esplêndida” e “Deslumbramentos”, de Cesário Verde, de textos como “Encanto”, de João de Deus: veremos que a experiência moderna da mulher que atravessa a cidade e fulgurantemente marca o sujeito é comum a ambos os Poetas e os aproxima, pois, de forma talvez inesperada à primeira vista. Sendo apenas exemplos entre muitos, estas três apreciações críticas dão-nos conta de como estiveram alguns dos nossos mais importantes poetas oitocentistas atentos à obra de João de Deus e às ressonâncias que ela evocava.

A dimensão talvez mais conhecida desta obra poética é a que se concentra em torno da temática amorosa, que vai desde a contemplação neoplatónica, como vimos, ao texto erótico (e mesmo, em *Criptinas*, explícito). Vitorino Nemésio tem um ensaio extremamente interessante a este respeito, em que chama a atenção para as diversas formas que este lirismo de temática amorosa assume em João de Deus, conservando-se ao longo de toda a sua obra como um veio particularmente intenso (Nemésio, 1932). “Poeta da mulher”, chamou-lhe Cesário, no poema que lhe dedica, considerando-o “lírico imortal”. A verdade é que a atenção, também ela muitas vezes concreta (e não apenas abstracta), dada à figura da mulher e à sua constituição como sujeito potencialmente envolvido numa relação amorosa é um elemento estruturante na poesia de João de Deus. Como já disse, encontramos tal temática plasmada no domínio mais abstracto e contemplativo (“Adoração”, “Pomba”, “Amo-te”), mas em inúmeros poemas, talvez mesmo a sua maioria, o que sobretudo surge é o amor concreto, vazado em motivos como os lábios, a boca, o beijo, o peito, os braços, o pé, ou em imagens aludindo aos diferentes sentidos, como luz e nuvem, cravo, lírio e rosa, aromas e perfumes, a água e o fogo – e até outras mais inesperadas como o leão, o tigre, a palma ou o cão do mendigo, a que o Poeta se compara. Se se fala do almejo ao amor (“Ela”), da dúvida que ele suscita (“Dúvida”) e da desilusão amorosa (“Folha caída”), fala-se também, por outro lado, da declaração (“Amor”), do pedir e dar beijos (“Beijo na face”, “Perdão”, “No álbum”) e até da noite amorosa (“Noite de amores” e os dois poemas seguintes, que constituem a sua sequência).

Prazeres do amor que, desde Baudelaire, a pouco e pouco deixavam de ser literariamente “furtivos”.

Assim, através do lirismo amoroso podemos detectar um dos vectores estruturantes da poética de João de Deus: a sua atenção às pequenas coisas do quotidiano menor, que em “Elegias” o faz compor um poema sobre uma gata ao lado de poemas de temática mais séria, como as reflexões sobre vários lutos que ensombram o seu percurso (entre os quais o de Antero de Quental, a quem dedica, a este respeito, três poemas, a elegia “De Antero”, e os poemas “A Antero” e “Na campa de Antero de Quental”). E que transportará para a sua poesia satírica e epigramática, que David Mourão-Ferreira considerou a parte menos conseguida da sua obra lírica, por “raro se eleva[r] do particularismo da anedota” (Mourão-Ferreira, 1969: 72), sublinhando entretanto que, mesmo nela, são sobretudo interessantes as que escolhem a forma soneto (em especial o soneto sobre o Marquês de Ávila e Bolama, responsável pela proibição das Conferências do Casino). Mas a sua atenção a essas “pequenas coisas” concretas é também o que faz da sua poesia uma poesia diferente de muitos dos códigos do Ultra-Romantismo, com que por vezes João de Deus é (a meu ver erradamente) associado. Pelo contrário: ao deslocar para o pequeno da vida a atenção poética, ele anuncia já um lirismo mais moderno, que depois Cesário levaria a um alto lugar, e de que por exemplo António Nobre, entre outros, se deve considerar herdeiro.

A poesia de João de Deus é, em grande medida, uma reescrita e “tradução” de algumas das melhores tradições líricas portuguesas, com seguidamente veremos. Mas essa reescrita (imediatamente visível por exemplo nas maravilhosas “Fábulas” de *Campo de Flores*) efectua-se através da sua ligação à música e à importância que o ritmo poético, e não apenas o metro, tem na sua obra. Aprosódia, a linha musical do verso, tem em João de Deus um dos mais conscientes e inteligentes cultores em Portugal – veja-se como exemplo a oscilação entre o decassílabo e o hexassílabo em “Deixa!”, e a forma como a acentuação e o ritmo dos versos cria uma melodia própria, que de novo recentra a poesia na sua ligação à oralidade,

à dicção, ao canto e à música. Já José-Augusto França, ao comentar a canção “Mimosa noite de amores”, comentara com argúcia: “Sente-se, por detrás da canção, o som da guitarra de Coimbra – mas também, através de Camões e de Gonzaga, como através de certas ‘modinhas’ regionais do folclore, a lembrança discreta das formas do lirismo medieval português”, mencionando como características principais da dicção poética de João de Deus “a consciência da linguagem falada e do ritmo da palavra” (França, s/d: 1009). Recorde-se ainda, neste contexto, que alguns dos seus poemas foram musicados na altura. São válidas, pois, para a sua própria poesia as observações que João de Deus, em artigo publicado em 1863 n’*O Bejense*, fazia sobre o modo como “a natureza do homem é o compasso e a música”, e a forma como definia a poesia enquanto “fala simétrica que tem não sei que semelhança com o movimento periódico das esferas celestes,” (*apud* França, s/d.). Uma parte significativa do apreço que Mourão-Ferreira tem por João de Deus fabulista vem justamente da percepção de como os recursos estilísticos utilizados nestas composições, sobretudo aliteraões, assonâncias e onomatopeias se combinam de forma perfeita com a forma da fábula, para encontrarem na poesia lírica propriamente dita, “entre a frescura madrigalesca e a elegíaca meditação”, entre “a poesia do domínio *invocativo*” e a do “domínio *evocativo*” (Mourão-Ferreira, 1969: 82), o seu melhor lugar de manifestação. Sobretudo esta última é, no entender do crítico, o lugar em que a consciência do “amor irrealizável” se plasma e em que a sua poesia se torna simbolicamente mais intensa.

Mas João de Deus é, na leitura que dele proponho, um dos intérpretes simultaneamente mais discretos e mais persistentes da história da poesia portuguesa, desde os seus inícios trovadorescos até à sua contemporaneidade, com que como vimos dialoga. Algumas referências avulsas a Camões, Bernardim, à lírica medieval, a Tomás António Gonzaga foram já feitas. Mais recentemente, Raquel Carvalho Naveiro chamava a atenção, entre outros textos, para o poema “Beatriz” (com claras referências a Petrarca e Dante, no final), composto por trovas populares, e em que João de Deus “rende tributo aos poetas que o precederam e foram as suas grandes

influências: Dante, Petrarca e Camões” (Naveiro, 2009: 4). Gostaria, pois, agora de prosseguir, de forma mais concentrada, esta abordagem.

Já Reis Dâmaso, contemporâneo de João de Deus, argutamente apontava como grande nome decisivo para o entendimento da natureza da poesia de João de Deus o nome de Almeida Garrett que, tendo morrido em 1855, ainda pode dizer-se ter sido contemporâneo de João de Deus (Reis Dâmaso, 1895: 19). Reis Dâmaso baseava a sua (a meu ver certa) opinião na recuperação da memória da poesia popular prosseguida por João de Deus, que o uso de quadras, quintilhas e dísticos, ou o elegante e persistente uso de metros como a redondilha, maior e menor, ou o tetrassílabo e o hexassílabo atestavam. Reis Dâmaso chama a atenção, no mesmo artigo, para a importância da lírica camonianiana para a leitura de João de Deus, em especial o uso do hendecassílabo e de formas como o soneto, renovado pelo Poeta (e que Antero, como vimos, seguiu, sentindo-se livre do peso elmanista). Menciona ainda Reis Dâmaso a redondilha dos cancioneiros, e considera que “todos os bons poetas que se lhe [a João de Deus] seguiram são seus discípulos” (Reis Dâmaso, 1895: 20). Trata-se de um conjunto de observações que devemos valorizar e ter no nosso horizonte crítico.

Na realidade, se pensarmos na centralidade e na decisiva importância de um poeta como Antero, e depois na sombra que ele deixa para a posteridade, imediata e menos imediata, poderemos estar em melhor posição para compreendermos de que modo João de Deus, na sua aparente (sublinhamos) simplicidade, ilumina efectivamente vias “evocativas” e contemplativas a que Antero também responderia, embora de uma forma filosoficamente diferente. Digamos desde já que há uma “filosofia da simplicidade” que João de Deus se encontra também a preparar, e que dará alguns anos mais tarde curiosos frutos.

Comecemos por uma observação de Mourão-Ferreira, no ensaio já citado: “Em relação a João de Deus – como também Costa Pimpão o recordou –, já Eugénio de Castro, no próprio ano da morte do Poeta, tratou de demonstrar que a sua ‘simplicidade’ e a sua ‘espontaneidade’ eram muito mais aparentes do que reais” (Mourão-Ferreira, 1969: 76).

Estas palavras convocam a percepção, historicamente reiterada, de que o carácter simples e espontâneo da poesia de João de Deus é sobretudo *um problema*, não um dado. Esse problema é um problema moderno: a forma como a modernidade se relaciona problematicamente com a tradição, e como a reescrita desempenha aqui um papel decisivo. Esta é uma questão fundamental. O próprio João de Deus, em poema datado de 1895, a si mesmo se referia como “poeta inculto/Espontâneo, popular”, assim explicitando ele mesmo a descrição que outros vinham fazendo de si. Trata-se, como atrás aludi e agora argumentarei, de uma *imagem de Poeta* e por isso de uma *ideia de Poesia* que são tanto mais significativas quanto nos lembrarmos de que elas surgiram claramente como forma de distanciamento crítico face à poesia, sentimentalmente carregada, da 2.^a geração romântica.

Em primeiro lugar, pois, deve compreender-se que a observação (e muitas vezes acusação) sobre a aparente simplicidade e espontaneidade de poetas serviu com frequência como uma subtil forma de os denegrir – pensemos por exemplo em Garrett, cuja poesia de *Flores sem Fruto* e sobretudo *Folhas Caídas* está na génese da lírica de João de Deus. Talvez seja então um exercício interessante alinharmos, entre outros possíveis (mas estes são em si mesmo reveladores) três nomes de poetas que, de uma forma ou de outra, mereceram a desclassificação de serem “simples”. Em primeiro lugar, como disse, Almeida Garrett, que ouviu esse “estigma” da simplicidade ser utilizado quer para falar da sua poesia (em particular a última colectânea, *Folhas Caídas*), quer para criticar a sua magnífica prosa deambulante de *Viagens na Minha Terra*, com que revolucionou a linguagem literária em Portugal. Depois, na 2.^a metade do século XIX, temos João de Deus, que a tradição crítica sua contemporânea mas também posterior acantonou na ideia de que a sua poesia seria pouco trabalhada (“espontânea”) e, sobretudo, fácil. Em terceiro lugar, e já na 1.^a parte do século XX, mencionemos Alberto Caeiro, o “mestre” da constelação pessoana tantas vezes considerado, também ele, como espontâneo e literal (ele, que está a falar por um pensamento profundamente alegórico e

filosófico), o “poeta simples de espécie complicada”, no dizer de Fernando Pessoa ele mesmo.

Do alinhar destes três nomes de poeta nasce uma história possível sobre *a linguagem literária* no século XIX e na passagem para o século XX. Uma linguagem literária a que podemos associar outros nomes, mormente o Cesário de “Nós” e “Em Petiz”, ou Gomes Leal, António Nobre e, de outro ponto de vista (“evocativo”), Camilo Pessanha. Não aprofundarei muito este aspecto. Mas creio que dele ressalta que a nossa poesia do século XIX e do início do século XX está empenhada, através de alguns dos seus grandes poetas, em revisitar de modo intenso duas lições fundamentais da tradição literária portuguesa. Por um lado, a poesia bucólica e a sua memória ligada à ruralidade e a uma representação da natureza (que continua a ser alegórica e em particular metafísica). Por outro lado, a dicção poética que recebeu no século XVI a designação de “medida velha”, por oposição às formas e esquemas estróficos e métricos do “estilo novo” de influência italiana – uma poesia enraizada na tradição peninsular dos cancioneiros do século XV (de que o expoente é entre nós o *Cancioneiro Geral*), com formas como a cantiga e a esparsa ou a poesia dialogada (que João de Deus também usa), e fundamentalmente vertidas em metros populares entre os quais avulta a redondilha, maior (7 sílabas) ou menor (5 sílabas).

Ora esta tradição entroncava directamente na da poesia lírica medieval autóctone, nomeadamente as cantigas de amigo (embora a recordação da lírica provençal, como notámos, surja também em João de Deus), que de facto é reconhecível como o solo sobre o qual a sua poesia se implanta e que ela reconhece como seu. João de Deus recupera a memória por exemplo das albas medievais (por ex. “Aroma e ave”, ou “Cantigas”): “Quando vejo a minha amada / Parece que o sol nasceu; / Cantai, cantai alvorada, / Oh avezinhas do céu”; da voz feminina (que vimos Cesário usar, não a despropósito, no poema que dedica a João de Deus); e da atmosfera popular em que a cantiga de amigo se enquadrava literariamente. Veja-se a este respeito a reescrita do poema de Pêro Gonçalves de Portocarrero (poema 505 do *Cancioneiro da Vaticana*), publicada em *Campo de Flores*

mas também, numa versão algo diferente (e menos conseguida), num opúsculo de Joaquim de Araújo (Araújo, 1896). É um excelente exemplo de reescrita directa, e é também um bom exemplo da tradição à luz da qual deve ser lida a poesia de João de Deus. Trata-se do belíssimo poema “Desalento”, de que cito apenas a primeira estrofe:

Trago uma cisma comigo:
 Não torna o meu terno amigo!
 Triste de mim, que farei!
 Cabelo, já te não ligo...
 Nunca mais te ligarei!

Recorde-se ainda, neste contexto, o quanto a tradição peninsular é um dado fundamental para ler e compreender a poesia quinhentista, e em consequência também a consideração do legado camoniano (e também bernardiniano, como bem viu Camilo) na obra de João de Deus. A lírica do período quinhentista não exclui a poesia correspondente à tradição anterior, nem em atmosferas, temas e motivos, nem em formas estróficas ou metros, ao contrário do que aconteceu por exemplo na poesia francesa. Os grandes poetas quinhentistas, todos eles, com a excepção de António Ferreira, que usou apenas géneros, formas e metros novos, todos eles (dizia) combinaram as duas tradições, a mais popular da “medida velha” e a mais erudita da tradição italiana. Basta pensar na poesia camoniana, considerando que alguns dos melhores poemas que Camões compôs pertencem justamente às chamadas redondilhas (por exemplo, “Sôbolos rios que vão”). O mesmo é válido para outros poetas como Bernardim Ribeiro e mesmo Sá de Miranda, o introdutor do soneto em Portugal.

Esta convivência de temas, formas e metros tornou-se um factor fundamental nos modos de sobrevivência da poesia quinhentista portuguesa, e está na raiz da associação de Camões não apenas à epopeia e aos géneros líricos da medida nova mas também a essa tradição anterior que Camões reutiliza e faz sobreviver. Os ecos camonianos que vamos sempre encontrando na poesia portuguesa, ao longo dos séculos, actualizam essa

coexistência de tradições, que assim sobrevive e se vai transformando. No século XIX, que abre e fecha com duas “aparições” camonianas (a da publicação do poema *Camões*, de Garrett, no final do 1.º quartel, e as comemorações camonianas de 1880, sob a batuta de Teófilo Braga), João de Deus será efectivamente um dos seus herdeiros, como outros. E em João de Deus esse legado camoniano e quinhentista é vertido particularmente sob a forma de um lirismo do amor e da natureza cujas relações com a poesia bucólica e o género pastoril se tornam evidentes; uma atmosfera de inspiração popular em que as figuras e as imagens se concretizam como presenças do quotidiano; e uma dicção poética que repousa sobre uma grande diversidade estrófica e uma estrutura rítmica também ela diversa, sempre orquestradas por um padrão reconhecível. Os Idílios são de tudo isto prova clara, com especial destaque para poemas como “Boas Noites” (a lembrar o Júlio Dinis de *Pupilas do Senhor Reitor*) ou “Conto infantil”. Acrescentemos ainda um outro elemento, que se me afigura também pertinente neste contexto: a forma como podemos também identificar o pendor imagético e concretista da poesia de João de Deus com a dicção preferencial da poesia barroca, em que os temas de meditação reflexiva se convertem sempre em imagens fortemente sensoriais, em especial visualmente, que esclarecem e *dão corpo* às ideias. Ora, é também esta tradição que encontramos na lírica de João de Deus. Atente-se em poemas como “Encanto”, ou o seguinte, “Modinha”:

Ah, se eu fosse borboleta,
Violeta!
Por quem ao sol derreteria
As minhas asas de cera
E ouro em pó?

Ah, se eu fosse borboleta,
Violeta,
Deixaria a rosa e a dália,
Nuvens, bosques, céu de Itália,
Por ti só.

Mas inúmeros poemas retomam esta tradição, que faz reconhecer em objectos o valor “evocativo” que eles podem ter e que transportam consigo. Por isso, se temos por um lado poemas como “Amores, amores”, que gostosamente falam da mobilidade amorosa feminina, dita em voz de mulher, temos por outro lado poemas meditativos, sobretudo as Elegias, que usam o cenário natural para nele verem sobretudo o cenário reflexivo (“Actriz”). Dentro destas sobressai efectivamente a elegia “A Vida”, ponto alto do lirismo de João de Deus, que usa todo um conjunto de motivos concretos e sensoriais, em quadras consecutivas, de ressonância claramente barroca (o “baixel quebrado”, por exemplo) para lançar, a partir delas, a meditação pungente sobre a volubilidade e a precariedade da vida, naquilo que são talvez os versos mais conhecidos de João de Deus, e que começam assim:

A vida é o dia de hoje,
A vida é ai que mal soa,
A vida é sombra que foge,
A vida é nuvem que voa

Assim, bucolismo e natureza, tradição popular (que com Garrett ganhou foros literários) e redondilhas combinaram-se em João de Deus numa certa *ideia (complicada) de poesia “simples”*. Na longa revisitação deste filão (que continuará em poetas do século XX, como Ruy Belo ou Joaquim Manuel Magalhães, entre outros), João de Deus ocupa um lugar central. Lê-lo fora deste contexto, de revisitação e reescrita históricas, simbólicas e literárias, com que dialoga e de que faz intrinsecamente parte, é de facto “treslê-lo”. Como, acrescento, é “tresler” outro poeta dito espontâneo, Florbela Espanca, quando em pleno Modernismo ela é apenas entendida como a expressão espontânea de um lirismo feminino e sentimental. Trata-se, enfim, em João de Deus, da questão da tradição bucólica revisitada, e do modo como ela se configura pela associação entre a valorização de uma simplicidade (construída como retrospectiva possível) e a consciência da melancolia e do fim fugidío das coisas que

a acompanha. É ainda neste sentido que podemos agora reinterpretar a observação anterior sobre o espírito contemplativo de João de Deus: a contemplação da natureza e dos seus pequenos episódios “bucolizantes” é na realidade uma outra forma de ser confrontado com a ansiedade metafísica que o espírito melancólico absorve. Os Idílios devem ser lidos como outros tantos *loci amoeni* que inscrevem a noção daquilo a que se aspira *porque já foi de algum modo perdido*. Os beijos como a vida. Cesário Verde reconheceu-o, ao intitular o poema que dedica a João de Deus “Cadências tristes”: um ritmo melancólico.

Mourão-Ferreira, ao comentar este poema, chama a atenção para a última quintilha:

E ó meigo visionário, ó meu devaneador,
O sentimentalismo há-de mudar de fases;
Mas só quando morrer a derradeira flor
É que não hão-de ler-se os versos que tu fazes,
Ó bom João de Deus, ó meu devaneador!

Terminemos nós igualmente com esta última quintilha de Cesário sobre João de Deus: não é difícil de nela perceber que também Cesário está a produzir um juízo de apreço crítico sobre João de Deus e a ideia de Poesia que ele configura. Já na 2.^a quintilha do poema, Margarida, pseudónimo de Cesário neste poema, se referira à forma como “tentam proscrever a sensibilidade, / E querem denegrir o cândido lirismo”. Demonstram estes versos a consciência plena, por parte de Cesário, de que o que estava em jogo eram diferentes modelos poéticos, e que a associação de João de Deus ao modelo sentimentalista e ultra-romântico correspondia a uma forma de interpretação canhestra e redutora. A ela responde Cesário, na última estrofe, com a lúcida percepção daquilo em que consiste a verdadeira evolução literária. Não se trata, pois, do fim da poesia do sentimento, mas de diferentes modos históricos e estilísticos de a conceber (as “fases” a que se refere). A figura de João de Deus representa, para este Cesário que contemporaneamente concebia os seus *Cânticos do Realismo*, a

conciliação necessária entre perenidade (“só quando morrer a derradeira flor”) e mudança histórica (“o sentimentalismo há-de mudar de fases”). Que seja Cesário a perceber esta dimensão, ele que se preparava para contribuir para a mudança de tantas fases da tradição poética ocidental, é, sem qualquer margem de dúvida, a manifestação de uma complexa e interessante *verdade histórica da poesia*.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Joaquim de (1896). *A Lírica DV do Cancioneiro Português da Vaticana, interpretada por João de Deus*. Padova: Tipografia all'Università dei fratelli Gallina.
- BUESCU, Helena (1995). “Sujeito, voz e ficcionalização nos Sonetos Completos de Antero de Quental”, in *A Lua, a literatura e o mundo* (pp. 225-237). Lisboa: Cosmos.
- BRAGA, Teófilo (1895). “João de Deus. Escorço biográfico”. *Revista Portuguesa*, 4, Março: 135-147.
- CASTELO BRANCO, Camilo (1879). *Cancioneiro Alegre de Poetas Portugueses e Brasileiros*. Porto: Liv. Ernesto Chardron.
- FRANÇA, José-Augusto (s/d). “De João de Deus a Baudelaire”. In *O Romantismo em Portugal* (Vol. 5, pp. 1005-1033). Lisboa: Livros Horizonte.
- MOURÃO-FERREIRA, David (1969). “A propósito de João de Deus”, in *Tópicos de Crítica e de História Literária* (pp. 73-84). Lisboa: União Gráfica.
- NAVEIRO, Raquel Maria Carvalho (2009). *O Amor e a natureza na poesia romântica de João de Deus*. Tese de doutoramento apresentada à Universidade de São Paulo.
- NEMÉSIO, Vitorino (1932). “O erotismo de João de Deus”, in *Sob os Signos de Agora* (pp. 57-97). Coimbra: Imprensa da Universidade.
- REIS DÂMASO, José António, (1895). *João de Deus. A sua obra*. Lisboa: Liv. Férin.
- SAMPAIO, Albino Forjaz de (1931). *João de Deus. A sua vida e a sua obra*. Lisboa: Empresa do Diário de Notícias.
- VERDE, Cesário (2006). *Cânticos do Realismo e outros poemas, 32 cartas*. Ed. Teresa Sobral Cunha. Lisboa: Relógio d'Água.

PORTUGAL E OS PORTUGUESES EM *MEINE BLAUEN TRÄUME*, DE BARBARA SEUFFERT*

MARIA DE FÁTIMA GIL

Universidade de Coimbra
Faculdade de Letras
CITCEM

Os textos que hoje designamos “literatura de viagens” ou *travelogues* conheceram muitas formas desde que o sacerdote egípcio Wenamon, por volta de 1130 a.C., contou a sua agitada viagem de Tebas até ao Líbano, no que constitui um dos mais antigos relatos de viagem do mundo (Thompson, 2011: 34). Considerados durante muito tempo apenas pelo valor documental, *i.e.*, pelos conhecimentos que transmitiam de lugares, rotas e povos mais ou menos desconhecidos, só a partir dos anos 1970 estes textos foram aceites como parte integrante do sistema literário.¹ A grande diversidade de obras que se ocupam de viagens ou têm por tema a viagem dificulta, no entanto, a definição genológica: na sua aceção mais ampla, a literatura de viagens pode estender-se dos comuns guias turísticos aos romances que narram viagens ficcionais, passando, entre outras variantes, pelos livros de bordo das expedições marítimas de outros séculos e pelos *blogs* de viagem da contemporaneidade global.

Em 1980, num estudo pioneiro sobre os livros de viagem britânicos das décadas de 1920 e 1930, o académico norte-americano Paul Fussell procurou delimitar mais estritamente o campo de investigação e definiu a literatura de viagens do seguinte modo:

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

¹ Sobre a história da literatura de viagens, cf., por exemplo, Das/Youngs, 2019.

[...] a sub-species of memoir in which the autobiographical narrative arises from the speaker's encounter with distant or unfamiliar data, and in which the narrative – unlike that in a novel or a romance – claims literal validity by constant reference to actuality. (Fussell, 1980: 203)

Para Fussell, então, constituem características essenciais da literatura de viagens a sua pertença ao género memorialista e um teor narrativo que se distingue do modo ficcional, quer por resultar de uma viagem efectivamente realizada pelo eu-narrador, quer por reivindicar a legitimidade das informações transmitidas. O livro de viagens integrará, assim, o campo heteróclito dos géneros não-ficcionais, mas Fussell afirma, algumas linhas depois, que ele é sustentado “by a narrative exploiting the devices of fiction” (Fussell, 1980: 203) e se apresenta como “[a] ‘creative’ mediation between fact and fiction” (Fussell, 1980: 214). A vertente pessoal, *i.e.*, a subjectividade e a destreza literária de quem escreve, têm, por isso, para este estudioso, grande centralidade.

Hoje sabemos que a importância do autor-narrador não reside apenas nessa função de “mediação criativa”. Desde logo, porque o relato de viagem não deve ser entendido ingenuamente como reprodução exacta de uma qualquer realidade extralinguística. A investigação sobre literatura de viagens sublinha que o contrato de leitura, por parte do leitor, se baseia precisamente na admissão de que o texto constitui uma representação literária do real (Ette, 2020: 132) – ou seja, que se trata de uma construção retórica, interpretativa e pessoal. Por seu turno, os estudos de imagologia ensinam-nos que a representação do Outro consiste também numa forma de auto-desvendamento. A configuração da alteridade não só revela as normas e os valores do eu-narrador e da respectiva cultura de origem, mas dá igualmente a conhecer as relações de força que existem, num dado momento histórico, entre a cultura observadora e a cultura observada (Pageaux, 1995: 136, 144, 147; Florack, 2001: 17).

Uma das críticas mais frequentes a Fussell, segundo o especialista britânico Carl Thompson, reside no facto de as suas categorias de análise

se aplicarem apenas a um tipo específico de texto, que o próprio Thompson prefere designar “*modern or literary travel book*” (2011: 17; itálico no original). Em seu entender, o modelo de Fussell não contempla nem a variedade tipológica da escrita de viagem até 1800, nem a complexidade e novas orientações dos *travelogues* do século XXI, mais conscientes de questões coloniais, de sexualidade e de *gender* (Thompson, 2011: 19-22). Não obstante, estou em crer que a conceptualização de Fussell mantém ainda a sua legitimidade num largo número de situações – precisamente os “literary travel books” de Carl Thompson, que podem considerar-se, com Ottmar Ette (2020: 144), os casos clássicos de literatura de viagens. Acresce a isto que partilho a reflexão de Pettinger e Youngs sobre os efeitos da uniformidade pós-colonial nos estudos de viagem nossos contemporâneos. Tal como estes investigadores, considero que o papel da literatura de viagens na afirmação do imperialismo e do colonialismo não deve ser menorizado, mas a atenção dada pela academia a estas dominantes “has resulted in an overlooking of travel writing within and outside the West that does not have empire as its frame of reference” (Pettinger/Youngs, 2020: 11).

A obra *Meine blauen Träume* (1991) [Os meus sonhos azuis], de Barbara Seuffert, não está ligada à problemática do império e constitui um exemplo de livro de viagens no sentido de Fussell.

Nascida em Stettin (cidade da Pomerânia Ocidental, hoje pertencente à Polónia), Barbara Seuffert viu a sua infância marcada pela Segunda Guerra Mundial e pelos traumas da fuga vividos pelos refugiados alemães de Leste. Tendo-se fixado na República Federal da Alemanha, casou com um pastor protestante e foi professora de Alemão e de Teologia no Ensino Secundário, até que o cancro pôs termo a essa actividade. Estreou-se nas letras durante o processo de recuperação e foi também por essa altura que visitou Portugal pela primeira vez. A partir de meados dos anos 80 dividiu-se entre Portugal e a Alemanha, escrevendo livros sobre a aldeia bairradina em que se viria a fixar, a Carregosa, ao mesmo tempo que participava activamente na associação alemã “Frauenselbsthilfe Krebs” [Autoajuda para Mulheres com Cancro].

A razão de ser deste volume encontra-se, pois, associada à doença, o que não é inusitado na literatura de viagens. De entre os muitos motivos para a realização e a textualização de uma viagem, acontece repetidamente o autor-narrador confrontar-se com uma situação-limite, que o lança numa espécie de demanda, em busca de um sentido para a vida, ou de um renascimento (Ette, 2020: 6-10). Ora, o livro *Meine blauen Träume* decorre dessa situação-limite que é a ameaça à vida e nasce com base nestes dois vectores: o cancro e, por via dele, a descoberta de Portugal – ou melhor, da zona centro-litoral do país. A escrita consiste numa forma de dar testemunho sobre os dois.

Meine blauen Träume apresenta-se como um pequeno volume de 128 páginas, organizado em segmentos de variada extensão, separados entre si por um espaço gráfico. Estas secções textuais nem sempre obedecem a uma ordenação linear, o que não resulta apenas de a literatura de viagens promover, a par da narração consecutiva, outros princípios estruturantes, como a associação de ideias ou a inclusão de pequenas histórias paralelas – especulares ou antagónicas. Neste caso, a montagem de vários tempos e acções serve também para criar tensão dramática, que a autora-narradora, frequentemente, escolhe resolver apenas várias páginas adiante. Frisando o texto como objecto construído, tal particularidade acentua a distinção entre eu-viajante e eu-narrador(a) que caracteriza este tipo de literatura. De sublinhar é ainda o modo como muitas observações surgem em discurso directo, na voz dos intervenientes, reforçando as estratégias de autenticação narrativa e o “efeito de real” (Barthes). Em termos estilísticos, merece igualmente realce a singularidade de muitos parágrafos serem reduzidos a uma só frase; esta, curta e/ou elíptica, por vezes composta por uma só palavra – amiúde retomada de frases anteriores –, dá destaque aos lexemas em causa e intensifica o seu efeito informativo ou comentador.

Na exposição multiforme, a narrativa entrelaça continuamente os dois temas principais, com o cancro a revelar-se dominante na primeira metade da obra e Portugal a prevalecer na segunda metade. Para além disso, é reconhecível em *Meine blauen Träume* uma outra ordenação

macroestrutural, ligada à série de “sonhos”/desejos da autora-narradora. Assim, os seus três grandes desejos permitem estabelecer outras tantas macrossequências, enquadradas por um conjunto de segmentos com a função de prólogo e de epílogo.

O prólogo serve à apresentação da história prévia e começa *in medias res*:

Also blau.
Der Krug sollte blau werden.
[Portanto, azul.
O jarro havia de ser azul.] (MbT: 5)²

Impelido a continuar pela surpresa deste início, graficamente isolado, o leitor fica a saber que o jarro está a ser feito por uma artesã de ocasião, Gertraud, numa clínica em Aulendorf, que só depois se descobrirá ser uma estrutura para recuperação de doentes oncológicos. A coincidência de tanto Gertraud como Barbara, a narradora, gostarem da cor azul leva as duas a entabularem uma longa conversa, na qual descobrem muitos interesses em comum. Partilham, designadamente, a nostalgia pela vida saudável do campo e o lamento por já não existirem paraísos de comunhão com a natureza (MbT: 7). Gertraud, contudo, revela que conhece ainda um desses paraísos: Portugal.

Antes de apresentar a descrição que a nova amiga faz do país, a narradora introduz um compasso de espera, para resumir o pouco que ela e provavelmente os seus leitores alemães sabem de Portugal (MbT: 9). De facto, a informação que aduz é escassa: um pequeno país na costa atlântida da Península Ibérica, pouco relevante do ponto de vista geoeconómico, conhecido pelo vinho do Porto e pelas grandes navegações, a que a

² As citações da obra serão doravante identificadas com a sigla MbT, seguidas da página em questão. Os passos mais longos serão reproduzidos em nota de rodapé, deixando no texto apenas a tradução correspondente. Todas as traduções são da minha responsabilidade.

narradora associa – desde a escola e com alguns erros históricos – os nomes de Colombo, do Infante D. Henrique, de Vasco da Gama e de Magalhães.

A fala de Gertraud, reproduzida depois em discurso directo, opõe a essa insignificância uma região a norte, entre Coimbra e o Porto, que conheceu numas férias com imigrantes portugueses. Com grande entusiasmo, Gertraud destaca, nesse pedaço de território, a vivência serena e próxima da natureza, a magnanimidade do solo, a vizinhança do mar, o sentido de comunidade e a índole acolhedora das gentes. A esta imagem tão positiva não falta a informação de que os portugueses “são extraordinariamente trabalhadores. Na França e na Alemanha são mesmo mão-de-obra altamente estimada. Trabalham todo o dia e fazem-no de forma calma e alegre. Os homens ouvem-se muitas vezes a cantar nas obras.” (MbT: 11).³ E quanto às mulheres? Na aldeia que ela conhece melhor, levam todas as tardes as suas vacas à ordenha e “estão sempre a limpar e a lavar, adoram bordados brancos e trabalhos de croché e blusas de renda” (MbT: 11).⁴ Gertraud também destaca a relação dos portugueses com a comida: “Eles comem que se fartam! Do que mais gostam é de leitão, que há em ocasiões especiais. É uma festa! E as outras delícias todas! E o vinho!” (MbT: 12).⁵ A narradora comenta que “[i]hre Augen leuchteten” [os olhos dela brilhavam] (MbT: 12), mas o que mais parece impressionar Gertraud é o estado puro em que a natureza, em sua opinião, ainda se encontra: “Reine Luft und klares Wasser” [Ar puro e água límpida] (MbT: 12), resume ela. Gertraud acaba por insistir para que Barbara confirme tudo por si própria e convida-a a passar um tempo na casa que possui em Portugal.

³ “[...] sie [die Portugiesen] sind ausgesprochen fleißig. Sie sind ja in Frankreich und Deutschland als Arbeitskräfte äußerst beliebt. Sie arbeiten den ganzen Tag, und sie sind gelassen und heiter dabei. Die Männer auf dem Bau hört man oft singen.” (MbT: 11).

⁴ “Die Frauen putzen und waschen ständig, sie lieben weiße Stickerein und Häkelarbeiten und Spitzenblusen.” (MbT: 11).

⁵ “Die können essen! Am liebsten mögen sie Spanferkel, die gibt es bei besonderen Anlässen. Da wird geschmaust! Und alle die anderen Köstlichkeiten! Und der Wein!” (MbT: 12).

Esta descrição inicial pretende fornecer algumas indicações sobre o país, mas, acima de tudo, ganhar a confiança dos leitores. Isso é alcançado mediante uma eficaz atribuição de papéis. Por um lado, a narradora representa-se a si mesma como ouvinte incrédula, antecipando o eventual cepticismo do público alemão sobre a existência de semelhante paraíso. Por outro lado, certifica as palavras de Gertraud através daquela muito importante estratégia de legitimação na literatura de viagens (Ette, 2020: 145) que é a qualidade de testemunha ocular. Gertraud viu e experienciou aquilo que relata, e nem a narradora nem os leitores têm razões para duvidar dela. Assim sendo, as suas palavras são aceites como válidas. Ao ouvi-la, Barbara imagina Portugal em termos só comparáveis à Terra Prometida (MbT: 10-11, 13) e o seu sonho de conhecer o país começa aqui.

Note-se, no entanto, que esta caracterização de Portugal pouco vai além dos estereótipos mais correntes e que a imagem positiva do país tem ainda uma outra função no universo diegético: a de apresentá-lo como modelo oposto à vivência urbana, acelerada e mal-sã da narradora. Dos cinco lugares literários para que o especialista Ottmar Ette chama a atenção na literatura de viagens (2020: 150-193),⁶ aquele que aqui está em causa, o “lugar literário de despedida” (Ette, 2020: 152-159), não diz respeito tanto a um local, mas a essa vida de artificialismo e stress na Alemanha, que conduziu ao cancro. Não surpreende, pois, que o confronto com a doença surja logo nos segmentos seguintes, em analepse. Barbara expõe a mastectomia a que foi sujeita, a estada em Aulendorf, os pensamentos suicidas e a recuperação – conseguida pela fé, pelo apoio do marido e pela notícia de que uma editora pretendia publicar os seus textos.

⁶ Para este estudioso, os “lugares literários” representam momentos decisivos da narrativa de viagens, situações “einer unverkennbaren semantischen Verdichtung und Konzentration” [“de uma inequívoca compressão e concentração semântica”] (Ette, 2020: 152). Os lugares literários que Ette assinala na literatura de viagens são “o lugar de despedida”, “o ponto alto”, “a chegada”, “a partida do lugar de destino” e “o regresso”.

Só depois desta história prévia se relata a concretização do primeiro sonho, com a visita a Portugal durante as férias. Como Gertraud a tinha desafiado a fazer, Barbara vai ver com os seus próprios olhos, reforçando, portanto, a sua credibilidade narrativa. Juntando a este elemento o ceticismo que tinha formulado na conversa inicial e, bem assim, a exposição que vai fazendo sobre a doença, trata-se, desde o princípio, de uma narradora que se encena literariamente de forma muito individualizada e confiável. Convém, todavia, recordar que o conhecimento prévio do viajante sobre o local – independentemente das fontes utilizadas – influencia sempre a sua percepção e passa, no plano textual, para a perspectiva do eu-narrado, a quem é atribuída a função narrativa da experiência do real sem mediação (Florack, 2001: 1; Ette 2020: 146). Significa isto que a maneira como Barbara percebe e representa Portugal será necessariamente condicionada pelas informações que já possui sobre o país, tenham elas sido obtidas através da socialização escolar – que transmitiu o estereótipo do carácter marítimo do país – ou através da imagem eufórica que Gertraud lhe desenhou.

Barbara começa por resumir a viagem através de França e de Espanha, a traço grosso, contrastando o calor, o tédio e o cansaço desolador da Meseta com a diferença que ela e a família encontram em Portugal. A mudança é assinalada metaforicamente pela passagem da fronteira e pela sombra acolhedora dos plátanos de Vilar Formoso.⁷ A partir daí, a paisagem torna-se verde; as estradas, estreitas e sinuosas,⁸ levam os

⁷ O “Café Paris”, onde a família retempera as forças, merece uma menção especial, porque lhe revela “das innige Liebe Portugals zu Frankreich” [o fervoroso amor de Portugal à França] (MbT: 28). Escapa, obviamente, a estes turistas alemães a realidade sócio-histórica bem maisomezinha de ser Vilar Formoso a principal porta giratória da emigração portuguesa, para França e para o resto da Europa.

⁸ A construção das modernas estradas entre a fronteira e o litoral (IP5 e A25) só acontece posteriormente, fruto da adesão de Portugal à então CEE (em 1986). Como o livro é publicado em 1991, a narradora acaba por aludir a essas inovações, mas apenas para as mostrar negativamente, como perda de genuinidade (MbT: 28).

visitantes por pequenas aldeias com igrejas cheias de azulejos; na Serra da Estrela, mulheres vestidas de negro vendem os seus produtos à beira da estrada e uma fonte oferece água pura, tal como Gertraud dizia. Na descrição do quadro pitoresco não falta sequer a referência a um velho e ao seu olhar absorto, que a narradora dá como exemplo de “saudade” e considera caracterizar o povo (MbT: 29). A experiência hermenêutica do Outro acontece, pois, sem conflito, porque as imagens criadas pelo conhecimento prévio e pela imaginação se tornam vivas e encarnam em figuras concretas no relato de viagem.

À tarde, a narradora e os seus familiares chegam ao destino – uma aldeia junto ao mar – e, depois de instalados, lançam-se à descoberta da região. Vão conhecer os conventos de Alcobaça e da Batalha – que encham Barbara de assombro reverencial e sobre os quais ela dá informações históricas e arquitectónicas –, passeiam por Coimbra – com a Universidade e o Portugal dos Pequenitos – e percorrem as ruas do Porto – depois de muitas horas à procura de estacionamento. Mas estes turistas não se ficam só pela praia, pelos monumentos e pelos lugares de interesse recomendados nos guias de viagem. A sua consciência religiosa e ética leva-os à Figueira da Foz, ou melhor, às zonas limítrofes e mais pobres da cidade, onde se encontram as obras sociais da Igreja Presbiteriana (MbT: 36-37). Num dos poucos momentos do livro em que se fala de pobreza em Portugal, a narradora exprime a vontade de se envolver directamente nessas iniciativas.⁹ Move-a a convicção de que o trabalho daquela Igreja não põe em causa a maneira de ser das populações e anima-a o desejo de que aquilo a que chama “monstro” do progresso não desfigure o país (MbT: 38).

⁹ Como o leitor fica a saber mais tarde, Barbara, na sua segunda visita a Portugal, viajará cheia de malas com brinquedos e material didáctico para um infantário da Igreja Presbiteriana nas imediações da Figueira da Foz. O percurso acidentado dessas malas por Portugal inteiro, antes de chegarem finalmente ao seu destino, merece à narradora uma divertida descrição (MbT: 63-66).

Barbara fala do progresso nos mesmos termos em que se refere ao ameaçador crocodilo de barro que construiu na sua estada inicial em Aulendorf, como reificação do mal que a atacara (MbT: 23-25). Essa objectualização de sentimentos acontece também na primeira visita a Portugal. O objecto simbólico nesta fase é um grande prato de porcelana, decorado com ramos azuis e cordas de navio e tendo ao centro um monstro marinho, em cujo ventre se encontra uma caravela de velas desfraldadas (MbT: 35). Tal desenho ganha para Barbara vários patamares de significado. Por um lado, espelha a sua própria situação, consciente de que o cancro pode ameaçá-la de novo e voltar a engoli-la. Por outro lado, expõe a sua compaixão com Portugal, que ela vê como país de marinheiros tragados pelo mar, votado à emigração e à pobreza, marcado pelas aspirações dos que partem e pela tristeza das mulheres que esperam, vestidas de negro (MbT: 35). Nesta representação romantizada das figuras, Barbara imagina, contudo, um desejo de desagravo, por associação de ideias com a personagem feminina da canção “Jenny dos Piratas”, do dramaturgo alemão Bertolt Brecht, que projecta na vinda de um barco implacável o castigo (utópico) de todos os que a sujeitam à exploração e à miséria (MbT: 35).¹⁰ Por fim, o prato recorda ainda a Barbara as actividades da Igreja Presbiteriana, na Figueira da Foz, representando, para ela, o esforço meritório de arrancar as pessoas ao monstro do infortúnio (MbT: 36).

O primeiro encontro com Portugal revela-se uma experiência muito positiva e a viajante não tem dúvidas de que irá regressar. Contudo, já na Alemanha, tem uma recidiva e todo o processo de luta contra o cancro se repete. No meio do sofrimento, a narradora alimenta agora um novo “sonho”: levar a Portugal “A Paixão segundo São Mateus”, de Johann Sebastian Bach. E durante a quimioterapia, são as paisagens portuguesas, os azulejos, o mar e a composição de Bach que lhe dão forças sempre que os médicos lhe sugerem pensar em algo belo (MbT: 47).

¹⁰ A canção é uma das mais conhecidas da peça brechtiana *Die Dreigroschenoper* (1928) [Ópera de Pataco], com música do compositor Kurt Weill.

A âncora desta segunda fase, que é a mais pessoal e íntima da ligação com Portugal, reside, então, no combate ao cancro e na execução do difícil projecto musical. Sobre os preparativos, sabe-se que “[a] parte portuguesa negociava de maneira tipicamente portuguesa – com charme, genialidade e optimismo. O maestro alemão negociava de maneira tipicamente alemã – com charme, genialidade e o desejo de segurança e confiança quanto a algumas das coisas acordadas.” (MbT: 63).¹¹ À chegada a Portugal, as inquietações do maestro parecem confirmar-se, pois o coro, os solistas e os músicos são forçados a passar inesperadamente uma noite em Lisboa, numa atribulação que a narradora apresenta com muito humor (MbT: 64-66). O papel de Barbara é, aqui, o de tentar contrariar o cliché de agitação e desorganização que o Norte associa ao Sul, insistindo em que os portugueses não têm nada do temperamento impetuoso dos mediterrânicos e são, antes, um povo calmo, cortês e sonhador (MbT: 63).

Durante o voo para Lisboa, acontece um momento de grande significado para Barbara. A alegria de estar prestes a concretizar mais um grande sonho faz com que ela procure no mapa a rota aérea do sudoeste e a prolongue até Stettin, a sua cidade-natal. Passando por Frankfurt, a linha assim traçada liga todas as referências cruciais da sua vida. A Polónia – ou melhor, a Pomerânia – e Portugal constituem os pontos de partida e de chegada, a Alemanha representa a fase intermédia. Os dois países nos extremos são espaços periféricos e tempos assimétricos relativamente ao centro europeu industrial e desenvolvido, mas, para a narradora, representam genuinidade e humanidade nas formas de existência. Barbara irá encetar uma nova fase da sua vida com base neste conhecimento. Por isso se recorda de que, nos seus tempos de estudante universitária, um professor lhe chamou “Südwestachse” [eixo

¹¹ “Die portugiesische Seite verhandelte typisch portugiesisch – mit Charme, Genialität und Optimismus. Der deutsche Kantor verhandelte typisch deutsch – mit Charme, Genialität und dem Wunsch nach Sicherheit und Zuverlässigkeit bei einigen Abmachungen.” (MbT: 63).

do sudoeste] (MbT: 56, 62). Para os leitores, dir-se-ia um sinal do destino – ou do Deus em que Barbara acredita.

Com a viagem para o Porto inicia-se o momento de maior concentração semântica desta segunda macrossequência, ou seja, a concretização do sonho de cantar música sacra em Portugal. Isso acontece primeiro na Batalha – porque todo o coro, tomado pela grandiosidade do mosteiro, se sente de súbito impelido a fazê-lo (MbT: 67) – e sucede, de novo, nas majestosas catedrais do Porto e de Braga. Aí o público português ouve arrebatado “A Paixão segundo São Mateus”, partilhando com Barbara aquilo que se tornará o “ponto alto literário” (Ette, 2020: 159-185) da sua narrativa. De forma muito vívida, a narradora descreve as emoções suscitadas pela conjugação mágica de três elementos excepcionais: a imponência do espaço, a elevação da oratória de Bach e a formulação do sofrimento no libreto de Picander. Citações do libreto pontuam o relato e a conjugação das artes e do público é semantizada como experiência de comunhão humana e de gnose existencial. Neste contexto, surge de novo um objecto simbólico, no qual se projectam os medos, as aspirações e as conquistas da narradora. Trata-se da sua partitura de “A Paixão”, anotada ao longo dos ensaios e inserida numa capa preta durante a récita, mas cuja encadernação é, na realidade, de um tom pálido de azul.

Esta cor lembra a Barbara as tonalidades desbotadas de algumas casas portuguesas – casas sem azulejos, que “parecem pobres. / Humildes cabanas de jornaleiros. / Pobres e limpas.” (MbT: 71).¹² Contrastando com a sumptuosidade das igrejas em que o coro actuou, reaparece aqui o tema da pobreza. Mais uma vez, todavia, não se trata de pobreza associada a indigência, revolta ou infelicidade. Barbara afasta tal ideia, pois, em seu entender, o esplendor da natureza em redor compensa todas as agruras e as cores desmaiadas são apenas mais um reflexo da maneira de ser do povo:

¹² “[...] [die Häuser] wirken arm. / Bescheidene Tagelöhnerhütten. / Arm und reinlich” (MbT: 71).

Mas depois cresce ao lado um limoeiro pontilhado de amarelo-gema, uma buganvília violeta-púrpura, uma camélia cor-de-rosa, ou então um gato de listras avermelhadas espreguiça-se ao sol nas escadas da casa, uma grade enferrujada lança-se com charme ao longo da janela – e já a pobreza tem outra feição.

Amo este azul aquoso, rosa e verde.

É maravilhoso.

[...] É um tanto parecido com os habitantes deste país. Azul de choro. (MbT: 71)¹³

A estetização do real por parte da narradora deve tanto a uma concepção ideológica conservadora, como a um apurado sentido artístico, predicado que Barbara, de resto, atribui igualmente aos portugueses (MbT: 82). Mas a paixão pelas plantas e pelas flores, que surpreende agradavelmente a narradora até nos pratos das casas mais humildes, está associada na obra apenas ao universo feminino. Os homens, pragmáticos, parecem não dar valor a isso. Quando Barbara quer saber, junto dos camponeses, como é designada em Portugal uma determinada flor amarela, a resposta é “Chama-se flor amarela”, e quando ela pergunta o nome de certa planta medicinal que encontrou no campo, “o Arcindo encolheu os ombros: ‘Não sei. Chama-se erva.’ E continuou a andar em grandes passadas.” (MbT: 83).¹⁴

A terceira e última macrossequência do livro inicia-se logo de seguida, com um novo “sonho”.

¹³ “Aber dann wächst ein dottergelber Zitronenbusch daneben, eine purpurviolette Bougainvillea, eine pinkfarbene Kamelie, oder eine rötliche Tigerkatze räkelt sich in der Sonne auf den Treppen des Hauses, ein verrostetes Gitter schwingt sich charmant am Fenster entlang – und schon hat die Armut ein anderes Gesicht. / Ich liebe dieses wässerige Blau, Rosa und Grün. / Es ist wunderschön. / [...] Es ist ein wenig den Bewohnern dieses Landes ähnlich. Verweintes Blau.” (MbT: 71).

¹⁴ “Wir fragten, wie die Blume hier in Portugal genannt werde. ‘Sie heißt gelbe Blume.’ [...] ‘Wie sagt ihr hier zu dieser Pflanze?’ / Aber Arcindo zuckte mit den Schultern: ‘Das weiß ich nicht. Sie heißt Kraut.’ Und er stapfte weiter.” (MbT: 83).

Depois dos concertos, a narradora e a família não regressam de imediato à Alemanha e vão visitar Gertraud e o marido na sua aldeia à beira-mar. Convidados para a Páscoa em casa de um dos amigos portugueses, experienciam a abundância do almoço de festa, a tradição do compasso pascal e a avidez com que os comensais, depois de o padre e os mordomos saírem, se lançam sobre as iguarias da mesa preparada na sala de visitas. A divertida descrição da cena não esconde a estranheza com que o espírito luterano reage à articulação do lado religioso e do lado secular da celebração. De facto, Barbara tem dificuldade em conciliar, por um lado, o banquete, a intenção de impressionar familiares e vizinhos e a repetição do festim nas várias casas da aldeia, com, por outro lado, a compunção religiosa que todos adoptam perante a cruz ou o magro contributo dado pelas famílias como cônica (MbT: 79-82).

Neste passo, em que se confirma o que Gertraud havia dito sobre o apetite dos portugueses, existe também reprovação pelo desperdício de comida. Noutros momentos, porém, Barbara mostra-se rendida à cozinha lusa. Disso dão testemunho não apenas as emoções despertadas pelos pratos típicos que vão sendo servidos, mas também a tentativa de os tornar compreensíveis para os leitores alemães. Assim, a narradora ora indica a respectiva receita – como no caso do caldo verde (MbT: 93) –, ora os compara a uma comida conhecida dos leitores – como o cozido à portuguesa, equiparado a um *Gulasch* (MbT: 79) –, ora invoca os contornos sociais de tais pratos – como no caso do frango assado, consumido por todo o lado nos fins-de-semana de praia (MbT: 117). A diferença na gastronomia, como sabemos, constitui um elemento recorrente da literatura de viagens e um dos aspectos em que a distinção cultural mais se evidencia (Lee, 2020: 236, 238). Aqui, se avaliarmos as relações culturais como *mania*, *fobia* ou *filia*, no sentido de Machado/Pageaux (1988: 73-74), a balança inclina-se claramente para a *mania* e até uma simples canja surge como verdadeiro manjar (MbT: 79).

A grande surpresa nesta última parte do livro não reside, porém, na culinária, mas no “lugar literário de chegada”. Ottmar Ette ensina que ele

pode coincidir ou não com o “ponto alto literário” e eu acrescentaria que, quando não existe simultaneidade, poderemos estar perante um segundo clímax na diegese. É o que me parece suceder em *Meine blauen Träume*. O primeiro apogeu da narrativa acontece na realização dos recitais, o segundo na identificação da narradora com uma casa decadente e quase abandonada, pintada de azul, que encontra na aldeia da Carregosa.

Barbara tem a sensação de já conhecer a propriedade, o que, naturalmente, gera estranheza na família – e nos leitores. Contudo, torna-se claro que a disposição da casa, dos anexos e mesmo do jardim por detrás do celeiro corresponde às memórias de infância que a narradora tem da quinta dos seus avós, na Pomerânia Ocidental (MbT: 85). Sobrevém, pois, nesta estranha coincidência, um duplo regresso: ao tempo feliz da meninice, antes da guerra, e à vivência rural e próxima da natureza, que parece não diferir muito entre regiões tão distantes e que Barbara tinha valorizado tanto na sua primeira conversa com Gertraud. Metaforicamente, este regresso constitui, então, o fechar de um círculo, ainda que não ocorra no livro o relato de um retorno à Alemanha e muito menos à Pomerânia.

O desejo de passar as férias na casa é visto com estupefacção pelos amigos portugueses, que não compreendem o que leva a narradora a preterir as construções mais novas existentes na área. Mas Barbara não está interessada em casas descaracterizadas ou importadas de outros locais do mundo pela emigração e ali construídas como corpos estranhos (MbT: 90). Ela quer uma casa que corresponda à sua percepção dos portugueses: “Esta desolação e pobreza [...], as paredes a esboroar-se e a transitoriedade de tudo quanto é terreno, um morrer e definhar tão resignado, mas, ao mesmo tempo, tão voluptuoso... Isto era a portugalidade, a magia que eu amava” (MbT: 86).¹⁵ Essa portugalidade melancólica, continua Barbara, encontra-se em Camões – sinédoque da literatura lusa para os leitores

¹⁵ “Diese Trostlosigkeit und Armseligkeit [...], das bröckelnde Gemäuer und die Vergänglichkeit alles Irdischen, so ein resignierendes und gleichzeitig wollüstiges Sterben und Vergehen... Das war das Portugiesische, der Zauber, den ich liebte” (MbT: 86).

alemães – e nos fados, “as canções comoventes dos portugueses, [...] cantadas como se brotassem de um coração partido.” (MbT: 86).¹⁶

Note-se que este constitui um dos trechos de *Meine blauen Träume* em que, de forma mais evidente, se percebem as relações de força entre a cultura observada e a cultura observadora (Pageaux, 1995: 147). Habituada às benesses de um país central e industrializado e permanecendo em Portugal apenas algumas semanas, Barbara pode alimentar, sem grandes consequências, esta concepção romantizada e exotizante do território. O seu objectivo é preservar a imagem de diferença e genuinidade que associa a Portugal, mas, no país subdesenvolvido, a ideia de habitar a velha casa é vista pelos amigos como pura extravagância.

Quando volta no Verão do ano seguinte, a narradora concretiza o sonho, porque o dono da casa azul, emigrado na Venezuela, autorizou-a a viver nela. A família é recebida na aldeia com alegria e o marido de Barbara consegue até realizar o seu próprio desejo: o de ter uma grande festa de aniversário. Trata-se de mais um momento de entendimento e partilha cultural, a que não faltam os imprescindíveis leitões e em que a comida é semantizada como símbolo de confraternização. Com humor e sensibilidade, a narradora expõe as várias fases da festa, dando particular atenção ao plano feminino. Dos presentes das vizinhas – um ramo de flores, copos, uma galinha – ao ritual antigo e solene de amassar e cozer a broa, passando pela alegria que reina na cozinha enquanto se preparam as caçarolas de carne para o forno de lenha, tudo é descrito com pormenor e grande admiração por esse universo da mulher (MbT: 109-111).

Neste ambiente rural, os papéis sociais encontram-se claramente definidos. A cozinha é o coração da casa, mas cozinhar não é tarefa dos homens. Em contrapartida, o Café do César representa o espaço masculino por excelência. Quando inquirido sobre a presença de mulheres no Café, o

¹⁶ “‘Diese erbärmliche Traurigkeit’, aus der heraus die [...] herzergreifenden Lieder der Portugiesen, die fados, gesungen werden, so als entströmten sie einem gebrochenen Herzen.” (MbT: 86).

marido da narradora dá a resposta que seria imaginável na boca de qualquer um dos maridos da aldeia: elas podem lá estar, mas não querem, “limitadas, como estão, por causa dos filhos e dos trabalhos domésticos. Penso, todavia, que não ficam prejudicadas no que diz respeito a entretenimento e conversa.” (MbT: 116), comenta ele.¹⁷ Neste meio social, a conversa das mulheres revela-se igualmente previsível:

[...] a nossa segunda mais velha [...] contou o ror de gente que passa na casa da Letícia à noite, quando as vacas já foram ordenhadas e o dia de trabalho terminou. Elas realmente discutem todas as suas preocupações. Choram juntas quando uma delas chora [...]. E falam, falam e depois riem-se de novo. E depois discutem a ementa da festa seguinte. “Quantos alhos é que pões no molho, Maria? Vocês ainda têm muito vinho, Laurinda?” É assim, pela noite fora. (MbT: 116)¹⁸

Sem contestação, o lugar do homem é fora de casa, enquanto o espaço da mulher é a esfera doméstica: os filhos, a comida, as plantas, as conversas entre vizinhas, a ida diária com as vacas à ordenha.

Os divertimentos da juventude ocorrem também no espaço dominado pelos homens. Veja-se o baile da aldeia, por ocasião da festa anual, em que os rapazes medem as raparigas de alto a baixo, à procura de namorada. Habitado a outras formas de convivência juvenil, um dos filhos da narradora caracteriza o espectáculo como “[d]er reinste Kuhmarkt” [um verdadeiro mercado de gado]. Mais uma vez, o texto recorre à voz de uma testemunha ocular para antecipar uma possível reacção dos leitores alemães.

¹⁷ “[...] sind sie doch wegen der Kinder und der Hausarbeit angebunden. Ich denke aber, daß sie nicht zu kurz kommen, was Unterhaltung und Austausch betrifft.” (MbT: 116).

¹⁸ “[...] unsere Zweitälteste [...] erzählte, wer alles abends bei Letizia vorbeischaut, wenn die Kühe gemolken sind und die Tagesarbeit getan ist. Sie besprechen wirklich alle ihre Sorgen. Sie weinen miteinander, wenn die eine Frau weint [...]. Und sie reden und reden, und dann lachen sie wieder. Und dann besprechen sie das nächste Festmenü. “Wieviel Knoblauch machst du an die Soße, Maria? Habt ihr noch viel Wein, Laurinda?” So geht das die halbe Nacht.” (MbT: 116).

A narradora, contudo, aceitando a estranheza do Outro, tenta compreender e explicar a razão de tal prática entre os jovens: “Não era repugnante, não, era muito natural. [...] É uma espécie de mostra nupcial, que se passa à frente de todos e com isso se torna inequívoco e natural. / Provavelmente já o pai e o avô procuraram as suas mulheres desta maneira.” (MbT: 122).¹⁹

Do ponto de vista da estrutura da obra, a dita festa, como momento alto da vida da comunidade, estabelece a ligação entre o final da terceira macrossequência e o epílogo.

Com efeito, o terceiro bloco narrativo encerra-se nas vésperas daquele grande acontecimento, com uma conversa entre Barbara e o marido sobre as mudanças entretanto ocorridas. Nesse diálogo, de função comentadora, retomam-se os temas dos sonhos e do cancro. Grata por ter melhorado da doença e por ter encontrado neste mundo um lugar com que se identifica, a narradora fala da importância que teve para ela um *grafitti* lido algures, com a mensagem “Ainda devo vida aos meus sonhos” (MbT: 120).²⁰ Barbara reconhece o paradoxo: conclui que deu vida aos seus sonhos portugueses e que ganhou vida através deles, por efeito de uma doença potencialmente letal. Por isso se repete no texto a conclusão óbvia sobre o cancro: “Der war die Chance meines Lebens.” [Foi a oportunidade da minha vida.] (MbT: 120, 121). A despeito de todo o sofrimento, o cancro permitiu-lhe libertar-se do círculo vicioso em que a sua existência se encontrava – situação que ela configura metaforicamente na imagem dos animais presos à nora nos campos portugueses, caminhando incessantemente em círculos (MbT: 120-121).

A mensagem de esperança da narradora para os seus leitores alemães, que podem até padecer da mesma enfermidade, é clara e transparece ainda

¹⁹ “Es war nicht abstoßend, nein, es war ganz natürlich. [...] Es ist eine Art Brautschau, die sich vor aller Augen abspielt und dadurch selbstverständlich und natürlich wirkt. / Wahrscheinlich hat schon der Vater und der Großvater auf diese Weise seine Frau gesucht.” (MbT: 122).

²⁰ “ICH SCHULDE MEINEN TRÄUMEN NOCH LEBEN.” (MbT: 120); em maiúsculas pequenas no original.

na celebração da vida que domina o epílogo. Aí, Barbara descreve duas romarias, nas vilas de Mira e da Tocha, como termo de comparação para o que acontecerá no domingo seguinte na aldeia (MbT: 124-125). Com o mesmo humor com que até então registou certos elementos da cultura-Outra, nota também a rivalidade entre os vários lugares no que aos santos diz respeito (MbT: 121). No caso da Carregosa, a devoção é com Nossa Senhora da Saúde (MbT: 125).

Poder-se-ia pensar que se trata de um elemento puramente ficcional, tão simbólico parece o nome da santa numa história de doença e recuperação como a de *Meine blauen Träume*. Mas a verdade supera a ficção nesta viagem no espaço, que é também uma viagem de autoconhecimento. Uma escritora alemã, cuja existência foi abalada pelo sofrimento e que reconhece na situação de crise o seu grande momento da viragem, reencontra a felicidade, a vontade de viver e a comunhão com a vida simples numa aldeia portuguesa que tem por orago, de facto, Nossa Senhora da Saúde. Não admira que o texto termine em alegre antecipação da festa, com notas visuais e sonoras: os ingênuos arcos de madeira que decoram e iluminam as ruas competem com o estralejar dos foguetes. A Barbara, o rebentar dos foguetes lembra o passado da guerra e esse constitui, então, o único elemento negativo no paraíso que a Carregosa representa. Mas, como lhe dizem os habitantes da aldeia, defendendo aquela prática, “Was sein muß, muß sein!” [O que tem de ser, tem de ser!] (MbT: 126).

A imagem positiva que a autora-narradora transmite de Portugal e dos portugueses decorre, assim, de uma identificação empática com o país. Fragilizada pelo cancro e desejosa de se afastar da constante pressão que caracteriza a sociedade industrializada, Barbara procura a Terra Prometida e uma vivência mais natural, que não tenha ainda sido atingida pelo que ela considerava deformação do progresso. Encontra ambas num pequeno país rural e empobrecido à beira do Atlântico.

O perfil que traça das gentes bairradinas serve-lhe metonimicamente para caracterizar os portugueses, e embora se interrogue quanto à existência de um representante específico de cada povo – “Existe o alemão

típico? O português?” (MbT: 102) –,²¹ ela não chega a desenvolver essa questão, nem a equacionar a heterogeneidade interna que marca qualquer cultura. Em sentido inverso, aquilo que a autora-narradora já conhecia do país, consciente ou inconscientemente, replica-se na representação dos portugueses da região centro-litoral. Daí a presença dos estereótipos sobre o povo triste e sonhador, laborioso e ordeiro, sofredor mas acomodado ao seu destino e pobre mas feliz.

Esta predisposição interpretativa do sujeito-observador significa, então, que as características que Barbara “vê” em Portugal correspondem, no fundo, àquilo que ela quer ver. A conversa inicial com Gertraud, a vontade de começar uma vida em sintonia com a natureza e o desejo de que a singularidade do país se mantenha intacta, tudo molda a sua percepção de forma decisiva. Tudo contribui para que o seu olhar desvalorize o subdesenvolvimento e represente os portugueses como povo edénico que habita o Paraíso.

Meine blauen Träume é, portanto, um texto conservador, na forma e no conteúdo. Fruto de uma atitude de enamoramento, pode não vir a integrar o cânone da literatura de viagens, mas prima pela sensibilidade do olhar feminino e pela delicadeza com que a autora-narradora articula a experiência de superação do cancro com a apresentação de um país que reputa humano e genuíno. De certa forma, Portugal torna-se para autora-narradora um objecto de investimento simbólico – como tinham sido o crocodilo, o prato de porcelana ou a partitura anotada – e a obra transmite uma mensagem de esperança: a ideia de que há alternativas. Por isso, no processo de construção do Eu e do Outro, *Meine blauen Träume* não constitui apenas um relato de viagem, mas também, e acima de tudo, uma declaração de amor de Barbara Seuffert a Portugal.

²¹ “Gibt es *den* typischen Deutschen? *Den* Portugiesen?” (MbT: 102); itálico no original.

REFERÊNCIAS

- DAS, Nandini & Youngs, Tim (Eds.) (2019). *The Cambridge History of Travel Writing*. Cambridge and New York: Cambridge University Press.
- ETTE, Ottmar (2020). *ReiseSchreiben*. Berlin und Boston: de Gruyter.
- FLORACK, Ruth (2001). *Tiefsinnige Deutsche, frivole Franzosen. Nationale Stereotype in deutscher und französischer Literatur*. Stuttgart, Weimar: Metzler.
- FUSSELL, Paul (1980). *Abroad. British Literary Traveling Between the Wars*. Oxford and New York: Oxford University Press.
- LEE, Heidi Oberholtzer (2020). “Tasting”, in Tim Youngs & Alasdair Pettinger (Ed.). *The Routledge Research Companion to Travel Writing* (pp. 236-248). London and New York: Routledge.
- MACHADO, Álvaro Manuel & Pageaux, Daniel-Henri (1988). *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*. Lisboa: Edições 70.
- PAGEAUX, Daniel-Henri (1995). “Recherche sur l’imagologie: de l’Histoire culturelle à la Poétique”. *Revista de Filología Francesa*, 8: 135-160.
- PETTINGER, Alasdair & Youngs, Tim (2020). “Introduction”, in T.Y. & A. P. (Ed.). *The Routledge Research Companion to Travel Writing* (pp. 1-14). London and New York: Routledge.
- SEUFFERT, Barbara (1991). *Meine blauen Träume*. Stuttgart, Hamburg: Steinkopf.
- THOMSON, Carl (2011). *Travel Writing*. Abingdon and New York: Routledge.

