

EDS.  
ANTÓNIO MANUEL FERREIRA · CARLOS MORAIS  
MARIA FERNANDA BRASETE · ROSA LÍDIA COIMBRA



pelos mares da  
**língua**  
**portuguesa 5**

VOL. 1 LITERATURA E CULTURA







pelos mares da  
**língua**  
**portuguesa 5**

**Literatura e cultura**

EDS.

ANTÓNIO MANUEL FERREIRA

CARLOS MORAIS

MARIA FERNANDA BRASETE

ROSA LÍDIA COIMBRA



FICHA TÉCNICA

TÍTULO

**Pelos Mares da Língua Portuguesa 5**  
**Volume 1: Literatura e cultura**

EDITORES

**António Manuel Ferreira**  
**Carlos Morais**  
**Maria Fernanda Brasete**  
**Rosa Lídia Coimbra**

EDITORA

**UA Editora**  
**Universidade de Aveiro**  
**Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia**

CAPA

**Grafismo sobre uma imagem criada por Álvaro de Sousa**

EDIÇÃO

**1ª edição – dezembro de 2023**

DEPÓSITO LEGAL

**526377/24**

ISBN

**978-972-789-893-0**

DOI

**<https://doi.org/10.48528/mqh9-nq89>**

**Todos os capítulos deste volume foram submetidos a arbitragem duplamente anónima por pares académicos.**



**cllc**  
universidade de aveiro  
centro de línguas, literaturas e culturas

[HTTPS://DOI.ORG/10.54499/UIDB/04188/2020](https://doi.org/10.54499/UIDB/04188/2020)

**FCT**

Fundação para a Ciência e a Tecnologia  
MINISTÉRIO DA CIÊNCIA E DA TECNOLOGIA

Esta publicação é financiada por fundos nacionais,  
através da Fundação para a Ciência e Tecnologia,  
I.P., no âmbito do Projeto UIDB/04188/2020

# ÍNDICE

- 7 **No porto, a dançar: a dança da morte na *Trilogia das Barcas*, de Gil Vicente**  
Flávia Maria Corradin  
Marina Gialluca Domene
- 25 ***Nova Castro*: mais um expediente exemplar do não reconhecido brilhante Sabino?**  
Flávia Maria Corradin
- 37 **A redescoberta de Gil Vicente na Europa do séc. XIX**  
Elisa Nunes Esteves
- 45 **A cartografia de ruínas em *Enseada amena* de Augusto Abelaira**  
Silvie Špánková
- 61 **Escrevendo de luvas: Saramago e a Exatidão**  
Gabriel Franklin
- 71 **O estranho parentesco das bruxas em três narrativas de Hélia Correia**  
Robin Driver  
Flávia Maria Corradin
- 85 **A mulher negra na sociedade lisbonense retratada no romance *Esse Cabelo*, de Djaimilia Pereira de Almeida**  
Rute Lages Gonçalves  
Algemira de Macêdo Mendes
- 101 ***Os Maias* na televisão brasileira: *imitatio, variatio, renovatio***  
Ana Isabel Correia Martins
- 115 **Diálogos interartes: um estudo na obra de José Saramago**  
Mária Irene da Fonseca e Sá
- 129 **Ricardo Reis: figuração e sobrevida em José Saramago e João Botelho**  
André Campos  
Luís Carlos Pimenta Gonçalves
- 149 **Entre canções, um exílio**  
Danglei de Castro Pereira

- 159 **Representações do feminino: as mulheres do “Desenredo” de Guimarães Rosa**  
Maria Aparecida da Costa  
Daysa Rêgo de Lima
- 169 **Matogrossismo: estudos em perspectiva**  
Olga Maria Castrillon-Mendes
- 181 **Quando a poesia invade a cena – a itinerância poética no drama: *no domingo, ele vem nos visitar*, de Eduardo Mahon**  
Elisabeth Battista
- 195 **Crítica ao colonialismo, documento etnográfico – ou propaganda colonial?**  
Uma leitura cruzada de *Batouala, véritable roman nègre* (René Maran, 1921) e de *Auá. Novela negra* (Fausto Duarte, 1934)  
Martin Neumann
- 219 **“A língua como viagem”: Mia Couto e a Lusofonia**  
Maria do Carmo Mendes
- 225 ***O Comedor de Nuvens*: diálogos poéticos e artísticos em Carlos Morais José**  
Sara Augusto
- 241 **Roteiro literário na obra *Deflagrações* de José Luís Hopffer Almada**  
Hilarino Carlos Rodrigues da Luz
- 253 **“Tamos a inventar um crioulo diferente”: Recrioulização no Rap**  
Ana Rita Mendes  
Otávio Raposo

# No porto, a dançar: a dança da morte na *Trilogia das Barcas*, de Gil Vicente

FLAVIA MARIA CORRADIN

USP

MARINA GIALLUCA DOMENE

USP

A cultura ocidental contemporânea hesita em encarar a morte. O tema do fim da vida tem sido percebido como “apavorante” desde meados do século XIX (Ariès, 2017, p. 103). Desta forma, o desconforto por ele causado é tamanho que obras artísticas que lhe deem atenção “excessiva” são consideradas sombrias demais. Acaba por ficar, portanto, restrito a gêneros como a tragédia e o horror. Embora seja esta a realidade do ocidente na contemporaneidade, o cenário já foi radicalmente diferente. A Idade Média, assim como os séculos iniciais da Era Moderna, não buscou escapar da presença da morte. Antes, pareceu encará-la e incluí-la na arte, sobretudo no que dizia respeito à religião. Lembremos que a própria fundação do cristianismo esteve intimamente ligada com a morte, e que o “martírio de Cristo significou um fator de identidade da religião cristã” (Cymbalista, 2006, p. 34). Com isso, parece razoável afirmar que o cristianismo tem em seus alicerces a própria morte, de maneira que o catolicismo medieval se viu obrigado a enfrentá-la.

Para além da importância da morte na construção da religião cristã, os séculos finais da Idade Média foram marcados por altas taxas de mortalidade, com os seguidos surtos de peste bubônica que assolaram a Europa durante mais de duzentos anos. Isso traz uma relação ainda mais próxima com este tema do qual — ironicamente — o ser humano busca manter distância, o que se traduz em uma relutância em entrar em cemitérios ou de considerar a sua mera discussão uma espécie de mau agouro. O fim da vida está longe de ser uma temática

nova nas artes; de fato, sendo a morte uma sequência necessária e — devemos dizer — mandatária para a vida, todas as culturas humanas precisam lidar com esta realidade de uma forma ou de outra. A convivência diária com a morte torna-se o ponto de partida para uma forma de pensamento que teve grande influência sobre a arte do período.

Disso, temos exemplo no surgimento das danças da morte — também conhecidas como danças macabras —, uma expressão literário-artística que nos lembra da efemeridade da vida. Nela, os mortos seguem para o além-túmulo como que em fila, uns resistindo, outros resignando-se ao seu destino inexorável. Sua provável origem e características serão abordadas de maneira mais aprofundada ao longo deste artigo.

De fato, o presente trabalho foi escrito a partir de uma comunicação intitulada “No porto, a dançar: Representações do macabro e da dança da morte na *Trilogia das Barcas*, de Gil Vicente”, proferida no início de maio de 2022, no 5.º Congresso Internacional Pelos Mares da Língua Portuguesa. Na ocasião, buscamos discutir a presença da dança da morte nas peças da *Trilogia das Barcas*, analisando como os textos vicentinos retomam e reconfiguram as questões prenunciadas na Dança da Morte. Consideramos os três textos porque, nas palavras de José Augusto Bernardes (2001, p. 15), “é indispensável, por exemplo, considerar as Barcas como uma verdadeira totalidade textual, ultrapassando assim, de uma vez por todas, a questão estéril e desfocada de saber se estamos ou não perante uma ‘Trilogia’, entendida em termos de absoluto rigor”.

As três peças — *Auto da Barca do Inferno* (1517), *Auto da Barca do Purgatório* (1518) e *Auto da Barca da Glória* (1519) — são classificadas pela crítica como moralidades. A moralidade é uma forma de teatro religioso medieval que se diferencia dos mistérios — peças com tramas bíblicas — e dos milagres — peças sobre a vida dos santos — por trazer à cena enredos criados pelo próprio autor, sem perder, entretanto, o caráter moralizante da religião. Os textos aqui discutidos têm a religião cristã como ponto de partida para tratar da morte de maneira bastante direta: quase todas as personagens que aparecem em cena estão... mortas. E chegam a um porto esperando embarcar no batel que as levará ao Paraíso — ainda que muitas sofram uma amarga decepção ao descobrir estarem destinadas ao Inferno. As exceções a esta regra são os Diabos e os Anjos, que aparecem nas três peças, e a própria Morte, que faz uma curta aparição no terceiro texto. Evidentemente, este último grupo, apesar de não estar morto, está diretamente ligada ao estado em que se encontra o primeiro.

Esta discussão parte de uma premissa proposta por diversos pesquisadores especialistas na obra vicentina, e será abordada em uma tese de doutoramento em andamento que visa a comparação das obras teatrais de Gil Vicente e do

padre José de Anchieta, a ser defendida em meados de 2025 na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Brasil.

O que se observa é que “o nivelamento ontológico dos mortos, visível nas Danças da Morte, cuja sugestão comparece nas Barcas, especificando, também no plano figurativo, uma matriz de natureza doutrinal” (Bernardes, 2003, p. 28). Voltaremos a este ponto em breve. Por ora, basta-nos ter em mente que a comparação que aqui discutimos já foi proposta por outros críticos especializados. O que buscamos com este trabalho é um aprofundamento desta discussão, que por sua vez nos possibilitará a comparação com o teatro anchietano em outro momento da pesquisa.

## 1. A dança da morte no contexto europeu

Há pouco, caracterizamos a dança da morte como uma expressão literário-artística. Isto é, trata-se de uma temática desenvolvida tanto em versos quanto em gravuras, que podiam ser encontradas em igrejas, catedrais, conventos, cemitérios, pontes, livros, dentre outros ambientes (Freitas, 2014, p. 65). Merece se notar que, com frequência, texto e imagem aparecem aliados na construção da Morte como personagem principal.

É difícil precisar onde e quando a dança da morte surgiu, mas parece ser seguro afirmar que tem origem nos primórdios da história do pensamento da Igreja, uma vez que, pouco tempo depois da conversão do Império Romano — e do subsequente aumento no poder dos cristãos — diversos padres já se dedicavam às grandes questões humanas, como o tempo, a vida e... a própria morte. De fato, já no século VI, o Papa Gregório I — posteriormente conhecido como São Gregório — escreveu sobre a importância de padres encararem a morte. De acordo com a linha de pensamento religioso fundada por ele, a decomposição do corpo humano após a morte seria capaz de lembrar aos homens religiosos da fragilidade e da perversidade da condição do ser humano (Dujacovic, 2004, p. 11), que só se pode aproximar da luz e de Deus — isto é, só pode alcançar a salvação — através do sacrifício de Cristo.

Este pensamento associa-se *contemptus mundi* — ou o “desprezo do mundo” —, uma literatura que se volta para a morte e para a efemeridade da vida. Seu florescimento deu-se com um tipo de poesia monástica que em muito lembra os versos da dança macabra: os vivos dirigem-se à Morte ou aos mortos, com a diferença de que é só na dança que estes passarão a responder.

O *contemptus mundi* passou séculos confinado ao meio clerical: padres o escreviam, padres o liam, de maneira que o público leigo tivesse pouco ou nenhum conhecimento sobre ele. Entretanto, com o surgimento das ordens mendicantes

— franciscanos, dominicano e agostinianos — em meados do século XIII, discussões que antes estavam restritas ao meio da teologia católica tornaram-se assunto de pregações públicas. Isto se dá de maneira ainda mais aguda nos séculos finais da Idade Média, quando diversos surtos de peste<sup>1</sup> elevaram a mortalidade por boa parte da Europa. Assim, a morte assume um caráter de convivência cotidiana; o medo por ela trazido, uma sombra sempre presente em diversas comunidades. O *contemptus mundi* abre espaço para uma nova forma de arte, que se inspira nele para compor versos, mas acrescenta agora a resposta dos mortos e a associação de imagens que, estas sim, ganharão o imaginário popular.

Não se pode precisar exatamente quando a dança macabra surgiu, mas sabe-se que colheu as influências desta literatura monástica que prosperou no século XII (Dujacovic, 2004, p. 10). A certeza que temos é de que os poemas, gravuras e afrescos ligados à dança certamente tiveram muito espaço na arte católica entre os séculos XIV e XVI. Nela, a Morte chama os vivos para dançar — isto é, ela os chama para si, para a sua companhia. As primeiras imagens a que hoje se tem acesso mostram apenas homens, que detinham quase todos os ofícios e dignidades sociais (Huizinga, 2021, p. 259). Foi só mais tarde, a partir do século XV, que as mulheres passaram a figurar na dança. A dança da morte publicada entre os anos de 1488 e 1520 por Simon Vostre em seu *Livro das horas*, por exemplo, apresenta quantidade significativa de mulheres (Dacanal, 2011, p. 30). Veremos que Gil Vicente se serve do *Livro das horas* para compor o *Auto da Barca da Glória*.

Frequentemente representada como uma espécie de cadáver ressecado que toca um instrumento musical ou coordena a dança de alguma outra forma, a Morte chama os vivos para si, para que eles agora se juntem a outros cadáveres, mais antigos, em uma dança eterna. Mortos mais ou menos familiarizados com esta dança demonstram graus diferentes de adaptação ao seu ritmo, como se percebe: cadáveres mais recentes — ainda não decompostos, ou nos estágios iniciais do processo que lhes desfaz os corpos — resistem à dança. Esta rijeza se dá por um de dois motivos: ou por não conhecer os movimentos ou por lutarem contra sua nova condição. Enquanto isso, os cadáveres em estágios mais avançados de decomposição entregam-se completamente. A resignação e

<sup>1</sup> É importante que se tenha em mente que a peste bubônica afetou toda a Europa ao longo de vários séculos. comparativamente a pandemia de COVID-19 alastrou-se rapidamente, levando o coronavírus a se espalhar por todo mundo em menos de um ano, de modo a atingir todos — ou quase todos — os países do globo, a comunicação entre diferentes territórios era lenta, de modo que algumas regiões demoravam anos para serem atingidas pela peste. Neste ínterim, regiões já afetadas podiam sobreviver a um surto, antes que o vírus retornasse, décadas mais tarde, ocasião em que a doença voltaria a representar um problema local. Se, por um lado, isto representa certo nível de segurança para as gerações intermediárias, também significa que as comunidades já atingidas teriam um histórico de mortalidade prévio.

a aceitação do estado de morte é, como vemos, uma questão de tempo: os vivos recusam-no com veemência, no princípio, mas acabam por abraçá-la mais tarde.



Retirado de: [https://en.wikipedia.org/wiki/File:Bernt\\_Notke\\_Danse\\_Macabre.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Bernt_Notke_Danse_Macabre.jpg). Acesso em 10 de outubro de 2022.

Vemos um exemplo disso na *Danse Macabre* reproduzida acima, pintada por Bernt Notke no final do século XV, na Igreja de São Nicolau, em Tallinn, na Estônia. Neste afresco, vemos um pregador a um canto, possivelmente indicando o alerta que a Igreja faz quanto ao além-túmulo. Ao seu lado, um morto — ou a Morte — toca uma gaita de fole. Em seguida, uma sequência de cadáveres que puxam pela mão as pessoas que se devem render à própria morte. O primeiro grupo levanta braços e pernas, gira o tronco, o que indica uma dança. A impressão que se tem é a de que cada corpo vivo parece ser puxado por dois corpos mortos, de maneira a formar uma fila.

Enquanto isso, parece que os vivos, que até então posavam como que para um retrato, abandonam a postura em choque ou horror. A terceira alma capturada — uma dama da nobreza, a julgar pelas vestes — parece tentar tirar seu braço do alcance do cadáver. Com isso, voltamos a observar as outras figuras arrastadas pelos cadáveres, só para perceber que todas elas parecem vir da nobreza. Não se veem roupas rasgadas, maltrapilhas ou simples; pelo contrário, os vivos estão ricamente trajados. Os cadáveres, por sua vez, estão envoltos em um tecido branco e liso: a mortalha é a mesma para todos.

Neste momento, a representação dos mortos não se dá tão comumente através de esqueletos; a *morte secca* — os ossos secos, sem tecidos remanescentes — torna-se comum nas artes europeias a partir do século XVII. Antes, estes cadáveres aparecem, sim, no meio de seu processo de decomposição: há gravuras que chegam a mostrar as estranhas esparramando-se para fora do corpo, como vemos em *A dança da morte*, de Michael Wolgemut. Esta gravura está contida nas Crônicas de Nuremberg, publicadas pela primeira vez a 12 de julho de 1493, e representa a Morte trajando um tecido que a conecta a um cadáver que apenas agora se levanta da sepultura. Os outros três corpos já estão dançando. Percebe-se que os dois ao centro da imagem dançam mais livremente, já livres

de pele e órgãos, ao passo que o corpo à direita, tentando acompanhar estes companheiros seus, ainda precisam lidar com suas vísceras, que lhes escapam pela barriga, e despir-se da sua mortalha. O cadáver na sepultura estende sua mão para juntar-se aos outros.



Retirado de: [https://en.wikipedia.org/wiki/Danse\\_Macabre#/media/File:Nuremberg\\_chronicles\\_-\\_Dance\\_of\\_Death\\_\(CCLXIIIv\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Danse_Macabre#/media/File:Nuremberg_chronicles_-_Dance_of_Death_(CCLXIIIv).jpg). Acesso em 10 de outubro de 2022.

A dança macabra acaba por desenvolver três mensagens bastante claras, que o indivíduo medieval deveria ser capaz de compreender, de acordo com Johan Huizinga (2021, p. 246):

Eram os três temas que forneciam a melodia para aquele lamento interminável sobre o fim de toda a glória terrena. Primeiro havia o motivo que perguntava: onde estavam todos aqueles que outrora encheram o mundo com a sua glória? Depois havia o motivo da contemplação horripilante da decomposição de tudo aquilo que um dia fora beleza humana. Por fim, o motivo da dança macabra, a morte que arrasta consigo as pessoas de todas as condições e idades.

Este último tema pode ser dividido mais atentamente em duas partes. A primeira é a certeza da morte, que constitui um tema abordado com frequência pela literatura, não apenas na Europa medieval, mas em outras regiões e períodos também. Algumas destas serviram de forte influência para a construção deste pensamento católico com o qual lidamos aqui. É este o caso de textos judaicos incorporados ao Antigo Testamento da Bíblia cristã. Exemplo disto vemos em Salomão, rei de Israel, que escreve: “Fugacidade das fugacidades!”, diz o Eclesiastes<sup>2</sup>, “fugacidade das fugacidades! Tudo é fugaz!” / Que proveito tira o homem de todo o trabalho com que se fadiga debaixo do sol? / Uma geração

<sup>2</sup> O termo “eclesiastes” tem aqui o sentido de “pregador”. É como o autor do livro de *Eclesiastes* refere-se a si mesmo em alguns momentos do texto. Ele abre o texto com “Palavras do Eclesiastes, filho de Davi, rei de Jerusalém” (*Eclesiastes* 1:1), o que parece indicar tratar-se de Salomão, terceiro rei de Israel.

passa, a outra vem, mas a terra sempre subsiste.” (*Eclesiaste* 1:2-4). E depois, ele segue: “Para tudo há um tempo, para cada coisa há um momento debaixo dos céus: / tempo de nascer e tempo de morrer; tempo de plantar e tempo de arrancar o que se plantou” (*Eclesiaste* 3:1-2).

Estas mesmas ideias são facilmente encontradas na literatura ligada à dança macabra e na poesia monástica que antecedeu a dança. Como exemplo, temos os *Versos da morte*, atribuídos ao monge poeta Hélinand de Froidmont e provavelmente escritos na década final do século XII. O texto foi rapidamente difundido e passou a ser emulado e usado em sermões (Megale, 1996, p. 10), o que nos indica que pode ter sido adotado pelas ordens mendicantes deste final da Idade Média.

O poema de cinquenta estrofes é considerado “talvez o primeiro testemunho [da dança] de que se tem conhecimento” (Megale, 1996, p. 9). Nele, o eu-lírico dirige-se à própria Morte, pedindo-lhe que ela “saúde por ele seus amigos / inspirando-lhes um santo temor” (Froidmont, 1996, p. 15). Com isso, temos a impressão de que a voz poética já não mais está entre os vivos, e reconhece o poder inexorável que a morte tem sobre eles “porque morderam a maçã” (Froidmont, 1996, p. 28), em referência ao Pecado Original que determinou o retorno da humanidade ao pó de onde veio (*Gênesis* 3:19), isto é, a transformação no estatuto de imortalidade do qual gozava no momento da sua criação.



Retirado de: [https://en.wikipedia.org/wiki/Holy\\_Innocents%27\\_Cemetery#/media/File:Charnier\\_at\\_Saints\\_Innocents\\_Cemetery.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Holy_Innocents%27_Cemetery#/media/File:Charnier_at_Saints_Innocents_Cemetery.jpg). Acesso em 10 de outubro de 2022.

A influência de Froidmont está presente na *danse macabre* francesa, cuja representação mais marcante foi o mural no Cemitério dos Santos Inocentes,

em Paris, que recebeu corpos de mais de vinte paróquias ao longo dos séculos finais da Idade Média. Isso inclui as epidemias de peste que, como já discutido, sabemos terem sido fator de grande importância para o surgimento e disseminação das danças macabras pela Europa.

O cemitério foi desativado ao final do século XVIII. O excesso de ossadas causou a queda da parede onde estava o mural, destruindo-o por completo, em 1780. A representação que temos acima, atribuída a Theodor Josef Hubert Hoffbauer, mostra a sobrecarga na estrutura. Apesar de o século XXI ter perdido acesso ao que estava no mural, a dança ainda é visível na gravura. Sob o arco mais próximo do espectador, vê-se um cadáver puxando um corpo com as vestes de, ao que parece, um comerciante. Um transeunte passa pelos arcos, em proximidade a esta imagem da morte francesa.

## 2. Gil Vicente e as *Barcas*: circunstâncias e possíveis diálogos

Há que se perguntar por que discutir de maneira tão enfática a presença da dança da morte na França quando temos por objetivo discutir a obra teatral de Gil Vicente. Pois, para além da presença da dança macabra na própria Espanha, reino vizinho ao português, há indícios de uma relação entre a obra do mestre lusitano com a arte francesa.

De acordo com José Augusto Bernardes (2008, p. 38), “a matriz fundamental da dramaturgia vicentina é, sem dúvida, a grande tradição do teatro medieval europeu, em especial aquela que se desenvolveu no espaço francês entre 1400 e 1520”, colhendo desta fonte alguns dos temas que aborda em seus textos e, mais especificamente, “o conceito e o esquema formal [...] da moralidade, que conheceu e explorou, como ninguém, pelo menos no quadro da Península Ibérica”. Ora, a presença da dança macabra foi marcante na França deste período e, apesar dos registros desta representação no teatro serem escassos, parece haver uma relação entre a obra teatral de Gil Vicente e as artes plásticas do período (Palla, 1996, p. 284).

Conhecendo o caráter religioso da dança macabra, é importante pensar sua relação com o teatro. Na Europa, o teatro medieval nasce a partir de ritos católicos, e o seu surgimento está ligado aos ritos e festividades da Igreja. A celebração da Páscoa é especialmente significativa para as primeiras representações (Berthold, 2000, p. 186). Gil Vicente, na condição de artista comissionado pela corte portuguesa e, em especial, pela Rainha Velha, D. Leonor, circula por um ambiente social de religiosidade extremamente marcada.

Mencionamos no início deste trabalho que as três peças da *Trilogia das Barcas* são consideradas moralidades, uma forma teatral que começa a circular

pelo espaço europeu a partir do início do século XV e que tem em seu cerne um caráter religioso bastante marcado. A temática é sempre voltada para o imaginário católico, e a trama frequentemente encontra-se entre a farsa e o mistério (Pavis, 2017, p. 250). Isso porque apresenta os aspectos cômicos da primeira forma — percebidos sobretudo no Parvo Joane de *Inferno* e nas almas camponesas de *Purgatório* — e a moral religiosa da segunda. Neste caso, pensa-se o humor como um atrativo para a lição que se deseja ensinar com a cena. Por isso, faz sentido que muitos dos autos vicentinos tenham sido escritos para celebrações religiosas, como é o caso da *Trilogia das Barcas*.

Estas três peças foram encenadas em datas importantes no calendário litúrgico católico: as duas primeiras no Natal e a terceira na Páscoa. Este dado pode ajudar a entender a mudança no enredo que se percebe no *Auto da Barca da Glória*, que é a única peça em que as personagens condenadas ao Inferno são salvas, no último instante, pela Graça divina. O Natal e a Páscoa são celebrações ligadas à trajetória terrestre de Cristo e também servem propósitos simbólicos. Sendo a primeira uma comemoração do nascimento de Jesus, o fiel é lembrado da necessidade de um Salvador, que viria para “tirar o pecado do mundo” (*Evangelho segundo São João* 1:29). No contexto da doutrina católica, isso significa que o ser humano está previamente condenado por seus pecados. A segunda festa marca a ressurreição, momento em que esta salvação está consumada.

Destarte, os dois autos representados no Natal expõem a natureza pecaminosa do ser humano de maneira a provar que este não se pode salvar a si mesmo. Por isso, em *Inferno*, quase todas as almas são condenadas à Danação Eterna — à exceção dos Cavaleiros, mártires da fé, e do Parvo Joane, cujos pecados são compensados por sua inocência e ingenuidade. Quando ele se achega ao batel do Paraíso, é com humildade que pergunta ao Anjo: “Quereis-me passar além?” (Vicente, 1907a, p. 103), afirmando não ser ninguém. O arrais celestial o aceita em sua embarcação, justificando:

Tu passarás, se quiseres.  
 Porque em todos teus fazeres  
 Per malícia não erraste;  
 Tua simpreza t’abaste  
 Pera gozar dos prazeres. (Vicente, 1907a, p. 103)

Em vida, Joane foi culpado de cometer pecados, isto não é negado pelo Anjo. Entretanto, o que este representante da Vontade de Deus afirma é que estes pecados foram cometidos, não por conta da malícia, mas da própria simplicidade da personagem. A própria palavra *parvo* indica um indivíduo tolo,

de pouca inteligência, o que indica que esta alma padece de uma possível falta de consciência de suas ações.

Em *Purgatório*, o Menino é salvo por motivo semelhante: a tenra idade em que é levado desta vida o livra de seus pecados. Ao final de sua disputa com o Diabo, a criança diz: “Fica minha mãe chorando, / So porque m’eu vim de lá” (VICENTE, 1907a, p. 139). Neste momento, o Anjo intervém. É a primeira — e única — vez que se dirige a esta alma. Ele diz:

Mas fica desvariando,  
Que tu es do nosso bando,  
E pera sempre sera.  
Fez-te Deos secretamente  
A mais profunda mercê  
Em idade de innocente:  
Eu não sei se sabe a gente  
A causa porqu’isto he. (Vicente, 1907a, p. 139)

O consolo desta mãe deve estar na salvação do Menino, que se deve à sua inocência infantil. No sistema doutrinal católico, isto pode ser justificado sobretudo por uma passagem bíblica, em que o próprio Cristo diz: “Deixai vir a Mim estas criancinhas e não as impeçais, porque o Reino dos Céus e para aqueles que se lhes assemelham” (*Evangelho de São Mateus* 19:14). Outras traduções podem dizer “porque delas é o Reino dos Céus”. Da mesma forma que o Parvo não tem consciência de seus pecados por ser simplório, o Menino tampouco a tem: a pouca idade, a falta de conhecimento do mundo e da doutrina podem não blindá-lo contra a morte, mas certamente o protegem da condenação ao Inferno.

As outras personagens de *Purgatório* não são admitidas na Barca do Paraíso, mas tampouco são condenadas: ainda há esperança para estas almas que são, via de regra, mais simples do que aquelas condenadas na primeira peça. Aqui, percebe-se uma aproximação aos inocentes ou frágeis a quem Cristo chama os pequeninos (*Evangelho de São Mateus* 18:6). A condenação daqueles que têm — ou deveriam ter — consciência de seu pecado é certa, assim como a necessidade de salvação.

As almas em *Glória* possuem, todas elas, consciência de seus pecados. Pertencem às classes sociais mais elevadas do período. Seus feitos em vida as condenam, e cada uma delas o sabe. Isso leva os poderosos a clamar pelo socorro divino, que chega ao final da peça, quando as personagens já se acomodavam ao remo da barca infernal. Isto só é possível pela Graça garantida por Cristo através de sua morte e ressurreição, celebradas na Páscoa.

### 3. Porto e dança: a dança macabra na *Trilogia das barcas*

As três peças da *Trilogia* funcionam como uma sequência de episódios que pouco se relacionam uns com os outros. Enquanto a ação ligada a uma alma não se encerra, a próxima alma não entra em cena. Assim, cada peça parece ser composta por uma fila, ou desfile, de mortos (Palla, 1996, p. 287). Ao olharmos para os afrescos ou gravuras de danças macabras, percebemos aí uma similaridade: almas mortas há mais tempo talvez interajam com as recém-chegadas, mas suas histórias não requerem uma relação com o passado de outras personagens.

Percebe-se que as almas que figuram nos três autos são bastante genéricas: nada há em sua construção que as torne únicas ou que as diferencie de alguma forma. Este tipo de personagem, chamado *tipo*, é uma característica marcante do teatro medieval europeu e, em especial, das moralidades, devido às suas “finalidades mais explicitamente educativas” (Maleval, 2013, p. 455). As personagens-tipo são facilmente reconhecidas pelo público, já que são a caricatura de perfis conhecidos — sejam eles referentes a uma classe social, a uma profissão ou atividade ou a um grupo etário —, e Gil Vicente certamente o sabia. Seu teatro é caracterizado por forte apelo popular, que só se torna possível devido a uma possível origem popular e, sobretudo, ao seu conhecimento do seu público, isto é, a Corte portuguesa desta primeira metade dos Quinhentos. As personagens contidas na *Trilogia* são, portanto, “corriqueiros circulando no ambiente do poeta, um ambiente farto de todos os tipos e de variado fluxo de pessoas e línguas” (Cantuário, 2019, p. 100).

É preciso chamar a atenção do leitor para o fato de que estes tipos são variados em sua origem, bem como no seu registro linguístico. A natureza das personagens é variada e, em muitos pontos, oposta. Ao longo da *Trilogia*, encontramos com membros de diversas classes sociais, do mais simples — o Parvo Joane, de *Inferno* — ao mais opulento — o Imperador, de *Glória* —, e dos piores dos pecadores — o Judeu e o Enforcado, de *Inferno* — ao mais santo homem da Terra — o Papa, de *Glória* —, sem que sejam esquecidos aqueles que não deveriam morrer por serem de idade ainda muito tenra, como o Menino, de *Purgatório*.

A bem da verdade, os dois primeiros textos trazem sobretudo almas de pouca importância social: gente simples, do campo ou da cidade. O próprio Taful, de *Purgatório*, é um apostador ou viciado em jogos de azar. Esta personagem, de pouco a nenhum prestígio social, é recorrente nas danças da morte catalãs (Bernardes, 2003, p. 141). No início do *Auto da Barca da Glória*, o Diabo manda chamar a Morte, com quem se queixa. Ele exige:

Que me digas por qué eres  
Tanto de los pobrecitos?

Bajos hombres y mugeres,  
Destos matas cuantos quieres,  
Y tardan grandes y ricos.

En el viaje primero  
Me enviaste oficiales:  
No fue más que un caballero,  
Y lo al pueblo grosero.  
Dejaste los principales  
Y la villanage  
En el segundo viaje

Stendo mi barco ensecado.  
A pesar de mi linage,  
Los grandes de alto estado  
Como tardan en mi pasage!

Morte:  
Tienen más guarida esos  
Que lagartos de arenal.  
Diabo:  
De carne son y de huessos;  
Vengan, vengan que son nuestos,  
Nuestro derecho real. (Vicente, 1907b, pp. 86-87)

O Diabo relembra o público das duas peças anteriores, em que as personagens mais elevadas a chegarem ao Porto foram os Cavaleiros, que, apesar de pertencerem à nobreza, não faziam parte da elite mais refinada. E, para piorar a situação, aqueles quatro homens sequer haviam entrado em sua barca; antes, foram recebidos de imediato e com honras pelo Anjo, que os esperava, pois eram considerados “livres de todo o mal, / sanctos por certo sem falha” (Vicente, 1907a, p. 117).

Nas duas primeiras peças, vemos personagens oriundas de classes sociais mais baixas. Além dos Cavaleiros, o Fidalgo é a figura mais abastada do grupo. Ele também pertencia à nobreza, mas, tal qual os quatro guerreiros, não se encontrava nas camadas mais elevadas da aristocracia. Estas cinco almas estavam, portanto, bastante distantes dos nobres que frequentemente assistiam às encenações de Gil Vicente.

Grande parte das almas, nestes dois primeiros textos, pertencem às classes mais baixas: temos agricultores, pastores, uma alcoviteira, comerciantes, um ladrão comum, um parvo... Todos eles têm origem das mais populares: a plebe. Parece estranho não haver nenhuma alma aristocrática ou poderosa, como observado

pelo Diabo. A primeira resposta da Morte é afirmar que os ricos parecem estar protegidos, ao que o Diabo rebate: são seres humanos; suas almas são, portanto, seu direito.

A reclamação do arrais do Inferno surte efeito. Nesta terceira e última peça da *Trilogia*, todas as almas foram grandes da terra, e sua posição hierárquica só faz aumentar com o passar do auto. Este texto traz para a cena, portanto, personagens da alta nobreza e do alto clero, primeiro com um aumento progressivo do poder terreno, passando de um Duque para um Rei, que é seguido por um Imperador. No sistema hierárquico da monarquia, duques tem lugar de destaque na linha sucessória, isto é, herdeiros do trono — ainda que não sejam os próximos na fila. Isso significa que a primeira etapa da fila contém representantes das três posições de maior prestígio e poder no sistema político da época, o que deveria causar algum nível de desconforto para o espectador cortês.

A segunda parte da fila traria ainda mais desconforto para um público católico, já que chega ao ápice da hierarquia da própria Igreja, com um Bispo, um Arcebispo, um Cardeal e, finalmente, um Papa. Lembramos que, na organização da Igreja Católica, bispos são a maior autoridade local, respondendo a um arcebispo. Acima deste, há os cardeais, que são alçados a auxiliares do Papa. Somente um cardeal pode ser eleito como próximo pontífice. Com frequência, estes cargos eram destinados a monges provenientes da aristocracia e da nobreza<sup>3</sup>.

Isto nos remete à mensagem transmitida pela dança macabra, de que a morte é certa e chega para todos, a despeito de sua idade ou condição social. Na *Trilogia*, vemos cadáveres oriundos de todas as classes sociais: das mais baixas às mais elevadas. Para José Augusto Bernardes (2003, p. 28), “o nivelamento ontológico dos mortos, visível nas Danças da Morte” está sugerido nas *Barcas*, de forma a apontar para “uma matriz de natureza doutrinal”: todos os seres humanos tornam-se iguais perante a Morte e sua inevitabilidade.

Não vemos, na *Trilogia*, o processo de adaptação à morte que vemos na dança macabra: na dança, veem-se corpos em diferentes estágios do processo de decomposição, ao passo que esta mesma passagem de tempo não se percebe nas peças de Gil Vicente. Ainda assim, não podemos deixar de notar, nas *Barcas*, uma variação bastante significativa no que diz respeito à percepção — ou aceitação — do destino eterno que aguarda cada uma das almas.

Apenas uma pequena porção das personagens fala abertamente do fim de sua vida. Como exemplo, no *Auto da Barca do Inferno*, temos o Fidalgo. Ele diz que, enquanto vivia, nunca havia acreditado que o Inferno existisse de fato: pensou

<sup>3</sup> Em Portugal, é exemplo deste fenômeno o Cardeal D. Henrique, que viria a ser D. Henrique I, rei de Portugal após o desaparecimento de D. Sebastião. Ele era irmão do rei D. João III, avô paterno do jovem monarca que lutou na Batalha de Alcácer-Quibir.

ser pura fantasia (Vicente, 1907a, p. 99). Depois, ele diz que uma namorada reza, saudosa, por sua alma — crença que o Diabo está mais do que disposto a desmentir, chamando a atenção para a ingenuidade desta primeira alma que cruza seu caminho (Vicente, 1907a, p. 99). Apesar de o Fidalgo reconhecer que não está mais no plano dos vivos, é o Enforcado o único dos condenados a falar abertamente da própria morte. Ele diz:

Que fui bem aventurado;  
 Que polos furtos que eu fiz,  
 Sou sancto canonizado;  
 Pois morri dependurado,  
 Como o tordo na buiz. (VICENTE, 1907a, p. 115)

Os salvos, o Parvo e os Cavaleiros, também reconhecem que estão mortos e admitem o que lhes tirou a vida: o primeiro, a disenteria — que, em sua simplicidade, ele chama de “cagamerdeira” (Vicente, 1907a, p. 102) —; os últimos, uma batalha em terras distantes, que o Anjo afirma ter sido motivada pela defesa da fé católica (Vicente, 1907a, p. 117).

Em *Purgatório*, as almas mais facilmente reconhecem a morte. Quando o Diabo chama o Lavrador para remar, ele se recusa, dizendo que morrer já o cansou muito: “Da morte venho eu cansado, / E cheio de refregereo / E não posso, mal peccado” (Vicente, 1907a, p. 125). Nenhuma outra alma, entretanto, dá sinais de ter total consciência de estar morta: nem sequer o Menino, único a ser imediatamente admitido no batel do Paraíso, e a quem talvez se deva certa leniência por sua ingenuidade absoluta, como afirma o Anjo em fala já citada neste texto: “Fez-te Deos secretamente / A mais profunda mercê / Em idade de innocente” (Vicente, 1907a, p. 139).

Por fim, o *Auto da Barca da Glória*, trazendo aqueles que detêm o poder sobre a terra, traz também uma maior consciência da morte, como o Duque demonstra ao dizer que seu corpo “con dolor me despediste” (Vicente, 1907b, p. 90). O Rei, que vem em seguida, também reconhece a morte — e a dor e tristeza que a acompanham —, perguntando-se onde estaria a “glória segura” (Vicente, 1907b, p. 92). A sequência é mantida pelas personagens restantes e justifica-se pela presença palpável da Morte em cena, uma vez que ela proporciona diálogos, em que as almas podem queixar-se com ela. Cada uma dessas personagens manifesta sua dor e sofrimento de maneira mais aguda do que nas outras peças.

Apesar de estas almas não serem mais experientes na *práxis* da passagem para o além-túmulo do que as apresentadas nas duas primeiras peças, parecem ter um conhecimento mais íntimo da Morte. Esta presença pode ser interpretada como uma honraria, mas não parece ser o caso, pois o Duque, o Rei, o

Imperador, o Bispo, o Arcebispo, o Cardeal e o Papa não parecem compartilhar de um sentimento elevado em sua companhia. Pelo contrário, suas lamúrias indicam grande pesar. Não. Uma chave interpretativa mais provável nos leva a compreender que estas sete personagens — seja por sua educação formal de maior privilégio ou pelo conhecimento mais aprofundado da doutrina católica em relação às almas anteriores — tem mais clareza da fragilidade humana, ainda que não tenham agido com base neste conhecimento em vida. Esta hipótese encontra suporte no fato de que as sete almas de *Glória* recitam, sem exceção, lições do *Livro das horas*, importante texto de devoção católica destes séculos finais da Idade Média. É esta consciência, introduzida pela própria presença da Morte (Bernardes, 2001, p. 20), que parece condená-las no início de cada episódio, ao mesmo tempo que as salva ao fim da peça, pela Graça.

#### 4. Considerações finais

Este artigo teve o objetivo de discutir a possível relação entre a *Trilogia das Barcas*, de Gil Vicente, e a dança da morte, bastante difundida por diversos territórios da Europa nos séculos finais da Idade Média. Para tanto e baseando-nos no trabalho da crítica especializada no trabalho do mestre Gil, buscamos compreender primeiramente a formação da dança macabra e, em seguida, sua possível influência nas três peças vicentinas em questão. Esta análise levou-nos a verificar esta aproximação em três aspectos-chave.

O primeiro deles é a configuração processional, isto é, em fila, das almas que chegam ao porto. A estrutura episódica das *Barcas* faz-nos lembrar o desfile de cadáveres exposto pelas ilustrações da dança, na medida em que os vivos que são chamados para tomarem parte nesta “festa” com frequência encontram-se intercalados pelos mortos mais experientes e dispostos a seguir o ritmo ditado pela Morte.

Em segundo lugar, temos a natureza quase democrática deste que é o ceifador das almas. A morte não perdoa a ninguém. Portanto, seremos, todos nós, levados por ela mais cedo ou mais tarde. O ser humano não pode ter esperança de defesa: nem sua idade e nem sua condição social poderão defendê-lo. Ricos e pobres, jovens e velhos, todos devem descer à sepultura. A única diferença, para Gil Vicente e outros católicos deste período, é o destino final, que pode ser o Paraíso, o Inferno ou, em alguns casos, o Purgatório.

O terceiro e último aspecto notado neste trabalho é a resistência à nova condição do ser humano no além-túmulo. Nas gravuras macabras, os mortos mais antigos, mencionados há pouco, têm mais experiência e, portanto, disposição para dançar, enquanto os recém-chamados pela Morte relutam em

acompanhá-los. Em suas peças, Gil Vicente mostra-nos uma maioria de almas que possui dificuldade em admitir abertamente que deixou o mundo dos vivos. Quanto às almas que o fazem, a maior parte deste grupo encontra admissão no batel do Anjo.

Para além disso, vê-se na *Trilogia das Barcas* a proposta de desconexão dos valores profanos em prol do sagrado. no sentido em que Gil Vicente retoma o desprezo pelo mundo, já presente na literatura monástica que antecede a dança macabra, para direcionar o olhar da audiência para a eternidade. Se a morte abraçará todos os seres humanos, a diferença deve estar, então, na piedade, na obediência à doutrina católica e na humildade perante o destino dos homens. Para a moral cristã, o conceito de efemeridade do tempo deve impulsionar o fiel a apegar-se a Deus, ao invés de realizar seus próprios desejos.

É possível, portanto, perceber o contato do dramaturgo português com materiais que lhe poderiam ter levado a conhecer a dança da morte. Como exemplos, há os *Livros das horas* e a tradição francesa, além de, obviamente, conhecimento dos movimentos artísticos no reino de Espanha, vizinho de Portugal.

A aproximação, como se vê, vai além da mera temática do fim da vida. Apesar de as gravuras do macabro não terem presença óbvia na Lusitânia, as *Barcas* de Gil Vicente trazem referências bastante marcadas à tradição das danças da morte.

## Referências bibliográficas

- Ariès, P. (2017). *História da Morte no Ocidente: Da Idade Média aos nossos dias*. Rio de Janeiro, Brasil: Nova Fronteira.
- Bernardes, J.A.C. (2001). *Danças da vida e da morte nas Barcas de Gil Vicente*. EHUMANISTA, vol. 1, pp. 12-27. Retrieved from: <https://eg.uc.pt/handle/10316/44288>.
- Bernardes, J.A.C. (2003). *Revisões de Gil Vicente*. Coimbra, Portugal: Angelus Novus.
- Bernardes, J.A.C. (2008). *Gil Vicente*. Lisboa, Portugal: Edições 70.
- Berthold, M. (2000). *História mundial do teatro*. São Paulo, Brasil: Editora Perspectiva.
- Cantuário, V.A.P. (2019). Questões da filosofia (medieval) no teatro de Gil Vicente. *Letras Escreve*, 9(1), 93-107. Disponível em: <https://periodicos.unifap.br/index.php/letras/article/view/4347>.
- Cymbalista, R. (2006). *Sangue, ossos e terras: Os mortos e a ocupação do território luso-brasileiro – séculos XVI e XVII*. São Paulo, Brasil: Universidade de São Paulo. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16131/tde-16112010-141818/en.php>

- Dacanal, D. C. (2011). *O Parvo em Gil Vicente e o Gracioso em Antônio José da Silva: Expressões do cômico no teatro português* [Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, Brasil]. <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/99177>.
- Dujacovic, M. (2014). *Dancing the Dance of Death: Cemetery of the Innocents and the ramification of the Macabre*. Vancouver, Canadá: University of British Columbia.
- Freitas, A.L. (2014). *Gênero moralidade: Uma análise de Auto da Alma e Auto da Barca da Glória, de Gil Vicente*. Viçosa, Brasil: Universidade Federal de Viçosa. Disponível em: <https://www.locus.ufv.br/bitstream/123456789/4890/1/texto%20completo.pdf>.
- Froidmont, H. (1996). *Os versos da morte*; tradução e apresentação de Heitor Megale. São Paulo, Brasil: Ateliê Editorial.
- Huizinga, J. (2021). *O outono da Idade Média*. São Paulo, Brasil: Penguin-Companhia das Letras.
- Maleval, M.A.T. (2013). *Algumas considerações sobre o teatro e liturgia no medievo ibérico. Os autos devocionais de Gil Vicente*. Encontro Nacional dos Estudos Medievais – ABREM, n. 10, pp. 452-462. Brasília, Brasil.
- Megale, H. (1996). Apresentação. In: Froidmont, H. *Os versos da morte*; tradução e apresentação de Heitor Megale. São Paulo, Brasil: Ateliê Editorial.
- Palla, M.J. (1996). Gil Vicente e as artes plásticas. *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, 9, Lisboa, Portugal, 281-297. Disponível em: <https://run.unl.pt/handle/10362/6887>.
- Pavis, P. (2017). *Dicionário de teatro*. São Paulo, Brasil: Perspectiva.
- Vicente, G. (1907a). *Obras de Gil Vicente – Tomo primeiro*; com revisão, prefácio e notas de Mendes dos Remédios. Coimbra: França Amado Editor.
- Vicente, G. (1907b). *Obras de Gil Vicente – Tomo terceiro*; com revisão, prefácio e notas de Mendes dos Remédios. Coimbra, Portugal: França Amado Editor.



# Nova Castro: mais um expediente exemplar do não reconhecido brilhante Sabino?

FLAVIA MARIA CORRADIN  
Universidade de São Paulo

*Porque ese cielo azul que todos vemos,  
ni es cielo ni es azul. Lastima grande!  
que no sea verdad tanta belleza.*

Bartolomé ou Lupércio de Argensola

## Palavra inicial

Em artigo, que acabou por ficar inédito, intitulado talvez provisoriamente *História e Literatura, ambas a pretensa verdade das mentiras?*, cujo rascunho data de 13 de abril de 2014, Francisco Maciel Silveira levanta as seguintes interrogações a partir da leitura de *História do Cerco de Lisboa* (1987), de José Saramago e *A verdade das mentiras* (2007), de Mário Vargas Llosa,

Na História, a exemplo da Literatura, encontramos também a pretensa verdade de tantas e quantas mentiras?

Mentiras nascidas de nossa ignorante incompetência ou impossibilidade de apurar a verdade?

Mentiras nascidas de nossa insaciável vocação de imaginar o provável, fazê-lo do jeito que nos agrada?

Tais questões, dentre tantas outras, ficaram sem respostas para o Francisco e continuam me inquietando sobremaneira. Na incessante busca por encontrar tais respostas ou pelo menos caminhos, vimos dedicando nossa pesquisa acadêmica desde há muito. Dentre os muitos títulos que tratam do mito inesiano, encontramos este que é objeto desta intervenção. Trata-se de fotocópia de um

exemplar resgatado da Biblioteca Jorge de Faria, na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Há mais de seis séculos duas personagens históricas — Pedro I, de Portugal, e a galega Inês de Castro — têm invadido o espaço das artes, para além das constantes revisões realizadas pela historiografia, nomeadamente no último quartel do século XX e neste início do XXI. Deste modo, um dos caminhos bastante promissores para explorar a mitologia inesiana se dá por meio da intertextualidade. Assim, o diálogo intertextual com a historiografia, mas também com todos os discursos artísticos que não se cansam de trazer para este espaço a trágica história de amor entre Pedro e Inês é constantemente reatualizado.

Vendo a questão por outro modo, quando trazemos para o universo artístico elementos inseridos em outro saber, como é o histórico, podemos travar uma relação que pode ser resumida sinteticamente de dois modos. No primeiro, conservamos em essência aquilo que foi veiculado pela historiografia, tradicional ou mais recente, que por si só compila e se apropria de diferentes formas de conhecimento. Privilegiando uma determinada óptica, desencava as possibilidades de leitura considerando a distância temporal entre o intertexto e o fato histórico, e vai preenchendo ficcionalmente, digamos, as lacunas que se revelam no flagrar artístico. Já a segunda forma de diálogo implica, se não abandonar a História, pelo menos tomar dela aquilo que é essencial: Pedro e Inês encontram-se, travam uma relação amorosa, Inês é morta, porque conheceu e se apaixonou pela pessoa errada no momento errado. Este tipo de relação, bastante mais livre que o primeira, traz em seu bojo uma questão importante: todos os acréscimos de personagem, situação, episódio... têm que se revelar coerentes internamente, de modo a justificar, se assim podemos dizer, as possíveis infrações realizadas. Se não fosse assim, por que motivo trazer para o espaço da arte uma temática que nasceu da ciência, ainda que da ciência humana?

Recentemente, revendo um filme comercial, *The International*, de 2009, dirigido por Tom Tykwer, um dos antagonistas, Wilhem Wexter, vivido por Armin Mueller-Stahl, disse ao protagonista, o investigador da INTERPOL Louis Salinger, Clive Owen, uma frase que ficou em minha mente: “a diferença entre a verdade e a ficção é que esta tem que fazer sentido”.

A história estaria, pois, inscrita no campo da “verdade”, com todas as aspas do mundo, conforme muito bem nos explica a Nova História. Não está presa às amarras do sentido, uma vez que há uma série de variáveis que escapam à lógica, à coerência, à capacidade de compreensão do Homem, como por exemplo, o Holocausto, os assassinatos em massa em escolas, estádios, locais de entretenimento, prédios públicos ... dentre muitas outras possibilidades, incluindo aquelas que revelam por que motivo for a revolta da natureza. Tais exemplos

estão aí para corroborar a premissa que implica na veracidade do registro, Por outro lado, em se tratando de ficção, tudo pode ser controlado pela mente do eu que está por trás do discurso. Não nos podemos esquecer de que uma das definições da arte, e dentro dela da literatura, tange exatamente no fato de que, por meio dela, podemos apreender o mundo conforme nos ensina Johannes Hessen, para quem “o artista e o poeta, interpretando primordialmente um ser ou um projeto particulares, dão indirectamente uma interpretação conjunta do universo e da vida” (Hessen, 1968, p. 18)<sup>1</sup>. Logicamente que tudo isto é bastante discutível, ainda mais se pensarmos no intertexto em questão que parte de um fato histórico, transformado em mito, e eternizado por um sem-número de ressignificações reveladas por objetos distintos.

Todo este enorme preâmbulo visa a examinar a “tragédia” *Nova Castro*, datada de 1818, de autoria do bacharel Joaquim José Sabino, que vai se configurar em mais um título a dialogar com o mito inesiano. Qual será, ao fim e ao cabo, a contribuição deste intertexto frente ao paradigma histórico e aos paradigmas artísticos que o antecederam para a perpetuação do mito inesiano?

### Em torno desta *Nova Castro*

Talvez valha a pena uma palavrinha em torno de Joaquim José Sabino de Resende Faria e Silva (\*1780/+1843), um ilustre desconhecido, tanto nas Letras como na política, que passou grande parte dos seus 84 anos de vida a reclamar um lugar ao sol tanto na vida pública como nas Letras. Podemos inclusive apontar que ele se dedicou sobremaneira à escritura de ofícios, seja aquém, nomeadamente na província do Maranhão, ou além-mar, com o intuito de revelar seu desgosto com o modo pouco cortês como é tratado e com os cargos ocupados, cujo salário não lhe permitia gozar de uma vida tranquila. Parece-nos, como aponta Romário Sampaio Basílio, em artigo intitulado *A Castro e a morte da memória: Joaquim José Sabino, poeta e burocrata em circulação pelo Atlântico (1790-1840)*, publicado *Revista de História*, da Universidade Estadual de Goiás – Porangatu, que a maior desavença do bacharel foi com D. Francisco de Melo da Câmara (\*1773/+1851), Governador e Capitão General do Maranhão, no início do Oitocentos, a quem serviu, como Secretário da Capitania, ao que parece entre 1803 e 1810. Vale a pena notar que “sua ambição e articulação política, além de ser desembargador do Tribunal da Relação do Maranhão, o levou a ocupar por alguns dias a cadeira de Presidente da Província, enquanto o nomeado não chegava à cidade, de 2 a 7 de julho de 1825” (Basílio, p. 92).

<sup>1</sup> Cf. Aristóteles, Horácio, Longino (1981). *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix/EDUSP; Castagnino, Raul. (1966). *Que és la literatura?* Buenos Aires: Editorial Nova.

Para além da peça a que este artigo dedica atenção, Sabino escreveu uma *Policena – tragédia portuguesa* (1791), com marcante influência árcade. Escreveu ainda epístolas, muitas delas repletas de críticas a pessoas ou Instituições do Império, que acabaram por deixar o autor à margem do fluir da História. Seus versos, embora inseridos nos movimentos literários epocais, careciam do engenho e arte, capazes de inserir seu autor no cânone literário.

Segundo Basílio,

A *Nova Castro* de Sabino teve, para além da sua impressão, uma montagem teatral que fora encenada no Rio de Janeiro, no Teatro da praia de São Manoel, provavelmente em 6 de junho de 1837; o autor ainda estava vivo mas não vira a encenação, provavelmente já a viver no Maranhão. Diz a chamada para a montagem no *Jornal do Comércio* ser a primeira vez que era exposta e que o autor a mandou publicar em Londres apenas para amigos e que havia vivido na Corte por um período, como destacarei à frente. Não localizei essa edição lançada em Londres, da qual também fala Innocência. (Basílio, 2018, p. 85)

Composta por cinco atos, veiculados em decassílabos brancos, a peça *Nova Castro* intenta, como o autor afirma no prólogo, dialogar nomeadamente com os textos do “judicioso Ferreira” e do “suave Quita”. Sem falsa modéstia, Sabino pretende emular os paradigmas atrás arrolados e também dois franceses, cujos títulos não cita, superando-os. Na concepção do licenciado, o autor de *Poemas lusitanos* “desarranjou-se no entrecho, ligou mal as cenas e os atos, dormiu inteiramente no quinto [ato?] e é muito frio na ação teatral”. No que se refere ao árcade, entende que “seu estro nunca subiu ao sublime do toque das paixões, não vestiu o coturno”. As duas peças francesas parecem-lhe frias, já que não encontra nelas o sublime, dentre outros senões. No prólogo ainda discute a questão das tarefas do historiador, que se compromete com a fidelidade da História em oposição ao Poeta que se serve da mesma História, imprimindo-lhe, todavia, “a liberdade e grandeza da sua imaginação”.

Vejamus como a *Nova Castro*, de Sabino, realiza o diálogo entre este intertexto e os paradigmas arrolados, não deixando de conferir qual o tratamento dispensado ao histórico no universo da “tragédia”.

Ainda que vejamos com muitos senões um texto dramático inscrito no mundo cristão, caracterizado nomeadamente pelo livre-arbítrio, poder ser rotulado de tragédia<sup>2</sup>, não podemos nos furtar a pensar que também aí poderíamos

<sup>2</sup> Para a concepção de tragédia e sua evolução ao longo do tempo consultar, por exemplo: Aristóteles, Horácio, Longino (1981). *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix/EDUSP; Raymond, W. *Tragédia moderna* (2002). São Paulo: Cosac&Naify; Sarrazac, J. P. *Poética do drama moderno* (2017). São Paulo: Perspectiva; Steiner, G. (2006). *A morte da tragédia*. São Paulo: Perspectiva.

falar em intertextualidade<sup>3</sup>, já que as fôrmas, assim como o enredo, além de contextos, também podem dialogar entre si, já que contariam com acréscimos e/ou supressões tendo em vista a adequação e essa nova concepção de mundo. Além disso, no caso específico do mito inesiano estamos diante de pelo menos um fato de cunho histórico, que não pode ser relido. Trata-se do assassinato de Inês de Castro. Ainda que fique difícil pensar em *fatum*, enquanto desígnio divino, já que Inês foi morta por conluios de vária ordem, urdidos por Afonso IV e seus conselheiros, seu trágico destino relido ao longo dos séculos, mantém inalterado, conforme aponta Vasco Pereira da Costa,

...a história [de Pedro e Inês] está mais que contada, os poetas lyricaram-na, os historiadores historiaram-na, os prosadores prosaram-na, os dramaturgos teatralizaram-na. E de tanto a trabalharem ela surgiu sempre outra [...]. Sempre outra, não digo bem, porque, afinal, nada alterou o destino da gente que fez esta história: é sabido que qualquer autor que a retome, ressuscitando o tempo e as vidas [...] será obrigado ao final [...] a calar o tempo (Costa, 1987, p. 51).

Deste modo, a inexorabilidade histórica acaba por impor um certo *fatum* à amante de Pedro. Deixemos, portanto, este tema para outra hora e dediquemos nossa atenção para ver como o “modesto” Sabino vai empreender este seu “notável” diálogo intertextual.

Em linhas gerais, a peça segue o pressuposto ferreiriano de que Inês era um empecilho ao reino e, portanto, precisaria ser afastada. Ambientada majoritariamente também na Fonte das Lágrimas, em Coimbra, onde acontece o funesto assassinato de Inês, conforme também estão os modelos arrolados, a peça mescla personagens verídicas, tais como Pedro, Inês, três crianças, filhas do casal, Afonso IV, Diogo Lopes Pacheco, Pedro Coelho, Álvaro Gonçalves, conselheiros e validos do Rei, além de acrescentar personagens fictícias que se inspiram em personagens verossímeis, como é o caso de Leonor, aia de Inês, e Gonçalo, “pedagogo do Príncipe”, ambos construídos a partir de personagens que contracenam n’*A Castro*, de Domingos dos Reis Quita.

No primeiro ato, estamos diante de uma Inês atormentada pelo cadáver de Constança, com quem a mesquinha conversa em sonho, sentindo-se ‘vítima infeliz do amor...’ (Sabino, 1818, p. 8). Sua aia entra em cena e compartilha da dor da ama, revelando-se mesmo como sua confidente, como também acontece com a aia na peça do árcade Alcino Micênio. Durante todo o ato, Inês pressagia

<sup>3</sup> Em torno do conceito de intertextualidade, indicamos para consulta os seguintes títulos: *Poétique*, nº 27, Coimbra: Almedina; Corradin, F. M. (1998). *Antonio José da Silva, o Judeu. Textos versus (con)textos*. Cotia (SP) Brasil: Ibis; Kristeva, J. (1974). *Introdução à Semanálise*. São Paulo: Perspectiva.

sua morte. Chama a atenção o fato de que as personagens da peça, inclusive a própria Inês, se referem à Colo de Garça como Castro, o que nos permite inferir que o sobrenome de Inês é decisivo para a ação da peça, motivo já trabalhado em *Castro*, de António Ferreira. Deste modo, podemos inferir que esta *Nova Castro* simpatiza com a ideia de que Inês foi morta pelo sobrenome que carrega, na medida em que os Castro poderiam trazer uma série de problemas para o reino português, já que são conhecidos por dançarem conforme a música, tendo em vista vantagens pessoais. Releva notar também o fato de que, por diversas vezes, Inês ser referida como Lísia, por diferentes personagens, dentre as quais se destacam Lopes Pacheco e Gonçalo. Lembremos de que o epíteto remete a um nome feminino espanhol, cujo significado aponta para características como brilhantismo, talento, sucesso, inteligência, esperteza, fidelidade, amabilidade, uma mulher, em suma, que se destaca por onde passa, denotando importância social. Se as características se afiguram como bastante positivas, elas também podem revelar enorme desconforto para aqueles que não simpatizam com ela. Desta forma, o válido do rei encontra aí mais um motivo para o derradeiro afastamento de Inês de Pedro e de Portugal, enquanto Gonçalo vê a situação de forma diametralmente oposta.

Ainda é interessante notar o fato de que o cadáver da esposa de Pedro, D. Constança Manuel, se ergue do sepulcro para acusar Inês, situação inédita frente aos modelos arrolados, conforme aponta o excerto:

Pedro  
 A paz, o throno, tudo me roubaste;  
 E morar entre os mortos me fizeste.  
 Mas treme, e treme, Ignez, que o ceo ordena  
 Com pasmosos arcanos tua morte!  
 Assim falou e o tumulo tremendo,  
 A sorveo, com hum trovão cerrando a boca.  
 Acórdo ao som medonho; e no peito  
 Cravar sinto hum punhal. (Sabino, 1818, p. 12)

Bem ao gosto do movimento literário que se anuncia em Portugal, o Romantismo, o expediente supracitado remete aos mecanismos inscritos no melodrama, pelo menos no que diz respeito ao jogo cênico repleto de ação e pela temática sustentada por perseguições e reconhecimentos.

Na cena seguinte, surge Gonçalo, o preceptor de Pedro, personagem, sem dúvida alguma inspirada em Almeida, o prudente amigo do infante, que, conforme atrás apontamos, contracena em *A Castro*, de Quita. Dialogando com Inês, fala da teimosia do Príncipe, disposto a renunciar ao trono: “Eu não quero

reinar; amar só quero” (Sabino, 1818, p. 19). Deste modo, promove um acréscimo de característica de personagem inédito, frente aos modelos arrolados. Gonçalo ainda a adverte para o fato de que o Rei e os conselheiros estão em Coimbra, além de afirmar que o povo recrimina a relação do casal:

O Povo Portuguez, a ver afeito  
 Seus príncipes heróis, se encoleriza  
 De ver Pedro abismado no seu crime.  
 Descer virão Constança, á pura mágoa,  
 A habitar entre os mortos: vem Fernando  
 Sem mais, sem o pai, pois tu lho roubas.  
 Foste aia de Constança, ella Princeza,  
 Pobre Esposa infeliz do ingrato Pedro. (Sabino, 1818, p. 15).

Ainda que Gonçalo seja no início da peça contrário à relação entre Pedro e Inês, argumentando em favor do povo português, de Fernando como herdeiro legítimo do trono, teme pela sorte da galega. Ao longo dos cinco atos, ele é ouvido e respeitado tanto por Pedro e Inês, como pelo Rei. Quando, contaminado pelo amor do casal, acaba por defendê-los junto a Afonso IV, recordando, dentre outras questões, suas desavenças com o pai, D. Diniz, que pretendia tornar um de seus filhos bastardos, Afonso Sanches, seu sucessor no lugar do filho legítimo, Afonso. A batalha entre os meio-irmão levou a uma espécie de guerra civil, só amenizada pela intervenção da rainha, Izabel de Aragão, que afastou Afonso Sanches do reino português, em troca de vultosa indenização. No entanto, Afonso IV e Afonso Sanches estiveram até a morte do último em lados opostos. Este fato marcou a vida do rei português. Para agravar a situação, as relações entre Afonso IV e seu filho, Pedro, nunca foram tranquilas. Obviamente, a relação de Pedro e Inês, para além do concubinato, gerava uma questão que ultrapassava o espaço familiar, já que ela era uma Castro, sobrenome bastante incômodo aos portugueses. Lembremos também que foi exatamente para o castelo de Albuquerque, propriedade de Afonso Sanches, embora ele já estivesse morto, agora comandado por sua mulher e filhos, que Inês foi enviada na primeira tentativa de afastá-la do infante<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> As fontes históricas compulsadas ao longo do artigo são: *História de Portugal: Ameal, J. Das Origens até 1940* (2022). Rio de Janeiro: Editora CDB; Mattoso, J. Sousa, *A. História de Portugal: a monarquia feudal (1096-1480)* (1997). Lisboa: Editorial Estampa; Ramos, R. Vasconcelos e Sousa, B. Monteiro N. G. (2009). *História de Portugal*. Lisboa: A Esfera dos Livros; Serrão, J. *História de Portugal* (1997-98). Lisboa: Editorial Presença, 3 vols.; Serrão, J. (dir.) (2002). *Dicionário da História de Portugal*. Porto: Figueirinhas, 6 v.; Serrão, J. V. (2003). *História de Portugal*. Lisboa: Verbo, 14 v.; Tengarrinha, J.(org). (2000). *História de Portugal*. Bauru – São Paulo: EDUSC/UNESP/Instituto Camões.

Assim como acontece na peça de Ferreira, o rei se vê diante de uma situação apórica<sup>5</sup>, na medida em que qualquer decisão que tome - em favor do Estado, condenando Inês à morte; em favor do Filho, salvando-a das mãos assassinas dos Conselheiros - leva-o para um caminho sem saída, conforme deixam patentes suas constantes mudanças de opinião em torno do destino de Inês. Ele se revela, a exemplo do que ocorre na *Castro*, de Ferreira, relutante diante da situação. Se num primeiro momento, o rei condena com veemência a relação do infante com a galega, ele acaba atendendo aos rogos de Inês inocentando-a, para, em seguida, condená-la novamente e depois arrepender-se, quando já é tarde, uma vez que seus conselheiros não vacilaram no cumprimento da ordem real. Portanto, também aqui como já acontecera na peça de António Ferreira, a grande personagem, porque marcada por um conflito, é Afonso IV.

Um dos problemas apontados pela fortuna crítica em torno da *Castro* quinhentista, embora Sabino não deixe a questão clara no prefácio como vimos, reside no fato de que Pedro e Inês não contracenam, tornando a relação amorosa do casal menos intensa e um motivo menor no enredo. Por outro lado, na peça de Quita, mais próxima a nosso intertexto, há o encontro em cena dos amantes. Deste modo, podemos inferir que nesta *Nova Castro*, onde também há o convívio entre o casal, estejamos diante de uma Castro profunda e romanticamente perturbada diante do destino que prevê para si. Assim, teríamos um acréscimo de característica de personagem interessante em relação aos modelos arrolados. Mais uma vez chama a atenção o fato de que, diante da iminência de um funesto final para a amada, Pedro esteja ausente, permitindo assim, sem qualquer empecilho, o cumprimento do desígnio traçado pelos conselheiros de Afonso IV, conforme já está também nos paradigmas referidos.

Há, no entanto, um elemento que parece ser inédito em relação aos modelos, uma vez que os conselheiros do Rei aludem à temível presença de embaixadores de Espanha, situação também presente no paradigma árcade, embora movidos por motivos distintos. No intertexto de Sabino, eles vêm a Portugal cobrar a morte de Constança, o que é bastante estranho, uma vez que a infanta teria morrido em consequência do parto de Fernando, em novembro de 1345, ou, como aponta a moderna historiografia, em virtude da peste que assola a Europa a partir de 1348<sup>6</sup>. Estamos, pois, diante de uma mulher fragilizada por tantos infortúnios que a vida lhe infringiu, já que desde criança serviu como moeda de troca para

<sup>5</sup> Aporia: Segundo Aristóteles, consiste em “uma igualdade entre raciocínios contrários [...] pois é quando refletimos sobre ambos os lados de uma questão e verificamos que todas as coisas estão igualmente em harmonia [ou desarmonia?] que ficamos perplexos e não sabemos qual delas escolher”. (Aristóteles, *Tópicos*, VI: 145, 16-20).

<sup>6</sup> Cf. nota 4.

seu pai, João Manuel, cujos interesses políticos e econômicos levaram a filha a dois casamentos não consumados e a uma “prisão”, que acabou por retardar sua chegada a Portugal, onde, um novo casamento arranjado, agora com o infante Pedro, far-lhe-ia mulher. Mais uma vez as cordas do destino pregaram-lhe peça: seu marido se apaixona por sua aia, D. Inês de Castro.

No ato V, há o reforço de uma situação que, embora esteja presente tanto na historiografia quanto nos modelos, é intensificada no intertexto de Sabino. Trata-se do fato de que o povo português não só condena a relação do príncipe com a amante, mas também participa de seu trágico final:

Portuguezes fieis, chegou o prazo  
De aquietar o vosso afflicto susto.  
Affonso me ordenou [Lopes] que morra Castro: (Sabino, 1818, p. 85)

Ainda que consideremos os acréscimos arrolados, eles se mostram completamente ancilares, o que não nos capacita assinalar tal intertexto como inovador frente aos modelos arrolados, conforme apregoa Sabino no prefácio do volume, como atrás apontamos. Na verdade, estamos diante de uma peça de teatro que estruturalmente até é bem construída, na medida em que seus cinco atos contam com seis ou sete cenas, que procuram recontar o mito inesiano sem, no entanto, fornecer uma perspectiva inédita. Deste modo, em nossa opinião Sabino continuará permanecendo no limbo da história literária luso-brasileira.

## Palavra Final

Conforme aponta no prólogo, Sabino cria que a linguagem pura leva a que “o Historiador narr[e]; e na fidelidade da História, está o seu merecimento” enquanto o Poeta

serve-se della [da linguagem] debaixo de toda a liberdade e grandeza de sua imaginação; e não desmentindo o essencial do facto e do character das pessoas, a veste como quer, mettendo-lhe todas as crescenças e modificações, que lhe servem para a sublimidade de seu poema. (Sabino, 1818, pp. 4-5)

Os excertos acima levam-nos à seguinte indagação: qual a real e efetiva contribuição do autor para trazer singularidade a seu intertexto, frente aos paradigmas arrolados? Resposta direta: nenhuma. Ainda que a releitura de Sabino se distancie da contemporaneidade, não podemos nos furtar às sábias palavras de Otctávio Paz, que em seu *El Arco y la Lira*, vindo a lume em 1956, afirma: “a História é o lugar de encarnação da palavra poética” (tradução brasileira consultada de 1982, p. 227). Se a Nova História e toda a revisão da historiografia

proposta, ou iniciada, por ela, não poderiam formatar o pensamento do bacharel, que viveu mais de um século antes, o fato de ele optar voltar-se para um mito, o mito inesiano, como objeto desta sua investida literária abriria espaço para que ele desse margem à sua imaginação de modo a que a distinção entre história e literatura defendida no excerto acima pudesse vingar. Pena que também aí o propósito incansavelmente perseguido por Joaquim José Sabino no sentido de alcançar um lugar ao sol, mais uma vez naufragou talvez pelas águas do Atlântico.

Sabino sonhou contribuir, por meio da liberdade poética, que caracteriza o discurso literário, com o mito inesiano, porém, preso à historiografia, ficou na paráfrase de Ferreira e Quita, conservando um irrelevante papel tanto frente à História como frente à Literatura, já que seu nome não se inscreve decisivamente em nenhum dos dois saberes.

## Referências bibliográficas

- Ameal, J. *Das Origens até 1940* (2022). Rio de Janeiro: Editora CDB.
- Aristóteles (1978). *Tópicos. Os pensadores*. São Paulo, Brasil: Abril -Cultural.
- Aristóteles, Horácio, Longino (1981). *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix/EDUSP.
- Basílio, R.S. (2018). A Castro e a morte da memória: Joaquim José Sabino, poeta e burocrata em circulação pelo Atlântico (1790-1840). *Revista de História*, 7(2), 82-104. Disponível em [https://research.unl.pt/ws/portalfiles/portal/12546418/BASILIO.\\_R.S.\\_A\\_Castro\\_e\\_a\\_morte\\_da\\_memo.pdf](https://research.unl.pt/ws/portalfiles/portal/12546418/BASILIO._R.S._A_Castro_e_a_morte_da_memo.pdf)
- Castagnino, R. (1966). *¿ Que és la literatura?* Buenos Aires: Editorial Nova.
- Corradin, F.M. (1998). *Antonio José da Silva, o Judeu. Textos versus (con)textos*. Cotia (SP) Brasil: Ibis.
- Costa, V.P. (1987). *Pedro e Inês. Memória Breve*. Açores, Portugal: Instituto Açoriano de Cultura.
- Hessen, J. (1968). *Teoria do conhecimento*. Coimbra. Arménio Amado Editor-Sucessor.
- Kristeva, J. (1974). *Introdução à Semanálise*. São Paulo: Perspectiva.
- Llosa, M.V. (2004). *A verdade das mentiras*. São Paulo, Brasil: Arx.
- Mattoso, J. (1997). *A História de Portugal: a monarquia feudal (1096-1480)* Lisboa: Editorial Estampa.
- Paz, O. (1982). *O arco e a lira*. Rio de Janeiro, Brasil: Nova Fronteira.
- Ramos, R., Sousa, B.V.E. & Monteiro, N.G. (2009). *História de Portugal*. Lisboa: A Esfera dos Livros.
- Raymond, W. *Tragédia moderna* (2002). São Paulo: Cosac & Naify.
- Sabino, J.J. (1818). *Nova Castro*. Lisboa, Portugal: Imprensa Régia.

- Saramago, José (1987). *História do cerco de Lisboa*. São Paulo, Brasil: Biblioteca Folha.
- Sarrazac, J.P. *Poética do drama moderno* (2017). São Paulo: Perspectiva.
- Serrão, J. (1997-98). *História de Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, 3 vols.
- Serrão, J. (dir.) (2002). *Dicionário da História de Portugal*. Porto: Figueirinhas, 6 v.
- Serrão, J.V. (2003). *História de Portugal*. Lisboa: Verbo, 14 v.
- Steiner, G. (2006). *A morte da tragédia*. São Paulo: Perspectiva.
- Tengarrinha, J. (org.) (2000). *História de Portugal*. Bauru – São Paulo: EDUSC/UNESP/Instituto Camões.



# A redescoberta de Gil Vicente na Europa do séc. XIX

ELISA NUNES ESTEVES

Universidade de Évora

Centro de Estudos em Letras (CEL UTAD-UÉ)

“O último conhecido dos nossos poetas populares antigos, o verdadeiro fundador do teatro de Espanha, Gil Vicente, não era só poeta cómico, segundo vulgarmente se crê às cegas, porque poucos abrem os olhos para o ler com atenção, para estudar nele, como todos deviam, língua, costumes, estilo, cor e tom nacional da época: nenhum outro escritor português os teve tão verdadeiros, tão caracterizados e tão sinceros.”

Almeida Garrett

O artigo aqui apresentado centra-se nas relações entre duas vozes literárias em língua portuguesa – Gil Vicente e Almeida Garrett – e particularmente nas iniciativas laboriosas deste último para recuperar a obra e os méritos do poeta do séc. XVI. Escolhemos para epígrafe destas nossas notas um excerto da apresentação de “Dom Duardos”, um dos “romances com forma literária”<sup>1</sup> que

<sup>1</sup> Citamos a partir de *Obras de Almeida Garrett* (1966), Lello & Irmão Editores. O *Romanceiro* de Garrett tem sido objeto de critérios de edição diferentes, a que pontualmente nos referiremos, espelhando de certa forma o próprio projeto editorial original e as alterações que sofreu ao longo da sua paulatina concretização. O seu autor debateu-se com as múltiplas possibilidades de abordagem de temas e formas literárias de tradição popular, desde a recriação artística, correspondente ao que designou como “Romances da Renascença” (“imitações, reconstruções e estudos meus sobre o antigo”, Garrett, 1966, vol. II, p. 694), à reconstrução de romances a partir das fontes orais populares (“Romances cavalheirescos antigos de aventuras”, *idem*) e ainda,

Garrett transcreveu no seu *Romanceiro*, assinalando e sublinhando a autoria de Gil Vicente, “que não precisava nem usava de brilhar com o alheio.” (Garrett, 1966, II p. 998).

Almeida Garrett refere-se assim a Gil Vicente em 1851, no texto introdutório da versão portuguesa do romance “Dom Duardos”, que o dramaturgo inserira, em versão castelhana, na tragicomédia homónima (1522-1525). Garrett dá primazia à versão portuguesa, e acima de tudo defende a autoria portuguesa original do poema, atribuindo-a a Gil Vicente. Afirma Almeida Garrett que essa versão terá sido por ele encontrada em anotações manuscritas da autoria de Francisco Xavier de Oliveira, o estrangeirado conhecido como Cavaleiro de Oliveira, fonte a que tinha tido acesso em Londres, por intermédio de um amigo, Duarte Lessa<sup>2</sup>. Nesses apontamentos se declarava que o romance fora copiado de um manuscrito do séc. XVI que apresentava o poema em português. Garrett também reproduz no *Romanceiro* a versão castelhana, presente na tragicomédia vicentina, e ainda a versão castelhana de A. Durán presente no seu *Romancero General* (Garrett, 1966, II pp. 999-1004), convidando os leitores curiosos ao confronto entre elas<sup>3</sup>.

As palavras de Garrett que reproduzimos na epígrafe contêm todos os tópicos que conhecemos da relação dos Românticos com a literatura de épocas mais distantes, com as reflexões que produziram em torno da identidade nacional, das raízes históricas que os levam à valorização das suas expressões populares. Esta valorização da tradição compatibiliza-se e complementa-se com a apologia da modernidade, da inovação, da originalidade: note-se como o autor das *Viagens*, referindo-se a Gil Vicente, lhe atribui o estatuto de fundador do teatro ibérico.

Garrett terá conhecido as obras do dramaturgo da corte manuelina bastante cedo, talvez devido ao interesse pelo teatro desenvolvido no contexto da sua formação inicial, ainda muito vinculada aos cânones neoclássicos. A observação de alguns dos seus escritos da juventude revela pouco apreço pelas representações dramáticas anteriores ao séc. XVI e até mesmo pelas do próprio Gil Vicente.

---

entre estes, a especificidade de peças de inspiração popular, mas de autores conhecidos, nomeadamente Gil Vicente e Bernardim Ribeiro, grupo onde inclui “Dom Duardos”.

<sup>2</sup> Refere detalhadamente este achado no prefácio à 2.<sup>a</sup> edição do Livro I do *Romanceiro*, datado de Lisboa, 1843 (Garrett, 1966, vol. I, pp. 1739-1740), voltando a referir-se-lhe na apresentação de *Dom Duardos* no Livro II (Garrett, 1966 vol. II, p. 997). Para informações mais precisas sobre a importância da coleção do Cavaleiro de Oliveira remetemos para Sandra Boto, 2011, pp. 55-66.

<sup>3</sup> Assinalamos que na edição das obras completas de Almeida Garrett da Editorial Estampa se excluem as versões em castelhano, a pretexto de que os leitores as podem encontrar na edição original do autor, de 1851. (Cf. Almeida Garrett, *Obras Completas. Romanceiro* III, 2.<sup>a</sup> edição, p. 150). Na edição do *Romanceiro* de Maria Ema Tarracha Ferreira (Ulisseia, 1997), a edição castelhana de Gil Vicente é apresentada em “anexo”. São decisões editoriais que claramente contrariam o propósito original de suscitar a comparação das diferentes versões do texto.

Na sua *História Filosófica do Teatro Português* (1821), tece comentários desfavoráveis aos autos e comédias, que têm “uma ação as mais das vezes monstruosa, representada em versos pequenos e rimados” (Garrett, 1997, p. 116), ignora a produção vicentina, manifestando ao mesmo tempo o seu entusiasmo com a tragédia *Castro* de António Ferreira, que comenta largamente. Já em *O Toucador. Periódico sem Política. Dedicado às senhoras portuguesas* (1822), Garrett faz prova do conhecimento da obra vicentina, ao resumir o enredo e citar excertos de uma das suas peças, o “Auto de Mofina Mendes”. Também identifica a sua fonte do conhecimento do texto, “o seu livro intitulado Obras de devoção” (Garrett, 1822, V, p. 11), o que nos autoriza a crer que conhecia a *Compilação de todas as obras de Gil Vicente* e a sua organização estrutural em cinco livros. Acreditamos que se trataria da edição de 1586, pois, ao introduzir a peça, se refere ao espaço da primeira cena como “o lugar da Virgem Maria” (idem) e não menciona a pregação do Frade com que a cena abre na edição de 1562. Todo o sermão foi suprimido na edição de 1586 (Gil Vicente, 2002, I, p. 111 e V, p. 10). É em linguagem coloquial e num tom algo jocoso que a peça é apresentada às leitoras, como exemplo do que foram os primeiros ensaios dramáticos da nossa literatura, com o escrúpulo filológico de conservar a ortografia dos versos para conservar “a originalidade do nosso Poeta” (Garrett, 1822, V, p. 11).

Terão começado aqui os esforços de Garrett para divulgar a obra do escritor que em Portugal, à época, era um daqueles “a que vulgarmente só se sabe o nome” (Garrett, 1822, V, p. 11), ainda que não admirasse propriamente o seu valor literário. No período em que esteve exilado, manteve esse mesmo propósito de recuperação da memória do teatro vicentino. Manifestou-se, esse propósito, logo em 1826, quando Garrett reagiu de forma vigorosa a conteúdos de história e crítica de literatura portuguesa presentes nas obras de Friedrich Bouterweck (1766-1828), filósofo e escritor alemão, professor na Universidade de Göttingen, e do historiador suíço Jean Charles Simonde de Sismondi (1773-1842), nomeadamente no estudo intitulado *De la Littérature du Midi de l’Europe*, publicado em Paris em 1813 (reeditado em 1829).

O contacto de Garrett com estas obras poderá ter acontecido em Paris, onde esteve entre 1824 e 1826, através das suas versões originais ou, no caso do trabalho do crítico alemão, na tradução para inglês, publicada nos anos 20 do séc. XIX. Friedrich Bouterwek foi autor de uma extensa obra em vários volumes publicados entre 1805 e 1819, em que pretendeu fazer uma abordagem histórica e crítica das principais literaturas europeias. Os volumes dedicados à História da Literatura Espanhola (III) e à História da Literatura Portuguesa (IV) foram traduzidos do original alemão para inglês por Thomasina Ross em 1823 e publicados sob o título *History of Spanish and Portuguese Literature*.

No Prefácio do volume correspondente à *Portuguese Literature* encontramos informações sobre a relação entre a obra de Bouterwek e a de Sismondi (“he [Sismondi] says very little of importance that is not directly borrowed from the German critic” Bouterwek, 1823, p. 7) e a existência já de uma tradução francesa anterior, mas apenas do volume da História da Literatura Espanhola<sup>4</sup>.

As obras de Bouterwek e de Sismondi evidenciam claramente o gosto romântico pelo historicismo, pela procura de raízes identificadoras das nacionalidades e a curiosidade que a literatura do sul da Europa despertava então, nomeadamente a espanhola, a portuguesa e a italiana, já que era pouco conhecida nos países do Norte. Garrett pronuncia-se sobre os conteúdos de história da literatura portuguesa presentes nessas obras numa nota introdutória ao seu ensaio intitulado *Bosquejo da História da Poesia e da Língua Portuguesa* (Garrett, 1966, vol. I, pp. 478-481), publicado, como dissemos, em 1826, em Paris, como uma introdução a uma coletânea de poemas de autores portugueses (*Parnaso Lusitano*, vol. I). É assim apresentado o *Bosquejo*, sem modéstias:

Julgo haver prestado algum serviço à literatura nacional em oferecer aos estudiosos da sua língua e poesia um rápido bosquejo da historia de ambas. Quem sabe que tive que encetar matéria nova, que português nenhum dela escreveu e os dois estrangeiros Bouterwek e Sismondi incorrectissimamente e de tal modo que mais confundem do que ajudam a conceber e ajuizar da história literária de Portugal; avaliará decerto o grande e quase indizível trabalho que me custou esse ensaio. (Garrett, 1966 vol. I, pp. 480-481)

Garrett acentua muito legitimamente a “matéria nova” do seu trabalho, já que, como afirma e fundamenta Isabel Oliveira Martins (1990), nenhum português até então tinha elaborado uma sistematização histórica da literatura portuguesa, e neste sentido constitui um novo e valioso contributo para o reconhecimento da literatura portuguesa na Europa. Logo em 1828 o próprio Garrett fará uma adaptação e tradução deste texto para francês, *Esquisse d'une histoire littéraire du Portugal*, não publicado, conservado em manuscrito (Lima, 1948, p. 19), que serviu de base a uma carta inserida na obra de William Morgan Kinsey, *Portugal Illustrated in a serie of Letters* (2.<sup>a</sup> edição, 1829) intitulada “Brief Review of the Literary History of Portugal”. Kinsey afirma no prefácio que as informações sobre literatura portuguesa contidas no texto lhe tinham sido fornecidas pelo seu amigo Almeida Garrett. Isabel de Oliveira Martins (1990), que estudou

<sup>4</sup> Terá sido esta última que serviu de base à tradução castelhana publicada em Madrid em 1829 e que Garrett conheceu. No conjunto documental conhecido como *Coleção Futscher Pereira* encontra-se, numa nota manuscrita relativa a livros consultados pelo próprio Garrett para o *Romanceiro*, a referência bibliográfica da tradução para castelhano da História da Literatura Espanhola de Bouterwek (cf. Sandra Boto, 2011, pp. 154 e 209-211; Sandra Boto, 2015).

as três versões (*Bosquejo, Esquisse, Brief Review*), afirma que Garrett não se limitou a “transmitir informações” já que o texto é uma tradução quase direta do *Esquisse* (Martins, 1990: 39), que fora já escrito a pensar nos leitores ingleses do *Portugal Illustrated*, como se comprova pela comparação de Gil Vicente com Shakespeare, ausente na versão original. São suprimidas também as referências a Bouterwek e Sismondi, bem como juízos mais severos do autor sobre obras e escritores portugueses que não interessariam ao público a quem se destinava o livro de Kinsey.

Voltemos ao *Bosquejo da História da Poesia e da Língua Portuguesa* e às considerações sobre a visão da literatura portuguesa transmitida pelas obras dos “dois estrangeiros”, Bouterwek e Sismondi. Enfatizando a relevância de Gil Vicente, Garrett mostra-se aí muito crítico em relação à abordagem feita ao seu teatro por aqueles dois autores, na sequência do que já afirmara na sua nota introdutória e que podemos verificar nestes excertos:

Muitas foram as produções da nossa literatura naquele século de glória em que Gil Vicente abriu os fundamentos ao teatro das línguas vivas” [...]

“[Bernardim Ribeiro] Foi seu contemporâneo Gil Vicente fundador do teatro moderno, de cujas obras imitaram os castelhanos; e delas se espalhou pela Europa o mau e o bom dessa irregular e caprichosa cena, que ainda assim suas belezas tem. [...]

Bouterwek e Sismondi parece que escolheram o pior para citar; muito melhores coisas tem, particularmente nos autos, superiores, sem comparação às comédias. A soltura da frase, e a falta de gosto são os defeitos do século; o engenho que de aí transparece é do homem grande e de todas as épocas. (Garrett, 1966, vol. I, pp. 487-488)

Parece-nos uma avaliação algo injusta, especialmente a que se dirige a Bouterwek, na medida que o trabalho do historiador alemão tem o grande mérito de restaurar a memória do dramaturgo português, depois de um tempo longo de silêncio sobre a sua obra. O próprio Bouterwek se interroga como pode o público português esquecer-se do seu dramaturgo, afirmando desconhecer outras edições da sua obra para além da que estava na Universidade de Göttingen. Bouterwek refere-se a um dos sete exemplares conservados e conhecidos da primeira edição da Compilação (1562), o único disponível fora da Península Ibérica<sup>5</sup>. Em Göttingen estaria também um exemplar da edição de 1586, que serviria, mais tarde, para colmatar lacunas do exemplar de 1562 na chamada *edição romântica* de 1834. (Mateus, 1993 e 2005, pp. 10-11).

<sup>5</sup> Fora de Península Ibérica só existem estes exemplares na Alemanha e na Universidade americana de Harvard, que adquiriu a biblioteca de Fernando Palha (m. em 1896) no princípio do séc. XX.

Bouterwek escreveu mais de vinte páginas sobre Gil Vicente, referiu-se a vários autos (*Fé, Feira, Sumário da História de Deus*), resumiu argumentos de alguns deles, teceu críticas às tragicomédias *Amadis e Exortação da Guerra* e elogiou as comédias, especialmente *Rubena* e *Floresta de Enganos*. Como vimos, Garrett discorda especialmente deste elogio às comédias, eventualmente pela falta de unidade na ação, por causa do bilinguismo ou do uso exclusivo da língua castelhana nessas peças, embora ele não o afirme textualmente. O que revela explicitamente é a sua intenção de publicar “uma edição [...] do nosso Plauto, fruto de longo e penoso trabalho, para examinar melhor este ponto e demonstrar o que aqui enuncio [superioridade dos autos em relação às comédias].” (Garrett, 1966, vol. I, p. 488). Não concretizou este projeto. Osório Mateus admite, contudo, que ele possa ter determinado ou instigado os promotores da edição romântica de Gil Vicente, os portugueses José Vitorino Barreto Feio e José Gomes Monteiro, editores e escritores, exilados na Alemanha e a viver em Hamburgo. Trata-se de *Obras de Gil Vicente*, em três volumes publicados nesta cidade alemã em 1834, incluindo, além das peças, um ensaio biográfico sobre o dramaturgo e um glossário (Mateus, 1993 e 2005, pp. 10-11). Têm sido apontados erros de natureza filológica na transcrição dos textos, mas esta publicação acabou por constituir uma fonte de referência acessível pelo menos até 1928, ano da publicação de um fac-símile da *Compilação* de 1562, e só a partir daí se multiplicam as edições e os estudos.

A edição de Hamburgo foi, como dissemos antes, a que serviu de fonte a Garrett para a transcrição da versão castelhana de “Dom Duardos” no *Romanceiro*, a partir da tragicomédia vicentina homônima e também para a elaboração do seu *Auto de Gil Vicente* (Garrett, 1966, vol. II, pp. 1317- 1382), baseado na tragicomédia *Cortes de Júpiter* (1521). O *Auto* garrettiano foi representado pela primeira vez em 1838, em Lisboa, tendo o autor revisto e editado a peça mais tarde, em 1841. A sua fortuna crítica tem-se construindo com vozes discordantes relativamente ao valor da obra. Thomas Earle, responsável pela mais recente edição, classifica-a como “uma obra-prima do romantismo português” (Garrett, 2017, p. 13), contrastando com vários outros juízos críticos menos favoráveis que o próprio elenca no Prefácio à edição citada.

O tema comum aos textos vicentino e garrettiano é o casamento da infanta D. Beatriz, filha de D. Manuel I, celebrado no auto de Gil Vicente através da encenação alegórica de uma festa de despedida da princesa na véspera da sua partida para casar com o Duque de Sabóia, tendo como pano de fundo a fastosa corte manuelina. Garrett não fará uma nova versão da obra do séc. XVI. Põe antes em cena uma peça original, cujo enredo gira em torno da própria representação de *Cortes de Júpiter*: a ação passa-se na corte, tem início na véspera

da representação (e da partida da princesa). Gil Vicente, Paula Vicente e os seus atores são personagens, mas também o rei D. Manuel, a Infanta Dona Beatriz, outros membros da corte, entre os quais está o poeta Bernardim Ribeiro, com quem D. Beatriz manteria uma relação amorosa que agora dolorosamente terminava. É, portanto, o teatro dentro do teatro. Como o autor declara na “Introdução”, escrita em 1841, a sua intenção, é “ressuscitar Gil Vicente a ver se ressuscitava o teatro” (Garrett, 2017, p. 117), afirmando ainda que os autos vicentinos são “obsoletos e incapazes da cena” (Garrett, 2017, p. 114). Para Garrett, o que assumia mais relevo ao escrever este drama era resgatar o teatro através da evocação daquele que, em seu entender, “tinha lançado os fundamentos de uma escola nacional” (Garrett, 2017, p. 106). A eleição desta peça permitia-lhe assim recuperar a memória de Gil Vicente, associada à Idade Dourada da representação identitária portuguesa:

[...] apenas tive um instante de descanso pus-me a fazer um drama. Foi em junho de 1838. O que eu tinha no coração e na cabeça – a restauração do nosso teatro – seu fundador Gil Vicente – seu primeiro protetor el-rei D. Manuel – aquela grande época, aquela grande glória – de tudo isto se fez o drama. (Garrett, 2017, p. 115)

Helena Buescu, em *O Poeta na cidade. A Literatura Portuguesa na História* (2019), cita justamente o *Auto* como exemplo entre as obras que sustentam um dos pilares essenciais da produção literária garrettiana, o da história de Portugal. No ensaio intitulado “O período romântico como lugar de confluência entre Literatura e História [...]”, referindo-se concretamente a Garrett, distingue sete núcleos essenciais da sua obra que designa como “enciclopédia garrettiana”. Lembramos aqui três deles, porque são os que importam para a nossa argumentação: a “enciclopédia da história de Portugal”, de que faz parte, entre outras obras, o *Auto de Gil Vicente*, “encontro das raízes populares da verdadeira literatura nacional” (Buescu, 2019, p. 155); a “enciclopédia histórico-literária e estética”(idem) que se manifesta muito precocemente com o *Bosquejo da História da Poesia e Língua Portuguesa*, onde assume grande relevância a recuperação de Gil Vicente como fundador do teatro nacional; a “enciclopédia da cultura oral e popular” (idem, p. 156), com a publicação do *Romanceiro*, a compilação da tradição oral portuguesa. Estes três pilares essenciais da obra de Garrett têm um ponto de interceção: a figura tutelar de Gil Vicente.

Assim funciona a memória interna da literatura, através de diálogos como o que se estabeleceu entre estas duas figuras maiores da literatura portuguesa, prolongado por várias décadas no séc. XIX, em Portugal e nos países por onde Garrett viveu os seus exílios, incluindo outros interlocutores da Europa

oitocentista que apreciaram o poeta que em 1502 inaugurou a sua carreira teatral com *Visitação*.

## Referências bibliográficas

- Boto, S. (2011). *As fontes do romanceiro de Almeida Garrett. Uma proposta de edição crítica* [Tese de Doutoramento, Universidade Nova de Lisboa]. Consultada em <http://hdl.handle.net/10362/7205>
- Boto, S. (2015). Almeida Garrett e o Romanceiro Antigo in *Miscelânea de estudos sobre el Romancero. Homenaje a Giuseppe Di Stefano*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla Consultado em <http://hdl.handle.net/10316/45314>
- Bouterwek, F. (1823). *History of Spanish and Portuguese Literature. Translated from the original german by Thomasina Ross. Vol. II Portuguese Literature*. London: Boosey and Sons. Consultado em [https://purl.pt/17229/4/hg-8666-v/hg-8666-v\\_item4/index.html](https://purl.pt/17229/4/hg-8666-v/hg-8666-v_item4/index.html)
- Buescu, H. (2019). *O Poeta na Cidade. A Literatura Portuguesa na História*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Garrett, A (1822). *O Toucador, periódico sem política. Dedicado às Senhoras portuguesas*. Lisboa: na Imprensa Liberal. Consultado em [https://purl.pt/17279/4/res-342-p\\_PDF/res-342-p\\_PDF\\_24-C-R0150/res-342-p\\_0000\\_capa-cap\\_a\\_t24-C-R0150.pdf](https://purl.pt/17279/4/res-342-p_PDF/res-342-p_PDF_24-C-R0150/res-342-p_0000_capa-cap_a_t24-C-R0150.pdf)
- Garrett, A. (1826). *Parnaso Lusitano ou Poesias Selectas dos Auctores Portuguezes Antigos e Modernos Illustradas com Notas. Precedido de uma História abreviada da Língua e Poesia Portuguesa*. Tomo I. Paris: em casa de J.P. Aillaud.
- Garrett, A. (1966). *Obras de Almeida Garrett*. Porto: Lello & Irmão Editores. 2 vols.
- Garrett, A. (1997). “História Filosófica do Teatro Português”. Transcrição de José Oliveira Barata. *Discursos. Estudos de Língua e Cultura Portuguesa*, 14, pp. 107-141
- Garret, A. (2017). *Um auto de Gil Vicente*. Edição Crítica de Thomas F. Earle. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Lima, H. (1948). *Inventário do Espólio Literário de Almeida Garrett*. Coimbra: Biblioteca Geral da Universidade. Consultado em <https://www.uc.pt/bguc/PDFS/garett>
- Martins, I.O. (1990). O percurso da primeira história da literatura portuguesa. *Revista de Estudos Anglo-Portugueses*, 1, 37-135
- Mateus, O. (1993 e 2005). *Livro das Obras*. Lisboa: Quimera.
- Vicente, G. (2002). *As Obras de Gil Vicente*. Direção científica de José Camões. Lisboa: Centro de Estudos de Teatro e Imprensa Nacional-Casa da Moeda. 5 vols.

# A cartografia de ruínas em *Enseada amena* de Augusto Abelaira

SILVIE ŠPÁNKOVÁ

Masarykova univerzita, República Checa

8346@muni.cz

*Ruínas...*  
*no clarão que as ilumina,*  
*aos poucos se dilui um fio com princípio e fim.*  
Edmundo de Bettencourt: “Circunstância”

*O espectáculo faz-me pensar: continuamos a*  
*construir ruínas!*

José Rodrigues Miguéis: “Lodo”

*Agora é tarde, do que podia*  
*ter sido restam ruínas;*  
*sobre elas construirei a minha igreja*  
*como quem, ao fim do dia, volta a uma casa.*

Manuel António Pina: “Ruínas”

I

Augusto Abelaira (1926-2003) é um grande vulto no panorama da literatura portuguesa da segunda metade do século XX, reconhecido e admirado como opositor ao regime autoritário pela sua obra, e também pelo seu comportamento e gestos de coragem. O seu primeiro romance, intitulado *A cidade das flores*, saiu em 1959, na época em que a arte, sem resignar a um contexto histórico-político, passou por uma onda de renovação estética, marcada, como José Carlos Seabra Pereira justamente recorda, pelo “apuro de estilo e linguagem” (cf. Pereira, 2019, p. 381). Convém lembrar que o ano de 1959 ficou também assinalado como o

ano de *Aparição*, de Vergílio Ferreira, autor cuja obra traz igualmente muitos impulsos inovadores à prosa ficcional portuguesa de meados do século XX. É nesta primeira fase da obra abelairiana que pode ser também enquadrado o romance *Enseada amena* (1966), situado em Lisboa, ou seja, na cidade de *Alis Ubbo*, nome fenício que significa “enseada amena”. Esta designação eufórica é, contudo, equívoca. Na verdade, o romance não apresenta o tópos clássico de *locus amoenus*. Antes pelo contrário, retoma, nas palavras de Vítor Viçoso, “a contemporaneidade de uma Lisboa, submetida ao arquétipo da cidade morta” (2011, p. 319). Uma reflexão sobre o tópico da cidade, especialmente na sua vertente de urbe morta, permitirá revelar que o caráter estratigráfico da cidade em *Enseada amena* funciona como analogia do mundo ficcional. As ruínas da urbe morta projetam-se nas relações humanas. Ao mesmo tempo, a imagem de uma cidade constantemente desconstruída e reconstruída corresponde à composição romanesca, assente em várias camadas nem sempre claramente discerníveis. Tal abordagem, apoiada ainda por uma breve comparação com o conto “Teatro” (*Quatro paredes nuas*, 1972), pode demonstrar que o romance contém já uma certa quantidade de traços que prenunciam a fase pós-modernista da obra abelairiana.

## II

Ao definir um tipo de palimpsesto parisiense *avant la lettre*, Victor Hugo sublinha que “[l]e sous-sol de Paris est un recéleur”; que esconde a história, que “[s]ous le Paris actuel, l’ancien Paris est distinct, comme le vieux texte dans les interlignes du nouveau” (Hugo, 1967-69 *apud* Allen, 2013, p. 40). Tal como Paris, a cidade de Lisboa é um palimpsesto: aquilo que viera primeiro sustenta o que veio depois num nivelamento estratigráfico. Deleuze e Guattari nomearam este nivelamento com o termo *strata*, em que cada *stratum* é organizado em função de outro *stratum* que lhe serve de suporte (*substratum*). De acordo com a lógica da transgressividade, os *strata* mantêm relações dinâmicas entre si (Westphal, 2015, p. 138) ou podem estar presentes simultaneamente, como afirma Marcel Roncayolo (*apud* Westphal, 2015, p. 138). O espaço humano faz parte destas dobras temporais.

Enquanto os *strata* em forma material podem ser detetados pela história e arqueologia, os seus efeitos podem ser apreendidos pelos sentidos e pelas sensações. Ou seja, entra-se no domínio de aura, atmosfera ou *genius loci*, com base na filosofia de Martin Heidegger e do seu conceito de *wohnung* (a partir

do verso “Dichterisch wohnet der Mensch”<sup>1</sup>. Esta emanação específica de um lugar pode ser, por conseguinte, abordada pela *psicogeografia* que, embora pouco teorizada e nada sistematizada, promove um estudo de efeitos especiais, pelos quais o ambiente geográfico influencia o comportamento afetivo de indivíduos (cf. Debord *apud* Kohl, 2018, p. 135)<sup>2</sup>. Conforme Berensmeyer e Löffler, a psicogeografia pode ser descrita como uma prática de escrita, especialmente na primeira pessoa, que combina as descrições topográficas do espaço e lugares atuais com as percepções subjetivas e memória histórica (2018, p. 168). Os adeptos da psicogeografia proclamam também a necessidade de deambular livremente pela cidade, recuperando a tradição oitocentista de *flânerie* e revelando aspetos do ambiente urbano que ficaram, no decorrer do tempo, esquecidos ou marginalizados. Deste modo, pode ser precisamente “verificada” a força do *genius loci*, percebida em dado contexto como um espírito de continuidade que entreliga o passado, presente e futuro.

Em conformidade com as conceções da *psicogeografia*, a cidade não funciona somente a nível físico, mas também como um conceito mental, em que o material e o psíquico sempre coexistem e operam numa correlação inerente (cf. Chalupský, 2016, p. 155). Os sítios conhecidos transformam-se numa cidade interior, como uma construção psico-espacial-temporal. As personagens habitam a cidade pela sensibilidade, ficando conscientes do seu caráter transtemporal, da fusão do presente e do passado, numa experiência coletiva. Conforme Merlin Coverley, a cidade funciona como “place of dark imaginings [...] allied to an antiquarianism that views the present through the prism of the past and which results in psychogeographical research that increasingly contrasts a horizontal movement across the topography of the city with a vertical descent through its past” (2018, p. 17) Além disso, o espaço urbano pode ser sentido como sagrado ou encantado, de modo que, como alega Niedokos a propósito da prosa de Peter Ackroyd, os sítios particulares, tais como a casa, a rua, o largo etc., constituem

<sup>1</sup> Na famosa palestra, pronunciada a 6 de outubro de 1951 em Bühlerhöhe e a seguir redigida em *Vorträge und Aufsätze* (1954), Heidegger parte dos versos de Hölderlin “Voll Verdienst, doch dichterisch, wohnet Der Mensch auf dieser Erde”, analisando depois outros versos do mesmo poema à procura do seu significado profundo.

<sup>2</sup> Precisamente neste contexto convém referir ainda mais uma corrente de pensamento sobre assuntos urbanos: o movimento de situacionistas, surgido em França em torno de Guy Debord em 1955. Este movimento criticou sobretudo o capitalismo e a arquitetura funcionalista que, na sua opinião, destruíram o individualismo, degradaram pessoas pelo consumismo e transformaram o mundo num espetáculo (cf. Kohl, 2018, p. 130). Segundo os situacionistas, uma forma de evitar a banalização a que tais mudanças sociais e culturais levam seria um conceito de *dérive*, compreendida como uma deambulação pela cidade sem qualquer objetivo concreto, orientada somente pela vontade de viver alguns outros momentos emocionais, humores e estados de consciência. Por outras palavras, a *dérive* ataca o consumismo de espetáculos, correntes de imagens, produtos e atividades sancionadas pelo comércio e burocracia (Sadler *apud* Kohl, 2018, p. 133).

um “buraco”, no qual o tempo fica em suspenso. Assim, a mesma história pode repetir-se várias vezes ou as mesmas atividades podem perdurar nos mesmos sítios através de séculos, mesmo que a sua continuidade tivesse sido interrompida por um desastre (Niedokos, 2016, p. 83). Neste tipo de determinismo espacial, portanto, o espaço retém a memória dos habitantes e dos fenômenos passados.

Em *Phénoménologie de la perception* (1945), Maurice Merleau-Ponty esclarece que a percepção do espaço está relacionada com o modo como percebemos o próprio corpo. E, para além da percepção do corpo, a representação do real depende do poder de imaginação. A imaginação e corporeidade são, com efeito, filtros na percepção do espaço (cf. Čapek, 2012). É neste sentido que se utiliza o conceito do *espaço vivido*, expressão de várias relações entre a existência humana e o mundo, vinculada ao pensamento de Maurice Merleau-Ponty e outros fenomenólogos, que vem ao encontro do *espace vécu* de Gaston Bachelard. Trata-se também, na esteira do pensamento de Berkeley, Husserl e Kant, de uma tentativa de síncrese do espaço como exterioridade (ambiente, etc.) e do espaço como interioridade, podendo ser este espaço percebido, segundo Fernando Aínsa, como um espaço de experiência psíquica: “La imagen del espacio se filtra y se distorsiona a través de mecanismos que transforman toda percepción exterior en experiencia psíquica y hacen, de todo espacio, un espacio experimental” (Aínsa, 2006, p. 21).

### III

A cidade em *Enseada amena*, de Augusto Abelaira, constitui o cenário da trama romanesca, correspondendo também ao tópico de discurso do protagonista, o historiador Osório. É ele quem percorre a cidade na companhia de uma mulher, Ana Isa, falando sobre a cidade e revelando assim aspetos pouco conhecidos do seu passado e do seu presente. Deste modo, o estímulo peripatético, decorrente duma trajetória horizontal, impõe ao romance também o vetor da verticalidade, uma abertura temporal que permite descer aos estratos do passado urbano, sepultados debaixo da calçada, no subterrâneo:

– Aqui, onde temos os pés, não sabias?, era uma enseada, pelos vistos amena, o Tejo cobria estas ruas. Os Fenícios apareceram por cá, gostaram da enseada, ficaram para comerciar com os indígenas. Duas ou três casitas e Lisboa tinha nascido, Lisboa, Alis Ubbo, Enseada Amena! (Abelaira, 1997, p. 59)

O percurso pela cidade abelairiana assemelha-se a um movimento dentro de uma casa de vários andares, regida pelos conceitos psicanalíticos. No imaginário de uma casa, como se depreende das ideias de *La poétique de l'espace* (1957) de Gaston Bachelard, os vários níveis funcionam como um organismo psíquico, em

que os andares superiores correspondem à racionalidade, enquanto nos andares inferiores vigora a irracionalidade, o profundo estrato do inconsciente (cf. 1957, p. 35). Analogamente, portanto, as subidas aos miradouros nas colinas oferecem, em perspectiva de voo de pássaro, uma visão panorâmica da cidade, que permite um discernimento sistemático de vários elementos topográficos. As descidas, pelo contrário, simulam regresso ao passado urbano, dificultam a orientação e acentuam o caráter labiríntico da cidade.

Com efeito, os primeiros capítulos do romance começam nos sítios elevados que proporcionam a visão dos planos inferiores da cidade. As subsequentes referências às descidas, sinalizadas no próprio texto pelo verbo “descer” e pelos advérbios “lá abaixo”, acompanham o processo de interiorização, penetração na subjetividade das personagens e no âmago da história. Traçar um itinerário do percurso das personagens pela cidade é, porém, impossível, uma vez que a construção reiterativa do romance, feita à maneira de uma composição musical assente em variações de *Leitmotive*, acentua certos pontos de impacto, estimulados pela visão e pela memória, em detrimento de lugares topográficos que pudessem servir de uma localização mais transparente. Assim, por exemplo, o tópico recorrente da *Avenida* funciona como o habitual ponto de encontro de Osório e de Ana Isa e, ao mesmo tempo, como a lembrança do primeiro encontro.

A espiral horizontal, estabelecida pela reiteração de certos lugares de importância, coexiste ainda com a espiral vertical, regida pela estratificação dos vários planos históricos da cidade. De acordo com esta lógica estratigráfica, portanto, as descidas são efetuadas também a nível temporal, em que vários lugares do mapa de Lisboa servem como nós imaginários de cruzamento de diferentes estratos temporais. Assim, retomando, por exemplo, o elemento topográfico da *Avenida*, as referências não se relacionam somente com o plano do presente, mas recuam ao passado, em que no lugar de *Avenida* existira *Passeio Público*: “Podemos ir lá abaixo ao Passeio Público... Mas então precisas de pôr outro vestido, uma saia de balão, uma sombrinha...” (Abelaira, 1997, p. 28). De mesmo modo, o espaço dos *Restauradores*, por exemplo, apresenta-se como amálgama de vários níveis temporais, em que o largo do presente coexiste com as hortas do passado (“Não vês aquelas hortas?”, Abelaira, 1997, p. 28) e em que os automóveis passam entre os porcos e as “[g]alinhas a esgravatar o chão à procura de minhocas” (Abelaira, 1997, p. 28). É também esta sensibilidade aberta às vozes do passado que faz ressuscitar a urbe morta, o tópico fulcral do romance.

## IV

O tópicus da urbe morta corresponde a uma das poderosas imagens urbanas que dominaram no fim do século XIX e que se ajustaram à sensibilidade finissecular, decadentista. Na literatura ocidental, este tópicus costuma ser relacionado com cidades como Bruges, Veneza ou Toledo, urbes envolvidas numa atmosfera voluptuosa de agonia, de decomposição e de miasma, simultaneamente repelente e atraente. Em geral, trata-se de cidades decadentes, crepusculares, esquecidas, paradas, muitas vezes antigas, testemunhas de glórias passadas<sup>3</sup>.

Na literatura portuguesa, o tópicus da urbe morta pode ser encontrado, por exemplo, na poesia de Cesário Verde, em especial no poema “O sentimento dum ocidental” (1880), o qual veicula uma específica poética e mitologia urbana, tingida de cores sombrias, semelhantes aos poemas ingleses de James Thomson (“The City of Dreadful Night”, 1874) e T. S. Eliot (*The Waste Land*, 1922). Nesta tradição poética, as duas imagens urbanas, londrina e lisboeta, acusam uma inspiração dantesca, evocando a passagem pelas esferas infernais (cf. Reckert, 1989, p. 18)<sup>4</sup>. Na literatura portuguesa, “O sentimento dum ocidental” pode ser mesmo considerado como um paradigma da moderna urbe morta, mais concretamente da urbe morta de Lisboa, comparável, pela “cor monótona e londrina” (Verde, s/d, p. 97), a Londres, cidade agónica de Thomson e Eliot. Os versos cesarianos também confrontam Lisboa com as outras grandes cidades europeias, tais como “Madrid, Paris, Berlim, S. Petersburgo”, as quais regressam, de um modo fantasmático, nos poemas que marcam uma experiência nómada na poesia do século XX, por exemplo, na “Décima quarta elegia” (*Elegias de Londres*, 1987), de Alberto de Lacerda<sup>5</sup>, ou na sequência 14 em *Dos jogos de inverno*, de António Franco Alexandre<sup>6</sup>. Em ambos os casos, o impulso peripatético relaciona-se com a cidade – Londres em Lacerda, Lisboa em Franco Alexandre –, numa passagem

<sup>3</sup> Tais imagens da urbe morta encontram-se, por exemplo, em *Bruges-la-Morte* (1892) de Georges Rodenbach, *Der Tod in Venedig* (1912) de Thomas Mann, *La mort de Venise* (1903) de Maurice Barrès, *Itália coroada de rosas* (1909) de Justino de Montalvão, mas também em *Cidades mortas* (1919) de Monteiro Lobato, ou em *La ciudad muerta* (1911) de Abraham Valdelomar.

<sup>4</sup> Recorde-se que, embora num sentido em tudo diferente, Cesário explicitamente alude a Dante no poema “Impossível”: “Eu posso amar-te como o Dante amou / Seguir-te sempre como a luz ao raio” (Verde, s/d, p. 153).

<sup>5</sup> “[...] Que a todos cobre e ilumina o fundo / E o alto em tudo em Londres em *Madrid, / Paris, Berlim, S. Petersburgo*, o mundo! [...]” (Lacerda, 2018, p. 126). Trata-se de um poema inserido na antologia *Labareda, poemas escolhidos*, organizada e prefaciada por Luís Amorim de Sousa.

<sup>6</sup> “[...] as carruagens apressam o passo para o cais / cavalos pesarosos com coloridas grinaldas militares É altura de exclamares [avidamente / Paris, Berlim, São Petersburgo, o Mundo! [...]” (Alexandre, 2021, p. 231).

pela vertigem de esferas, interiorizadas, de emoções e sentimentos amorosos. Tropismo este que pode ser também detetado no romance abelairiano.

Em “O sentimento dum ocidental”, o sujeito passa por lugares, nos quais se observam vários cruzamentos temporais. Deste modo, a memória dos lugares pode ser sempre ressuscitada e ampliada por uma nova experiência subjetiva. Dito pelas palavras de Manuel Gusmão, “[n]a descrição de certos lugares, se condensam a memória, a experiência e as meditações de outros passeios ou percursos, alguns deles, pelo menos, tornados habituais porque repetidos” (Gusmão, 2010, p. 206). Este regresso ao passado, muitas vezes de fundo traumático a nível coletivo, dá origem a uma espécie de *hauntology* (no sentido derridiano<sup>7</sup>), ou seja, imaginário que assombra poderosamente a cultura de um determinado povo. No que diz respeito ao imaginário português, relacionado com o espaço lisboeta, convém determinar pelo menos dois fenómenos que se realçam, pela sua singularidade e *terribilità*, nas visões frequentemente alucinatórias do passado coletivo. Trata-se dos fenómenos da Inquisição, estabelecida em Portugal em 1536, e do Terramoto que assolou a cidade, com consequências catastróficas, em 1755. Referindo-se à parte II do poema “O sentimento dum ocidental”, em que precisamente os fenómenos da Inquisição e do Terramoto são registados, Manuel Gusmão afirma que “a simples determinação de um lugar pode ser a oportunidade para evocar um momento do passado da cidade” (2010, p. 223). Recorde-se a seguinte estrofe do poema “O sentimento dum ocidental”:

Na parte que abateu no terremoto,  
Muram-me as construções rectas, iguais, crescidas;  
Afrontam-me, no resto, as íngremes subidas,  
E os sinos dum tanger monástico e devoto.  
(Verde, s/d, p. 100)

Não há, nesta estrofe, nenhuma imagem poética que desenvolva o próprio acontecimento trágico, ao qual uma carga emocional teria que ser, obviamente, inerente (sendo mencionada somente uma das consequências do terramoto – a reconstrução da Baixa), mas há aqui uma corrente de associações que alimenta, indiretamente, todo o complexo imaginário do desastre (a imagem da parte destruída pelo terramoto, em confronto com a imagem de íngremes subidas, evoca, para além da topografia lisboeta, tanto as altas ondas que engoliram a parte baixa da cidade, como as chamas do incêndio que vergastaram os edifícios da parte atingida pela catástrofe). O negativismo cesariano, a sensação da decadência de uma nação, bem como a visão imaginária de um país (e até de

<sup>7</sup> Refiro-me ao termo elaborado em *Specters of Marx: the State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International* (1994).

uma civilização) em ruínas sintonizam-se com a mundividência finissecular, entre outras também com a obra de Raul Brandão, outra grande referência na obra abelairiana em geral, como é provado, por exemplo, pelo título do romance *Sem tecto entre ruínas* (1979), que corresponde à citação tirada das *Memórias brandonianas*.

É evidente que o impacto da poesia cesariana no romance abelairiano demonstra-se já no próprio facto de ela instaurar, na moderna literatura portuguesa, as duas vertentes da *hauntology* nacional, bem como o tópico de Lisboa como urbe morta. Além disso, o regresso fantasmático da cidade cesariana é assegurado pela citação dos versos do poema “Nós”, de Cesário Verde, logo no primeiro capítulo de *Enseada amena*: “Sem canalização, em muitos burgos ermos, / secavam dejeções cobertas de mosqueiros” (Abelaira 1997, p. 24). Com efeito, os aspetos fortemente disfóricos do poema “Nós” correspondem à atmosfera de “O sentimento dum ocidental”, refletindo-se estes dois poemas cesarianos em várias imagens essencialmente distópicas do romance de Augusto Abelaira. Assim, por exemplo, a “acumulação de corpos” no poema cesariano (“E eu sonho o Cólera, imagino a Febre, / Nesta acumulação de corpos enfezados”, Verde, s/d, p. 100) encontra o seu equivalente no imaginário lisboeta abelairiano, uma vez que a capital portuguesa assenta precisamente nessa acumulação de vários “corpos” urbanos, sucessivamente destruídos e mortos:

– Aqui, debaixo dos nossos pés: ruínas, várias Lisboas mortas. Vamos enterrando as casas, os templos, as ruas, o passado, o presente, o futuro. Vamo-nos enterrando a nós mesmos. É uma cidade soterrada: casas fenícias, templos romanos, visigóticos, mouros, joaninos... Queres abrir um buraco, vamos espreitar lá abaixo? Nem é preciso: já estamos lá em baixo, antes mesmo de lá estarmos, já estamos no buraco. (Abelaira 1997, p. 64)

A imaginária descida ao “buraco”, que é também um dos conceitos da *psicogeografia*, equivale à catábase, à procura das imagens fantasmáticas provenientes das culturas anteriores. Ao mesmo tempo, porém, este tipo de descida intensifica o caráter distópico de uma cidade várias vezes morta e ressuscitada. Tal como na poesia de Cesário Verde, a abordagem do tópico da urbe morta no romance de Abelaira acentua a *hauntology* portuguesa, o Terramoto (“O último a sério foi em 1755... Talvez dentro de um minuto tudo fique destruído..”, 1997, p. 64) e a Inquisição/poder autoritário. As referências que atualizam os estratos temporais do século XX tornam evidente que a distopia abelairiana é motivada ideologicamente como uma oposição ao regime do Estado Novo<sup>8</sup>. Deste ponto

<sup>8</sup> Repare-se que o tópico da Inquisição como um paralelo ao poder autoritário do Estado Novo foi tratado em várias outras obras da mesma época dos anos 60 do século XX. Recorde-se, a título de exemplo, a peça

de vista, a capital portuguesa é considerada uma cidade morta, não só por haver nela uma sobreposição de várias camadas urbanas, sucessivamente extintas, mas sobretudo por se tratar de uma cidade, sinédoque do país, sepultada pelo regime: “Nunca vemos Lisboa, mas um monumento funerário. Ou uma lápide: Aqui jaz Lisboa, morta e ressuscitada, definitivamente enterrada em mil novecentos e vinte e seis...” (Abelaira 1997, p. 111).

Tendo em conta que o romance foi escrito em 1965 e publicado em 1966, a ousadia do autor de se referir ao golpe militar de 1926 e à atualidade política do país em termos tão disfóricos é impressionante. A imagem de uma cidade policial, controlada, vigiada e espiada, cria uma sensação de bloqueamento, metonimicamente representado pelo motivo recorrente de grades que, oscilando entre motivo descritivo e simbólico, funciona como indício do estado psíquico das personagens e como uma alegoria política<sup>9</sup>. No tratamento deste imaginário, por conseguinte, a obra abelairiana implicitamente dialoga, entre outras, com a imagem do quotidiano urbano “policial” de Alexandre O’Neill<sup>10</sup> ou prefigura a imagem das grades no romance *Balada da Praia dos Cães* (1982) de José Cardoso Pires<sup>11</sup>. Esta vertente do imaginário da cidade morta é também marcante em várias outras passagens da narrativa abelairiana, desconstruindo tanto o *cliché* da retórica salazarista, como o estereótipo fixado por certas perspetivas exógenas: “E agora, lá em baixo, a cidade. Não a Lisboa colorida e luminosa dos dias de sol, uma Lisboa parda e molhada” (Abelaira, 1997, p. 70), ou na seguinte passagem: “Estrangeiro em Lisboa, descobrir uma cidade cheia de sol e colorida, não ver a realidade essencial: uma cidade morta e enterrada!” (Abelaira, 1997, p. 39).

A mesma leitura simbólica da urbe morta permite também perceber as personagens do romance, intelectuais lisboetas que, embora desejosos de uma urgente mudança do rumo político do país na década de 60 do século XX, não

---

*Judeu*, de Bernardo Santareno, que foi publicada no mesmo ano como o romance de Abelaira, em 1966.

<sup>9</sup> P. ex. “Mas depois substituíram os muros de pedra por grades, e o povinho já podia espreitar para dentro e ver o espectáculo” (Abelaira 1997, p. 29), “Um pacote branco passava para além das grades” (Abelaira 1997, p. 72), “Na Rua da Saudade, encostados às grades que limitam um dos passeios, pararam a ver o casario de Lisboa”, (Abelaira, 1997, p. 110), “Em Portugal há sempre grades, digo bem?” (Abelaira, 1997, p. 169).

<sup>10</sup> P. ex. no poema “Um adeus português” (*No reino da Dinamarca*, 1958). Vejam-se os versos como “Não podias ficar nesta cama comigo / em trânsito mortal até ao dia sórdido / canino / policial / até ao dia que não vem da promessa / puríssima da madrugada / mas da miséria de uma noite gerada / por um dia igual [...] Não tu não mereces esta cidade não mereces / esta roda de náusea em que giramos / até à idiotia [...]” (O’Neill, 2005, pp. 52-53).

<sup>11</sup> Refiro-me à passagem final do romance, alegórica: “É então que vê passar as três jaulas rolantes vindas não se sabe donde. De longe. Certamente da auto-estrada do norte, Avenida do Aeroporto abaixo, atravessando a cidade. São três transportes de circo, gradeados mas sem feras, que avançam de madrugada. Dentro deles viajam os tratadores com um ar estúpido, ensonado. Desfilam pelas ruas desertas, sentados no chão, pernas para fora, caras entre grades.” (Pires, 1982, p. 249)

conseguem livrar-se dos tentáculos de um certo tipo de vida burguesa que os mantém dentro do seu poder, tal como a rede de uma política autoritária estende a sua influência aos modos de ser e viver dos habitantes da cidade e de todo o país. O sentimento de frustração espalha-se até aos setores da vida privada, emocional e sentimental, de modo que os lugares de ruína funcionam como um espelho de lares lisboetas, esvaziados de uma energia proteica, vital:

Construída sobre as ruínas da cidade actual e sobre as ruínas de mais outras cinco ou seis cidades futuras e destruídas... Sobre os nossos próprios corpos, sobre os nossos sentimentos também. (Abelaira, 1997, p. 63)

Nesta perspetiva, portanto, o tópico de Terramoto pode ser lido como símbolo da desestabilização de todas as certezas. Os próprios lares, que deveriam proteger os seus habitantes, podem tornar-se inimigos, instrumentos de execução: “Pois está em Lisboa, pois de duzentos em duzentos anos há um tremor de terra, pois talvez dentro de poucos minutos esteja morta, esmagada por aquele tecto que parece agora protegê-la.” (Abelaira, 1997, p. 163). É evidente que o motivo do teto inseguro ou inexistente prenuncia o já referido romance *Sem tecto entre ruínas*, cuja escrita começou, segundo o autor, já em 1968<sup>12</sup>, e em que se acentuam semelhantes preocupações e angústias. Simultaneamente, o romance *Enseada amena* apresenta alguns motivos coincidentes com os contos de *Quatro paredes nuas* (1972), escritos nos fins da década de 60, que poderiam constituir, conforme o próprio autor, a continuação de *Bolor*, ou seja *Bolor/2* (cf. Abelaira, 1972, p. 200). Todos os contos de *Quatro paredes nuas*, como é recordado por António Manuel Ferreira, apresentam uma “espécie de conflito agónico entre os desejos contrários de *Lebensleid* e *Lebenslust*, ambos histórica e topograficamente situados” (Ferreira, 2012, p. 344). Este conflito relaciona-se também com a interiorização da experiência do espaço, manifestada igualmente em *Enseada amena*. As personagens tornam-se vítimas da gula da cidade morta em permanente expansão, heróis com vidas cortadas, bloqueadas, emocionalmente esvaziadas.

## V

Apesar de tudo o referido, é preciso ver que as ruínas simbolizam o fim, mas podem também simbolizar um novo início. Com efeito, a busca aflita de uma felicidade possível e sempre adiada constitui a melodia de fundo nos escombros dos lugares abelairianos, não só em *Enseada amena*, mas em toda a obra do

<sup>12</sup> Conforme explicado pelo autor no posfácio ao romance, intitulado “Posfácio talvez inútil para ser lido alguns dias depois” (1979).

autor. Além disso, a reflexão sobre a (im)possibilidade de se ser feliz vincula-se ao esforço, também aflito e sem garantia de sucesso, de reconstruir as ruínas. “Vamos reconstruir Lisboa” (Abelaira, 1997, p. 190), diz Ana Isa, não só uma vez, mas “pela décima milionésima vez”: “Conheço meia dúzia de sítios onde estão a reconstruí-la, onde ela nunca existiu no passado, sem mesquitas, sem igrejas, sem palácios, sem ruínas sepultadas, sem vermes, sem fantasmas...” (Abelaira, 1997, p. 191). O desejo de um mundo novo, utópico, livre de fantasmas do passado é, no entanto, um sonho volátil. São castelos de areia sem raízes, castelos flutuantes e pouco consistentes. Neste sentido, Ana Isa assemelha-se à personagem de Maria dos Remédios do conto “Quatro paredes nuas”, desejosa de mudar de casa, de habitar quatro paredes nuas, brancas, livres dos espelhos do passado, uma *tabula rasa*<sup>13</sup>.

Há, porém, a possibilidade de uma outra abordagem desta problemática, essa que se vincula ao conto “Teatro”, em que uma das duas personagens principais tem o mesmo nome, Ana Isa. O primeiro sinal de uma ordem diferente pode ser procurado precisamente neste nome, insólito, que faz lembrar o mito persa de *Anahita* e o mito sumério de *Inana-Istar*, em ambos os casos referentes à deusa de amor, erotismo e fecundidade. A relação de Ana Isa com Osório faz ainda lembrar o casal mítico do Antigo Egito, *Ísis* e *Osíris*, tendo havido a crença de que Ísis ajudava os mortos a entrarem na pós-vida, tal como ajudou o morto Osíris a ressuscitar. O sinal que faz dos nomes do romance nomes falantes corresponde ainda a uma outra vertente da obra, que se esconde à sombra da sua vertente sociopolítica. Ora, os dois referidos mitos relacionam-se com a experiência da morte, em perfeita harmonia com o cenário da urbe morta. Além disso, o nome de Ana Isa assemelha-se, pela melodia, ao nome de *Alis Ubbo*, podendo, de facto, Ana Isa encarnar a própria cidade, o conjunto dicotómico de *locus amoenus* e *locus horrendus*. De um lado, Ana Isa, deusa, mulher erotizada, objeto de desejo, corresponde ao desdobramento da imagem de enseada amena, acentuando a leitura do sexo feminino como uma metáfora espacial. Por outro lado, Ana Isa, vestida sempre de preto, partilha com a cidade o seu carácter de morta. Vista como a figuração clássica da Morte por Osório<sup>14</sup> (antecipando, deste modo, a figura feminina da Morte no romance *O triunfo da morte*, 1981), ela própria

<sup>13</sup> No conto, Maria dos Remédios (que é também o nome da personagem de *Bolor*), exprime o seguinte desejo: “Mudaremos de casa. Uma casa inteiramente nua quando lá entrarmos. Sem passado, pelo menos sem um passado nosso.” (Abelaira, 1972, p. 19).

<sup>14</sup> “Osório, vendo-a vestida de preto (como sempre) e com o sentimento de que um mundo obscuro de superstições, de literatura, de arte, esvoaça sobre ele. Pensou (ao mesmo tempo, sorria de pensar assim): ‘Tu és a morte, vens não sei de onde para me enganares com alguns instantes de felicidade e depois levas-me para ... o Érebo’ (propositadamente recorreu à cultura clássica: com isso a si mesmo se convencia de brincar – mas brincaria?)” (Abelaira, 1997, p. 83).

sente-se representar este papel: “A Morte. Ana Isa põe-se a pensar (algumas gaivotas poisam mais longe no oceano) como se fosse a Morte, entregue ao jogo delicioso de se sentir muito diferente do que é.” (Abelaira, 1997, p. 87). A junção dos motivos de amor e morte, na mesma figura da mulher, não surpreende. Toda a história da cultura ocidental está enraizada na conexão destes dois vetores existenciais, sendo também precisamente esta vertente temática uma das mais importantes em toda a obra abelairiana.

A certa altura, Osório diz a Ana Isa: “– Um dia destes vou oferecer-te uma camisola amarela ou um lenço vermelho” (Abelaira, 1997, p. 84). Ana Isa não responde; no entanto, será no conto “Teatro” que vestirá, de facto, esta camisola amarela ao encontrar-se com Artur, que pode ser uma outra encarnação de Osório, ou de qualquer outro homem simultaneamente conhecido e desconhecido. A ambiguidade intensifica a atmosfera teatral, saturada de mistério, assente na mistificação, no uso de máscaras. O leitor nunca chega a saber se as duas personagens de “Teatro” são os dois desconhecidos que inventam um passado comum num jogo de imaginação semelhante ao *O Marinheiro* de Fernando Pessoa, ou se se trata de um casal que simula um encontro casual como se fossem dois desconhecidos. Visto à luz de “Teatro”, o romance *Enseada amena* desvela melhor a sua vertente teatral que talvez noutras circunstâncias pudesse passar despercebida. Entre outros aspetos, o romance apresenta certas passagens em forma de diálogos semelhantes às réplicas no texto dramático, bem como frequentes alusões ao teatro. As próprias reflexões sobre o amor são muitas vezes acompanhadas de referências ao teatro, frisando-se a proximidade entre a expressão de amor e a representação no palco:

Quando o apaixonado perde o desejo de mentir, de fantasiar, de representar uma comédia simultaneamente verdadeira e falsa, o amor morreu. (Abelaira, 1997, p. 115)

Amar é sair de nós próprios, da nossa eterna seriedade, mergulhar na loucura, na irresponsabilidade absoluta, coisas incompatíveis com o viver diário, não será? (Abelaira, 1997, p. 116)

Amar é de certo modo sonhar, ser o que gostaríamos de ser, superar a nossa existência quotidiana de pessoas mortas e que, bem enterradas, vão sendo comidas pelos vermes desta cidade morta! Amar é pôr imediatamente um pé no palco... (Abelaira, 1997, pp. 115-116)

Ao lado destas referências, que põem um acento na urgência criativa a nível das relações pessoais, não deveriam ser omitidas certas referências que desestabilizam o próprio estatuto das personagens e de suas identidades: “Esta cidade tem sido sempre arrasada por nós. Por nós e pelos tremores de terra [...] – Quantas vezes

nós somos os outros?” (Abelaira, 1997, p. 64). Assim também surge a pergunta sobre a identidade de Ana Isa: Será uma deusa de amor, figuração da morte, ou dupla da esposa de Osório? De facto, a certa altura, a mulher de Osório, Maria José, diz: “Essa história que me contaste... A tal rapariga..., e que um dia havias de dizer-lhe que gostavas dela. É tudo mentira, tens a mania do teatro. A outra sou eu.” (Abelaira, 1997, p. 136). É, na verdade, impossível discernir a verdade por trás da máscara, até porque a verdade, nas obras abelairianas, se prende à máscara, não há outra verdade do que a verdade da máscara. No entanto, a referência ao filme *L'Année dernière à Marienbad* (1961), de Alain Resnais, no conto “Teatro”, ajuda a perceber que este jogo de contínua simulação não pretende enganar as personagens, nem o leitor. Trata-se, simplesmente, de um processo composicional, cujo objetivo é demonstrar a impossibilidade de conhecer o outro, demonstrando ao mesmo tempo que esta impossibilidade não é um estado frustrante. E isto sobretudo pelo facto de as personagens abelairianas serem também figuração da cidade, das suas ruínas, é certo, mas também do seu permanente processo de (re)construção.

## VI

A (re)construção domina tanto em *Enseada amena*, como no conto “Teatro”, sendo o processo criativo que é detetável também nos dois motivos recorrentes comuns a ambos os títulos: o rio e o barco. A passagem do tempo é marcada pelo movimento do barco, elemento dinâmico que, em forma de metáfora metanarrativa, realça o processo narrativo assente em movimento e permanente construção (diálogos com os seus constantes avanços, recuos e desvios). É preciso refleti-lo também no âmbito de recursos pertencentes às novas tendências na narrativa portuguesa dos anos 60 do século XX, vinculadas à influência do experimentalismo e de *nouveau roman*. Por outro lado, as frequentes alusões e referências ao legado cultural, sobretudo à literatura e à música, sinalizam a aproximação de *Enseada amena* ao pós-modernismo. Assim, embora a dedicatória a Carlos de Oliveira e José Gomes Ferreira possa fazer pensar prioritariamente na poética neorrealista, o narrador de *Enseada amena* invoca, além da obra destes, outros autores e obras portuguesas (Aquilino Ribeiro, José Régio, Eça de Queirós, Manuel Teixeira-Gomes etc.), havendo também, espalhadas pelo romance, várias outras referências culturais, sobretudo à cultura francesa e italiana. O deliberado uso destes recursos (des)construcionistas, citacionais e intertextuais permite considerar o romance em apreço como uma obra assente em vários estratos estéticos.

A própria imagem da cidade estratigráfica ressurgue em outras obras portuguesas, em que vários escalões temporais permitem a penetração imaginária noutras formas de ser da cidade. O recurso ao amálgama psicogeográfico de dois ou mais estratos temporais pode ser observado em vários exemplos da ficção pós-moderna portuguesa, ucrónica ou alternativa, como por exemplo nos romances *As naus* (1988) de António Lobo Antunes, *História do cerco de Lisboa* (1989) de José Saramago e *Jardins secretos de Lisboa* (2006) de Manuela Gonzaga, ou nos contos de Mário de Carvalho (p. ex. *Contos da sétima esfera*, 1981, *A inaudita guerra da Avenida Gago Coutinho*, 1982). O romance de Manuela Gonzaga, curiosamente, apresenta a mesma imagem da espiral de tempo: “Fazes um buraco no chão e encontras sempre ruínas, vestígios, o que quiseres, de épocas mortas. Debaixo de cada casa, há, inevitavelmente, não sei quantas outras. [...] Pré-históricas. Fenícias. Romanas. Visigóticas. Árabes. Portuguesas de todas as dinastias.” (Gonzaga, 2006, p. 392)

Também na poesia, a cidade de Lisboa é representada como uma entidade transtemporal, palimpséstica, cujos sinais e rastos convidam a um cíclico imaginário de acontecimentos, fenómenos naturais e de experiências humanas. No ciclo de quatro poemas intitulados “lisboa”, seguido de numeração de 1 até 4, da coletânea *Horto de incêndio* (1997) de Al Berto, o sujeito deambula pela cidade com os mesmos atributos de espaço heterotópico. Trata-se, também, de uma cidade fechada e noturna, sinédoque de um país paralisado, cidade enterrada sob os sucessivos filões de pedra e tempo: “este país nocturno que geme / contra a solidão do corpo [...] que cidade / de areia construída grão a grão aparecerá? / quantas lisboas estão enterradas? ou submersas?” (Al Berto, 2000, p. 43). De um modo semelhante, lê-se também, na prosa poética *Apresentação do rosto* (1968), de Herberto Helder, a seguinte reflexão: “Há uma sinagoga construída e reconstruída desde a fundação da cidade até ao século em que toda a gente está agora a viver, como se viver fosse hoje” (Helder, 2020, p. 167). Portanto, é sempre o mesmo processo de estratificação, de uma constante (re)construção, que anima o *genius loci* de Lisboa e, em especial, a sua imagem na literatura portuguesa.

O romance *Enseada amena*, de Augusto Abelaira, pode ser considerado um destes elos da corrente psicogeográfico-literária, em que os estratos temáticos transpõem os limites de uma obra para se instalarem noutra, num mesmo processo de (re)construção. Assim, como *coda* deste breve exame da cartografia de ruínas abelairianas ajustam-se os versos do poema “Recomeço” da coletânea *Anjos caídos* (2003) de José Agostinho Baptista: “Recomeço a partir de uma única palavra, / de um ínfimo sinal que vi gravado nos / muros da tua cidade em ruínas” (2019, p. 628). Na esperança de uma outra reconstrução no futuro,

termino com a convicção de que o romance *Enseada amena* talvez mereça uma maior atenção nos estudos de olissipografia literária e, evidentemente, na pesquisa da génese do pós-modernismo abelairiano e/ou português.

## Referências bibliográficas

- Abelaira, A. (1972). *Quatro paredes nuas: contos*. Amadora: Livraria Bertrand.
- Abelaira, A. (1997). *Enseada amena*. Lisboa: Editorial Presença.
- Aínsa, F. (2006). *Del topos al logos. Propuestas de geopoética*. Madrid: Iberoamericana.
- Al Berto (2000). *Horto de incêndio*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Alexandre, A. Franco (2021). *Poemas*. Porto: Assírio & Alvim.
- Allen, S. Lubkemann (2013). *Eccentricities: Writing in the margins of Modernism: St. Petersburg to Rio de Janeiro*. Manchester University Press.
- Bachelard, G. (1957). *La poétique de l'espace*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Baptista, J. Agostinho (2019). *Epílogo (poesia reunida)*. Porto: Assírio & Alvim.
- Berensmeyer, I. & Löffler, C. (2018). Challenging Urban Realities in recent London Writing: Iain Sinclair's Ghost Milk and John Lanchester's Capital. In Ehland, Ch., Fischer, P. (Eds.) (2018). *Resistance and the city: challenging urban space*. Leiden: Brill Rodopi.
- Čapek, J. (2012). *Maurice Merleau-Ponty. Myslet podle vnímání*. Praha: Filozofická fakulta Karlovy univerzity.
- Chalupský, P. (2016). *A horror and a beauty: The world of Peter Ackroyd's London novels*. Praha: Karolinum.
- Coverly, M. (2018). *Psychogeography*. Harpenden, Herts: Oldcastlebooks.
- Derrida, J. (1994). *Specters of Marx: the state of the debt, the work of mourning, and the New International*. New York: Routledge.
- Ferreira, A.M. (2012b). 'Dá tanto trabalho ser feliz': os contos de Augusto Abelaira. *Estudos de literatura*. Guimarães: Opera Omnia.
- Gonzaga, M. (2006). *Jardins secretos de Lisboa*. Lisboa: Âncora Editora
- Gusmão, M. (2010). *Tatuagem & Palimpsesto da poesia em alguns poetas e poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Helder, H. (2020). *Apresentação do rosto*. Porto: Porto Editora.
- Kohl, S. (2018). Creating Situationist Ambiences: Peter Ackroyd's London: The Biography. Challenging Urban Realities in recent London Writing: Iain Sinclair's Ghost Milk 296 and John Lanchester's Capital. In Ehland, Ch. & Fischer, P. (Eds.) (2018). *Resistance and the city: challenging urban space*. Leiden: Brill Rodopi.
- Lacerda, A. (2018). *Labareda*. Lisboa: Tinta-da-china.

- Merleau-Ponty, M. (2013). *Fenomenologie vnímání*. Trad. Jakub Čapek. Praga: OIKOYMENH.
- Niedokos, T. (2016). Peter Ackroyd's London: the sacredness of space and time. In Hubble, N., Tew, P. (2016). *London in contemporary British Fiction*. London: Bloomsbury Academic.
- Norberg-Schulz, Ch. (2010). *Genius loci: krajina, místo, architektura*. Praha: Dokořán.
- O'Neill, A. (2005). *Poesias completas*. Lisboa: Assírio&Alvim.
- Pereira, J. C. Seabra. (2019). *As literaturas em língua portuguesa (Das origens aos nossos dias)*. Lisboa: Gradiva.
- Pires, J. Cardoso (1982). *Balada da Praia dos Cães*. Lisboa : Edições "O Jornal".
- Reckert, S. (1989). O signo da cidade. In *O imaginário da cidade*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Verde, C. (s/d). *O livro de Cesário Verde*. Lisboa: Biblioteca Ulisseia.
- Viçoso, V. (2011). *A narrativa no movimento neo-realista. As vozes sociais e os universos da ficção*. Lisboa: Colibri.
- Westphal, B. (2015). *Geocriticism. Real and fictional spaces*. Trad. Robert T. Tally. New York: Palgrave Macmillan

## Escrevendo de luvas: Saramago e a Exatidão

GABRIEL FRANKLIN

“De quem é o olhar  
Que espreita por meus olhos?  
Quando penso que vejo,  
Quem continua vendo  
Enquanto estou pensando?  
Por que caminhos seguem,  
Não os meus tristes passos,  
Mas a realidade  
De eu ter passos comigo?”

(Fernando Pessoa)

Há alguns anos, durante uma conversa sobre a recíproca identificação, na Literatura e na Vida, do binômio autor/obra, ouvi um amigo dizer que José Saramago escrevia de luvas. Essa afirmação continha duas premissas básicas: (1) que Saramago gastava excessivas palavras e dava grandes volteios para, no fim das contas, pouco (ou nada) dizer; e (2) que Saramago se escondia por trás desses jogos lexicais e semânticos que empreendia em sua prosa, como se não quisesse mostrar sua cara ou se comprometer com as coisas que dizia pelas mãos.

Fui pego de surpresa pelo comentário feito, com extrema firmeza e convicção, por alguém dotado de opiniões que aprecio. Para mim, a escrita de Saramago sempre fora algo de apurada técnica e extrema beleza, cuja manifestação era alvo, assim cria eu, de unânime aprovação. Diante da opinião contrária (a primeira, mas não a última), prontamente me dispus a defender o ribatejano; mas, ao longo de minha tentativa causídica, percebi que meus argumentos giravam

sempre em torno do *gosto*. O resultado: não consegui convencer o amigo, e nem a mim mesmo.

Isto que ora escrevo trata-se, então, de uma nova tentativa de responder à “acusação” da escrita de luvas, agora de uma maneira menos (mas ainda) passional e (espero) mais científica. Para tanto, às premissas inerentes ao argumento levantado pelo amigo, promovo um ataque em duas frentes: a digressão saramaguiana e a presença (ou não) de Saramago no que escreve.

Parto, inicialmente, do conceito de “Exatidão”, apresentado por Italo Calvino na terceira de suas *Seis propostas para o próximo milênio*, com o intuito de, posteriormente, identificá-lo na prosa poética do autor português, aproveitando-me das palavras do próprio escritor acerca de sua vida e de sua obra, sobretudo nos diálogos que manteve com Carlos Reis, publicados no final dos anos 1990, e em seu famoso texto intitulado *Da estátua à pedra*, elaborado na mesma época em que foi laureado com o Nobel de Literatura.

Dito isso, passemos, então, à defesa (ou ao ataque).

## A Exatidão do fazer poético

Em 1925, a Universidade de Harvard, em homenagem a um docente falecido na década anterior, instituiu a *Charles Eliot Norton Professorship of Poetry*, com o propósito de discutir a poesia em seu sentido mais lato. A consequência prática da ampla diretriz que a norteia desde sua criação é a possibilidade de inclusão, na cátedra, não apenas da Literatura, mas também de outras práticas artísticas, como a Música e a Pintura. De maneira que, desde então, todo ano letivo é convidada uma pessoa diferente para, ao longo de seis conferências, dar sua visão, de acordo com a respectiva área de expertise, sobre um *fazer poético*.

Para o ano letivo de 1985/86, o escolhido foi o escritor Italo Calvino, o primeiro de língua italiana agraciado com o convite. No entanto, e infelizmente, Calvino não chegou a ministrar suas seis conferências, pois faleceu pouco antes de embarcar para os Estados Unidos. Como, à época, já estavam prontas cinco das seis propostas que Calvino apresentaria como essenciais para a poética do próximo milênio: Leveza, Rapidez, Exatidão, Visibilidade e Multiplicidade (da sexta e última, sabe-se apenas que se chamaria “Consistência” e que falaria inicialmente sobre o *Bartleby*, de Herman Melville); estas foram, então, editadas e publicadas posteriormente em forma de livro (como é, aliás, o costume de todas as *Norton Lectures*).

Nas *Seis propostas para o próximo milênio*, portanto, Calvino se propunha a apontar e analisar os elementos estéticos que considerava imprescindíveis para curar a Arte (e, obviamente, a Literatura) de uma doença que, segundo ele, a

assolava há muito, mas cujos sintomas eram cada vez mais perceptíveis à medida que o novo milênio se aproximava:

Às vezes me parece que uma epidemia pestilenta tenha atingido a humanidade inteira em sua faculdade mais característica, ou seja, no uso da palavra, consistindo essa peste da linguagem numa perda de força cognoscitiva e de imediaticidade, como um automatismo que tendesse a nivelar a expressão em fórmulas mais genéricas, anônimas, abstratas, a diluir os significados, a embotar os pontos expressivos, a extinguir toda centelha que crepita no encontro das palavras com novas circunstâncias. (Calvino, 1990, p. 74)

Em sua terceira conferência, Calvino escreve sobre uma busca incessante e meticulosa pelas coisas ocultas e pelo oculto das coisas, sobre uma perseguição do algo que escapa à expressão, num “projeto de obra bem definido e calculado”, onde há “a evocação de imagens visuais nítidas, incisivas, memoráveis”, através de “uma linguagem que seja a mais precisa possível como léxico e em sua capacidade de traduzir as nuances do pensamento e da imaginação” (Calvino, 1990, p. 74). A essa busca, Calvino resolve chamar de *Exatidão*.

Ao dizer que somente através do justo emprego da linguagem, ou seja, do delicado e preciso manejo dos nomes (tanto os conhecidos, como os escondidos), é que seria possível se aproximar do que a vida comunica sem a utilização de palavras, Italo Calvino defende que “a literatura (e talvez somente a literatura)”, essa “Terra Prometida em que a linguagem se torna aquilo que na verdade deveria ser”, pode “criar os anticorpos que coíbam a expansão” do flagelo que nos assola (Calvino, 1990, p. 74).

Após conceituá-la, Calvino passa, então, a identificar, em várias escritas ao longo do espaço e do tempo, a Exatidão que professa. Sua primeira associação é à poesia em sentido puro, citando, inclusive, Paul Valéry, quando este a define “como tensão para a exatidão” (Calvino, 1990, p. 83). Nesse momento, Calvino constrói o argumento de que a Exatidão se encontra até mesmo na poesia mais vaga (entendida na concepção da palavra segundo a língua italiana, que a associa “tanto ao incerto e ao indefinido quanto à graça e ao agradável”), pois o “poeta do vago só pode ser o poeta da precisão, que sabe colher a sensação mais sutil com olhos, ouvidos e mãos prontos e seguros” (Calvino, 1990, p. 77).

No entanto, por entender que é “difícil manter esse tipo de tensão [a da poesia] em obras muito longas” e que, justamente por essa razão, sua obra “se compõe em sua maior parte de *short stories*” (Calvino, 1990, p. 64), é a predileção pelo conto que irá guiá-lo durante o restante de sua conferência (assim como o fez na anterior, da Rapidez, e o faria na próxima, da Visibilidade).

É justamente nesse ponto que meu caminho começa a se distanciar do trilhado por Italo Calvino. Parto, obviamente, da base estabelecida por ele na criação do conceito, até porque o próprio Calvino afirma estar “convencido de que escrever prosa em nada difere do escrever poesia”, pois, “em ambos os casos, trata-se da busca de uma expressão necessária, única, densa, concisa, memorável”. E acrescenta:

O êxito do escritor, tanto em prosa quanto em verso, está na felicidade da expressão verbal, que em alguns casos pode realizar-se por meio de uma fulguração repentina, mas que em regra geral implica uma paciente procura do *mot juste*, da frase em que todos os elementos são insubstituíveis, do encontro de sons e conceitos que sejam os mais eficazes e densos de significado. (Calvino, 1990, p. 63)

No entanto, desejo ir além. Proponho, então, um outro enfoque para a Exatidão: não no conto, como o fez Calvino, mas em um fazer poético (no sentido aristotélico de composição artística e do subsequente estudo de seus resultados) de mais fôlego, que se mostra como um híbrido de romance e poesia. Um fazer poético como o de José Saramago.

## A engenharia de palavras

José Saramago parece ter se formado como escritor da mesma maneira que se construiu como pessoa: procurando pelas coisas que teimavam em se esconder de si. Seu caminhar foi longo, e a procura pelo caminho certo, para si e para sua escrita, passou por inúmeros percalços: viu, olhou e reparou; tentou, errou e tentou de novo; leu, leu muito, por vezes recluso, por vezes à vista de todos; inteirou-se não apenas de sua origem biológica, mas também da herança histórica e social que trazia consigo.

Aprendeu ofícios e artes, assumindo várias profissões: serralheiro, escritor, jornalista, tradutor. Mas em nenhuma delas realmente encontrou sua voz; esta ainda parecia aguardá-lo pacientemente. Frustrado com as duas primeiras experiências na prosa (*Terra do pecado* e *Claraboia*), passou à poesia; insatisfeito com o que e a quem a pura linguagem poética podia alcançar, enveredou pela crônica; tolhido pelo curto espaço da escrita sobre o tempo presente, não soube mais para onde ir.

Saramago, pois, demorou para desenvolver seu jeito de escrever sobre e para o mundo; e, tendo-o achado, já a meio do caminho, pode-se dizer que foi um autor de lenta maturação. Nesse sentido, Horácio Costa (2020) indica que uma possível interpretação do “percurso literário errante de Saramago”, que vai “de gênero em gênero literário”, deveria levar em conta “esta instabilidade junto ao

seu autodidatismo”, ou seja, “as diversas vertentes que o escritor cultivou fizeram a vez da formação literária formal, à qual ele não teve acesso” (p. 324).

Portanto, foi precisamente devido à amálgama de gêneros e formas de escrever, que se sucederam em processos autodidatas de tentativa e erro, que se formou o estilo saramaguiano. Como se sua escrita final, ou seja, a de seus romances, fosse um manso estuário polifônico, onde desembocam os torrenciais afluentes de vozes que afloraram durante o sinuoso caminhar do escritor que aprendia enquanto escrevia. Entre os cursos fluviais do teatro, da crônica e da poesia, é este último que parece ter mais influência sobre o que venho tentando construir ao longo deste texto.

É a busca pela palavra certa, aquela que, junto com outras semelhantes, irá compor a frase perfeita, onde nenhum elemento é substituível, como afirmou Calvino ser a regra tanto da prosa quanto da poesia; é essa busca, dizia eu, que faz com que se estabeleça uma forma literária híbrida em Saramago. Levando-se em conta que, de maneira geral, “o poético concilia, pelo silêncio que exige” o que “o prosaico desagrega, pela resposta que provoca” (Tezza, 2012, p. 115), é, portanto, a entrada da poesia na prosa de maior fôlego, ou seja, no romance, que traz consigo a Exatidão para a escrita saramaguiana.

Seus romances, híbridos de prosa e poesia, que, para Pilar del Rio, “no fundo, são ensaios com personagens” (Saramago, 2013, p. 12), detalhe que é, inclusive, assumido pelo próprio autor (“Provavelmente eu não sou um romancista; provavelmente eu sou um ensaísta que precisa de escrever romances porque não sabe escrever ensaios” [Reis, 2018, p. 40]); seus romances, retomo, são transmutações de nada em tudo, conversões de abstrato em concreto, enxertos de leveza no muito pesado. Neles, Saramago foi encontrar sua voz numa espécie de *engenharia de palavras*.

No entanto, há que se ressaltar que a simbiose entre romance e poesia não é exclusiva e nem originária de José Saramago. Quando muito, podemos incluí-lo no grupo de alguns poucos escritores e escritoras que Julio Cortázar (2008), ao falar da “vasta produção ficcional de nosso tempo”, diz serem responsáveis por uma “linha de raiz e método poéticos”. Nesse sentido, para aqueles que, empreendendo um “salto solitário”, escrevem nessa mistura de prosa e poesia, “o sentido especial de sua experiência e sua visão dá-se simultaneamente como necessidade narrativa (por isso são romancistas) e suspensão de todo compromisso formal e de todo correlato objetivo (por isso são poetas)” (p. 73).

Feita a ressalva, continuo. Muitos são os exemplos que poderia trazer do hibridismo e da Exatidão em Saramago, mas opto por um que o próprio autor escolheu em seu discurso de recebimento do Nobel de Literatura, onde diz que, em *Memorial do convento*, já era capaz “de escrever palavras como estas,

donde não está ausente alguma poesia” (Saramago, 2013, p. 80). Faço, porém, uma pequena grande modificação, separando em versos o que o autor escreveu em formato de prosa:

Além da conversa das mulheres, são os sonhos  
que seguram o mundo na sua órbita.  
Mas são também os sonhos  
que lhe fazem uma coroa de luas,  
por isso o céu é o resplendor  
que há dentro da cabeça dos homens,  
se não é a cabeça dos homens  
o próprio e único céu.  
(Saramago, 2017, p. 216)

Cada uma das palavras que compõem esse trecho é uma *mot juste*, ou seja, é precisa, é exata; seu encaixe na frase é perfeito. O que classifica o trecho como parte de um romance é, principalmente, o fato de estar apresentado em uma sequência corrente de linhas e parágrafos. Se as palavras são dispostas em forma de verso, como o fiz acima, facilmente passam a ser identificadas como a mais pura poesia.

Mesmo diante de indícios da presença da Exatidão na escrita saramaguiana, certas críticas ainda permanecem. Falarei agora brevemente de duas delas: a primeira trata-se de seu uso inovador da pontuação, sobretudo nos diálogos. Nesse sentido, ninguém melhor que o próprio Saramago para se explicar:

Em primeiro lugar, devo lembrar que, como toda a gente sabe, a pontuação é uma convenção. A pontuação não é mais do que numa estrada os sinais de trânsito: cruzamento, redução de velocidade, essas coisas que aparecem. E assim, dir-se-ia que continua a ser possível transitar pela estrada dos meus livros que não têm esses sinais, da mesma maneira que seria possível transitar por uma estrada sem sinais de trânsito, com a grande vantagem de provavelmente haver menos desastres. (Reis, 2018, pp. 89-90)

Mas, continua ele, há uma outra razão para essa quebra de convenção: “é que nós, quando falamos, não usamos sinais de pontuação”. Para Saramago, “fala-se como se faz música, com sons e com pausas”, e que se “nós tão facilmente comunicamos quando falamos uns com os outros, sem sinais de pontuação”, então “se o leitor, ao ler, está consciente disto, se sabe que naquela estrada não há sinais de trânsito, ele vai ter que ler com atenção” (Reis, 2018, p. 90).

E há, ainda, a questão dos volteios, ou, como a crítica especializada veio a chamá-los, dos *barroquismos*. Para essa questão, Saramago dá a seguinte resposta:

Embora eu tenha sobre o barroco literário (e não só sobre o barroco literário) a ideia de que tudo isso que às vezes parece uma complicação gratuita no fundo representa, ou pode representar, uma espécie de busca desesperada da clareza, que acaba por complicar-se, porque é desesperada. Como se fosse necessário fazer vários traços para chegar a uma expressão que o traço único não pode dar. (Reis, 2018, p. 38)

Dessas palavras, o que posso tirar é que a Exatidão, em Saramago, não é alcançada com um traço único, mas com vários, e a presença destes não impede que se possa alcançar a clareza, mesmo que pareça desesperada aos desavisados. O que Saramago quer, portanto, com os jogos de palavras é o mesmo que pretende com a ausência de pontuação: a atenção de quem o lê. E, por consequência, é da diferença e do estranhamento da forma que surge a familiaridade do conteúdo.

De maneira que a engenharia de palavras de José Saramago mostra-se como um atributo da Exatidão: se há muito dito em sua escrita, é porque há muito o que dizer; se há volteios e jogos com os nomes, é porque, em meio à busca pela beleza discursiva das coisas, o caminho em linha reta não serve à sua proposta de tudo contar.

## Os bibliobatas

Segundo Pilar del Rio, Saramago costumava dizer que “era necessário tratar com cuidado os livros, porque dentro levam uma pessoa, o autor” (Saramago, 2013, p. 14). Sendo assim, a pessoa que habita seus livros é o próprio Saramago; e isso ele nunca negou. Em várias oportunidades, fez questão de dizer que sua intenção com a escrita era mostrar um pouco (ou muito) de si. Dessas, por questões de espaço, cito apenas duas (que virarão três).

A primeira citação encontra-se no penúltimo dos sete diálogos que teve com Carlos Reis, no ano de 1997, em sua residência em Lanzarote, na Espanha. Quando estavam a falar especificamente sobre a narrativa e o futuro do romance, Saramago fala sobre o objetivo que o levou a escrever romances:

Se afirmo que o que quero é dizer quem sou, que o que quero é que através do romance possa aparecer a pessoa que sou, a tal que não se repetirá mais, aquela que não acontecerá outra vez, então não se trata apenas de escrever um romance para contar uma história: trata-se de escrever um romance para tentar dizer tudo. (*apud* Reis, 2018, p. 122)

Esse “dizer quem sou” manifesta-se não apenas na voz do narrador, no qual o autor se transforma ao contar suas histórias, mas também nas vozes das personagens que cria. O que me leva à segunda citação, que se encontra ao final do discurso proferido por Saramago na Academia Sueca, quando do

recebimento do Nobel de Literatura, em texto que depois veio a chamar-se “*De como a personagem foi mestre e o autor seu aprendiz*”:

Termino. A voz que leu estas páginas quis ser o eco das vozes conjuntas das minhas personagens. Não tenho, a bem dizer, mais voz que a voz que elas tiverem. Perdoai-me se vos pareceu pouco isto que para mim é tudo. (Saramago, 2013, p. 87)

No fim das contas, não é que, em sua escrita, não se possa identificar o autor que foi (e continua sendo); o que ocorre, antes, é que nela Saramago encontra-se espalhado, dividido. Sua voz, portanto, se confunde com a das pessoas feitas de tinta que maculam a brancura das páginas de seus livros: homens, mulheres e animais. Como ele mesmo aponta, em outro momento do discurso que citei acima:

Em certo sentido poder-se-á mesmo dizer que, letra a letra, palavra a palavra, página a página, livro a livro, tenho vindo, sucessivamente, a implantar no homem que fui as personagens que criei. Creio que, sem elas, não seria a pessoa que hoje sou, sem elas talvez a minha vida não tivesse logrado ser mais do que um esboço impreciso, uma promessa como tantas outras que de promessa não conseguiram passar, a existência de alguém que talvez pudesse ter sido e afinal não tinha chegado a ser. (Saramago, 2013, p. 76)

Saramago, ao mesmo tempo, *é e não é* cada uma delas. Entre a tentativa de dizer tudo, e o tudo que conseguiu dizer, o criador mora em seus livros junto com suas criaturas. São, todos, *bibliobatas*.

## Escrevendo de luvas

Diante de tudo que expus até agora, dizer que Saramago escreve de luvas, como se não quisesse se misturar ou se comprometer com as coisas que diz pelas mãos; como se, nos volteios que dá, não quisesse mostrar sua cara, ou cara nenhuma; dizer, retomo, que Saramago escreve de luvas, não me parece mais um absurdo, mas não pelos motivos apontados por meu amigo e que repeti neste parágrafo.

Saramago utiliza-se de despautérios para construir seus enredos, não por não querer representar o real como ele é, mas para realçá-lo lá onde não se consegue chegar. Saramago dá piruetas e cambalhotas com as frases, não por não saber ser direto, mas por não desejar sê-lo. Saramago, enfim, escreve de luvas por perceber que a tarefa de lidar com as palavras requer o mais delicado dos toques, a mais sutil das decisões, requer proteção (das mãos e das palavras).

Em suas mãos enluvadas, a nudez forte, que antes era da verdade, ora torna-se atributo da fantasia; e esta, que dantes cobria-se com um manto diáfano, cede-o então à descoberta verdade. Saramago, portanto, escreve não para se excluir da

eterna procição de angustiados chamada *vós*, mas para se incluir no esperançoso cortejo chamado *nós*.

Portanto, a Exatidão de que Italo Calvino falou em sua terceira conferência pertence à escrita de Saramago, porque Saramago pertence à Exatidão. Sua engenharia de palavras manifesta-se na resinosa mistura de prosa e poesia, que lhe é tão característica, e de onde provém o cimento que une, na arquitetura de frases que parecem não ter fim, as pequenas e simples palavras que se justapõem, umas depois das outras, para formar uma grande e maior construção. No canteiro de obras da página em branco, as palavras-tijolo escolhidas pelo engenheiro José Saramago não podem ser substituídas por outras, sob risco de tudo vir a desmoronar.

Se é verdade que nos filhos se vê muito dos pais, e, por óbvio, também das mães, em cada linha que escreveu, em cada sinal de pontuação que substituiu por um respiro, em cada conjunção que suprimiu sem medo, em cada preposição que escondeu por trás de um nome, em cada artigo que não colocou por serem as coisas múltiplas, José Saramago parece ter mostrado as pequenas grandes partes ocultas de sua Mãe; não a que lhe deu à luz, Dona Maria da Piedade, mas a que estava lá quando da luz se despediu: a Língua Portuguesa.

## Referências bibliográficas

- Calvino, I. (1990). *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras.
- Cortázar, J. (2008). *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva.
- Costa, H. (2020). *O período formativo*. Belo Horizonte: Moinhos.
- Reis, C. (2018). *Diálogos com José Saramago*. Belém: EDUFPA.
- Saramago, J. (2013). *Da estátua à pedra e Discursos de Estocolmo*. Belém: EDUFPA.
- Saramago, J. (2017). *Memorial do convento*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Tezza, C. (2012). *O espírito da prosa: uma autobiografia literária*. Rio de Janeiro: Record.



# O estranho parentesco das bruxas em três narrativas de Hélia Correia

ROBIN DRIVER<sup>1</sup>

Universidade de São Paulo

FLAVIA MARIA CORRADIN

Universidade de São Paulo

Seja na reinterpretação da tragédia da feiticeira mítica, Medeia, apresentada na peça, *Desmesura* (2006), seja na protagonista epônima do romance, *Lillias Frasier* (2001), cujas misteriosas visões divinatórias, olhos claros e cabelos ruivos levam as pessoas no seu entorno a identificá-la como bruxa, a obra de Hélia Correia é povoada de figuras femininas dotadas de poderes fantásticos. Temidas ou vistas com suspeita, essas mulheres passam muitas vezes por experiências de exclusão que as empurram até às margens da sociedade, onde, se elas quiserem evitar o desamparo, devem construir novos relacionamentos que fogem às estruturas sociais vigentes. É nesta perspectiva que o presente estudo propõe analisar as teias de parentesco não convencionais tecidas em volta da figura da bruxa em três narrativas de Hélia Correia: as novelas, *Montedemo* (1983) e *Bastardia* (2005), e o conto, *Fascinação* (2004). Com referência a essas obras, procurar-se-á examinar o papel da bruxa e o imaginário que a envolve na construção dos laços que conectam as suas personagens, considerando os efeitos dessas ligações nas mesmas.

Dado o foco desta análise, é forçoso, num primeiro momento, reconhecer um dilema de nomenclatura formulado sucintamente por Alexandre Parafita (2021, p. 34) num subtítulo do seu *Mitologia popular portuguesa*: “bruxas ou feiticeiras?”. Como esclarecido pelo próprio Parafita, longe de ser uma trivialidade

---

<sup>1</sup> O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES), Código de Financiamento 001.

semântica, essa questão remete a duas figuras distintas no âmbito da mitologia popular, embora o estudioso admita igualmente que existe “uma certa mistura de conceitos, que, por vezes, confunde a figura da bruxa com a feiticeira.” (Parafita, 2021, pp. 34-35). Dos “aspectos incontornáveis” que diferenciam esses dois tipos, Parafita dá os seguintes exemplos: “a bruxa voa e a feiticeira não; aquela tem poderes para transmudar-se em diferentes animais e esta não; aquela suga o sangue de pessoas e animais e esta não.” (Parafita, 2021, p. 35). É certo que os objetivos de Parafita, que se empenha num trabalho de inventariação e categorização, diferem dos do nosso estudo, mas talvez as distinções que identifica possam servir como uma primeira orientação numa questão afinal bastante ambígua.

Sem dúvida, a tendência de confundir bruxas, feiticeiras e outras mulheres sábias de diversos tipos parece ser forte na literatura portuguesa. No romance, *A bruxa do Monte Córdova*, de Camilo Castelo Branco, por exemplo, a inocente Angélica busca refúgio numa ermida remota e começa a servir de curandeira para os habitantes das aldeias vizinhas. A partir deste momento, ao contrário de outras mulheres que exercem este tipo de função e recebem “os nomes bem cabidos de *benzedeiras*, e *mulheres de virtude*” (Castelo Branco, 1904, p. 213), Angélica passa a ser conhecida como a bruxa do Monte Córdova, e o narrador do romance ainda sublinha: “Logo veremos como aquelle gentio das aldeias do Cordova confundirá a santidade com o bruxêdo.” (Castelo Branco, 1904, p. 211). Por outro lado, as recorrentes sobreposições na atuação de mulheres referidas com títulos diferentes levam Helena Carvalhão Buescu (1997, p. 59) a concluir que personagens literárias como “bruxas ou feiticeiras assim ditas, tal como mulheres de virtude, curandeiras de rezas e mezinhas e defumadouros, cartomantes, leitoras da sina, etc.” são todas “variantes da mesma espécie”. No fundo, estas dúvidas de nomenclatura remetem a uma ambiguidade fundamental que caracteriza essas mulheres no imaginário popular e que se vê refletida na esquematização de arquétipos femininos mapeada por Erich Neumann (1963, Schema III) em *The Great Mother*. O hemisfério negativo do esquema do psicólogo alemão é estruturado pelos polos da “feiticeira jovem” e da “feiticeira velha”, sendo que essas duas figuras possuem características próprias, mas também constituem categorias de contornos incertos, posicionadas num espectro deslizante.

A fim de facilitar a compreensão do presente estudo, optamos pelo uso consistente do termo “bruxa”, em parte porque a única personagem nessas três narrativas de Hélia Correia a ser identificada inequivocamente como pertencente a uma das categorias mencionadas acima é “a bruxa do Pilar”, de *Bastardia*. Em *Fascinação*, uma releitura do conto, *A Dama Pé-de-Cabra*, de Alexandre Herculano, o termo utilizado, embora passageiramente, é “feiticeira”, quando, nas últimas páginas do

conto, descreve-se como, “Eram tempos de verão e as feiticeiras folgavam sem reбуço pelos céus, com os seus pés fendidos voltejando, pontapeando as luas amarelas.” (Correia, 2004, p. 22). No entanto, o poder de voo e os traços físicos bestiais exibidos pela Dama Pé-de-Cabra e as suas irmãs “danadas” (Correia, 2004, p. 22) também as qualificariam como bruxas, se aceitamos os critérios mais exigentes delineados por Parafita. Finalmente, deslocando a nossa atenção para *Montedemo*, percebemos que os acontecimentos da novela parecem resultar da irrupção no mundo contemporâneo de um universo arcaico pagão comum aos imaginários sobrepostos da bruxa e da feiticeira, facto que em nada nos parece problematizar o uso exclusivo do primeiro termo ao longo da nossa análise.

Tomando como ponto de partida a única personagem a ser referida com esse epíteto no nosso *corpus*, percebemos que a Bruxa do Pilar intervém na narrativa de *Bastardia* a fim de ajudar uma mulher, previamente considerada estéril, engravidar com Moisés, o protagonista da novela. Para assim fazer, a bruxa visita a mulher durante a noite e leva-a ao rio, onde ela é “coberta” pelo mar, vindo depois a engravidar. Nesse sentido, o auxílio da bruxa permite à mãe de Moisés gerar um filho, mas para alcançar esse objetivo, é preciso operar fora dos limites da família convencional, situação que logo se anuncia como uma fonte de preocupação para a mulher. Efetivamente, embora, antes de descer para o rio, ela fique aliviada ao saber que a criança que carregará será filho do mar e não o resultado de uma cópula com “O dos cascos fendidos” (Correia, 2015, p. 684), depois do acontecido, a mãe de Moisés reconhece que “arrependera no exacto momento de pecar” (Correia, 2015, p. 686).

A mulher tenta, portanto, compensar pelo seu deslize ao pedir que o abade aceite ser o padrinho do seu primogénito, sob a condição de que ele se torne padre quando crescer. Finalmente, essa promessa não vem a cumprir-se, já que o abade morre enquanto Moisés ainda é criança e não deixa nenhuma herança ao afilhado. Embora feliz de não perder o filho para o sacerdócio, a mãe de Moisés vê na dissolução desse arranjo, precipitadamente montado para salvar a alma do filho, o desmoronamento das suas tentativas de legitimar a criança aos olhos de Deus e integrá-la na família. A mulher passa, então, a ser atormentada por um pressentimento da perda inevitável de Moisés, como explicado no seguinte trecho:

A mulher tinha o filho preso à dívida. Aquela noite em que caíra ao rio puxava por um braço da criança. E, afastando-se, no tempo, ameaçava despedaçá-lo, separar-lhe os membros.

Ela falseara o negócio com Deus. E, pouco a pouco, percebeu que o filho voltava todo à posse do outro lado. O seu colo esvaziava-se outra vez. (Correia, 2015, p. 686)

Nesse sentido, a paternidade sobrenatural de Moisés parece não apenas dificultar a sua integração na unidade familiar e na comunidade cristã em que esta última está inserida, mas também ativamente afastá-lo delas ao puxá-lo noutra direção por meio de uma força misteriosa, que se manifesta finalmente no desejo irresistível de Moisés de ir ver o mar. Mas mesmo antes desse apelo inelutável se levantar no coração do menino, a bruxa do Pilar parece insistir em reivindicar o seu próprio parentesco com Moisés em encontros que servem como uma fonte de consternação para a criança e de preocupação constante para a sua mãe. A narrativa descreve como: “A bruxa aparecia nos caminhos, olhava com vaidade para Moisés. Elogiava o seu olhar azul e a criança não compreendia. Tinha os olhos castanhos da família. ‘Sou a tua madrinha.’” (Correia, 2015, p. 687).

Tensões semelhantes subjazem a *Fascinação* e *Montedemo*, onde as famílias também se constroem fora dos padrões prescritos pelo deus cristão. De facto, Maria Manuel Lisboa (2010, p. 185) descreve como *Fascinação* desenvolve e enfatiza a dinâmica doméstica problemática da sua fonte romântica, sublinhando que a narrativa “dá destaque a certas questões inquietantes que Herculano já deixara sem resposta para os seus leitores ponderarem”, entre as quais “as ambiguidades do amor entre familiares”<sup>2</sup>. No conto de Hélia Correia, o casamento profano de D. Diogo Lopes e a Dama Pé-de-Cabra, que, em conformidade com a narrativa herculaniana, proíbe o seu marido de benzer-se, resulta numa união que, vista de fora, parece cumprir os requisitos impostos pela moral cristã. De facto, a narradora conta como marido e mulher “viveram anos de harmonia tão capaz que lhes nasceram filhos, como nascem aos matrimónios para que Deus olhou” (Correia, 2004, p. 13). Contudo, embora essa formulação aproxime superficialmente esse relacionamento daqueles que são sancionados pela Igreja, sublinha simultaneamente a sua diferença essencial dos mesmos ao destacar o facto de que, contrariamente a eles, a união de D. Diogo Lopes e a Dama Pé-de-Cabra não foi, de facto, aprovada por Deus. Com efeito, mesmo durante esses anos de aparente tranquilidade, a natureza divergente da união faz-se sentir, o fulgor ruivo dos filhos sendo descrito como “o sinal de que havia dentro em casa uma falta, a desgraça de infieis” (Correia, 2004, p. 13).

A fachada frágil de respeitabilidade estilhaça-se quando D. Diogo Lopes se benze e a Dama Pé-de-Cabra, transformada num ser demoníaco, levanta-se nos ares e foge, carregando nas garras a filha, Dona Sol. Uma vez desfeita essa ilusão, a desnaturalidade da família construída pela união de D. Diogo Lopes e a Dama Pé-de-Cabra parece revelar-se em todo a sua perversidade, manifestando-se

<sup>2</sup> No inglês original: “foregrounds certain disquieting questions which Herculano had already left unanswered for his readers to ponder”, “the ambiguities of love between kith and kin”. Tradução livre do autor.

notavelmente nos desejos incestuosos de Dona Sol pelo irmão. É esse excessivo amor fraterno, aliás, que, como notado pela narradora de *Fascinação*, “era a única coisa que [...] tornava [Dona Sol] um tanto diabólica também, pelo bruto apetite do incesto” (Correia, 2004, p. 17). Se o desejo de Dona Sol não fosse suficientemente desviante por si só, a Dama Pé-de-Cabra ainda se apieda da filha e resolve reunir os irmãos para que “os seus ventres desfrut[em] do encontro” (Correia, 2004, p. 18). Os motivos da Dama Pé-de-Cabra para encorajar essa união parecem surgir de um “amor materno” (Correia, 2004, p. 17) deturpado, reforçado por uma vaidade que aprova a ligação entre os filhos porque “não só se tratava de um amor em tudo adverso às convenções da cristandade como se estava ela amando a ela mesma, nas duas formações de si paridas” (Correia, 2004, p. 18). Neste sentido, as relações familiares construídas pela Dama Pé-de-Cabra parecem ser fundamentalmente distorcidas, desviando da moral vigente na sua confusão de amores sancionados e proibidos.

Em *Montedemo*, onde a interferência do sobrenatural é mais ambígua, a influência da figura da bruxa manifesta-se sobretudo por meio da presença inquietante do monte epónimo da novela e os acontecimentos estranhos que ocorrem no local, nomeadamente no delírio coletivo que lá se propaga no dia da Festa de S. Jorge e durante o qual o filho da personagem central, Milena, parece ter sido concebido. Embebido numa história de ritos pagãos semiesquecidos mas nunca completamente abandonados, Montedemo resiste à tentativa de cristianizá-lo com o nome de “monte de ‘S. Jorge’”, continuando a servir como o sítio de cerimónias populares que contrariam a doutrina da Igreja. A narrativa explica:

O povo lhe chamara Montedemo e ainda hoje se conta que lá iam, cobertos pela noite e embuçados, os pares de noivos prestes a casar. Contra as leis da igreja, contra os ditames da prudência iam. E encostavam à terra a boca e a barriga, pedindo para os corpos prazer e harmonia e para o sangue filhos são e machos. (Correia, 2015, pp. 641-642)

A associação de antigas crenças pagãs reprimidas pela Igreja com a figura da bruxa, imaginada como a herdeira das tradições das velhas religiões pré-cristãs da Europa, remonta pelo menos até meados do século XIX, a formulação mais famosa dessa teoria sendo aquela apresentada pelo historiador francês, Jules Michelet, em *La sorcière* (1862). Dando o exemplo do paganismo grego, Michelet (2016, p. 30) explica como esta religião, “decaída, doente, nas sombras da Idade Média, foi escondida pela feiticeira nas charnecas e nas florestas”<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> No francês original: “déchu, malade, aux ténèbres du Moyen Âge, aux landes et aux forêts, il fut caché par la sorcière”. Tradução livre do autor.

Ainda segundo o estudioso francês, seria apenas a partir do século XIV que essas crenças antigas foram deturpadas na forma da famosa Missa Negra, quando o desespero generalizado teria provocado o povo a formular esse “grande desafio solene a Jesus”<sup>4</sup> (Michelet, 2016, p. 36).

Em *Montedemo*, o imaginário que mistura os ritos de matriz pagã considerados transgressivos pela Igreja com as fantasias diabólicas associadas à Missa Negra subjaz às tensões que envolvem a gravidez inusitada de Milena, cuja origem nunca se esclarece. Comentando a reação preconceituosa dos habitantes da vila quando o filho de Milena nasce negro, Esteves escrevem até reconhece lateralmente essa questão ao ironizar que, segundo o povo, a criança só pode ter sido gerada “por obra do Diabo” (Correia, 2015, p. 662), afirmação que parece lembrar crenças acerca dos coitos com o demónio que supostamente teriam acontecido durante a Missa Negra.

Quando a sua gravidez começa a ficar evidente, são as atitudes dos habitantes da vila que levam Milena a sair da povoação e refugiar-se na cabana de Irene. Descrita como “a tonta” pelas pessoas da vila, Irene padece de um distúrbio psicológico não especificado e, nesse sentido, pode ser visto como outro ponto de contacto entre a história de Milena e a figura da bruxa, as mulheres designadas como loucas sendo outro alvo comum de acusações de bruxaria ao longo da história. Além disso, como apontado por Hilary Owen (1996, p. 93), que observa que “Irene e a sua marginalidade existente representam os meios espiritual e prático pelos quais Milena consegue resistir à aldeia e dar à luz o seu filho sozinha”<sup>5</sup>, é justamente ao reunir-se com essa figura socialmente excluída que Milena acha um ambiente no qual ela pode tolerar a sua própria exclusão, “a tonta” servindo simultaneamente como uma companheira solidária e uma espécie de modelo de sobrevivência feminina num contexto de alienação social.

Depois da chegada de Milena, a cabana de Irene ainda passará a ser frequentada pelo farmacêutico e solteirão convicto, Tenório, e Dulcinha Ferrão, uma mulher mais velha que vive a sós com a irmã. Tendo atingido a velhice sem se casar, essas duas personagens são excluídas, de certa forma, de estruturas familiares convencionais, mas acabarão por apaixonar-se um do outro durante as suas visitas à cabana de Irene. Desse modo, os novos laços que se tecem em volta de Milena criam uma microcomunidade constituída por aqueles que habitam as fronteiras do socialmente aceitável, oferecendo-lhes oportunidades para desenvolverem relacionamentos que se subtraem à convenção. Talvez

<sup>4</sup> No francês original: “grand défi solennel à Jésus”. Tradução livre do autor.

<sup>5</sup> No inglês original: “Irene and her existing marginality are the spiritual and practical means by which Milena resists the village and bears her child alone”. Tradução livre do autor.

mais importante ainda, esses relacionamentos permitem aos membros desta comunidade descobrirem felicidades inesperadas, como demonstrado pela cena de contentamento apresentada quando a narradora descreve como, “Irene, acordada junto ao lume, pressentiu que por baixo do silêncio de repente espalhado na cabana havia enleios, pressas, alegrias” (Correia, 2015, p. 660).

É no seu estudo, *Gyn/Ecology* (1978), que a feminista estadunidense, Mary Daly, propõe ver na figura da bruxa o potencial de construir ou resgatar estruturas comunitárias que operam fora das imposições de um patriarcado fortemente enraizada na moral cristã. Ressignificando o termo inglês “*bag*”, tradicionalmente utilizado para referir-se a velhas bruxas feias, Daly reconfigura a bruxa como um modelo de empoderamento feminino, que desloca o eixo patriarcal das estruturas sociais e familiares vigentes e abre um espaço comunitário para os indivíduos – e sobretudo as mulheres – excluídos pelas mesmas. A autora explica: “as mulheres caçadas como bruxas estavam (estão) num tempo/espaço que não está concêntrico com a androcracia. *Hags* se Auto-centram, constituem a Sociedade de *Outsiders*, definindo fronteiras ginocêntricas<sup>6</sup>.” (Daly, 1978, p. 119). Ao desestabilizarem a ordem patriarcal, essas novas fronteiras alimentam simultaneamente o que Andrea Dworkin (1974, p. 134) nomeia “o mito do mal feminino”<sup>7</sup>, que serve como alicerce à diabolização da figura da bruxa e que, ainda segundo Dworkin, resultaria de “medos profundamente enraizados de castração”<sup>8</sup>. Dessa forma, ao atacar a autoridade do pai, castrando-o simbolicamente, as comunidades ginocêntricas da *bag* também revelam o pavor que jaz no cerne da caça às bruxas. Com efeito, essa tão receada perda da autoridade masculina, imaginada como uma castração literal, é igualmente destacada como uma preocupação central do imaginário desenvolvido em torno da figura da bruxa por, entre outros, Catherine Clément (2020, p. 24), que, ao analisar o *Malleus maleficarum*<sup>9</sup>, inventaria o catálogo de males supostamente cometidos pelas bruxas antes de diagnosticar como “a verdadeira questão” da obra, “como preservar a integridade do falo?”<sup>10</sup>.

Em *Montedemo*, Milena e a sua gravidez misteriosa funcionam como as sementes de uma comunidade que pode ser vista a espelhar a união de *outsiders* descrita por Daly, atraindo e acolhendo personagens excluídas, ou simplesmente

<sup>6</sup> No inglês original: “The women hunted as witches were (are) in a time/space that is not concentric with androcracy. *Hags* are Self-centering, constituting the Society of *Outsiders*, defining gynocentric boundaries”. Tradução livre do autor.

<sup>7</sup> No inglês original: “myth of feminine evil”. Tradução livre do autor.

<sup>8</sup> No inglês original: “deep-rooted castration fears”. Tradução livre do autor.

<sup>9</sup> Talvez o tratado mais famoso a ter sido escrito acerca da bruxaria, essa obra de 1486, que cita o Eclesiástico para afirmar que “Toda a malícia é leve, comparada com a malícia de uma mulher” (Kramer & Sprenger, 2005, p. 116), é conhecida pelo seu conteúdo violentamente misógino.

<sup>10</sup> No francês original: “la vraie question surgit: comment préserver l’intégrité du phallus?”.

desconsideradas pela sociedade, a maior parte das quais são mulheres. Nesse sentido, a gravidez de Milena, enigmáticamente entrelaçada com os ritos pagãos de Montedemo, parece abrir um espaço que serve como refúgio para aqueles que não correspondem às exigências da moral cristã vigente. Ao mesmo tempo, os habitantes da vila passam inevitavelmente a ver essa nova comunidade, com a sua recusa das normas sociais impostas pelo patriarcado, como uma ameaça à integridade da sua própria estrutura social. A ideia de uma comunidade acolhedora construída sob a égide de um paganismo antagonista ao cristianismo e à sua associada ordem patriarcal é igualmente referida em *Fascinação*, onde a narradora se pergunta aonde Dona Sol teria sido levada pela mãe para crescer, afirmando, “Se foi na terra negra dos infernos, se na cinza das zonas espectrais, ou num éden pagão que o Criador se tivesse esquecido de esmagar, nunca ela a cristão o revelou. Decerto se passou entre mulheres a sua aprendizagem, pois sabia pentear-se e bordar na perfeição.” (Correia, 2004, p. 16). Aqui, a descrição de um hipotético reduto pagão como um “éden” sugere um estado desejável de inocente alegria, enquanto a declaração que Dona Sol deve ter passado a sua juventude entre mulheres alude à possível existência de comunidades femininas escondidas do crescente império do cristianismo. Simultaneamente, a agressividade do verbo “esmagar” realça os aspetos violentos de um Deus que se vinga impiedosamente dos infiéis, desestabilizando ainda mais a dicotomia simplista que opõe o bem e o mal através de uma batalha travada entre o Deus cristão e aqueles que não o reconhecem.

No mundo de *Fascinação*, essa batalha desenrola sobre vários planos, não apenas nos instáveis arranjos domésticos de D. Diogo e a Dama Pé-de-Cabra, mas também nos massacres executados em nome da Reconquista, que serve como pano de fundo à narrativa. O próprio Deus até parece intervir diretamente na história, exprimindo a sua cólera divina por meio de um “soco irado” (Correia, 2004, p. 18) que afasta Dona Sol de D. Inigo Guerra sempre que, graças ao auxílio sobrenatural da Dama Pé-de-Cabra, os dois estão prestes a encontrar-se. É depois de várias tentativas frustradas de reunir-se com o irmão que Dona Sol aceita o pedido de casamento de Afonso Pena. O resultado é uma união que, como sublinhado pela seguinte formulação, é destinada a reproduzir as mesmas problemáticas que os pais de Sol tiveram de encarar: “Como D. Diogo se casara com a Dama, assim Afonso se casou com Dona Sol” (Correia, 2004, p. 19).

A vida do novo casal é descrita nos seguintes termos:

Faziam limpa vida de cristãos, curvando as costas à passagem dos priores, deitando, em penitência, todo o corpo sobre as lajes dos túmulos das freiras. Dona Sol tinha apenas um defeito que era gostar de cavalgar sozinha, deixando para trás os

escudeiros, incapazes de tanta velocidade. Viam-na a afastar-se e duvidavam dos próprios olhos, já que a castelã, na distância, parecia esvoaçar, como se levantada pelo ar quente. (Correia, 2004, pp. 19-20)

Mesmo que a narradora tenha destacado anteriormente, que, ao contrário da mãe, Dona Sol “não [...] impunha condições” (Correia, 2004, p. 19) relacionadas a bênçãos ao marido, é possível ver aqui que a conformidade do casal às leis de Deus se resume a manifestações de obediência exteriores – reverências, expressões exageradas de devoção. Fora da igreja, Dona Sol entrega-se a cavalgadas desenfreadas que parecem traduzir uma vontade de fugir e durante as quais ela até parece voar como a sua mãe demoníaca.

De facto, o casamento com Afonso Pena em nada diminui a paixão incestuosa de Dona Sol, que continua a desejar o irmão ausente. Finalmente, a mãe explica à filha o que seria preciso para a concretização desse encontro tão esperado: “Só te acharás junta com ele, filha [...] se te mudares em Dama Pé-de-Cabra. O que nós, as danadas praticamos, não é nada da conta daquele Outro.” (Correia, 2004, pp. 21-22). Essa transformação bestial, que supostamente permitiria a reunião dos irmãos, mas que também afastaria de vez Dona Sol da sociedade cristã, passa, então, a ser uma eventualidade dubiamente desejada pela filha da Dama Pé-de-Cabra, que pergunta, “E que esperais para me mudar mãezinha?” (Correia, 2004, p. 22). As últimas frases do conto resumem a ambivalência da herança sobrenatural de Dona Sol ao descrever como ela “cantava nas muralhas. Diziam que ela olhava para os pés como se já tivesse endoidecido.” (Correia, 2004, p. 22). Repletas de ambiguidade, essas palavras finais deixam várias questões sem resposta: Dona Sol receia ou espera ver os pés transformarem-se? A loucura (inevitável, se acreditamos na sentença implícita no uso do “já”) seria o resultado dessa transformação ou da paixão frustrada por D. Inigo Guerra? Filha de uma bruxa demoníaca e um homem mortal, Dona Sol parece balançar penosamente entre dois mundos, incapaz de integrar plenamente a sociedade cristã, mas relutante em render-se a uma transgressão irreversível.

As dificuldades associadas à herança de uma bruxa são igualmente discutidas em *Bastardia*, dessa vez a partir da perspectiva das crenças populares portuguesas. Quando a bruxa do Pilar adoece, o marido da mãe de Moisés dissuade esta última de levar um caldo à moribunda porque, como explica a narradora: “Bem sabia que uma bruxa não pode abandonar o corpo sem passar o seu dom. Ela estendia, sem cessar, noite e dia, o seu novelo até que alguém, por um momento de bondade, recebesse nas mãos aquela sina. A prudência afastava a vizinhança.” (Correia, 2015, p. 687). Essas crenças alinham-se com aquelas registadas por Moisés Espírito Santo (1990, p. 163) em *Religião popular portuguesa*, onde

esclarece que “Uma mulher torna-se bruxa (boa ou má) de mãe para filha ou por cooptação. ‘Os seus novelos’ (os seus segredos, o poder das suas receitas) vêm de tempos antigos, transmitidos de vizinha a vizinha”, ainda afirmando que, “‘Aceitar’, tornar-se feiticeira, não é uma ofensa a Deus; a mulher aceita ‘por caridade’, já que uma detentora de novelos não poderia deixar este mundo enquanto não os tivesse transmitido” (Espírito Santo, 1990, p. 163). Contudo, se Espírito Santo (1990, p. 163) vê nesse ato de “caridade” uma “bela expressão da solidariedade feminina”, a avaliação do pai de Moisés é consideravelmente mais pessimista, facto sublinhado quando, ao ouvir que a bruxa do Pilar finalmente morreu, o homem conclui que “Talvez uma mendiga lhe tivesse batido à porta e então caísse na armadilha” (Correia, 2015, p. 687).

O sofrimento de Moisés é, no entanto, outro, e surge não tanto da sua ligação com a bruxa do Pilar, mas da paternidade sobrenatural facilitada pela intervenção da velha. Certas pessoas no entorno do menino parecem intuir a sua diferença essencial e agem de forma a excluí-lo. A narradora conta como, tendo mudado para a casa do tio em Leiria a fim de aproximar-se do mar, o rapaz “Vivia separado da família e da cidade que o hostilizavam” (Correia, 2015, p. 697). A sua tia Benta revela uma atitude particularmente antagónica frente ao sobrinho e, surpreendida por um efeito de luz estranho no rosto do rapaz durante a consoada de Natal, formula a sua desconfiança em voz alta: “‘Está azul, o Moisés!’ Benta assustou-se. ‘Entrou o mal aqui quando ele entrou.’ Ignorava que a bruxa do Pilar fora chamada para o fazer nascer, mas por outro caminho associou-o a malefícios de feitiçaria.” (Correia, 2015, p. 701).

Além dessas experiências de exclusão, Moisés sofre igualmente da força do seu desejo de ir ver o mar, uma obsessão descrita em termos palpavelmente físicos, que comparam a dor com a da doença: a narradora explica como a necessidade de ir ao mar “Instalou-se e cresceu, como um tumor. E realmente perturbava-lhe a visão, fazendo uma pressão maligna no seu cérebro.” (Correia, 2015, p. 680). De forma semelhante a Dona Sol – embora não por causa da intervenção direta de Deus – Moisés é repetidamente frustrada nas suas tentativas de realizar o seu desejo e deve finalmente empreender uma longa caminhada solitária até a praia, onde, exausto e exposto ao frio, morre depois de ter visto o seu verdadeiro pai pela primeira vez. A última frase da novela – “De manhã, o rapaz estava azul e o mar, também azul, resplandecia.” (Correia, 2015, p. 712) – deixa claro, ao traçar uma ligação entre a cor do cadáver do rapaz e a do mar, que é só na morte que Moisés encontra finalmente um lugar a que pertence.

Quanto a Milena e a comunidade que se cria em torno dela em *Montedemo*, as suas ações também atraem a desconfiança e desdém dos habitantes da vila. Embora, uma vez descoberta a sua gravidez, Milena antecipe a decisão da tia

de a expulsar e abandone a casa desta última antes de um confronto direto, a narrativa esclarece as intenções de Dona Ercília Silveira ao realçar que a saída de Milena ocorre “Exactamente dois minutos antes” (Correia, 2015, p. 650) que essa discussão teria acontecido. Instalada na “cabana da tonta”, Milena encontra uma espécie de paz durante um tempo, enquanto os habitantes da vila se esforçam por ignorar a sua presença nas margens da povoação. Contudo, essa situação mostra-se insustentável quando, passados os meses de verão e as distrações da temporada dos turistas, os movimentos de Dulcinha e Tenório despertam a curiosidade e a censura.

A forma em que notícias e boatos circulam pela vila é sublinhada na narrativa pela frequente recorrência a construções que revelam informações importantes ao leitor por meio desses canais. Poderiam ser citados como exemplos dessa estratégia narrativa o momento em que “Pelas irmãs Ferrão veio Ercília a saber de como os inocentes percursos da sobrinha inquietavam as almas a ponto de nas ruas se sentirem pairar morrinhas de pecado” (Correia, 2015, p. 650), ou aquele em que “Da noite para o dia veio a vila a saber que Milena ocupara a cabana da tonta” (Correia, 2015, p. 652). Esta técnica de revelação de informações serve não apenas para fazer avançar a narrativa, mas também para criar um retrato da dinâmica social da vila, onde tudo que acontece parece ser comentado, julgado e compartilhado. O efeito atinge o seu auge quando os habitantes da vila descobrem a verdade sobre o filho de Milena:

Estava a vila a gozar-se do sossego que finalmente recobriria as coisas quando veio a notícia e fez rugir até os corações mais tolerantes. A perdida sobrinha de Ercília Silveira dera à luz um menino tão de cor como se houvesse sido concebido sobre um chão de senzala, por pais pretos. (Correia, 2015, p. 661)

Aqui, mais que noutras instâncias da mesma técnica, a voz narrativa adota como sua a linguagem usada na vila para falar desta notícia, destacando o julgamento negativo das pessoas e os preconceitos que o informam.

Depois do nascimento do filho de Milena, as tensões aumentam até ao ponto em que os habitantes da vila se reúnem e descem à praia onde está localizada a cabana de Irene, formando uma multidão cujo potencial violento se afirma quando a narradora revela: “O que iriam fazer, não o sabiam. Mas por menos do que isso, muito menos, há histórias de matanças e aflições.” (Correia, 2004, p. 665). De facto, sem a interrupção de um “clarão alucinante” (Correia, 2004, p. 665) atrás de Montedemo, os tremores que o acompanham e o incêndio que toma conta da cabana de Irene na sequência desses acontecimentos, parece certo que o desfecho do confronto entre a família de Milena e os representantes da vila teria sido consideravelmente mais prejudicial para os habitantes da cabana.

Finalmente, o desaparecimento de Milena e o seu filho na sequência desta cena na praia basta para apaziguar a vila, que parece contentar-se de ter erradicado um elemento esdrúxulo, ou pelo menos de tê-lo expulsado até Montedemo, local que alguns rumores identificam como a nova morada do par, sussurrando histórias sobre “uma mulher belíssima levando ao colo um rapazinho escuro por entre o fervilhar do matagal” (Correia, 2015, p. 667). Sob a recomendação de Tenório, a veracidade desses relatos nunca é esclarecida, o velho farmacêutico observando sabiamente que, “Se os de fora suspeitam, metem-se por aí com cães e gases. O que não é maneira de decifrar enigmas.” (Correia, 2015, p. 667).

Envolto em mistério, o desaparecimento de Milena também esconde outras ambiguidades, como sublinhado por Cláudia Pazos Alonso (1999, p. 119), que explica como o sumiço da jovem mãe “simboliza claramente a sua expulsão pelo patriarcado, por ter ousado encarnar o impensável; contudo, ao mesmo tempo, significa também a fuga”. Nesse sentido, embora a possível sobrevivência de Milena em Montedemo possa ser vista como uma espécie de exílio, o retorno a esse lugar, com a sua irreprimível herança pagã, poderia igualmente ser interpretado como uma decisão consciente por parte da jovem, que rejeita a sociedade patriarcal e cristã ao refugiar-se entre os resquícios de uma tradição pagã que habita a natureza exuberante do monte.

Desse modo, nessas três narrativas de Hélia Correia, a bruxa e o imaginário que a envolve são invocados no contexto de relacionamentos que fogem aos padrões estabelecidos pela ordem patriarcal cristã, esquivando-se da dominância do pai ao excluir ou afastá-lo e ao tecer laços familiares e comunitários alternativos, paralelos. No entanto, de forma consistente, aqueles que, voluntariamente ou não, encontram-se emaranhados nessas novas teias de parentesco parecem ser destinados a vidas frustradas e marginalizadas, caracterizadas pela exclusão ou a busca interminável de uma sensação de pertencimento que fica sempre fora do alcance deles. Nesse sentido, estas relações refletem a ambígua dualidade inerente à bruxa, que, no imaginário popular, oscila entre os papéis de curandeira prestativa e espantalho diabólico.

Finalmente, é esta ambiguidade que, relegados às margens da sociedade, os protagonistas das três narrativas devem confrontar. Em *Fascinação*, Dona Sol afunda-se nela, atormentada pela perspectiva de uma transformação decisiva que nunca se produz. Em *Bastardia*, Moisés procura respostas, partindo em busca do seu progenitor sobrenatural, mas esta missão acaba por custar-lhe a vida. Se a conclusão de *Montedemo*, com as suas alusões à possibilidade da sobrevivência de Milena e o seu filho, pode ser considerada comparativamente mais otimista, é porque Milena abraça a misteriosa ambiguidade de Montedemo, vestindo-se dela como uma armadura e transformando-se, por sua vez, num enigma.

## Referências bibliográficas

- Alonso, C.P. (1999). Repensar o feminino: o “Montedemo”, de Hélia Correia. *Via Atlântica*, 1(2), 108-119. Disponível em <https://doi.org/10.11606/va.v0i2.48737>
- Buescu, H.C. (Org.). (1997). *Dicionário do Romantismo literário português*. Lisboa: Caminho.
- Castelo Branco, C. (1904). *A bruxa de Monte-Cordova*. Lisboa: Parceria António Maria Pereira.
- Clément, C. (2020). *Le musée des sorcières*. Paris: Éditions Albin Michel.
- Correia, H. (2004). *Fascinação (de Hélia Correia) seguido de A Dama Pé-de-Cabra (de Alexandre Herculano)*. Lisboa: Relógio D’Água Editores.
- Correia, H. (2006). *Desmesura – Exercício com Medeia*. Lisboa: Relógio D’Água Editores.
- Correia, H. (2015). *Obras escolhidas – A casa eterna (1999); Lillias Fraser (2001); Adoecer (2010); Montedemo (1987); Bastardia (2005)*. Lisboa: Relógio D’Água Editores.
- Daly, M. (1978). *Gyn/ecology: The metaethics of radical feminism*. Boston: Beacon Press.
- Dworkin, A. (1974). *Woman hating*. Nova Iorque: Plume.
- Espírito Santo, M. (1990). *A religião popular portuguesa*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Kramer, H., Sprenger, J. (2004). *O martelo das feiticeiras*. Tradução de Paulo Fróes. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos.
- Lisboa, M.M. (2010). Mother/land: complexities of love and loyalty in Alexandre Herculano, Eça de Queirós and Hélia Correia. *Luso-Brazilian Review*, 47(1), 168-189. Disponível em <https://www.jstor.org/stable/40985178>
- Michelet, J. (2016). *La sorcière*. Paris: Gallimard.
- Neumann, E. (1963). *The Great Mother: An analysis of the archetype*. Tradução de Ralph Manheim. Princeton: Princeton University Press.
- Owen, H. (1996). Fairies and witches in Hélia Correia. In. C.P. Alonso, G. Fernandes (Eds.), *Women, literature and culture in the Portuguese-speaking world*. (pp. 85-103). Lampeter: Edwin Mellen Press.
- Parafita, A. (2021). *Mitologia popular portuguesa: Viagem ao fantástico na literatura oral tradicional*. Sintra: Zéfiro.



# A mulher negra na sociedade lisbonense retratada no romance *Esse Cabelo*, de Djaimilia Pereira de Almeida

RUTE LAGES GONÇALVES

UEMA, Universidade Estadual do Maranhão

ALGEMIRA DE MACÊDO MENDES

UEMA, Universidade Estadual do Maranhão

## Considerações iniciais

O romance *Esse cabelo: a tragicomédia de um cabelo crespo que cruza fronteiras* (2017), da escritora portuguesa Djaimilia Pereira de Almeida, tem como protagonista Mila, uma mulher negra que sai de Angola aos três anos de idade para morar em Lisboa. Mila usa a primeira pessoa na narrativa para descrever suas crises identitárias e relações familiares, bem como o conflito com os seus cabelos crespos que apontam para uma necessidade de conhecimento de sua ancestralidade africana.

Partindo dessa observação do romance, o presente artigo objetiva identificar na narrativa e discurso da personagem Mila, a partir do conceito de interseccionalidade, levando em conta as relações de raça e gênero, como o romance descreve a situação da mulher negra na sociedade lisbonense. Algumas pesquisas foram encontradas que analisam esse mesmo objeto de pesquisa sob o viés do gênero e raça como a dissertação de mestrado da autora Shaiana Costa Araújo, intitulada *Esse Cabelo: diálogos entre o feminismo negro e a obra de Djaimilia Pereira de Almeida*, o que contribuiu com a análise no presente artigo.

A metodologia de pesquisa utilizada partiu da leitura do romance, análise dos fragmentos, para leitura dos teóricos utilizados no referencial teórico, para então realizar a análise dos fragmentos do romance embasados na teoria que

versa sobre a intersecção de gênero e raça na literatura e sobretudo na sociedade como um todo.

A importância desse trabalho é sobre evidenciar um novo perfil de escrita literária protagonizada e dirigida por mulheres negras que escrevem sobre as mais diversas temáticas. São escritas sobre vivências pessoais e coletivas com o objetivo de romper com o problema da quantidade mínima de obras literárias que versem sobre si mesmas e seus pares. Essas produções também visam desconstruir pensamentos desumanos, propagados sobre a imagem das mulheres negras na ficção literária como consequência de um problema crônico e estrutural como o racismo.

Segundo Nazaré Fonseca (2015), a literatura é produto cultural e devem ser levados em conta os contextos em que as suas produções estão inseridas, visto que o escritor toma consciência de que ela (a Literatura) tem uma função social e interventiva. O Inconsciente, segundo Mata (2014, p. 13), “é na verdade, como se pode caracterizar o gesto de naturalização da subalternidade, da exclusão e do estatuto periférico, ou o gesto de prescrição estético-literário”. A autora traça um paralelo entre estar na margem geográfica e social.

A análise do romance *Esse Cabelo* sob o viés da interseccionalidade a partir do discurso de Mila visa enfatizar como uma personagem feminina negra pode protagonizar e descrever sua própria história e percepções da sociedade sobre sua perspectiva e abrindo mão da visão estigmatizada sobre seu corpo, sua história e sua coletividade.

O presente artigo tem o tópico que vem a seguir, intitulado *Esse Cabelo e o feminismo negro*, tópico esse que traz o apanhado dos teóricos sobre interseccionalidade e as relações de gênero, raça e racismo que pautam o feminismo negro junto à análise dos trechos do romance em que a personagem Mila se posiciona e discorre sobre seus sentimentos, a relação com os episódios de racismo, conflitos identitários e o contato com a ancestralidade africana, e por fim as considerações finais.

### ***Esse Cabelo* e as marcas do feminismo negro**

A interseccionalidade é a base do pensamento feminista negro que tem a caracterização de um movimento identitário e solidário em manifestar a tomada de consciência das opressões interseccionais na mulher negra e, pelo manifesto dessa consciência, possibilitar a compreensão e solidariedade das opressões sofridas por outros grupos minoritários. Em *Esse Cabelo*, com o objetivo de resolver conflitos existenciais, a personagem Mila, protagonista na narrativa do romance, conta sua história, desde a infância até à idade adulta, de como ela se

descobre negra e, a partir disso, percebe que seu conflito com o cabelo ultrapassa um dilema pessoal. Os conflitos interiores enfrentados por Mila abrangem um contexto histórico, social e identitário pertencentes a seus iguais.

Muito se tem discutido nos dias de hoje sobre o feminismo e as conquistas provenientes da luta pelos direitos das mulheres, como voto, igualdade de salários, igualdade de gênero, entre outros. O feminismo negro surge a partir da urgência e da percepção de que as mulheres negras tinham necessidades mais particulares, que deveriam ser supridas, demanda que o feminismo hegemônico em geral não conseguiria abarcar. Esta vertente do feminismo torna visíveis causas tão importantes quanto questões de vida, sobrevivência e reconhecimento das mulheres negras como pessoas dotadas de capacidade e com os mesmos direitos.

Essa teoria defende que raça não se separa de gênero. Ambos os conceitos devem ser estudados indissociavelmente e, para entender essa relação indissociável, Grada Kilomba relata uma experiência pessoal ao se consultar com um médico branco aos 13 anos de idade. Após finalização da consulta, o médico propôs que Kilomba lhe prestasse serviços domésticos, embora não a conhecesse. Essa experiência é relatada em *Memórias da Plantação, episódios de racismo cotidiano*. Com base nisso Kilomba observa que:

Raça não pode ser separada de gênero nem o gênero pode ser separado da raça. A experiência envolve ambos porque construções racistas baseiam-se em papéis de gênero e vice-versa, e o gênero tem um impacto na construção de “raça” e na experiência do racismo. (Kilomba, 2019, p. 94)

O feminismo negro propõe um olhar mais sensível às opressões que se somam ao gênero, a intersecção a essa categoria ao estudo de raça e classe como categorias igualmente importantes na compreensão da condição múltipla e diversa das mulheres no mundo. Tem, como uma das bases da formação da episteme desse pensamento, o discurso proferido por Sojourner Truth em uma das reuniões das feministas brancas, em que ela tomou a palavra questionando o ideal de mulher definido como mulheres brancas de classe média, ignorando a existência e problemáticas das demais mulheres negras e em condição servil.

Djamila Ribeiro (2019) em *Quem tem medo do feminismo negro?* destaca a formação do feminismo negro a partir da segunda onda do feminismo, entre as décadas de 1960 e 1980, em contato com a *National Black Feminis (NBF)*. Trata-se de uma fundação das feministas negras estadunidenses que passaram a substanciar, através da escrita, a teoria e práxis deste pensamento voltado para compreender as problemáticas das mulheres negras. Ribeiro enfatiza a ação pioneira do discurso da ex-escrava Sojourner:

[...] Ela já anunciava que a situação da mulher negra era radicalmente diferente da situação da mulher branca. Enquanto àquela época mulheres brancas lutavam pelo direito ao voto e ao trabalho, mulheres lutavam para ser consideradas pessoas. (Ribeiro, 2009, p. 52)

A percepção dos privilégios e das condições diferenciadas entre mulheres brancas e negras já era percebido bem antes de uma formação e consolidação dessa teoria. Desde a escravidão, as escravas negras já sentiam o peso de sua situação e, então, elaboravam estratégias para escapar do sofrimento ou amenizar os desafios que enfrentavam naquele contexto histórico e social.

A visibilidade do pensamento feminista negro colocou em evidência a mulher negra diante da luta contra o racismo, a segregação racial e o processo de silenciamento de suas vozes, bem como discursos, produção literária ou qualquer tipo de manifestação em prol da justiça social. A junção dos dois complicadores raça e gênero, somados à condição econômica ou de classe, gera o racismo e o sexismo, o que caracteriza como um problema universal para as mulheres negras.

O que para Davis (1980) denomina-se interseccionalidade, a forma de opressão para as mulheres negras se entrecruza na fronteira de gênero, sexo e classe, ou seja, as opressões sofridas acentuam-se, somando cada complicador social: o ser mulher e negra e, ainda, de camadas menos abastadas financeiramente triplicam o sofrimento vivido por elas, que são expostas diariamente a situações de extremo preconceito.

A formação desse pensamento é substancialmente global e possui representantes em várias partes do mundo. Uma das teóricas do movimento é Sueli Carneiro que, em sua obra *Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero* (2011), mostra a necessidade de se analisar a categoria gênero alinhada à perspectiva de raça para compreensão da situação das mulheres não brancas. A compreensão possibilita entender o que cada mulher enfrenta, a partir do ponto social em que está localizada, bem como a desconstrução da ideia de um feminismo homogêneo que possa abarcar as problemáticas de todas as mulheres:

As análises feministas sobre a sina da mulher tendem a se concentrar exclusivamente no gênero e não proporcionam uma base sólida sobre a qual construir a teoria feminista. Elas refletem a tendência, predominante nas mentes patriarcais ocidentais, a mistificar a realidade da mulher, insistindo em que o gênero é o único determinante do destino da mulher. Certamente, tem sido mais fácil para as mulheres que não vivenciam opressão de raça ou classe se concentrar exclusivamente no gênero. Embora se concentrem em classe e gênero, as feministas socialistas tendem a negar a raça ou fazem questão de reconhecer que a raça é

importante e, em seguida, continuam apresentando uma análise em que a raça não é considerada. (Hooks, 1980, p. 208)

Considerando-se o que observa Hooks (1980), a situação das mulheres negras não possui problemáticas homogêneas. Todavia, no tocante às lutas, há problemas particulares que precisam ser tratados especificamente. Dessa forma, torna-se necessário reconhecer a influência dos complicadores raça e classe, bem como questões raciais e a situação econômica vista como para entender as condições de vida e sobrevivência dessas mulheres no mundo.

Mila expressa os conflitos que vivencia uma mulher negra, de origem angolana, em uma sociedade predominantemente branca, patriarcal e de orientação ocidental. A personagem dá voz aos seus pensamentos, ao narrar em primeira pessoa. A voz comunica não apenas as dores individuais, mas atravessa a de outras mulheres que enfrentam a mesma condição, de ser o outro e diferente. Esse universo social considerado por Collins (2019) como *outsider within*, traduzido por Carla Akotirene (2019) como “a forasteira de dentro”. Na conceituação de Akotirene, essa condição de forasteira de dentro significa permanecer habitando as margens, como pode ser observado neste trecho do romance de Almeida:

Acossam-me ao espelho quando me arranho pra sair, fazendo-me crer étnico, e por isso vulgar, um par de argolas que acabo sempre por não usar. Trazem-me abnegadamente preparada para o insulto de cada vez que saio à rua, embora na rua apenas ladrem cães à chuva. (Almeida, 2017, p. 96)

O sentimento de exclusão da personagem, tal como é retratado na obra, expressa sua situação, ao considerar sua aparência e tudo que é relativo a seu modo de existência serem considerados fora do padrão e, portanto, considerado, como ela descreve, “vulgar”. Mila revela estar consciente de que todos os conflitos que enfrenta estão relacionados à sua identidade étnica:

Estava bem vivo no meu avô Castro, através do qual vociferava contra a “pretalhada” do autocarro. Está bem vivo na primeira reação de todas as cabeleireiras à reação da textura do meu cabelo, negras ou brancas. É não um pretexto de definição, mas um narrador impune. Ouço o distintamente. Elé é o itálico nas conversas do café da esquina que me sobressalta como se falassem de mim “Tive de deitar fora minha saia “*preta*”: estragou-se na máquina”,” olha o fumo *preto* que aquela mota vai deitar” dizem as velhas por entre a barulheira de pires, chávenas, garfos, facas, moedas. Olho por cima do ombro à procura de indícios; a conversa continua: vejo que não é comigo. (Almeida, 2017, p. 96)

As violências simbólicas vivenciadas por Mila suscitam o entendimento da questão racial agregada ao estar no mundo como mulher, e ao se perceber

como uma mulher diferente, sendo esta compreensão uma pauta do feminismo negro. Segundo Ribeiro (2018, p. 123), “mulheres negras vêm historicamente pensando a categoria “mulher” de forma universal e crítica, apontando sempre para a necessidade de se perceber outras formas de ser mulher”.

A concepção é obtida através do conceito da interseccionalidade de Kimberlé Crenshaw (1989), esboçado em sua pesquisa da tese de doutorado, o qual sugere levar em conta as condições de cada mulher em relação a gênero, raça e, também, classe, para compreender as necessidades particulares de cada mulher, que se reconhece no mundo a partir de uma condição diferente de “*ser mulher negra*”.

Mila constrói uma perspectiva mais sensível e reflexiva de apreensão do espaço ao redor e das circunstâncias desafiadoras que surgem ao perceber as diferenças que lhe são apresentadas e experienciadas em ser mulher negra:

Se o outro é uma ruga da expressão, que apenas emerge na tentativa de fixar o afínco necessário para o recordar, como ousar ser um porta-voz? Precisar de um porta voz de mim mesma, uma língua para o que vejo como lapso intransponível entre as respostas dadas e as repostas pensadas, entre a cabelereira da Graça e a partida para outro bairro obscuro, outro salão, o lapso entre mim e a pessoa que de caminho me fui tornando. (Almeida, 2017, pp. 114-115)

Mila se reconhece a partir do viés interseccional como negra, a partir de que o gênero é interceptado pela categoria raça, a sua identidade a partir da diferença com o outro. Conforme destaca Brandão (2005), esse processo ocorre na travessia das alteridades. As experiências da personagem revelam os complicadores que atravessam a condição de ser mulher negra na sociedade; então, Mila fala a partir de suas vivências, indicando como o pensamento feminista negro pode ser manifestado consciente ou inconscientemente nas mulheres negras.

A compreensão de uma idéia única de mulher incomoda Mila, é possível perceber na citação abaixo como a personagem exterioriza este sentimento:

Eu nascia com um grau distinto de paranoia, para o meu cabelo e ao mesmo tempo para uma ideia de mulher. Nos pacotes defrisantes, via-se uma menina que segundo asseverava minha mãe, não era negra, envergando um fato-macaco às pintas, a primeira vestimenta de que tenho memória: um fato-macaco a estrear que terei vestido para um aniversário. Horas antes do início da festa, pus-lhe uma nódoa: o que remendei cortando a nódoa com uma tesoura: o que remendei cortando ainda um pouco mais, esburacando o fato que afinal, nunca chegara a estrear – e inaugurando uma série de métodos pessoais de disfarçar nódoas, como o de coser botões sobre cada medalha. (Almeida, 2017, pp. 25-27)

Mila delineia uma ideia nova de mulher a partir das incógnitas identitárias experienciadas, não só em relação à raça, mas também quanto às atividades

que a sociedade atribui como do domínio das mulheres. Ela cita a forma de vestimenta de um *fato-macaco* e de como lhe aplicou uma nódoa, de modo que para desfazer a nódoa, o cortou. Até tentar conseguir resolver o problema da vestimenta complica ainda mais a situação.

A ideia de ser mulher e a analogia ao acontecimento desastroso de manchar o *fato-macaco* expressa certa incompreensão e falta do encaixe em um perfil de mulher que a personagem não se identifica. Ao tentar encaixar-se nesse padrão, as complicações se acentuam ainda mais. Mila entende que não precisa se encaixar neste perfil padronizado que a sociedade exige, se não for confortável para expressar sua individualidade.

Todo o enredo do romance *Esse cabelo...* envolve a dificuldade da personagem Mila em lidar com o próprio cabelo crespo. Mila precisa aprender a aceitar e tratar o cabelo com o devido cuidado. Esse comportamento atravessa questões de afirmação, ancestralidade, autoaceitação, identidade e reconhecimento. Existe a problemática de tentar entender a diferença entre o cabelo e as demais pessoas com quem convive, até mesmo a família.

Uma das falas da personagem remete à conclusão de que havia uma diferença assinalada além da estética do cabelo. A diferença se acentua conforme aumentam as experiências negativas com a questão do cabelo como uma base identitária. Assim, Mila assevera que Percebe através uma série de experiências e de acontecimentos que mostram a ela a diferença entre sua identidade e as das pessoas que lhe rodeiam, quanto as características étnicas e, além disso, por exemplo a maneira que percebe o mundo à sua volta.

O drama do racismo, por vezes, afeta a percepção subjetiva do sujeito que questiona o seu lugar no mundo, o valor e a importância disso. No caso da mulher negra, essas dificuldades ultrapassam a esfera física. A maneira como as pessoas negras, sobretudo as mulheres, precisam driblar o preconceito, o racismo e, ainda, lidar com os dramas causados pela discriminação, causa feridas emocionais difíceis de serem tratadas e superadas. No entanto, uma vez que se reconhecem como o único ser capaz de transformar a própria história e vozeir suas lutas, essas mulheres se tornam capazes de elaborar estratégias de enfrentamento ao racismo individual e coletivamente:

O estudo da escritora Nilma Lino Gomes esboça como as representações dos corpos negros e sobretudo o ícone identitário cabelo tem uma forte relação entre o preconceito, as experiências de racismo e como esse cabelo pode ser também uma ferramenta de resistência:

As múltiplas representações construídas sobre o cabelo do negro no contexto de uma sociedade racista influenciam o comportamento individual. Existem, em

nossa sociedade, espaços sociais nos quais o negro transita desde criança, em que tais representações reforçam estereótipos e intensificam as experiências do negro com o seu cabelo e o seu corpo. (Gomes, 2002, p. 44)

São fenômenos que contribuem para que o negro tente assimilar os padrões do branco, pela ótica de que, embranquecendo, alcance valorização e respeito próprio e da sociedade. Esse relacionamento pessoal e intrapessoal conflituoso se torna ainda mais doloroso para a mulher negra, que absorve, da sociedade, as mensagens que condenam a aparência como algo digno de rejeição.

Mediante os estereótipos e as imagens de controle, nomeados por Collins como *mommy*, *jesabel* entre outras (2019), muitas mulheres negras procuram reverter a situação e amenizar os traços de negritude para serem aceitas. A personagem Mila conta que, desde a infância, costuma frequentar vários salões de beleza com o objetivo de proporcionar ao cabelo um aspecto mais aceitável para a sociedade. A personagem considera a textura do cabelo como crespo. Ao descrever tais experiências, Mila revela as sensações de angústias e cansaço que enfrenta:

O primeiro salão da minha vida escondia-se numa rua íngreme, em Sapadores, que viria a reencontrar por acaso, numa mudança de bairro, vinte anos depois. Andamos muito para lá chegar, eu e minha mãe, que gozava as férias de verão em Oeiras, hospedada em casa da avó Lúcia e do avô Manuel (Os meus avós paternos), com quem passei a infância. (Almeida, 2017, p. 23)

Essa passagem do romance descreve o quão cedo se iniciou o relacionamento de Mila com os salões de beleza, e como essas experiências na vida de crianças negras influenciam negativamente a questão identitária na vida adulta. A característica íngreme da rua revela a dificuldade que Mila enfrentava para chegar ao salão. Esses detalhes na narrativa, enfatizam os desconfortos físicos e emocionais causados por tais espaços simbólicos para as mulheres negras:

De Sapadores, volta-me com tonturas de amoníaco descer umas escadas para uma cave exígua de paredes brancas, salão cujo excesso de zelo com a higiene, comum na pobreza, me pareceu aos seis anos luxuoso. Sobra-me um pouco mais do que o rosa-choque da embalagem de desfrisante *Soft & Free* (ou seria *Dark & Lovely?*), anunciando, na variedade infantil, crianças negras de cabelos lisos, risonhas, modelos de vida instantâneos. Publicidade enganosa, perceberia eu no dia seguinte. (Almeida, 2017, p. 24)

As memórias das experiências e a descrição dos salões, bem como o cheiro do produto químico, enfatizado pela personagem na narrativa, revelam o quanto ainda se preserva nítido, na mulher adulta, o ideal inalcançável de cabelo liso

prometido pela publicidade dos produtos de beleza. Isso causa frustrações que duram anos na vida da personagem. Entretanto, antes de assumir a identidade negra, Mila enfrenta diversas experiências negativas com salões de beleza, produtos químicos e, publicidades com falsas promessas de cabelo mais aceitável socialmente.

Frantz Fanon (2020) descreve esse desejo subjetivo do indivíduo negro em encontrar o seu lugar de aceitação e identidade confortável para suas expressões subjetivas:

Assim a realidade humana em-si-para-si só consegue se realizar na luta e pelo risco que envolve. Este risco significa que ultrapasso a vida em direção a um bem supremo que é a transformação da certeza subjetiva, que tenho do meu próprio valor, em verdade objetiva universalmente válida. (Fanon, 2020, p. 80)

A busca da verdade subjetiva, segundo Fanon, é uma luta travada pelo indivíduo durante a vida, para se desfazer da desvalorização do outro. Durante a narrativa, a personagem se questiona sobre o estar no mundo cindido, onde não consegue encontrar um lugar fixo e estável, para se afirmar. O estar no mundo de supremacia parece ser ameaçador para Mila e desestabilizador da ordem. Como mulher negra, Mila se sente, a todo instante, constrangida para se manifestar como quem realmente é:

Durante muito tempo pensei que, de acordo com uma noção apropriada de seriedade, seria fraudulento dar a conhecer a Mila. Pensava então que ela seria percebida como uma negra de papel. Apercebo-me agora, porém, de que apenas para mim quem não fui é uma caricatura. (Almeida, 2017, p. 83)

Mila acredita que a manifestação de sua identidade pode causar desordem, incômodo ou constrangimento. É o que acontece muitas vezes com mulheres negras, em várias camadas sociais e, principalmente, em lugares predominantemente hegemônicos, lugar fértil para o racismo e o sexismo, onde apenas o fato de sua presença parece desestabilizar a ordem. Segundo Fanon (2020) o negro, a não ser que esteja transfigurado, representa ameaça ao sistema e viola os tratados.

A mulher negra é necessária nessa organização social, mas querem-na transfigurada de sua verdadeira essência, querem-na passiva, calada e apenas subserviente. Na estrutura da pirâmide social, a mulher negra está na base, onde existem os desprivilégios e a falta de oportunidades. É o lugar mais longe da ascensão e das vozes de comando. Contudo, trata-se do lugar onde todas as mudanças mais significativas podem acontecer. Por um lado, a base da pirâmide social atua como sustentáculo. Por outro, refere-se ao lugar que compromete todo o movimento da pirâmide. As transformações que ocorrem com quem

está na base, especialmente as mulheres negras, têm a força de influenciar todo o contexto social. Por isso, o que mais influencia a tomada de decisões que motivam a transformação da condição social das mulheres negras é a consciência identitária da mulher negra.

Fanon realiza a metáfora de um grande “buraco negro” em que o negro salta quando já está a beira do caos e de lá sai pronto e consciente para transformar o mundo de desigualdades em que vivia outrora. O salto ou mergulho indica a busca do sujeito negro pelas coisas e pelos valores referentes à ancestralidade negra.

A partir dessa busca e desse envolvimento, ressurgem um sujeito consciente, forte, que combate a alienação e o inconsciente coletivo, que desumaniza a imagem e a raça do ser na condição de pessoa negra. É possível verificar na personagem Mila essa busca introspectiva pela afirmação da identidade como mulher negra:

Estar em minoria não consiste apenas em tomar de empréstimo a iconografia da nossa intimidade; consiste em apagar o que pode existir de singular não na vida que vivemos, mas na que não vivemos. A história desse empréstimo parece ter pouco de coletivo. Assemelha-se antes a uma inaptidão pessoal para nos lembrarmos melhor de quem não chegamos a ser. (Almeida, 2017, p. 83).

É perceptível que a busca de Mila pela identidade trata, não só da descoberta de sua origem ou do seu passado, mas também do valor, que precisa ser reafirmado para si mesma. Esse valor se fragiliza com a vivência e experiência em sociedade. A luta por esse objetivo envolve esforços, estratégias e riscos. Entretanto, a superação dos riscos se torna gratificante para a personagem.

Enquanto mulher negra, Mila necessita buscar essa verdade subjetiva. O bem supremo, citado por Fanon (2020), é a caça ao tesouro durante toda a narrativa, na qual a personagem traça no percurso de sua história com o aspecto simbólico do cabelo:

O meu desapontamento com o cabelo acompanhou-me ao longo de uma transmutação, de um prurido insignificante até uma urticária abrasiva: a transmutação da estética em moralidade, do secador em juiz, da falta de jeito em fatalismo, do penteado abortado em culpa, danação – da cabeleira bruta em psicose. Fazer as pazes conosco parece-se, penso para comigo, como fazer as pazes com nossa ascendência, como se estarmos bem na nossa pele adviesse do apaziguamento de termos uma família [...] posso até aprender a pentear-me, não posso, porém, fazê-lo na pele de outra pessoa. (Almeida, 2017, p. 50)

Mila descreve a relação entre a estética e o desconforto moral que isso lhe causa por envolver feridas físicas e emocionais. A personagem exemplifica

como está indissociado o aspecto físico do psicológico. A tentativa de mudar o cabelo seria tão desastrosa quanto querer se adequar a um padrão estético que não possui. Para Mila, essas intervenções estéticas serviram para separá-la ainda mais da sua essência:

As piores cabelereiras que conheci foram duas congolezas<sup>1</sup> no Centro Comercial da Mouraria – seriam feiússimas ou é a distância que as transfigura – rosto des-pigmentado por Mekako<sup>2</sup>, um sabonete antisséptico usado para clarear a pele. Trançaram-me o cabelo velozmente em quatro horas e cobraram-me uma fortuna, olhando com desprezo para o namorado branco com quem lá fui. As primeiras duas tranças caíram horas depois, assim que as apanhei. As congolezas eram da família do homem que me insultaria na rua dizendo-me que tinha aprendido com a minha mãe a gostar de brancos – arruinando-nos Lisboa para sempre. (Almeida, 2017, p. 107)

Ao enfatizar o uso dos produtos *Mekako*, muito usados por mulheres negras, com o intuito de clarear a pele do rosto, a narradora demonstra o quanto o racismo atinge não só a si própria, mas também as demais mulheres em volta. Essa postura resulta da pressão social que tenta construir um padrão de beleza dominante exigido pela sociedade. Os relacionamentos interracializados são vistos com certo racismo. Mila demonstra ter consciência de todas as opressões provocadas por uma sociedade racialmente mesclada e como isso a sujeita. A personagem compreende, também, a diferença entre ser mulher e negra e todas as implicações causadas pela aparência física, pelos relacionamentos e pelas demais circunstâncias sociais da vida.

No entanto, ao compreender a importância da busca da verdade subjetiva, Mila aceita suas origens e valoriza os valores ancestrais que perpassam as fronteiras dos fenótipos do cabelo crespo e da pele negra. Apresentada como o outro, segundo Collins (2019), a mulher negra é sempre enxergada do ponto de vista da diferença, base do pensamento ocidental que contribui para a manipulação e objetificação das mulheres. Trata-se de ideias e estigmas criados para limitar o movimento, o pensamento e o lugar dessas mulheres na sociedade.

Bell Hooks (1980, p. 48) comenta que “como sujeito, toda pessoa tem o direito de definir sua própria realidade, estabelecer sua própria identidade e dar nome à sua própria história”. Na narrativa Mila expressa:

Em tempos me disseram que sou uma mulata das pedras, de mau cabelo e segunda categoria. Esta expressão ofusca-me sempre com a reminiscência visual de rochas

<sup>1</sup> Congolezas: mulheres de nacionalidade do Congo.

<sup>2</sup> *Mekako cream*: creme usado para clarear a pele do rosto.

da praia: rochas lodosas em que se escorrega e é difícil andar descalço. (Almeida, 2015, p. 25)

Os discursos que Mila ouve a respeito de si funcionam como imagens de controle, tanto para imobilizá-la de qualquer reação, quanto para legitimar estruturas racistas que fomentam a exclusão e opressão vivida por mulheres negras. Todo o trabalho começa na consciência. Fazer o sujeito acreditar que realmente é aquilo que o dizem ser. E o foco do pensamento feminista negro vem desconstruindo essas facetas, visto que rejeitar tais imagens significa recusar os ideais que mantêm essa organização.

Fomentar o racismo e manter as estruturas de poder e dominação são as maiores preocupações da sociedade que lucra com as desigualdades raciais. Os opressores temem que as consciências dessas mulheres possam ser despertadas, por isso reforçam a opressão interseccional, aspecto que dificulta ainda mais a movimentação das mulheres em busca de igualdade de direitos e justiça social comum. Quando Mila se desperta e se autoafirma, a prisão do pensamento é quebrada na narrativa.

Por vezes, na narrativa, Mila utiliza as palavras “*fraude*” e “*caricatura*” para se referir ao lugar de origem e identidade. Mila partiu de Angola quando ainda era criança. Logo, tudo que sabe sobre a terra de origem é contado por outras pessoas. Apesar de ter construído toda sua vida em Portugal, Mila sente a necessidade de entender o passado da família, para, então, compreender a si mesma. A pergunta que se repete na narrativa, “onde deixei a Mila?”, expõe a sensação de incompletude que a personagem sente, como se percebe a seguir:

Tinha o cabelo curto e via-me em casa no dia em que acordei com saudades de mim, mas saudades do que nunca fora. Saudade, meu Deus, de uma caricatura da pessoa que poderia ter sido, um exotismo. Acerca dessa Mila que não existe, a pessoa que vim a tornar-me foi vedada por uma ignorância exasperante a respeito de África. (Almeida, 2015, p. 35)

A ignorância à qual Mila se refere corresponde à falta do conhecimento sobre verdadeiras raízes, a importância e valoração de seu passado na África, bem como a riqueza ancestral que carrega em suas memórias e fenótipos. Através da definição do outro, que discrimina e se encaixa em um lugar de subalternidade, Mila desenha, em seu subconsciente, a insignificância proferida pelo racismo. Então, quando passa a se apropriar das memórias verdadeiras, Mila começa a construir um novo pensamento sobre si mesma, resultando em um discurso desconstruído de estigmas. O movimento da consciência é um dos passos mais importantes para a construção da identidade:

Em dois mil e onze, com indisfarçável desgosto, cortei o cabelo para me esquecer dele ainda mais. É claro que expliquei a mim mesma o esquecimento com simples sentido prático: lavar e andar, etc. Não posso esquecer é esquecer-me deste cabelo sem me esquecer também de mim e seguir à minha frente deixando- para trás como duas pessoas que se perderam na feira, admiti para comigo mais tarde. (Almeida, 2017, p. 81)

Mila vai percebendo, com o passar do tempo e das experiências, o que os cabelos crespos representam em sua vida, para além de sua estética, mas apontando para algo maior, a descoberta pessoal da ancestralidade, e o renascimento de sua consciência como uma mulher negra.

Esse processo não ocorre deliberadamente, mas passa por estágios que, como Ferreira (2009) descreve, são os quatro estágios indispensáveis para a construção da identidade do afrodescendente, a saber: (1) estágio de submissão, (2) estágio de impacto, (3) estágio de militância e (4) estágio de articulação, sendo estes últimos os mais significantes para o autorreconhecimento e a busca incessante pelas raízes. Esses estágios consequentemente resultam em se perceber como mulher negra e mudar a postura diante dessa tomada de consciência. Ferreira acrescenta que, após passar pelo primeiro estágio de passividade, no qual o indivíduo acata os valores do outro como se fossem seus em busca de aprovação, surgem os três outros estágios, que sugerem as reflexões da vivência. Isso, de certo modo, parte para uma mudança de postura militante.

Mila busca transformação por meio de processos químicos passando por diversos salões em Lisboa, cabelereiras que por vezes a expõem a tratamentos capilares abrasivos a fim de alisar os cabelos crespos, por pressão familiar, e adota uma postura passiva quanto às investidas racistas e alienantes até certo ponto de sua história. O cabelo representa o incômodo para quem a rodeia:

A minha avó branca (de que forma dizê-lo sem soar a novela brasileira?) perguntava-me pelo cabelo: “Então, Mila, quando é que trata esse cabelo?” O cabelo era então distintamente uma personagem, um alter ego presente na sala. (Almeida, 2017, p. 42)

A textura dos cabelos crespos da personagem, criticados pela avó branca, dá entendimento para uma problemática maior, ou seja, a demonização dos traços negros, causando repulsa tanto na avó, quanto nos demais membros da família. Porém, Mila aborda na narrativa a postura similar à da outra avó negra que, em contrapartida, celebra seus cabelos como algo bonito e admirável. Isso proporciona a Mila dois pontos de vista que se divergem para uma ideia maior de valorização por parte dos brancos e reconhecimento por parte de sua família negra em relação ao cabelo:

A minha avó angolana, uma negra fula chamada Maria da Luz (Já o disse?), a Mamã, que ficou imobilizada por uma trombose ainda jovem, viveu a velhice sentada a uma mesa, ou à janela, admirando ao longe uma colina que a separava da Amadora [...] Maria da Luz orgulhava-se do meu cabelo. (Almeida, 2017, p. 42)

Mila demonstra felicidade pela opinião da avó negra Fula, Maria da Luz. A personagem aceita sua cor também com orgulho e a descreve com tamanho carinho de forma que faz se aproximar mais da avó negra do que da branca. A avó negra não reprime Mila por causa da textura dos cabelos. A avó expressa elogios por considerar tais características como ascendência africana vinda dos antepassados.

Um dos fatores responsáveis para a tomada de consciência da personagem é o reconhecimento do próprio cabelo como algo indissociável da identidade:

Surpreende-me então uma coincidência entre o que sou e a narração da minha origem. Apenas a partir da sua irrelevância, posso deter-me na memória de penteados, coroa estática assente naquilo de que distraem. Serem precisas ventanias para perturbar o meu cabelo não deixa de ser irônico. Tem resistido a todos os tremores como uma planta que sobrevive a queda de um vaso. Fazer justiça a estas formas sensoriais de origem salvar-me-ia porventura do mal de pensar em mim mesma a partir de um estereótipo. (Almeida, 2017, p 32)

Mila parte da metáfora de uma planta que, resiste às intempéries para exemplificar como o próprio cabelo também resiste aos processos químicos. A partir dessa ideia de resistência, Mila entende que, para além do fenótipo, o cabelo remete às origens de maneira que ultrapassa a aparência. Assim, ao refletir sobre essas proposições, a personagem abre mão de se definir a partir de um estereótipo.

## Considerações finais

Após as leituras das teorias relacionadas ao conceito de interseccionalidade, definido por Collins (2019), e a posterior análise das ações e discurso da personagem Mila ao logo da narrativa, é perceptível identificar que *Esse Cabelo*, expressa a existência de Milla como uma mulher que se assume negra a partir dos inúmeros episódios de racismo contra ela e seus pares na sociedade lisbonense.

O fato do repúdio aos seus cabelos de textura crespa, a rejeição aos acessórios de origem africana, e a experiência do racismo e da exclusão possibilita a ela a percepção das opressões interseccionais de raça e gênero que a fazem se enxergar como uma mulher diferente dos padrões exigidos pela sociedade branca. Toda essa experiência gera nela tanto o desejo de estreitar o laço com sua ancestralidade

negra, quanto funciona como um desejo de questionar e mudar a realidade sua e de seus pares.

A escritora dá voz a essa personagem e, além do protagonismo, o discurso em primeira pessoa dá possibilidade para a personagem refutar os estigmas e estereótipos negativos a ela atribuídos durante a vida, bem como assumir o lugar de sujeito e não objeto da própria história, e contar sem ser interrompida.

Mila realiza uma performance consciente e em muitas passagens da narrativa alude como a educação, o conhecimento e a informação influencia o seu crescimento intelectual desde a infância. A personagem lança questionamentos sobre a vida e a existência, à luz da filosofia, mas somente a partir das experiências negativas relacionadas à sua identidade étnica é que Mila passa a ver sua existência como uma questão política.

Ao compreender a opressão que sofre, a personagem passa a enxergar a opressão que seus irmãos e irmãs africanas sofrem na sociedade lisbonense, faz alusão à violência policial, ao silenciamento, à condição insalubre de moradias às quais os imigrantes negros são submetidos ao habitarem a periferia de Lisboa. De fato, a tomada de consciência potencializa a consciência racial de Mila e melhora o relacionamento com a identidade ancestral da personagem.

Os questionamentos que realiza durante a narrativa como a pergunta recorrente “quem é a Mila?” vão diminuindo à medida que a identidade negra, a aceitação dos cabelos, a valorização das origens da personagem e o sentimento de negritude vão se solidificando. Os dilemas diminuem quando Mila se autoafirma como uma mulher africana e o cabelo crespo é a força motriz para o principal acontecimento da narrativa da vida da personagem em *Esse Cabelo*.

A escritora Djaimilia Pereira de Almeida, a partir desse jogo simbólico, cabelo e identidade, no romance, representa um dos marcos mais importantes nas organizações do conhecimento decolonial contemporâneo presente na literatura, exatamente por mostrar, em acontecimentos cotidianos, como uma pessoa pode se descobrir negra a partir do seu corpo e como o corpo em movimento é agente de transformação subjetiva e coletiva.

## Referências bibliográficas

- Almeida, D. P. (2017). *Esse Cabelo: a tragicomédia de um cabelo crespo que cruza fronteiras*. Rio de Janeiro: Leya.
- Akotirene, C. (2020). *Interseccionalidade. Coleção feminismos plurais*. São Paulo: Editora Jandaíra.
- Brandão, L.A. (2005). *Grafas da identidade: Literatura contemporânea e imaginário social*. Rio de Janeiro/ Belo Horizonte: Lamparina editora/ Fale UFMG.

- Carneiro, S. (2021). *Enegrecer o Feminismo: a situação da mulher negra na América latina a partir de uma perspectiva de gênero*. Disponível em: Microsoft Word – artigo\_carneiro (usp.br). Acesso em 15 nov. 2021.
- Collins, P.H. (2019). *Pensamento feminista negro*. São Paulo: Boitempo.
- Fanon, F. (2020). *Pele negra, máscaras brancas*. São Paulo: Ubu Editora.
- Ferreira, R.F. (2009). *Afro-descendente: identidade em construção*. Rio de Janeiro: Pallas.
- Gomes, N.L. (2002). *Corpo e cabelo como ícones de construção da beleza e da identidade negra nos salões étnicos de Belo Horizonte*. São Paulo: USP (tese: doutorado).
- Hooks, B. (1980). *Mulheres negras; moldando a teoria feminista*.
- Kilomba, G. (2019). *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó.
- Mata, I. (2014). Uma intensa disseminação: a África como lócus na Literatura Portuguesa. *Reflexos. Revue pluridisciplinaire du monde lusophone*, 1. Disponível em <[e-revues.pum.univ-tlse2.fr/reflexos/index.php?id=168&file=1](http://e-revues.pum.univ-tlse2.fr/reflexos/index.php?id=168&file=1)> (acesso em 06/11/2021).

## ***Os Maias* na televisão brasileira: *imitatio, variatio, renovatio***

ANA ISABEL CORREIA MARTINS

Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos – Universidade de Coimbra

“Durante todo o tempo em que assisti a série “Os Maias” na televisão pensei no termo musical “andante majestoso”. Não que o andamento da ação fosse invariável e pesado. Pelo contrário, a câmara extraordinariamente móvel mais do que retratou a frívola Lisboa da época e todas as atmosferas do romance. Mas no fundo havia aquela progressão majestosa, desde a primeira cena, para o desenlace, a câmara andando nos levando como um lento tema trágico que repassa uma sinfonia”.

*Luís Fernando Veríssimo*

### *In limine*

A reflexão desenvolvida neste artigo tem como pano de fundo a experiência pedagógica, na Universidade de Rennes 2, ao longo de quatro anos, na lecionação da disciplina semestral intitulada *Littérature et autres expressions artistiques*, destinada a alunos do 3.º ano da Licenciatura do Departamento de Estudos Lusófonos. O objeto de estudo circunscrevia-se à adaptação do romance queirosiano *Os Maias* na minissérie homónima da Globo (2001) – editada comercialmente em DVD em 2004 – a cargo da guionista Maria Adelaide Amaral e do diretor Luiz Fernando Carvalho. Nos últimos dois anos, alargámos o nosso *corpus* de análise à banda desenhada da RTP1, publicada em 2020, mas que não convocaremos para este espaço de reflexão.

A escolha da minissérie, em detrimento do filme português de João Botelho, radica fundamentalmente, no intuito de analisar a transversalidade da obra queirosiana no espaço lusófono: Portugal e Brasil. Não obstante, não se pode deixar de sublinhar a relevância do filme e o papel fulcral do realizador português na mundividência cultural, sendo um dos cineastas contemporâneos mais envolvidos em adaptações de obras-primas da literatura portuguesa<sup>1</sup>. Mencionemos a título de exemplo: “Quem és tu?” (2001) a partir de *Frei Luís de Sousa* de Almeida Garret; “A Corte do Norte” (2008), adaptado do romance homónimo de Agustina Bessa Luís; o Filme do *Desassossego* (2010) a partir da obra de Bernardo Soares; *A Peregrinação* (2017), da obra homónima de Fernão Mendes Pinto; e mais recentemente *O Ano da Morte de Ricardo Reis* de José Saramago.

Ainda nesta nota preambular, é oportuno justificar a escolha d’*Os Maias* entre uma panóplia de outros filmes possíveis e já transpostos para a tela do cinema e/ou televisão. A referida disciplina articulava-se no segundo semestre com adaptações de obras de teor colonial como a *A Costa dos Murmúrios* (2004) de Lídia Jorge, realizado por Margarida Cardoso e as *Cartas de Guerra* (2016) de António Lobo Antunes, dirigido por Ivo Ferreira. No primeiro semestre as alternativas recaiam sobre o *Delfim* de José Cardoso Pires, com o filme homónimo de 2002 mas considerou-se importante escolher uma obra do século XIX. Esta discussão em torno das escolhas dos *corpora* levar-nos-ia a indagar as características, as necessidades e as idiossincrasias do ensino da Literatura Portuguesa na diáspora, e em particular em França, o que não nos compete aprofundar neste momento<sup>2</sup>.

Voltemos à minissérie brasileira *Os Maias* para realçar o já consistente envolvimento de Maria Adelaide Amaral em adaptações literárias para minisséries: *A Muralha* (2000) do texto homónimo de Diná Silveira de Queiróz; *A casa das sete mulheres* (2003), do texto homónimo de Letícia Wierzchowski; *Amores roubados* (2014), livremente inspirada no livro *A emparedada da rua nova de Carneiro Vilela*; *Derci de verdade* (2012) inspirado no romance *Derci de Cabo a Rabo*. Luiz Fernando Carvalho também possui uma significativa experiência na direção de trabalhos de adaptação a partir de textos literários: *A Paixão segundo G. H.* (2020) do romance homónimo; *Alexandre e Outros heróis* (2013) a partir

<sup>1</sup> Os alunos puderem visualizar o DVD do filme português numa sessão extra-aula para o efeito.

<sup>2</sup> Em abril de 2022, teve lugar na Universidade de Lisboa o *I Congresso Internacional Jacinto Prado Coelho* com o propósito de debater os cenários e os desafios do Ensino da Literatura Portuguesa no Estrangeiro. A nossa contribuição colocou a ênfase na discussão sobre a constituição do(s) Cânone(s), sobre os meios de receção e os esforços de tradução na recodificação do património cultural. <https://congressoliteratura.wixsite.com/home>

de dois contos de Graciliano Ramos; *Lavoura arcaica* – de 2001, adaptado do romance homónimo de Raduan Nassar; a Curta- metragem *A espera* – de 1986, adaptado da obra *Fragmentos de um discurso amoroso*, de Roland Barthes e a minissérie homónima do romance *Grande Sertão: Veredas* de Guimarães Rosa; *Riacho doce* (1990), minissérie adaptada do romance de José Lins do Rego; *Dois irmãos* (2017), adaptação do romance homónimo de Milton Hatoum; *A pedra do reino* (2007), d' *O romance d'A pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*, de Ariano Suassuna, e *Capitu* (2008) do romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis; *Correio feminino* (2013) a partir dos textos de Clarice Lispector. Não esqueçamos ainda que foi diretor de duas telenovelas adaptadas de romances: *Helena* (1987), a partir do romance com o mesmo nome de Machado de Assis; e *Tieta* (1989), adaptação do romance homónimo de Jorge Amado.

A minissérie *Os Maias* é estruturada em 40 capítulos com cerca de 940 minutos sendo que no DVD foram ainda aduzidos os testemunhos dos atores, sobre a construção das personagens e inclusivamente leitura da obra. Quanto à escolha do elenco para os principais papéis temos Walmor Chagas (Afonso da Maia), Leonardo Vieira (Pedro da Maia), Fábio Assunção (Carlos da Maia); Ana Paula Arósio (Maria Eduarda); Selton Mello (João da Ega); Simone Spoladore/ Marília Pêra (Maria Monforte), Osmar Prado (o poeta romântico Alencar).

## A fluidez do exercício de adaptação, variação, apropriação e transmutação

O estudo dos mecanismos de adaptação e transposição de uma obra literária para a tela, para o palco ou para a televisão debate-se com inúmeras questões: i) qual é o princípio que rege o processo de redução e supressão da narrativa não comprometendo o enredo? ii) qual é o critério para a seleção e triagem informativas? iii) Quais os recursos extralinguísticos que podem ser utilizados para potenciar sentidos sem veicular uma leitura subjectiva? Até onde é aceitável, consentido e plausível o(s) desvio(s)?

Cardwell (2002, p. 43) identifica eixos para enquadrar este processo de adaptação – *the medium-specific approach, the comparative approach and the pluralist approach* – sendo que a primeira defende a quase total dissociação entre a obra literária e o filme, como dois produtos autónomos, únicos e independentes e cujo estudo deve começar pelas afinidades mas percorrendo sempre o caminho de distanciação progressiva entre ambos. Por seu turno, a abordagem comparativa ganha fôlego e radica na premissa de que qualquer adaptação é sempre um produto inferior à sua obra 'original'. Desta forma, é o estudo do processo de transposição e de análise semiótica o que prevalece e se torna o objetivo

soberano. Neste paradigma o manuseamento do próprio conceito de fidelidade ou infidelidade à obra, de onde parte a adaptação, comporta desde logo um sentido pejorativo de traição, como se o resultado fosse uma cópia espúria. A última abordagem, a pluralista, alimenta a diferenciação entre história (story), enredo (*plot*) e discurso (*discourse*), convocando os estudos culturais, os seus contextos e a noção de legítima apropriação<sup>3</sup>.

Qualquer *medium* tem as suas especificidades, códigos e parâmetros de *storytelling* e, inevitavelmente, dá-se a restrição de alguns efeitos para potenciar outros, num jogo de negociação subjectiva e sempre questionável<sup>4</sup>. M.-L. Ryan distingue os três domínios semióticos fundamentais para compreendermos as diferenças narrativas existentes entre os *media*:

In narrative theory, semantics becomes the study of plot, or story; syntax becomes the study of discourse, or narrative techniques; and pragmatics becomes the study of the uses of narrative. On the semantic level, different media favor different variations of the basic cognitive template [...]. On the discourse level, media may produce different ways to present stories, which will necessitate different interpretive strategies on the part of the user. [...]. On the pragmatic level, finally, different media may offer different modes of user involvement and different “things to do” with narrative. [...]. In summary, a medium will be considered narratively relevant if it makes an impact on either story, discourse, or social and personal use of narrative. (Ryan, 2006, p. 25-26)

André Bazin refere-se à fidelidade como um *grand chapeau*, isto é, nem uma servidão total nem uma rutura completa. A boa adaptação deve conseguir restituir o essencial do texto e do espírito da obra e do autor e nessa senda Maria Adelaide Amaral defende-se bem<sup>5</sup>. Nesta dialética entre a restrição e a

<sup>3</sup> “Adaptation and appropriation are dependent on the literary canon for the provision of a shared body of storylines, themes, characters, and ideas upon which their creative variations are made. The spectator or reader must be able to participate in the play of similarity and difference perceived between the original, source, or inspiration to appreciate fully the reshaping or rewriting undertaken by the adaptive text “. (Sander, 2006, p. 45)

<sup>4</sup> Vide Mittell, Jason (2007). Film and television narrative. In D. Herman (ed), *Cambridge Companion to Narrative* (pp. 156-171). Ohio: Cambridge University Press.

<sup>5</sup> “Se e eu e minha equipe cometemos algum pecado, foi ser extremamente reverentes com a obra de Eça. Nenhuma das alterações é relevante se comparada com a fidelidade com que seguimos a história e seu espírito, e todas se justificam do ponto de vista da dramaturgia. Eu cortei alguns personagens, ampliei a participação de outros e até incluí na trama figuras dos livros *A Relíquia* e *A Capital*, o que deixou muitos queirosianos de cabelo em pé. Entre os personagens que eliminei, por exemplo, está o Conde de Steinbroken, que tem uma função anedótica em *Os Maias*, mas não contribui em nada para a acção. Quanto ao núcleo de personagens que extrai de *A Relíquia*, estou com a consciência tranquila. Ele faz muito sucesso, diverte as pessoas. Os queirosianos me diziam: por que introduzir essa gente se a matéria cômica de *Os Maias* já é tão rica? Mas seu humor é refinado demais, requer conhecimentos da história de Portugal que nem os portugueses dominam hoje em dia. Essa espécie de ironia é quase inacessível ao público de televisão.

oportunidade, a adaptação vai espelhando o exercício hermenêutico do dramaturgo, do roteirista e guionista e até dos próprios atores, refletindo a sua leitura pessoal na construção das personagens. A adaptação não merece, por isso, ser avaliada pelo seu mimetismo ou pelo grau proximidade/fidelidade com a obra da qual parte, não deve ir na pegada da sua réplica de forma estrita, estanque ou rígida<sup>6</sup>. Na esteira de Romam Jakobson e da semiótica de Charles Sanders Peirce é pertinente olhar a transposição da Literatura para o Cinema como uma Tradução Intersemiótica, uma transmutação de códigos e processos.

Maria Adelaide Amaral vive uma contradição; está desapontada e, ao mesmo tempo, satisfeita. Ao longo de vários meses, a escritora e dramaturga trabalhou num dos projetos mais ambiciosos já feitos na televisão brasileira – a adaptação para a Rede Globo do romance *Os Maias* de Eça de Queiroz. Apuradíssima no texto e no visual, a série deixou, no entanto, de cativar a massa [...] a contrapartida vem da constatação de que a série atingiu momentos de beleza e sofisticação nunca vistos na TV brasileira. (Graieb, 2001, p. 11)

As palavras de Maria Adelaide Amaral levantam, desde logo, uma primeira interrogação: por que razão perante esta tríade qualidade da obra adaptada, qualidade do elenco e qualidade estética – sofisticação e beleza – a minissérie não conseguiu arrebatar os telespectadores? Podemos apontar algumas hipóteses tais como o distanciamento do público brasileiro do contexto histórico, político e cultural português ou a falta de conhecimento acerca da estética realista ou ainda a não familiaridade com o texto queirosiano apesar da tentativa de fidelidade sintática e lexical ao romance. Em todo o caso, o facto de não ter sido um sucesso de audiências e de não ter arrebatado as massas, não significa que não tenha o mérito inerente e proporcional à ambição do projeto. Possivelmente, a maior parte dos telespectadores que acompanharam a série também já seriam leitores de Eça de Queirós, um público ainda mais exigente no que tange o respeito dos códigos e matrizes e, talvez por isso, mais crítico em relação a certas escolhas na adaptação. Certo é que poucas são as obras portuguesas adaptadas à televisão brasileira e essa travessia atlântica tem *per se* um valor incomensurável. O respeito pelo texto, o cuidado na escolha dos espaços exteriores e interiores, a

---

(Amaral, 2001); vide ainda Bazin, A. (1952). Pour un cinema impur (defense de l'adaptation). In Bovary, G.-M. (org). *Cinéma: un oeil ouvert sur le monde*. Lausanne: Clairefontaine, p. 59-84;

<sup>6</sup> “A teoria da adaptação dispõe de um rico universo de termos e tropos – tradução, realização, leitura, crítica, dialogização, canibalização, transmutação, transfiguração, encarnação, transgrificação, transcodificação, desempenho, significação, reescrita, *détournement* – que trazem à luz uma diferente dimensão de adaptação. [...] da mesma forma que qualquer texto literário pode gerar uma infinidade de leituras, assim também qualquer romance pode gerar uma série de adaptações. [...] o dialogismo intertextual, portanto, auxilia-nos a transcender as aporias da ‘fidelidade’” (Stam, 2008, p. 21).

reconstituição bem conseguida das cenas enevoadas e melancólicas, bem como o recurso a uma panóplia de expedientes que preservassem as características da obra foram uma prioridade. A prolixidade de presságios, símbolos e metáforas são transpostos rigorosamente para a minissérie, vejam-se, por exemplo, as cenas respeitantes a Maria Monforte, através dos ângulos e jogos de luz, o ritmo e a perspetiva da câmara, as cores e os objetos.

Quando se fala da educação de Pedro da Maia, reconhecemos as expressões chave e mais paradigmáticas, não raras vezes com a reprodução *ipsis verbis* de várias páginas da obra, sobretudo nas falas do narrador, nos minutos 13 e 14 da série:

“Quando a mãe morreu, numa agonia terrível de devota, debatendo-se dias nos pavores do inferno, Pedro teve na sua dor os arrebatamentos de uma loucura. Fizera a promessa histórica, se ela escapasse, de dormir durante um ano sobre as lajes do pátio: e levado o caixão, saídos os padres, caiu numa angústia soturna, obtusa, sem lágrimas, estirado de bruços sobre a cama numa obstinação de penitente”. (Queirós, 2014, pp. 20 e 23)

Constatamos, evidentemente, manipulações na linearidade da narrativa queirosiana, na senda de tornar o entendimento mais claro para o telespectador, dada a inevitável necessidade de adequação ao *timing* televisivo. Há expressões e fragmentos que surgem na minissérie sem um decalque rígido da sequencialidade da obra. O excerto que acabámos de mencionar surge no romance depois da fala do reverendo Vasques e na série essa ordem é invertida. Exemplos destes proliferam, veja-se ainda *en passant* no episódio no teatro S. Carlos: na página 28 correspondente aos minutos 32 e 33.

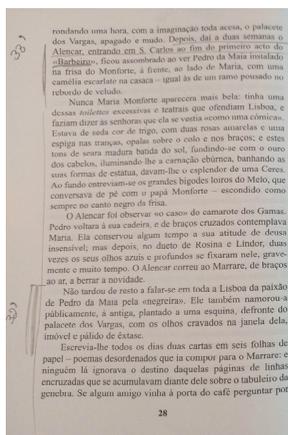


Fig. 1 – Queirós, 2014, p. 28.

O desafio de reduzir o gigantismo e o fôlego do texto queirosiano não deu azo a supressões, simplificações ou manipulações que desvirtuassem o estilo, pelo contrário. Encontramos, frequentemente, a transcrição de páginas e de inúmeros excertos sobretudo nos momentos chave e catalisadores da acção: i) quando Afonso vê Maria Monforte nas páginas 32 e 33 nos minutos 1:28 e 1:36; ii) quando Pedro casa com Maria Monforte nas páginas 36 e 37 nos minutos 1:39 e 1:41; iii) quando Maria Monforte abandona Pedro da Maia e foge com Tancredo nas páginas 48 e 49 nos minutos 3:13 e 3: 15; iv) Morte de Pedro, páginas 54 e 55 no minuto 3:26; v) quando Carlos da Maia vê Maria Eduarda pela primeira vez páginas 160 e 161 nos minutos 2:7 e 2:10 minutos; vi) na anagnórise e revelação do incesto na página 645 nos minutos 2:45 e 2:48 ou vii) no episódio da morte de Afonso da Maia, páginas 680 e 681 nos minutos 3:13 e 3: 14, viii) na presença de Alencar no funeral de Afonso da Maia, no minuto 3:19; ix) na cena final e diálogo de Carlos da Maia e João da Ega, páginas 722 e 723 nos minutos 3:38, x) na anagnórise e na consumação do incesto, nas páginas 674-675 que correspondem aos minutos 3:06.

O fundo vermelho dos lençóis, o ângulo de cima da câmara representando a fatalidade que atinge os dois com a mesma tragicidade, a posição fetal de Carlos da Maia – nessa reminiscência da culpa inicial e embrionária – e os movimentos retorcidos do seu corpo entre muitos outros elementos tornam a cena eficaz na transposição do texto queirosiano.



Fig. 2 – Cena do capítulo 23 do DVD e/ou do Episódio 41 transmitido pela televisão GLOBO<sup>7</sup>

“Uma repugnância material, carnal, à flor da pele, que passava como um arrepio. Tendo por um só dia dormido com ela, na plena consciência da consanguinidade

<sup>7</sup> Disponível ao público <https://www.youtube.com/watch?v=K0MXD6qVtR8> acesso a 27/01/2023.

que os separava, poderia recomeçar a vida tranquilamente? Ainda que possuísse frieza e força para apagar dentro de si essa memória- ela não morreria no coração do avô e do seu amigo. Aquele ascoroso segredo ficaria entre eles, estragando, maculando tudo. A existência doravante só lhe oferecia intolerável amargor”. (Queirós, 2014, p. 675)

## As (in)fidelidades à narrativa e a (i)legitimidade da transgressão

*Os Maias* [minissérie] é absolutamente, ou pretendeu ser absolutamente fiel ao livro, exceto em alguns momentos, em que realmente a teledramaturgia se impôs mais poderosa, onde era necessário fazer, digamos assim, alguns ajustes. [...] tudo que eu acrescentava eram absolutamente falas com o mesmo espírito, só com o veículo da televisão, para esclarecer melhor, para facilitar, como agente facilitador, então se recorriam, assim, a certos expedientes de dramaturgia, para que esse universo ficasse mais explícito, ficasse mais acessível, digamos assim (Amaral & Carvalho, 2004, DVD 2, extras “A Obra – Maria Adelaide Amaral (autora)”.

Nesta última parte da nossa reflexão, foquemo-nos naqueles que foram os principais desvios da série em relação à obra, segundo a autora, por imposição da teledramaturgia e sem esquecer que a divisão em episódios teria de responder à necessidade de manter o suspense e a curiosidade dos telespectadores para os capítulos subsequentes. Ainda que Maria Adelaide Amaral assuma que se ficou apenas pelo acréscimo de falas, a transgressão foi mais além e há cenas incorporadas na minissérie inexistentes na obra e inclusivamente cenas incorporadas de outras obras queirosianas como a *Relíquia* e a *Capital*<sup>8</sup>. Começamos pela primeira cena em que surgem Carlos da Maia e João da Ega caminhando labiríntica e vagarosamente pelos jardins do Ramalhete devoluto, desabitado e empoeirado ao som da *Sonata ao luar* de Beethoven. Não de somenos importância é a voz do narrador de Raul Cortez, que afinado na mesma (de)cadência melancólica e pesadosa abre com a primeira frase do romance: “A casa que os Maias vieram habitar em Lisboa, no Outono de 1875, era conhecida na vizinhança da Rua de S. Francisco de Paula, e em todo o bairro das Janelas Verdes, pela Casa do Ramalhete, ou simplesmente o Ramalhete” (Queirós, 2014, p. 7). O tom com que o espectador vai afinar toda a sua análise é a do dramatismo e tragicidade. Nestas primeiras cenas, retemos ainda outras coordenadas importantes: a cumplicidade

<sup>8</sup> Vide a este propósito Vicente, K. B. (2012). *Os episódios da vida romântica: Maria Adelaide Amaral e Eça de Queirós na minissérie “Os Maias”* (tese de doutoramento, Universidade Federal da Bahia. <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/12908/1/KyldesBatistaVicente.pdf>. A autora refere várias situações internas da equipa de produção, a alteração de roteirista ao longo do processo, a logística, a estrutura e objetivos do projeto, detalhes financeiros para a execução. São ainda enumeradas diversas e severas críticas dos jornalistas, informações sobre os índices de audiência, discute o conceito de transmediação e teleficção.

dos dois amigos, e a percepção de que Ega terá sido sempre o companheiro e a testemunha de todos os acontecimentos.

Não podemos deixar de notar que se no romance queirosiano é João da Ega quem se encontra com Maria Eduarda em Santa Apolónia, na minissérie é Carlos da Maia que se vai despedir dela: “No dia seguinte, nas estações de Santa Apolónia, Ega, que viera cedo com o Vilaça, acabava de despachar a sua bagagem para o doutor, quando avistou Maria, que entrava trazendo Rosa pela mão. Vinha toda envolta numa grande peliça escura, com um véu dobrado, espesso como uma máscara” (Queirós, 2014, p. 694). Imperativo ou não da teledramaturgia, seja pela necessidade de sedução do público ou pela tentativa de potenciar dramatismo, certo é que são estas sinuosidades que desviam, em vários momentos e significativamente, a minissérie da obra em que se inspira.

No que toca ao momento da anagnórise entre os irmãos, há igualmente uma alteração profunda porque a série coloca Afonso da Maia *vis-a-vis* com a consumação do incesto em casa de Maria Eduarda, cena inexistente na obra. Da mesma forma, há uma cena de encontro entre Maria Monforte (em idade madura interpretada por Marília Pêra) e Carlos da Maia (fig. 3) e ainda uma outra entre Maria Monforte e Afonso da Maia.



Fig. 3 – Cena do capítulo 19 do DVD e/ou Episódio 41 transmitido pela televisão GLOBO<sup>9</sup>.

A criação destes dois momentos tão significativos exponencia uma intensidade dramática, com contornos de telenovela, desviando-se profundamente do romance queirosiano e da contenção realista. No entanto, podemos sempre

<sup>9</sup> Disponível ao público <https://www.youtube.com/watch?v=K0MXD6qVtR8> acesso a 27/01/2023.

considerar que esta variação respeita uma coerência narrativa em televisão, uma necessidade de ‘reposição/restituição de verdade’ nesta tríade Carlos, Afonso e Maria Monforte. Maria Monforte foi caminhando nas ressonâncias de várias personagens, desde a inocência de Julieta shakesperiana, ao decalque da Madame Bovary e da Dama das Camélias e esse percurso atinge aqui um clímax necessário em televisão. A cena de reencontro com Afonso cria-se a partir de uma ida de Monforte a Lisboa e no Ramalhete, às portas da morte, reivindicando a Afonso da Maia o direito de ver o filho:

– O senhor também é responsável por essa desgraça. Se ao invés de repudiar-me, tivesse me acolhido, a história do casamento do Pedro seria outra.

Como podia acolhê-la, se desde o primeiro momento em que a vi soube o que ia acontecer. E ninguém, em sã consciência, muito menos a senhora, pode me culpar pela desgraça de Pedro, baseada em absurdas suposições, que desconsideram o mais importante, o mal corre no seu sangue, é indissociável da dor daquelas pobres criaturas que fizeram a fortuna do seu pai.

– Eu podia falar do mal causado por cavalheiros como o senhor. Podia falar do mal causado por sua intransigência, sua intolerância. Mas, como lhe disse na carta, estou muito doente e queria ver o meu filho. (Amaral & Carvalho, 2004, DVD 4, cap. 18)

Carlos Reis tece a seguinte crítica à minissérie: “a reentrada em cena de uma Maria Monforte já envelhecida, trazendo a notícia do incesto, traduz uma cedência ao melodramático e a uma desmesurada entonação emocional que pouco ou nada se ajustam aos princípios e às práticas da estética queirosiana” (Reis, 2012, p. 370). Ainda assim, se considerarmos que uma adaptação pode dar liberdade à expansão de sentidos, se considerarmos que uma atriz da dimensão de Marília Pêra acrescenta densidade teatral, se considerarmos que todos estes desvios foram conscientes e não por desconhecimento do romance, tornando-se uma transgressão voluntária, talvez se possa amenizar a crítica. E se considerarmos ainda que todos os expedientes extra textuais foram cerzidos de forma rica e alegórica para preservar os jogos retóricos que na obra queirosiana se entretecem, não nos parece uma incúria ou insolência excessiva.

O último exemplo que gostaríamos ainda de mencionar diz respeito ao momento da morte de Afonso da Maia, descrito da seguinte forma no romance queirosiano:

“Afonso da Maia lá estava, nesse recanto do quintal, sob os ramos do cedro, sentado no banco de cortiça, tombado por sobre a tosca mesa, com a face caída entre os braços. O chapéu desabado rolara para o chão; nas costas, com a gola erguida, conservava o seu velho capote azul. Em volta, nas folhas das camélias,

nas áleas areadas, refulgia, cor de ouro, o Sol fino de Inverno. Por entre as conchas da cascata, o fio de água punha o seu choro lento. [...] Outra vez [Carlos] lhe palpava o coração... Mas estava morto. Estava morto, já frio, aquele corpo que, mais velho que o século, resistira tão formidavelmente, como um grande roble, aos anos e aos vendavais. Ali morrera solitariamente, já o Sol ia alto, naquela tosca mesa de pedra onde deixara pender a cabeça cansada.” (Queirós, 2014, p. 556)

Na série, Afonso da Maia morre no seu quarto nos braços do neto, depois de uma sucessão de cenas visualmente interessantes dos dois caminhando sobre um chão que alude a um tabuleiro de xadrez. Todos estes símbolos representam os encontros e tensões com a fatalidade, na resistência e na negação do Destino que envolve estas três gerações da família Maia. O andar trépido, titubeante e fraco de Afonso anuncia ao telespectador a sua morte, uma antecâmara do derradeiro momento. Afonso sucumbe perante a intempestuosidade do Destino que nunca controlou, malgrado todas as suas tentativas e pretensões. O olhar baixo e taciturno de Carlos mostra-o igualmente vergado às vicissitudes e tropelias do *Fatum*, alguém que nunca se definiu romântico, que sempre contrariou as *passiones animi* mas acaba por sucumbir nelas.

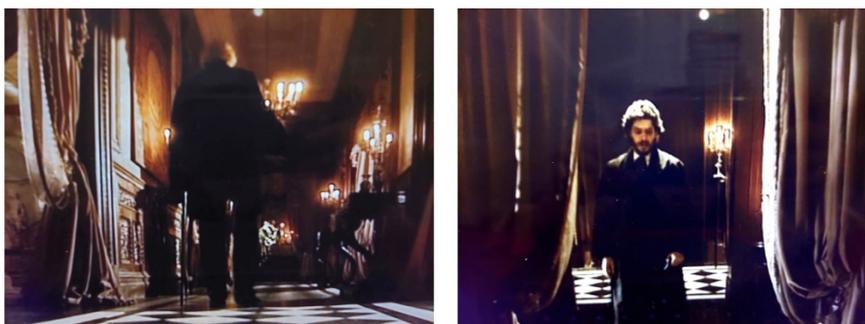


Fig. 4 e 5 – Cena do capítulo 23 do DVD e/ou Episódio 41 transmitido pela televisão GLOBO<sup>10</sup>.

Em tom de conclusão, há alguns pontos que merecem ser sistematizados, nomeadamente o facto das câmaras terem obedecido a uma direção menos preocupada com o ritmo habitual dos formatos narrativos da televisão e mais subsidiárias do ritmo instaurado pelo romance, pelo narrador, muito além da satisfação o espectador. Essas delongas focalizam por vezes expressões, enquadramentos, pensamentos não verbalizados, efeitos psicológicos de maior densidade, presságios que vão ao encontro da estética realista e queirosiana. A própria edição e montagem de cada quadro, de cada momento da história demonstrou uma

<sup>10</sup> Disponível ao público <https://www.youtube.com/watch?v=K0MXD6qVtR8> acesso a 27/01/2023.

preocupação cuidada com o equilíbrio e a naturalidade das cenas, bem como com a fluidez, com as marcações de cena características do teatro e talvez por isso não seja despiciente a escolha de atores de grande envergadura em palco: Eva Wilma, Walmor Chagas, Marília Pêra, Otávio Augusto e inclusivamente a escolha do narrador Raul Cortez. A sua voz grave, benevolente e mansa, como quem observa sabia e ativamente os acontecimentos aproxima-se do imaginário queirosiano. Por vezes, o tom do ator sinalizava uma certa ironia discreta, mas contundente, de quem já conhece tudo, mas sabe o momento oportuno da revelação, cujos comentários se revestiam de digressões para validação dos factos. Um dos aspetos que merece o nosso aplauso é o esforço em manter o toque poético da narração, na escolha certa dos excertos reproduzidos, a entoação levemente lírica e a *grauitas* de que se empodera.

A crítica a esta adaptação televisiva foi na sua generalidade positiva apesar dos níveis baixos de audiência. Sadlier (2009) sublinha que “among recent Globo productions, *Os Maias* was one of the best, although its slow-paced narrative did not appeal to all viewers” (13-14). Apesar dos “desvios discutíveis” à acção do romance, questionados por Carlos Reis, é inegável o registo de grande sofisticação artística e segundo Guimarães (2003) a minissérie foge “à tentação de utilizar recursos audiovisuais como mera ilustração do texto literário” (p. 101). Talvez estejamos de acordo de que existe um romance *Os Maias* antes e depois da produção da Globo que nos leva a analisar a sobrevida destas personagens e da estética queirosiana. Robert Stam (2008) afirma ainda o seguinte:

“uma adaptação é automaticamente diferente e original devido à mudança do meio de comunicação. A passagem de um meio unicamente verbal como o romance para um meio multifacetado como o filme, que pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas), mas ainda com música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas, explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal, que eu sugeriria qualificar até mesmo de indesejável”. (p. 20)

## Referências bibliográficas

- Bal, M. (1985). Narration et focalization. Pour une théorie des instances du récit. *Poétique*, 61, 101-9.
- Bordwell, D. (1985). *Narration in the fiction film*. Wisconsin, United States: University of Wisconsin Press.
- Cardwell, S. (2002). *Adaptation revisited: Television and the classic novel*. Manchester, England: University Press.
- Cartmell, D., & Whelehan, I. (eds). (1999). *Adaptations: from text to screen, screen to text*. London, England: Routledge.

- Cartmell, D. (2012). *A Companion to Literature, Film and Adaptation*. Oxford, England: Blackwell Publishing.
- Chatman, S. (1980). *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. London, England: Cornell University Press.
- Corrigan, T. (2012). *Film and Literature: an introduction and reader*. London, England: Routledge.
- Freeland, A. (1989). *O Leitor e a Verdade Oculta. Ensaios sobre Os Maias*. Lisboa, Portugal: INCM.
- Guimarães, H. (2003). O romance do século XIX na televisão: observações sobre a adaptação de Os Maias. In T. Pellegrini (dir.), *Literatura, cinema e televisão* (91-114). São Paulo, Brasil: Senac.
- Graieb, C. (2001). Entrevista a Maria Adelaide Amaral. Frustrada e feliz – a autora lamenta a baixa audiência. In *Veja* 21/03.
- Griffiths, J. (1997). *Adaptations as Imitations*. Newark, United States: University of Delaware Press.
- McFarlane, B. (2004). *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford, England: Clarendon Press.
- Queirós, E. (2014). *Os Maias*. Lisboa, Portugal: Porto Editora
- Queirós, E. (2004). *Os Maias DVD*, Luiz Fernando Carvalho (dir.). Globo.
- Reis, C. (1999). *Pluridiscursividade e representação ideológica n'Os Maias. Ensaios sobre Eça de Queirós e a sua obra*. Lisboa, Portugal: Editorial Presença.
- Reis, C. (2012). Eça de Queirós em formato Globo. In *Letras de Hoje vol 47, n.º4*, 365-371.
- Ryan, M.-L. (2006). *Avatars of story*. Minneapolis, United States: Minneapolis University Press.
- Sadlier, D. (2009). *Latin American melodrama: passion, pathos and entertainment*. Illinois, United States: University Press.
- Sanders, J. (2005). *Adaptation and appropriation*, London, England: Routledge.
- Seger, L. (1992). *The Art of Adaptation: turning fact and fictions into film*. New York, United States: Henry Holt and Company.
- Stam, R. (2008). *A Literatura através do Cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Minas Gerais, Brasil: Editora UFMG.
- Stam, R. (2005). Introduction: the theory and practice of Adaptation. In R. Stam & A. Raengo (eds), *Literature and Film: a guide to the theory and practice of film adaptation*. Oxford, England: Blackwell Publishing.
- Verdaasdonk, D. (1991). Feature films based on literary Works: are they incentives to reading? On the lack of interference between seeing films and reading books. In *Poetics vol 20, n.º4*, 405-420.



# Diálogos interartes: um estudo na obra de José Saramago

MARIA IRENE DA FONSECA E SÁ  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

## Introdução

José Saramago afirmava que gostava de música: “Gosto de música, ouço-a continuamente. Os clássicos, claro, mas também cantores como Jacques Brel – ouça-se "Les Vieux" ou "J'Arrive" – ou Leonard Cohen, e muitíssimos mais que não caberiam nesta entrevista. Gosto da boa música popular brasileira e portuguesa [...]” (Saramago, 2005).

Neste sentido, era conhecido seu gosto pela obra do escritor e cantor brasileiro Chico Buarque. Em 1997, José Saramago, Chico Buarque e Sebastião Salgado uniram-se num projeto que combinava literatura, música e fotografia. José Saramago contribuiu com o texto do livro, já publicado em 1980, *Levantado do Chão*, Chico Buarque compôs a canção *Levantados do Chão* a partir da obra de Saramago, e que foi musicada por Milton Nascimento, e Sebastião Salgado produziu uma exposição sobre a luta dos trabalhadores rurais sem-terra no Brasil. O resultado do trabalho conjunto foi a publicação do livro *Terra* que continha fotos de Salgado, com texto extraído do romance de Saramago e que era acompanhado de um CD com músicas de Chico Buarque.

Em várias falas, Saramago explicava que sua forma de escrever se assimilava à música. Assim, em *Cadernos de Lanzarote Diário – II*, Saramago afirma:

Todas as características da minha técnica narrativa actual (eu preferiria dizer: do meu estilo) provêm de um princípio básico segundo o qual todo o «dito» se destina a ser «ouvido». Quero com isto significar que é como narrador oral que me vejo quando escrevo e que as palavras são por mim escritas tanto para serem lidas como

para serem ouvidas. Ora, o narrador oral não usa pontuação, fala como se estivesse a compor música e usa os mesmos elementos que o músico: sons e pausas, altos e baixos, uns, breves ou longas, outras. Certas tendências, que reconheço e confirmo (estruturas barrocas, oratória circular, simetria de elementos), suponho que me vêm de uma certa ideia de um discurso oral tomado como música. (Saramago, 1999, p. 49)

De modo que, para aqueles que tinham dificuldade em entender seus romances, Saramago sugeriria que os mesmos fossem lidos em voz alta, de forma a que fossem ouvidos.

Os meus sinais de pontuação, quer dizer, a vírgula e o ponto final, nesse tipo de discurso, não são sinais de pontuação. São sinais de pausa, no sentido musical, quer dizer: aqui o leitor faz uma pausa mais longa. Quando aconteceu algumas pessoas dizerem que não entendiam nada. A minha única resposta [...] foi: leiam uma página ou duas em voz alta. [...] É fácil. O leitor há-de ouvir, dentro da sua cabeça. (Saramago como citado em Aguilera, 2010, p. 256)

Assim ele afirmava que: “Não distingo entre a aura da música e a aura da palavra. Falar não é mais do que fazer música” (Saramago como citado em Aguilera, 2010, p. 248). E, ele discorreu como buscava fazer com que sua narrativa literária se parecesse com os sons emitidos por uma orquestra:

O natural seria tentar exprimir tudo numa corrente contínua que nos transporta, como acontece com a música. Porque quando ouvimos uma orquestra existe uma integração de timbres e sons, de altos e baixos, e tudo isso acontece com todos os instrumentos. O que tento é conduzir a minha narrativa como se fosse uma orquestra. Quer dizer, não é uma soma de palavras, é uma integração, como o som produzido por uma orquestra, onde podemos identificar de onde vem cada um, a sensação de diversidade, ao mesmo tempo que aquilo é uma unidade. (Saramago como citado em Aguilera, 2010, p. 252)

Neste contexto, Saramago se entendia um maestro que produzia romances que poderiam soar como música aos ouvidos de seus leitores. No entanto, os ouvidos são dos leitores e, portanto, o entendimento e a percepção são individuais para cada leitor.

Algumas obras de Saramago foram adaptadas para óperas: *Don Giovanni ou O Dissoluto Absolvido (Il Dissoluto Assolto)*, *In Nomine Dei (Divara)*, *Memorial do Convento (Blimunda)* e *As Intermittências da Morte (Death with Interruptions)*.

Quanto ao cinema, Saramago relata, no livro *As Pequenas Memórias*, o medo que o fazia chamar por seus pais, durante a noite, quando era acometido por pesadelos ou de olhos abertos via nas sombras seres ou monstros que se moviam

e ameaçavam atacá-lo. Ele dizia que: “A responsabilidade de tais pavores, creio, teve-a aquele famoso Cinema “Piolho”, na Mouraria, onde com o meu amigo Félix, me alimentei espiritualmente das mil caras de Lon Chaney, de gente malvada e cínicos da pior espécie, de visões de fantasmas, de magias sobrenaturais, [...]” (Saramago, 2006, p. 57). No entanto, Saramago também tinha boas recordações de suas visitas às salas de cinema:

Nem tudo foram sustos nas salas de cinema aonde o garoto de calções e cabelo cortado à escovinha podia entrar. Havia também fitas cómicas [...] os actores de quem eu mais gostava eram o Pat e o Patachon, que hoje parece terem caído em absoluto esquecimento. Ninguém escreve sobre eles e o os filmes não aparecem na televisão. Vi-os sobretudo no Cinema Animatógrafo [...] Muito mais tarde viria a saber que eram dinamarqueses e que se chamavam, o alto e magro, Carl Schenstrom, o baixo e gordo, Harold Madsen. (Saramago, 2006, pp. 60-61)

Nesta fala, Saramago discorre sobre um de seus temas preferidos – a morte, que acontece quando não se lembra mais das pessoas, quando elas caem no esquecimento.

Percebe-se que, desde a infância o cinema era um atrativo para Saramago.

Algumas de suas obras foram adaptadas para o cinema: *O Homem Duplicado*, *Ensaio sobre a Cegueira*, *A Jangada de Pedra*, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, *Embargo* e *A maior Flor do Mundo*.

Assim, é possível falar de intermedialidade nos romances de Saramago. Segundo Ramazzina Ghirardi, Rajewsky e Diniz (2020), é controversa a definição de intermedialidade.

A academia tem assistido a uma proliferação notável do uso desse termo. Por referir-se a uma dinâmica de transformação comunicacional característica da contemporaneidade, relações entre mídias fazem com que os debates em torno do sentido e do alcance de *intermedialidade* se tornem ainda mais importantes. (Ramazzina Ghirardi, Rajewsky & Diniz, 2020, pp. 13-14)

Segundo as autoras, nos anos 1990, o termo tornou-se objeto de discussão por parte de pesquisadores e uma ampla diversidade de definições foram propostas. Desta forma, a multiplicidade de pareceres teóricos fez com que

o conceito de intermedialidade [tenha se estabelecido], desde o início, como um ‘termo guarda-chuva’, utilizado sempre de maneira diferente, justificado por abordagens teóricas diversas e sob o qual se combina uma multiplicidade de objetos, problemáticas e objetivos de pesquisa (*Erkenntnisinteressen*) heterogêneos. (Rajewsky como citado em Ramazzina Ghirardi, Rajewsky & Diniz, 2020, p. 14)

As autoras discorrem sobre a intermedialidade, segundo Rajewsky:

Nos estudos da intermedialidade, Rajewsky (2015) sugere três subcategorias analíticas para seu uso: 1) Intermedialidade no sentido mais restrito de *transposição midiática*, isto é a transformação de um *texto fonte* ancorado em uma mídia específica que através de uma transformação midiática gera uma outra mídia; 2) Intermedialidade no sentido mais restrito de *combinação de mídias*, também denominada multi- ou plurimedialidade, o que implica a combinação e portanto a *co-presença* (Wolf, 2005) de pelo menos duas mídias ou formas midiáticas de articulação percebidas como distintas (por exemplo, manuscritos com iluminuras, HQs, *graphic novels*, arte sonora e, de uma perspectiva histórica, também o teatro, a ópera e o cinema); 3) Intermedialidade no sentido mais restrito de *referências intermidiáticas*, que significa a superação de fronteiras midiáticas não por envolver de fato, isto é, materialmente, mais de uma mídia ou forma midiática de articulação como na combinação midiática (co-presença), mas por referir-se a uma outra mídia, por exemplo, tematizando, evocando ou imitando/simulando certos elementos, técnicas ou estruturas de outra mídia, utilizando seus próprios meios e instrumentos específicos para fazê-lo. Isso inclui, por exemplo, referências na pintura à fotografia (como em pinturas fotorrealistas que criam a ilusão de qualidade fotográfica valendo-se dos meios e instrumentos da pintura); da mesma forma, referências em filmes à pintura, em textos literários a filmes (a chamada escrita fílmica), à música (*musicalização da literatura*) ou a obras das Belas Artes (*transposition d'art*, *écfrase*) etc. (Ramazzina Ghirardi, Rajewsky & Diniz, 2020, p. 18-19)

Portanto, esta investigação trata de referências intermidiáticas nos romances de Saramago.

Desta forma, o tema do trabalho envolve o estudo da literatura de Saramago, de forma a atingir o objetivo de analisar a presença da música e do cinema na obra de José Saramago, especialmente nos romances *As Intermitências da Morte*, *Memorial do Convento* e *O Homem Duplicado*. A pesquisa é exploratória por buscar proporcionar maior familiaridade com a literatura de Saramago e referências intermidiáticas em seus romances.

## 2. A personagem violoncelista de *As Intermitências da Morte*

O romance *As Intermitências da Morte*, publicado em 2005, é uma discussão filosófica sobre a morte. Saramago advertia que “Viver eternamente nunca podia ser uma coisa boa” (Saramago como citado em Aguilera, 2010, p. 183) e neste romance ele provoca seus leitores a refletirem sobre a vida sem a morte.

Em 2005, quando foi publicado este livro, Saramago já era um homem octagenário. Portanto, um homem que já considerava sua velhice e sua finitude. Assim, ele diz: “[*As Intermitências da Morte*] foi um livro escrito com alegria. [...] É uma alegria que vem não só pelo tom irônico, sarcástico às vezes, divertido, mas também porque é como se me sentisse superior à morte dizendo-lhe “estou

a brincar contigo.” (Saramago como citado em Aguilera, 2010, p. 331). Pode-se concluir que o escritor é um idoso buscando aceitar a inevitabilidade da morte. E, fala da imprescindibilidade da morte e da invisibilidade dos idosos: “Podemos usar cirurgia estética e cosmética, mas a velhice e a morte apenas podemos adiá-las. E no fundo aceleramos um pouco a morte: quando internamos os nossos idosos e os escondemos da nossa vida. O seu fim começa então, nessa invisibilidade.” (Saramago como citado em Aguilera, 2010, p. 184). Desta forma, a morte de um ser humano pode acontecer antes da morte física. Neste sentido, no romance citado, é afirmado que “[...] a morte, por si mesma, sozinha, sem qualquer ajuda externa, sempre matou muito menos que o homem.” (Saramago, 2014, p. 119), culpando o ser humano pelas atrocidades contra o seu semelhante.

A personagem principal do romance é a morte, porém a personagem violoncelista tem grande importância e é peça fundamental no desenrolar da história.

Com certo humor, é discutida a greve da morte e os diversos problemas na sociedade com a sobrecarga de seres humanos inválidos para sempre, que necessitam de cuidados e provocam gastos, mas que não produzem. É a discussão da morte, ou da falta dela, no plano social e pessoal. Ao final do romance, fica a dúvida se o amor e a arte triunfam ou não sobre a morte. José Saramago comenta sobre a narrativa do romance:

[...] tomei a morte como tema de uma reflexão mais profunda. No livro, uso primeiro uma grande angular e crio uma fantasia em torno de uma suposição: como a ausência da morte afectaria uma sociedade inteira? Depois, fecho a objectiva para um caso específico: a morte materializa-se em personagem e tenta carregar para o além um violoncelista que insiste em não morrer. Procuo demonstrar que a morte é fundamental para o equilíbrio da natureza. (Saramago como citado em Aguilera, 2010, p. 330)

Portanto, Saramago faz uso da personagem violoncelista para fazer uma reflexão acerca da morte. Assim, no romance, como na vida, a música, a morte e a literatura mantêm um forte elo.

O acontecido que causa estranhamento ao leitor e à morte é o retorno de um dos envelopes, que, após reenvio, volta novamente e faz com que a morte, intrigada, resolva descobrir quem foi o indivíduo que conseguiu escapar de seu destino. Nos arquivos, encontra o desafio: o homem que não morrerá é um violoncelista com quarenta e nove anos. Saramago determina uma relação pautada na música, atravessando uma reflexão profunda acerca do morrer. Uma relação curiosa e de ar erótico permeia a observação que a morte faz do sobrevivente. O violoncelo, o posicionamento do músico no momento da apresentação, a

música que o define, sua relação com a vida, seu cansaço e, ainda, sua dedicação, vão demonstrar que a música, a morte e a literatura mantêm um elo estreito.

A personagem morte assiste a personagem violoncelista tocar Chopin, Opus Vinte e Cinco, Número Nove, em sol bemol maior e o narrador do romance relata:

[...] para não ter de fazer o longo discurso que até a vida mais simples necessita para dizer de si mesma algo que valha a pena, o violoncelista sentou-se ao piano, e, após uma breve pausa para que a assistência se acomodasse, atacou a composição [...] o que à morte impressionava era ter-lhe parecido ouvir naqueles cinquenta e oito segundos de música uma transposição rítmica e melódica de toda e qualquer vida humana, corrente ou extraordinária, pela sua trágica brevidade, pela sua intensidade desesperada, e também por causa daquele acorde final que era como um ponto em suspensão deixado no ar, no vago, em qualquer parte, como se irremediavelmente, alguma coisa ainda tivesse ficado por dizer. (Saramago, 2014, pp. 189-190)

E, portanto, a morte percebe como a vida de qualquer ser humano pode ser traduzida em música.

Em outra passagem, é narrada a desenvoltura e naturalidade com que o violoncelista desenvolve sua arte, enquanto a morte assiste:

A orquestra calou-se. O violoncelista começa a tocar o seu solo como se só para isso tivesse nascido. [...] toca como se estivesse a despedir-se do mundo, a dizer por fim tudo quanto havia calado, os sonhos truncados, os anseios frustrados, a vida, enfim. Os outros músicos olham-no com assombro, o maestro com surpresa e respeito, o público suspira, estremece, o véu de piedade que nublava o olhar agudo da águia é agora uma lágrima. O solo terminou já, a orquestra, como um grande e lento mar, avançou e submergiu suavemente o canto do violoncelo, absorveu-o, ampliou-o como se quisesse conduzi-lo a um lugar onde a música se sublimasse em silêncio, a sombra de uma vibração que fosse percorrendo a pele como a última e inaudível ressonância de um timbale aflorado por uma borboleta. (Saramago, 2014, p. 212)

A morte se emociona com a performance do violoncelista e agradece-lhe pela emoção e o prazer de ter ouvido sua música.

Ao final do romance, a morte vai à casa do violoncelista e pede-lhe para tocar a Suite Número Seis de Bach:

[...] respirou fundo, colocou a mão esquerda no braço do violoncelo, a mão direita conduziu o arco até quase roçar as cordas, e começou. [...] perante esta mulher, com o seu cão deitado aos pés, a esta hora da noite, rodeado de livros, de cadernos de música, de partituras, era o próprio johann sebastian bach compondo em cöthen o

que mais tarde seria chamado opus mil e doze [...] mãos felizes faziam murmurar, falar, cantar, rugir o violoncelo. (Saramago, 2014, pp. 228-229)

Assim, Saramago retrata a felicidade e a completude da vida com livros, música, amor e amizade.

Após a noite com o violoncelista, a mulher (a morte) queima a carta a ele destinada e cede ao sono, numa indicação de que o processo de integração entre morte e vida completara-se, voltando a morte a ser natural.

O romance termina com a mesma frase que iniciou: “No dia seguinte ninguém morreu.” (Saramago, 2014, p. 11, 229).

### 3. A personagem Domenico Scarlatti de *Memorial do Convento*

Em 1982, Saramago publica *Memorial do Convento*, um dos romances mais lidos da sua obra, e inicia-se a tradução dos romances de Saramago para outras línguas.

Este romance, que transita entre a ficção e a História, foi o romance que consagrou José Saramago no mundo literário português e também a nível internacional. Lopes fala do sucesso deste romance:

[...] uma inesperada versão ao revés da historiografia oficial dos poderosos, dos feitos militares e das relações político-diplomáticas, incorporando as lições da *nouvelle histoire* e tendo um laivo marxista nos seus anti-heróis do povo miúdo. A par disso, a narrativa combinava a estória de figuras do povo anónimo com a história da construção do Convento de Mafra, que era assim despojado do seu carácter gélido de obra do regime absolutista para uma certa humanização que os amores, as dificuldades, as alegrias e as tristezas da “arraia-miúda” representada por tais figuras acabavam por trazer para essa edificação que chegou a exigir o trabalho de 50 000 pessoas, muita delas forçadas pelo despotismo. As próprias personagens de Baltazar (o soldado maneta), de Blimunda (a filha-prodígio de uma condenada pela Inquisição que se une a Baltazar e tem o poder misterioso de ver através do interior do corpo humano) [...] eram autênticos achados artísticos – tanto assim era que, em certas traduções, o livro se intitulará mesmo Baltazar and Blimunda [...]. (Lopes, 2011, pp. 76-77)

Assim, Blimunda é a protagonista do romance *Memorial do Convento*, que tem como cenário a construção do Convento de Mafra, obra encomendada por D. João V. No entanto, o casal real não tem projeção no romance de Saramago. Blimunda e Baltazar, um casal do povo, ocupam esse lugar.

O romance faz uso de personagens que realmente viveram na época da construção do Convento de Mafra. No seu Discurso, pronunciado em 1998 na Academia Sueca, Saramago proferiu sobre o *Memorial do Convento*:

Aproximam-se agora um homem que deixou a mão esquerda na guerra e uma mulher que veio ao mundo com o misterioso poder de ver o que há por trás da pele das pessoas. [...] só a presença conjunta e harmoniosa de um e do outro tornará habitável, pelo amor, a terra. Aproxima-se também um padre jesuíta chamado Bartolomeu que inventou uma máquina capaz de subir ao céu e voar sem outro combustível que não seja a vontade humana [...] Os sons que estamos a ouvir são do cravo de Domenico Scarlatti [...]. (Saramago, 1998, pp. 14-15)

Na sua história, Saramago envolve o músico Domenico Scarlatti, músico renomado que prestou serviços à monarquia portuguesa, no projeto da Passarola de Padre Bartolomeu de Gusmão, figura histórica de Portugal.

Portanto, o romance se passa na época de Dom João V, apelidado de O Magnânimo, que foi Rei de Portugal e Algarves de 1706 até à sua morte em 1750. Ele foi responsável por diversos investimentos e obras, como: o Palácio Nacional de Mafra, a Biblioteca Joanina da Universidade de Coimbra, o Aqueoduto das Águas Livres em Lisboa e a maior parte da Coleção do Museu Nacional dos Coches.

O padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão nasceu na Capitania de São Vicente (Santos, Brasil), em dezembro de 1685, e foi para Portugal em 1708. Cognominado o padre voador foi um sacerdote cientista, famoso por ter inventado o primeiro aeróstato ou balão operacional, a que chamou de “passarola”. Em 1708, já ordenado padre, Bartolomeu embarcou para Portugal e matriculou-se na Universidade de Coimbra. Em alguns meses, abandonou a faculdade para instalar-se em Lisboa, aonde foi recebido pelo Rei Dom João V. Em Lisboa, o padre Bartolomeu Lourenço pediu patente para um instrumento para se andar pelo ar – o que hoje se conhece por aeróstato ou balão –, a qual foi concedida em 1709. Foi vítima de uma campanha de difamação e acusado pela Inquisição. Fugiu para a Espanha, onde faleceu em Toledo, em 1724, com 38 anos.

Domenico Scarlatti foi um compositor italiano, notabilizado por ter composto 555 sonatas para cravo. Nasceu em 1685, em Nápoles, Itália, no mesmo ano em que nasceram J.S. Bach e G.F. Händel. Em 1720, viajou para Portugal, onde foi nomeado maestro da capela da Corte de Lisboa. Em 1733, assumiu o cargo de maestro de música da princesa Maria Bárbara, que se casara com o Príncipe herdeiro de Espanha, Fernando. A princesa tornou-se rainha da Espanha e ele passou o resto da sua vida como maestro de capela da corte. Nos arquivos da Sé de Portugal existem trabalhos que Scarlatti fez em Portugal, como um *Te Deum*.

A música é retratada no *Memorial do Convento*, por Saramago, como um elemento fundamental na educação de uma criança e demonstra a preocupação cultural do rei D. João V: “Está a menina sentada ao cravo, tão novinha, ainda não fez nove anos, e já grandes responsabilidades lhe pesam sobre a redonda cabeça, aprender a colocar os dedinhos curtos nas teclas certas [...]” (Saramago, 2011, p. 155). A personagem Domenico Scarlatti surge no romance, contratado pelos reis, para ensinar música à pequena infanta D. Maria Bárbara.

As personagens Domenico Scarlatti e Bartolomeu Gusmão se encontram na capela real e tecem comentários sobre as obras humanas: “Como se mostram variadas as obras das mãos do homem, são de som as minhas, Fala das mãos, Falo das obras, tão cedo nascem logo morrem, Fala das obras, Falo das mãos, que seria delas se lhes faltasse a memória e o papel em que as escrevo, Fala das mãos, falo das obras” (Saramago, 2011, p. 160). E, assim, Scarlatti conversa com padre Bartolomeu sobre o projecto da passarola: “Disseram-me, padre Bartolomeu que por obra dessas mãos se levantou ao ar um engenho e voou [...]” e “[...] quanto imagino, só a música é aérea [...]” (Saramago, 2011, p. 161). Padre Bartolomeu convida Scarlatti a ir à quinta ver a máquina. E, desta forma, o músico visita a quinta onde está a ser construída a passarola. A passarola precisa de algo especial para fazer a máquina voar e com espanto Scarlatti ouve da boca do Padre que a música também pode ajudar a passarola a voar: “[...] quem sabe se com ela não subiria também a máquina, tenho de pensar nisso, afinal pouco falta para que me erga eu ao ar quando o ouço tocar no cravo” (Saramago, 2011, p. 163). Nesse sentido, Scarlatti promete levar um cravo para a quinta, sendo que o padre, Blimunda e Baltasar não põem qualquer objeção. Baltasar oferece-se para ajudar a trazer o cravo para a quinta, que necessita de cuidados especiais pois o cravo é caracterizado como um instrumento frágil.

Blimunda e Baltazar eram ignorantes perante a escuta da música de Scarlatti: “De música sabiam pouco [...] nada que se parecesse com estes sons que o italiano tirava do cravo, que tanto pareciam brinquedo infantil como colérica objurgação, tanto parecia divertirem-se anjos como zangar-se Deus.” (Saramago, 2011, p. 171).

Scarlatti manifesta sua vontade de voar na passarola: “Se a passarola do Padre Bartolomeu de Gusmão chegar a voar um dia, gostaria de ir nela e tocar no céu” (Saramago, 2011, p. 171), no entanto a sábia Blimunda lhe diz: “Voando a máquina, todo o céu será Música” (Saramago, 2011, p. 171). Scarlatti visitava a quinta e tocava: “[...] o músico encadeava serenamente a sua música, como se o rodeasse o grande silêncio do espaço onde desejava tocar um dia [...]” (Saramago, 2011, p. 172).

Assim, a música é a arte de exprimir sentimentos ou impressões por meio de sons e faz parte das coisas impalpáveis, que tocam intimamente e que não se podem objectivar. A música de Scarlatti é agradável para Blimunda e Baltasar que trabalham na construção da passarola e, assim, funciona como uma companhia.

No decorrer da narração, Blimunda fica doente ao recolher as vontades. É visitada por Scarlatti que depois da primeira visita começa a tocar para ela. A música funciona como uma terapia e transmite a Blimunda serenidade, equilíbrio e paz interior. “Não esperaria Blimunda que, ouvindo a música, o peito se lhe dilatasse tanto, um suspiro assim, como de quem morre ou de quem nasce [...]” (Saramago, 2011, p. 179). Como a música trazia melhoras para Blimunda, Scarlatti tocava 2 a 3 horas por dia até Blimunda ter forças para se levantar.

Portanto, no romance *Memorial do Convento*, a música é descrita como expressão de sentimentos, companhia, terapia e cura de doenças.

#### **4. A personagem ator – António Claro (Daniel Santa-Clara) de *O Homem Duplicado***

Em 2002, Saramago publica o romance *O Homem Duplicado*, no qual mantém a preocupação com o mundo globalizado, com a sociedade do exibicionismo, com a cultura do descartável e com a alienação do ser humano. Enquanto no romance *A Caverna*, a crítica estava no centro comercial e no ser humano consumidor, no romance *O Homem Duplicado* é apresentado um ser humano incapaz de se ver no próximo, em que o ‘eu’ fica ameaçado pela presença do ‘outro’.

Saramago ressalta o seu objetivo ao escrever o romance *O Homem Duplicado*:

O que no fundo eu quero tratar [em *O Homem Duplicado*] é o tema do “outro”. Se o “outro” é como eu, e o “outro” tem todo o direito de ser como eu, eu pergunto-me: até que ponto eu quero que esse “outro” entre e usurpe o meu espaço? Nesta história, o “outro” tem um significado que nunca antes teve. Actualmente, no mundo, entre ‘eu’ e o “outro” há distâncias e não é possível superar essas distâncias, e por isso o ser humano cada vez consegue menos chegar a um acordo. As nossas vidas são compostas em cerca de 95% pela obra dos outros. No fundo vivemos num caos e não existe uma ordem aparente que nos governe. Então a ideia-chave no livro é que o caos é um tipo de ordem por decifrar. Com este livro proponho ao leitor que investigue a ordem que existe no caos. (Saramago como citado em Aguilera, 2010, p. 333).

Assim, no romance *O Homem Duplicado*, Saramago dá continuidade à análise das transformações por que passa a humanidade na era da informação. Neste contexto, o romance *O Homem Duplicado* é uma metáfora para a alienação do ser humano. Pode-se usar a mesma roupa, as mesmas marcas, ouvir e cantar a

mesma música, fazer as mesmas coisas, ter os mesmos hábitos... , mas ter a mesma aparência não é aceitável. Nesse romance, não há lugar para a solidariedade que pode transformar a realidade. Pelo contrário, fica explícita a agressividade da humanidade num mundo em que cada vez mais se deterioram as relações entre os seres humanos. Saramago discorre sobre o romance *O Homem Duplicado*:

[...] uma história de dois homens em tudo idênticos que apresenta, uma vez mais, um tema recorrente no meu trabalho: o outro. Com a diferença de que o outro é, no aspecto físico, um mesmo, que o todo de um se repete no outro, como se estivessem diante de um espelho diferente dos espelhos que utilizamos. Aqui, o meu lado direito não é o lado esquerdo do espelho. Acreditamos estar a viver uma alucinação, a pior de todas, porque a pessoa que temos à nossa frente, sendo outra, é também a que nós mesmos somos. Tertuliano Máximo Afonso é um professor de História, António Claro é um ator de cinema. Poderiam não ter-se encontrado nunca, mas os seus unívocos paralelos fundem-se e a tragédia estala. (Saramago, 2013, p. 41)

É através de um filme que a personagem Tertuliano se reconhece num ator, o seu duplo António Claro, cujo nome artístico é Daniel Santa-Clara. A partir de um filme, a personagem Tertuliano Máximo Afonso percebe que existe um ser humano exatamente igual a si. O romance relata a obsessão de um homem, professor universitário, preso à rotina, em encontrar o seu sócio. No romance, uma personagem afirma que: “Todos os dicionários juntos não contêm nem metade dos termos de que precisaríamos para nos entendermos uns aos outros.” (Saramago, 2002, p. 125).

## 5. Considerações

Saramago afirmou que: “Toda a obra literária leva uma pessoa dentro, que é o autor. O autor é um pequeno mundo entre outros pequenos mundos. A sua experiência existencial, os seus pensamentos, os seus sentimentos estão lá.” (Saramago como citado em Aguilera, 2010, pp. 238-239). Assim, deduz-se que, ao estudar sua obra, sejam as falas das personagens ou as falas do narrador, está a se analisar o pensar e o sentir do autor Saramago. Sobre Saramago, Aguilera explica que “[...] não deve causar estranheza que a categoria de autor-narrador [...] surja em cada uma das suas publicações como uma potente maquinaria capaz de marcar tanto o carácter da ficção como a sua própria personalidade literária.” (Aguilera, 2010, p. 233) e afirma que, segundo Saramago “[...] o livro [...] continha, um pulsar vital concreto que, por direito próprio, corresponde ao autor de carne e osso, único dono da história que se conta.” (Aguilera, 2010,

p. 233). Portanto, ao se estudar os romances de Saramago, conclui-se que se está a estudar o pensar de Saramago.

Assim, na investigação da obra literária de Saramago, percebe-se a presença da música e do cinema. O romance *Memorial do Convento* está embebido em música. Saramago faz a personagem Blimunda exclamar: “Voando a máquina, todo o céu será música”. (Saramago, 2011, p. 171), equiparando a música a uma grande felicidade e cumpletude.

A personagem Scarlatti, músico italiano, afirma em *Memorial do Convento* que “Fica o silêncio depois da música e depois do sermão, que importa que se louve o sermão e aplauda a música, talvez só o silêncio exista verdadeiramente.” (Saramago, 2011, pp. 157-158), ressaltando a paz, a serenidade e a harmonia que são alcançados com a música.

No romance *As Intermittências da Morte*, Saramago alia a música ao amor, proporcionando que o músico desenvolva sua arte de forma admirável:

A passagem difícil foi transposta sem que ele tivesse apercebido da proeza que havia cometido, mãos felizes faziam murmurar, falar, cantar, rugir o violoncelo, eis o que faltou a rostropovitch, esta sala de música, esta hora, esta mulher. Quando ele terminou, as mãos dela já não estavam frias, as suas ardiam, por isso foi que as mãos se deram às mãos e não se estranharam. [...] Entraram no quarto, despiram-se e o que estava escrito que aconteceria, aconteceu enfim [...] A morte abraçou-se ao homem e, sem compreender o que lhe estava a suceder, ela que nunca dormia, sentiu que o sono lhe fazia descair suavemente as pálpebras. No dia seguinte ninguém morreu. (Saramago, 2014, p. 229)

O romance termina, deixando uma dúvida será que a música e o amor venceram a morte?

No romance *O Homem Duplicado*, Saramago, através de uma personagem, recomenda que: “[...] se entretenha a ver uns filmes como quem toma tranquilizantes [...]” (Saramago, 2002, p. 14). Assim, o cinema é apresentado como uma atividade de lazer com capacidade de trazer serenidade e paz para os seres humanos.

E Saramago busca fazer com que seus leitores reflitam sobre o ato de atuar através da fala de uma personagem: “[...] ele é actor, portanto uma figura pública. Todos nós andamos por aí, mais ou menos somos todos figuras públicas, o número de espectadores a assistir é que difere” (Saramago, 2002, p. 177). Neste sentido, Saramago está se referindo à sociedade do espetáculo, cujo conceito apareceu pela primeira vez em 1967, quando Guy Debord publicou o livro *La Societé Du Spectacle*, um estudo crítico sobre capitalismo, consumo e sociedade. No livro, ele apresenta seu conceito de espetáculo como uma “relação de pessoas

mediada por imagens” (Debord, 1997). Imagens seriam representações imediatas que adquirem autonomia e fazem das pessoas meros espectadores contemplativos. Debord considerava que, na emergente sociedade do espetáculo, o que contava mesmo era parecer, num crescente processo de sobrevalorização da forma sobre o conteúdo: importa sobretudo a imagem, a aparência, a exibição. Parecer seria mais importante do que ser e existir. Saramago afirmou que “[...] o espetáculo tomou o lugar da cultura. O mundo converteu-se num grande palco, num enorme *show*. Metade da população mundial vive dando espetáculo à outra metade. E provavelmente vai acontecer um dia em que já não haverá público e todos serão actores [...]” (Saramago como citado em Aguilera, 2010, p. 481). Em tempos de elevado uso de redes sociais, Saramago provoca a reflexão sobre a forma de estar no mundo.

Saramago, em *O Homem Duplicado*, vem lembrar, através da fala de uma personagem, que: “[...] ler também é uma forma de estar lá.” (Saramago, 2002, p. 82) e, assim, ele enfatiza que a literatura possui a capacidade de transportar os leitores, seja para as sensações provocadas pela música ou para os cenários e estórias representados pelas obras cinematográficas.

Assim, a investigação explorou, em alguns dos romances de Saramago, referências intermediáticas de forma a atingir o objetivo de analisar a presença da música e do cinema na obra de José Saramago.

José Saramago proclamava que: “[...] os livros levam uma pessoa dentro, o autor.” (Saramago, 1999, p. 95). Assim, a relação do escritor português com a música e com o cinema está no conteúdo temático do discurso e na própria vida do escritor.

## Referências bibliográficas

- Aguilera, F.G. (2010). *José Saramago nas suas palavras*. 2ª. ed. Alfragide, Portugal: Caminho.
- Debord, G. (1997). *A sociedade do espetáculo*. Disponível em: <http://www.ebooks-brasil.org/eLibris/socespetaculo.html>
- Lopes, J.M. (2011). *Biografia – José Saramago*. Lisboa, Portugal: Guerra & Paz.
- Ramazzina Ghirardi, A.L., Rajewsky, I. & Diniz, T.F.N. (2020). Intermedialidade e referências intermediáticas: uma introdução. *Revista Letras Raras*, 9(3), 11-23.
- Saramago, J. (1998). *Discursos de Estocolmo*. Lisboa, Portugal: Fundação José Saramago.
- Saramago, J. (1999). *Cadernos de Lanzarote: Diário II*. Lisboa, Portugal: Editorial Caminho.
- Saramago, J. (2002). *O homem duplicado*. São Paulo, Brasil: Companhia das Letras.

- Saramago, J. (2005). Entrevista exclusiva com o escritor José Saramago. *Época*. Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDR69575-5856,00.html>
- Saramago, J. (2006). *As Pequenas Memórias*. Lisboa, Portugal: Editorial Caminho.
- Saramago, J. (2011). *Memorial do Convento*. (41a ed.). Rio de Janeiro, Brasil: Bertrand Brasil.
- Saramago, J. (2013). *A estátua e a pedra*. Lisboa, Portugal: Fundação José Saramago.
- Saramago, J. (2014). *As Intermittências da morte*. Lisboa, Portugal: Editorial Caminho.

# Ricardo Reis: figuração e sobrevida em José Saramago e João Botelho

ANDRÉ CAMPOS

LUÍS CARLOS PIMENTA GONÇALVES

Universidade Aberta

Foi quando pela primeira vez assistimos ao filme de João Botelho, no *escurinho do cinema* (como diria a Rita Lee), que se começou a formar a ideia que viria a resultar nesta investigação. Fixando o rosto do actor Chico Diaz, o Ricardo Reis do filme de João Botelho, uma pergunta ecoava: *como reagiria Fernando Pessoa se aqui estivesse, assistindo a tudo isto?*

Como seria, de facto, para Fernando Pessoa, mais de cem anos depois de lhe ter dado *vida*, conhecer este Ricardo Reis com uma cara, uma voz, um corpo, falando, movendo-se, *vivendo*, enfim, *uma vida sua?*

Falamos, como é evidente, de *sobrevida*, dinâmica da personagem que se liga umbilicalmente à sua *figuração* – e são estes, sobrevida e figuração, os dois eixos que nos propomos explorar.

O texto fundamental é, necessariamente, o livro de José Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis* (doravante *OAMRR*), publicado pela primeira vez em 1984. Como é que o romance faz de um heterónimo pessoano uma “pessoa de livro”<sup>1</sup>? Como é que esse processo se dá, em que é que assenta? Daí passamos ao filme homónimo de João Botelho, estreado em 2020. Como é que a personagem romanesca é transposta do romance para o Grande Ecrã? Como é que essa sobrevida transliterária se consubstancia?

Tomar, no eixo poético Saramago-Botelho, literatura-cinema, a personagem Ricardo Reis como objecto de estudo, situa-nos, pelo que convoca e põe em

---

<sup>1</sup> Recuperando a expressão de Maria Sara, personagem saramaguiana da *História do cerco de Lisboa* (Círculo de Leitores, 1999, p. 268).

movimento, num território que é muito caro aos Estudos Comparados: o da *fronteira* entre artes, entre disciplinas e entre *media*.

### **Figuração e sobrevida: algumas noções-base**

Reportando aos trabalhos de Carlos Reis (2015b; 2018a; 2018b; 2021), consideramos *figuração* como o processo que, constituindo-se como macrodispositivo de conformação discursivo-ficcional, resulta na individualização progressiva, complexa e dinâmica de uma personagem, processo esse que – porque a experiência estética não se completa senão na recepção – compreende necessariamente uma operação cognitiva.

Mais: a figuração funda-se no texto, mas executa-se, bem entendido, no evento da recepção. Daqui resulta que os factores necessários ao processo de figuração são o texto, o imaginário simbólico do leitor/espectador e o diálogo entre os dois no quadro da experiência artística. Importa, assim, ter presente que «a personagem, ainda que dada pelo texto, colhe [...] um certo número das suas propriedades no mundo de referência do leitor» (Jouve como citado em Reis, 2018a, p. 396).

Este conceito procura, ademais, acompanhar a evolução da própria produção artística. Referimo-nos, claro está, às poéticas pós-modernistas e sua específica manifestação literária, a qual, remetendo à síntese de Ana Paula Arnaut (2016, pp. 12-13), alberga dinâmicas como a explosão genológica, a polifonia, a metalepse e a metaficção, bem como, olhando ao que mais especificamente nos ocupa, uma específica forma de figuração em que, por oposição a uma caracterização «solidamente travejada, bem definida pelos seus predicados e pelas suas circunstâncias» (Aguiar e Silva, 2007, p. 706), as personagens são, ao invés, «disseminadas, se não estilhaçadas, ao longo da narrativa», donde resultam imagens «tão ténues e tão instáveis que a figuração física que delas fazemos as transforma em quase fantasmas, de corpo e rosto indistintos» (Arnaud, 2016, p. 20). Neste cenário de indistinção da personagem, ganha relevo o papel do leitor/espectador. Como escreveu Saramago: «o autor prefere dar três ou quatro pinceladas, como pontos cardeais, mas nada de descrever metódica e minuciosamente rostos, alturas, figuras, gestos... o autor prefere que seja o leitor a assumir essa tarefa e essa responsabilidade» (2013, p. 29).

Apesar da sua indistinção formal, estas personagens não deixam de animar, no quadro da recepção, uma complexa relação referencial com pessoas de carne-e-osso. Será relativamente consensual que, como sintetiza Lupi Bello (2022, pp. 60-61), o fenómeno artístico é essencialmente *experencial* e tem a jusante a construção de um mundo possível.. Além disso, se é certo que a recepção destas

personagens segue uma lógica informacional – dupla e complementarmente textual (externa, baseada no discurso) e mental (interna, relativa à biblioteca pessoal de cada um) –, não se nos afigura menos certo de que, em simultâneo, exige do leitor/espectador a activação dos mesmos mecanismos mentais que quotidianamente activa em eventos não-ficcionais. Isso mesmo defendem, entre outros, Thomas Pavel (1986) e Raymond Mar e Keith Oatley (2008, pp. 174 e ss.), estes últimos sugerindo mesmo a operacionalização do conceito psicológico da “simulação” na análise da experiência ficcional.

Notar ainda que, tomada numa acepção lata, a figuração aplica-se de igual modo a processos ocorridos em contextos não-literários ou não-ficcionais, como acontece nos discursos historiográficos e jornalísticos ou no ecossistema das redes sociais.

Finalmente, importará ter em mente que o leitor/espectador se move no âmbito de uma dupla percepção (ou *twofoldness*, na expressão inglesa) das dimensões formal e referencial do fenómeno narrativo (cf. Grünhagen, 2021, pp. 100-101). Isto é, a participação em dinâmicas como a «ilusão mimética», como a descreve James Phelan (1989, p. 5), corre paralelamente com a consciência do carácter ficcional da personagem.

Em síntese, o conceito de figuração, tal como o entendemos, aponta i) a uma mais completa valorização analítica da personagem – apreciada enquanto sujeito de amplo potencial autonómico, referencial, interartístico e intermediático – e ii) a uma mais completa valorização analítica do leitor/espectador – reconhecido como agente essencial do fenómeno narrativo e artístico.

Diversamente da *caracterização*, a figuração é, como aludimos já, um processo gradual e difuso, que «não se esgota num lugar específico do texto» e «se vai elaborando e completando ao longo da narrativa» (Reis, 2018a, p. 165). Mas iríamos mais longe: a figuração consubstancia um processo que não só se espria e elabora ao longo de toda a narrativa, como inclusivamente lhe *sobrevive*, actualizando-se perpetuamente, assim a personagem *permaneça* na vida do leitor/espectador (referimo-nos a mecanismos e dinâmicas de persistência, revisitação e reactivação nos planos da memória, do imaginário simbólico e da linguagem). Isto é, a figuração de uma personagem pode ser objecto de actualizações várias depois do acto de recepção propriamente dito e muito para lá da informação textual (como consequência, desde logo, da referencialidade extra-textual da personagem). Admitir esta hipótese – bem entendido, que a figuração de uma personagem, assim ela perdure no imaginário do leitor/espectador, se pode actualizar perpetuamente – obrigar-nos-ia a considerar, do ponto de vista analítico, dois fenómenos distintos de sobrevida da personagem: um, que diz respeito à refiguração interficcional e intermediática da personagem, em que um autor

posterior importa, re-situa e transforma uma personagem de um texto anterior numa obra de sua autoria; e outro, que remete a esta dinâmica intersubjectiva, pessoal, íntima a cada leitor/espectador, em que uma personagem passa a *acompanhar* o receptor, refigurando-se num acto e num contexto não-productivos ou não-poéticos. Vem esta nota como mera proposta de trabalho; neste artigo, o fenómeno que nos propomos explorar é, naturalmente, aquele primeiro, que é, de resto, o único que está consagrado na literatura da especialidade.

Fizemos, entretanto, a ponte para a noção de sobrevida da personagem, que designa o «prolongamento das suas propriedades, como figura ficcional, através de *refigurações* que atestam a sua respectiva autonomia, em termos transficcionais» (Reis, 2018a, pp. 393-394). As suas manifestações podem ir da relativamente simples fixação vocabular (“quixotesco”, “acaciano”, “bovarismo”, etc.) a lógicas de profundo alcance filosófico e ontológico – vem à mente o que escreveu Fernando Pessoa: que «não sabe o que é existir, nem qual, Hamlet ou Shakespeare, é que é mais real, ou real na verdade» (1966, p. 95).

A sobrevida é, dalgum modo, a realização de uma *libertação*. Com efeito, uma vez concluído o processo de criação, a personagem passa, em potência, a gozar de uma vida própria. A publicação é o corte do cordão umbilical.

## Continuidade e transformação

Aqui chegados, voltamos a recorrer às palavras de Carlos Reis: «na análise da sobrevida da personagem estão em causa aqueles atributos que levam ao seu reconhecimento, fora do contexto original, bem como à observação das mutações sofridas por ela, eventualmente noutra contexto mediático» (Reis, 2018a, p. 394). «Reconhecimento» e «mutação»: estas noções introduzem-nos no que chamamos de *relação entre continuidade e transformação*.

Qualquer fenómeno de sobrevida compreenderá, posto de forma simplificada, dois momentos (interligados, interdependentes, intercambiáveis). Um primeiro momento visa o reconhecimento pelo leitor/espectador de uma personagem pré-existente. Na medida em que a sua figuração recupera, para a localizar, atributos dessa existência prévia e do seu universo original, este primeiro momento (que depende, no plano da recepção, de uma específica disponibilidade cognitiva) consubstancia uma *continuidade*. Na Tabela 1 (ver abaixo) apresentamos uma breve relação<sup>2</sup> deste processo no romance de José Saramago.

<sup>2</sup> Por economia de texto, cingimos a relação a uma só fonte pessoana e a um grupo restrito de passagens do romance.

| Carta de Pessoa a A. C. Monteiro (13/01/1935)  | <i>O ano da morte de Ricardo Reis</i> (2021)   |
|--|--|
| «Ricardo Reis nasceu em 1887, [...]»   | Comenta, enquanto lê um jornal: «noventa e cinco [1895], tinha eu 8 anos» (p. 28).<br>«Sou apenas um ano mais velho que você», diz Ricardo Reis a Fernando Pessoa (p. 333).  |
| «[...] no Porto, [...]»  | «o Tejo que corre pela minha aldeia chama-se Douro» (p. 129).<br>«este [Ricardo Reis] nasceu no Porto, por um tempo viveu na capital, emigrou para o Brasil, donde agora voltou» (p. 153).   |
| «[...] é médico [...]»   | «o médico de meia-idade que veio do Brasil» (p. 207).<br>Imaginando alcunhas que lhe assentariam: «talvez o Médico Poeta, o Ida e Volta, o Espiritista, o Zé das Odes, o Jogador de Xadrez, o Casanova das Criadas, [...]» (p. 413) <sup>3</sup> . |
| «[...] e está presentemente no Brasil.» / «desde 1919»                                     | «Fui para lá [Brasil] em 1919» (p. 219).<br>«Você também deve ter percebido pouco [das notícias dos jornais] quando aqui desembarcou depois de dezasseis anos de ausência» (fala de Fernando Pessoa, p. 329).                                      |
| «Ricardo Reis é um pouco, mas muito pouco, mais baixo, mais forte [que Caeiro], mas seco.» | «um homem grisalho, seco de carnes» (p. 11).   |
| «Ricardo Reis, educado num colégio de jesuítas [...]»                                      | «aluno que foi de jesuítas» (p. 159).<br>«também o não é [de proezas musculares] Ricardo Reis, com desculpa por ser fruto da pedagogia jesuíta» (p. 187).  |

Tabela 1 – Relação entre carta de Pessoa a A. Casais Monteiro, de 13/01/1935, e *OAMRR*.

Segue-se um segundo momento que, assente nessa identificação inicial – a qual, pelo que comporta de escolha e subjectividade autorais, transporta um específico conjunto de sentidos e significados que são parte integrante da matéria-prima que o autor explorará e moldará a gosto –, se projecta e reelabora num novo mundo possível, podendo inclusivamente subverter dados até ali estruturais da figura. Assim Fradique Mendes *revela*, na sua recente “autobiografia”, um episódio de infância que parcialmente desconstrói a imagem de homem fleumático d’*A Correspondência* (Vieira, 2020, pp. 217-18); assim o dilúvio de “Vicente”, dos *Bichos* de Miguel Torga, subverte as personagens resgatadas ao episódio bíblico; assim o Ricardo Reis de Saramago passa os seus dias finais num estado de comoção e desespero que contrasta vivamente com a passividade

<sup>3</sup> Esta citação recupera a profissão de Ricardo Reis (alcunha «Médico Poeta»), *facto biográfico*, como o será, entre outras, a referência ao poema *Os Jogadores de Xadrez* (alcunha «Jogador de Xadrez»), mas a passagem contempla, num mesmo plano ontológico, uma alusão a um *facto* da invenção romanesca (alcunha «Casanova das Criadas»), interessante exemplo do complexo tecido metaléptico com que é entretecido o discurso de *OAMRR*.

e resignação preconizados pelo autor de *Sereno e vendo a vida a distância*. Na excelente síntese de Ana Medeiros,

O personagem saramaguiano, contaminado pela alma rebelde e fala atrevida de uma criada, pela acidez julgadora de um poeta defunto, pela ronda de uma polícia mais ocupada em culpar que proteger, perde gradativamente a capacidade de assistir tranquilo ao espetáculo do mundo, obrigando-se ou sendo obrigado a tornar-se ser de ação – ainda que esta não tenha sido a sua vocação heteronímica inicial. (Medeiros, 2014, p. 49)

## Intenção e figuração

Sabemos que a ficção saramaguiana, numa lógica aritmética que remete ao período de gestação pré-natal, dá a Fernando Pessoa nove meses de permanência pós-morte. É esse, grosso modo, o tempo diegético, ao cabo do qual Ricardo Reis, tendo sido brutalmente confrontado com o *espetáculo do mundo*, se decide a acompanhar o poeta da *Mensagem* para a morte definitiva. Essa confrontação corresponde, no essencial, ao projecto poético de José Saramago. O escritor explicitou-o, de resto, inúmeras vezes. Em *A estátua e a pedra*, di-lo como segue:

Num tempo convulso em que o que havia de melhor parecia desmoronar-se, quando se estava incubando, à vista de todos, o ovo da serpente que haveria de devorar tantos milhões de pessoas, Ricardo Reis, o poeta das odes maravilhosas, sentava-se diante do mundo, como se de um pôr-do-sol se tratasse, e vendo o que se estava a passar, sentia-se sábio. Assim nasceu este romance, que tão-pouco é histórico, que é a resolução de uma fascinação e de um calafrio. (Saramago, 2013, p. 26)

O jogo com esse verso – *Sábio é o que se contenta com o espectáculo do mundo* –, que é, programaticamente, uma das epígrafes do livro, é uma constante ao longo do romance<sup>4</sup>, configurando-se como um elemento simbólico a que podíamos com benefício aplicar a noção durandiana de *redundância aperfeiçoante* (cf. Durand, 1989).

Aquilo a que chamámos de “projecto poético” de Saramago, mas que, sem desprimor, poderíamos simplesmente ter apodado de *intenção do autor*, remete ao que Umberto Eco entende por «*poética*», a saber, o «programa operacional que o artista se propõe de cada vez, o projecto de obra a realizar tal como é entendido, explícita ou implicitamente, pelo artista» (1991, p. 24). Saramago, como vimos já, disse-o pública e explicitamente; e o que nos surge como evidente é que o sentido global da obra é perfeitamente coerente com o sentido anunciado.

<sup>4</sup> Para citar apenas algumas passagens, cf. Saramago, 2021, pp. 100; 107; 354-355; 409.

Falar de *intenção do autor* é certamente algo que nos deve obrigar a muitas cautelas analíticas. Mas o que nos importa realçar é a relação produtiva entre intenção e figuração. A figuração é, sobretudo nos planos da sua referencialidade e simbologia, e sem que a personagem se esgote numa lógica funcional, um acto intencionado. Assim, a intenção autoral – e sem que isto autorize ou sequer sugira qualquer tipo de determinismo do tipo “intenção =  $x$ , logo figuração =  $y$ ” – delimita e condiciona a caracterização, a acção e a dinâmica diegéticas da personagem e importa, por isso, que seja tida em consideração.

Neste seguimento, um Ricardo Reis trazido de volta a Lisboa no final de 1935 conforma-se como a plataforma óptima para a referida intenção autoral. Além de epítome da passividade político-ideológica (noção contida, desde logo, na epígrafe escolhida e reforçada por outras referências à sua obra poética, bem como completada, desejavelmente, no quadro da disponibilidade cognitiva da recepção), Ricardo Reis constitui-se como estrangeirado, um *olhar de fora*, cujo exílio fora não apenas prévio à ascensão de Salazar, como motivado pela sua filiação monárquica – tudo à uma reforçando a independência do seu olhar relativamente à situação que encontra. Estes atributos, a que se somam a sua educação privilegiada e a sua profissão de médico (que tornam plausíveis e lógicas algumas das interacções mais significativas do relato), conferem a Ricardo Reis, sujeito da focalização, as condições óptimas para a *poética* saramaguiana.

Finalmente, sublinhe-se que o romance é dirigido a um público que conhece o futuro diegético e que, portanto, pode não apenas interpretar o que o romance representa com algum distanciamento histórico, como estabelecer paralelos com o presente da recepção. De resto, para enquadrar a escolha deste texto, João Botelho recupera esta lógica: «... há outra coisa ainda mais determinante [para a escolha de *OAMRR*]: o ano de 1936 e as pontes que se podem fazer para a actualidade. É o eterno retorno [...]. Enfim, os seres-humanos não aprendem.» (*JL*, 2020, p. 20).

## A refiguração cinematográfica

Se o romance de José Saramago nos põe face à figuração literária de Ricardo Reis, o filme de João Botelho coloca-nos perante a refiguração cinematográfica dessa “pessoa de livro”. A obra fílmica é uma proposta de levar o texto saramaguiano para o ecrã, num processo que justapõe transposição intermediática e criação autoral.

Literatura e cinema são expressões artísticas distintas. Sem que sejam planos exclusivos, podemos falar numa oposição entre um plano conceptual (literatura) e um plano perceptual (cinema) (*cf.* Lupi Bello, 2022, p. 60); e, sem que

sejam dinâmicas totais, podemos falar numa oposição entre uma dinâmica de participação (literatura) e uma dinâmica de passividade (cinema) (cf. Mar & Oatley, 2008, p. 186). Estas duas oposições assumem um papel de relevo na experiência cognitiva da personagem e, acto contínuo, na sua figuração. Com efeito, a personagem cinematográfica que refigura uma personagem literária apresenta-se-nos *completa*, perceptualmente isenta de pontos de indeterminância, e como que num ponto fixo, artificial, de suspensão do fluxo narrativo. Sem que perca nenhuma das três propriedades fundamentais da personagem – dinâmica, referencialidade, autonomia –, o Ricardo Reis do filme tem já um rosto e uma voz seus (e não *nossos*) e move-se já num mundo possível que, mais do que ir construindo e elaborando na intersecção das coordenadas do texto com as nossas próprias coordenadas históricas, simbólicas e gnósicas, devemos apreender e processar.

Aqui chegados, procedamos a um breve estudo comparado de uma mesma passagem no livro e no filme. Teremos assim a possibilidade de ilustrar alguns dos elementos mais determinantes na figuração de Ricardo Reis no romance e no filme, nomeadamente no que diz respeito à construção da personagem e do mundo possível onde se move e com que interage, ao tratamento do tempo discursivo e aos valores simbólicos e ideológicos que corporiza e problematiza. Porque consideramos que é representativa dos dois processos de figuração em análise, optámos pela passagem do comício anti-comunista.

## O comício anti-comunista no livro

Considerada isoladamente, esta passagem ocupa, no romance, sete páginas (pp. 469-475, começando em «Em toda a sua vida Ricardo Reis nunca assistiu a [...]» e terminando em «[...] estaria pronto a jurar que não ficara ao pé do Victor.»). Parece-nos coerente, porém, juntar-lhes nesta análise as três páginas que se lhes seguem e que fecham o capítulo.

A passagem inicia-se com uma consideração geral sobre a decisão de Ricardo Reis, ele que «nunca assistiu a um comício político» (Saramago, 2021, p. 469). Esta «cultivada ignorância» ficaria a dever-se, conforme nos diz o autor-narrador, ao seu «temperamento», à sua «educação» e aos «gostos clássicos para que se inclinou» (*id.*, pp. 469-470), aludindo a aspectos da vida do heterónimo que o leitor conhecerá de antemão e que a própria narrativa foi já ilustrando. Além destas, uma outra razão é aventada: «um certo pudor» (*id.*, p. 470). E logo acrescenta o autor-narrador, de forma lapidar: «quem os versos lhe conheça bastante encontrará fácil caminho para a explicação» (*id.*, *ibid.*). Segue-se, acto contínuo, uma explicação para o inusitado interesse de Ricardo Reis – que,

no essencial, remete ao panorama cívico e político de então e à curiosidade que o poeta-médico vinha desenvolvendo –, ao cabo da qual surge o seguinte comentário: «para homem de natural tão pouco indagador, há interessantes mudanças em Ricardo Reis» (*id., ibid.*).

Este breve trecho condensa, de forma exemplar, a tensão entre *continuidade* e *transformação* que propusemos atrás. O autor-narrador remete, num primeiro momento, a identificadores do heterónimo, respigáveis na correspondência de Fernando Pessoa (no caso, as referências à sua educação jesuíta ou ao seu classicismo) e passíveis de serem inferidos a partir da sua obra poética (no caso, o temperamento ou o dito pudor). São estas, de resto, as duas principais fontes da figuração de Ricardo Reis, a que se somará porventura uma terceira, mais vaga e imprecisa (mas que, sem embargo, colhe), que corresponde ao conjunto de atitudes e comportamentos determinados ora pela idade de Reis, ora pela sua condição e profissão, ora ainda pela sua sensibilidade de poeta – participa aqui, no plano da recepção, um certo conhecimento das coisas humanas (*cf.* Jannidis, 2013).

De resto, a frase «quem os versos lhe conheça bastante encontrará fácil caminho para a explicação» sintetiza a lógica de recriar um homem e suas particularidades a partir do corpo poético das *Odes* e demais obra. Para citar apenas alguns, relembremos versos como «Passando a vida em ver passar a de outros | [...] Na antiga semelhança com os deuses | Que andam nos campos» (Pessoa, 2019, p. 58), «[...] Antes, sabendo, | Ser nada, que ignorando: | Nada dentro de nada» (*id.*, p. 79), «Não consentem os deuses mais que a vida. | Tudo pois refusemos, [...]. | Só de aceitar tenhamos a ciência» (*id.*, p. 76) ou ainda o poema “Jogadores de Xadrez” (*cf. id.*, pp. 103-106) – e logo nos veremos face ao *caminho para a explicação* a que o autor-narrador aponta. O autor daqueles versos seria sempre, nada no-lo desdiz, *de natural pouco indagador* ou sujeito de uma *cultivada ignorância* em relação a qualquer forma de participação política. Bastaria, aliás, que recordássemos o que ficou escrito sob o seu nome em prefácio a uma obra de Caeiro: «certo que estou da inutilidade de toda a acção num mundo em que a acção está em erro, e de todo o pensamento, em um mundo onde o modo de pensar se esqueceu» (Ricardo Reis como citado em Bueno, 1999, p. 197).

Feita esta descrição, que consubstancia o movimento de *continuidade* – pois importa para o novo contexto atributos e dinâmicas da figura original –, a narração enquadra a inesperada atitude num movimento de curiosidade que, por um lado, encontra nos incidentes da própria narrativa a sua razão de ser e, por outro, se sustenta num impulso que, convocando um conhecimento das coisas humanas, surgirá como natural, não deixando, contudo, de ficar a nota

que há em Ricardo Reis *interessantes mudanças*. São estas mudanças (que nesta frase surgem como autónomas da narração – *que simplesmente as narra*), que têm tanto de interessante quanto de significativo, tanto de inusitado quanto de verosímil, que imprimem e realizam o movimento de *transformação* que, no plano textual, completa a sobrevida de Ricardo Reis.

A passagem, que tem o seu início no percurso feito até à Praça de Touros do Campo Pequeno, local do comício, é rica em detalhes e em digressões permeadas de ironia e ambiguidade. É descrita a ironia de os bancários envergarem, na fita azul do braço, a cruz de Cristo, aquele que, «nos tempos passados, expulsou do templo mercadores e cambistas, primeiros galhos desta árvore» (Saramago, 2021, pp. 470-471); e logo é descrita uma outra, dalgum modo simétrica à primeira: a de ser repetida, à insanidade, a saudação romana, mau-grado os esforços de «Viriato e Sertório para lançarem fora da pátria os imperiais ocupantes» (*id.*, p. 471). Adiante, diz-se que a multidão vai abandonando o recinto, «ordeiramente, como é timbre dos portugueses» (*id.*, p. 474), sugerindo um nexos de subserviência e acriticismo.

O autor-narrador saramaguiano é um agente de enorme fluidez e complexidade cuja voz incorpora, também, o metadiscurso, trazendo para a frente da enunciação a sua dimensão formal: «[...] a cruz de cristo, agora com letra minúscula, para não ser tão grande o escândalo» (*id.*, p. 472). Noutra nível, a progressão narrativa é como que homóloga à do evento narrado: a frase longa, ritmada, prosódica, pontuada de imagens e repetições, descreve um crescendo, torna-se torrencial, resulta ensurdecadora e sufocante.

O discurso transpõe, como que sem mediação, a iconografia, o jargão e a imagética epocais, expondo-lhes, pelo simples efeito do deslocamento, a sua natureza. Exemplo disso é o trecho do desfile de oradores da noite (*cf. id.*, p. 473), exaustivo e documental no que a nomes e filiações diz respeito, e sobretudo trazendo para o fluxo discursivo a construção frásica e a terminologia que à época, e naquele quadro pragmático, era corrente – sendo que estes dispositivos semio-retóricos se constituem como elemento figurativo dos agentes do comício (e, em geral, do Estado Novo e seus partidários) e, por contraponto e oposição, de Ricardo Reis.

Terminado o comício, «Ricardo Reis, que esteve todo este tempo ao ar livre, com o céu por cima da cabeça, sente que precisa de respirar, de tomar ar» (*id.*, p. 474). Sai do recinto no meio da população; porém, «tendo vindo à festa, mas não fazendo parte da festa» (*id., ibid.*), dela se distancia de imediato, desviando-se para o outro lado da avenida. Dali parte para casa, como um autómato. O caminho é longo, «quase uma légua, para o que havia de lhe dar, a este doutor

médico, em geral tão sedentário de hábitos» (*id.*, p. 475), mas só chegado a casa se apercebe do atordoamento em que vem:

[...] e então compreendeu que em todo o caminho não pensara no que tinha visto e ouvido, julgara que sim, que viera a pensar, mas querendo recordar agora não encontrava uma única ideia, uma reflexão, um comentário, era como se tivesse sido transportado por uma nuvem, nuvem ele próprio, apenas pairando. (Saramago, 2021, p. 475)

«Nuvem ele próprio», é o retrato vivo do choque: o instinto inicial da fuga, o retorno maquinal a casa, o sentimento de desnorte. Apesar dos seus esforços e do tempo já passado sobre aqueles acontecimentos, mais não conseguirá articular, num desabafo, que «a comícios não torno» (*id.*, *ibid.*). Corolário do que ficou e prenúncio do que está para vir, segue que: «Ricardo Reis olha a noite profunda, quem nos pressentimentos e estados de alma tivesse a arte de encontrar sinais diria que alguma coisa se prepara» (*id.*, *ibid.*).

O capítulo não termina com o regresso de Ricardo Reis a casa depois do comício, antes prossegue com a colecção de notícias de jornal que pontua todo o romance e que é a janela para o espectáculo do mundo naquele ano de 1936. A leitura dos jornais, face visível do notável trabalho de pesquisa histórica feito pelo escritor, entretece no discurso ficcional uma significativa dimensão histórica. Neste passo em concreto, Ricardo Reis lê (ficcionalmente) notícias (não ficcionais) acerca do *Afonso de Albuquerque*, navio (não ficcional) onde está embarcado o (ficcional) irmão de Lídia, daí evoluindo a narração para a ausência, justamente, de Lídia e para o abandono a que Ricardo Reis se votava, ele que «nunca se sentiu tão só», ele que, antes tão disciplinado e brioso, agora «dorme quase todo o dia, sobre a cama desmanchada, no sofá do escritório, chegou mesmo a adormecer na retrete» (*id.*, p. 477).

Neste seguimento, Ricardo Reis, num impulso imponderado e afinal inconsequente, escreve a Marcenda, culminando a acção, em fecho de capítulo, numa invenção que é um dos traços mais fascinantes da narrativa romanesca: *o da apresentação da obra poética como produto diegético*. Com efeito, lemos neste trecho que «copiou para uma folha de papel o seu poema, Saudoso já deste verão que não vejo» (*id.*, p. 478), ele que *o escrevera, diante de nós*, 60 páginas antes (*cf. id.*, pp. 418 e ss.), à semelhança, de resto, do que tinha já acontecido com *Como as pedras que na orla dos canteiros o fado dispõe* (*cf. id.*, pp. 206 e ss.). Assistimos, destarte, a um instante absoluto de criação ricardiana – *o poeta escrevendo* – no quadro de um mundo possível que, enquanto acto crítico de interpretação e apropriação, não apenas reenvia para o significado desses versos, como lhes atribui, numa revelação, um contexto genesiaco que definitivamente (apetece

dizer, recuperando uma expressão amplamente usada por alguns académicos, *saramagicamente*) funde os dois horizontes ontológicos – o da heteronímia pessoana com o da figuração saramaguiana.

Virá aqui a propósito uma referência, num breve parêntesis, à analogia que Miguel Real sugere entre a heteronímia em Pessoa e a figuração em Saramago<sup>5</sup>. Diz Real que a «unidade e a identidade autorais de Saramago eram tecidas da multiplicidade de vidas alheias figuradas como personagens: analogicamente, as personagens funcionam na arte poética de Saramago como os heterónimos na de Pessoa» (2021, pp. 15-16).

Com uma diferença essencial:

[...] mais do que uma rede, um autêntico labirinto de visões do mundo, que, cruzadas, nos dão a mentalidade social do princípio do século XX e um retrato temporal da humanidade do homem, em Saramago inverte-se o processo heteronímico, são as personagens que criam o autor, isto é, revelam a visão do mundo una e plural do autor José Saramago. (Real, 2021, p. 21)

Fica-nos, assim, a imagem de ser a heteronímia pessoana um movimento *centrífugo*, pluralidade que se manifesta *para fora, a partir de um centro*, na proliferação demiúrgica e dramatúrgica de poetas-outros; e de ser a figuração saramaguiana um movimento *centrípeto*, pluralidade que converge para a unidade semântica, ideológica, humanista da extraordinária galeria de personagens de Saramago.

## A figuração romanesca de Ricardo Reis

Aqui chegados, parece-nos que a descrição que fizemos da passagem do comício anti-comunista nos deu já várias pistas sobre o processo de figuração romanesca de Ricardo Reis. Em síntese, e em jeito de organização do que fomos deixando escrito, podemos afirmar que a figuração de Ricardo Reis se faz por intermédio de quatro grandes eixos, naturalmente interligados e interdependentes: o eixo discursivo (que aponta à especificidade da poética saramaguiana); o eixo ricardiano (que elabora o que chamámos de *continuidade* do Ricardo Reis original e que extravasa na composição da obra heteronímica *durante* o presente diegético); o eixo diegético (que é o da *transformação* tornada natural no quadro do mundo possível romanesco, que será, por sua vez, grandemente determinada

<sup>5</sup> De resto, Saramago, em resposta a uma questão sobre a origem das suas personagens, afirmou: «Eu acho que, sem estar a querer estabelecer comparações que seriam estúpidas, essa mesma pergunta poderia fazer-se ao Fernando Pessoa, para lhe perguntar de onde é que ele tirou o Álvaro de Campos e o Alberto Caeiro» (Reis, 2015a, p. 137).

pela intenção autoral); e, finalmente, o eixo da contracena (que remete à relação com as demais personagens).

Detenhamo-nos por um momento neste último eixo, que até aqui não explorámos. Como nota Fotis Jannidis (2013), «uma personagem é parte de uma constelação de personagens que, ou partilham entre si um grupo comum de atributos (homologias), ou representam atributos opostos (contrastes)»<sup>6</sup>. Estas relações de homologia e contraste integram a estrutura da narrativa, contribuem para a elaboração daquele mundo possível e é através delas que muitos dos sentidos da história e da própria personagem são veiculados. De um ponto de vista analítico, estes dois pólos formam um binómio que é útil para a análise da coexistência e interacção entre personagens. No caso da figuração de Ricardo Reis, duas personagens há que assumem especial relevo: Fernando Pessoa e Lídia.

Fernando Pessoa surge como interlocutor de contrastes de natureza ontológica: além do diálogo Criador-Criatura – que, de resto, nunca fica resolvido ou fechado –, origina também o diálogo além- e aquém-Morte. Some-se-lhes o ponto de vista (crítico, sardónico, agudo) daquela Lisboa, daquela Europa-Mundo, daquele ano-charneira, e, dalgum modo, o papel de organizador doutras dinâmicas de intertextualidade e interficcionalidade, designadamente a que envolve Camões e o Adamastor.

Finalmente, Lídia corporiza e entrelaça dois contrastes principais: o social, pela sua condição de criada de servir e enquanto porta-voz de um irmão revoltoso; e o emocional, seja no contexto do triângulo que inclui ainda Marcenda, seja no plano da carnalidade – a estritamente sexual e a da nova, impossível existência do heterónimo.

## O comício anti-comunista no filme

No filme<sup>7</sup>, esta passagem ocupa pouco mais de quatro minutos (1:52'50 – 1:57'02). O comício é precedido, sem transição, pela cena em que Ricardo Reis e Lídia confrontam as visões relativamente ao massacre da praça de touros de Badajoz, ele respondendo «sempre com as palavras dos jornais», ela respondendo «sempre com as palavras do irmão» – diálogo que reproduz a passagem correspondente do livro.

O primeiro plano do comício leva-nos directamente para o centro da acção: tirado a partir do terreiro da praça, mostra o momento em que, entre aplausos e sobre um fundo de marcha militar, avança uma formação que traz à dianteira

<sup>6</sup> Tradução livre nossa. No original: «A character thus forms part of a constellation of characters who either share a set of common traits (parallels) or represent opposing traits (contrasts).»

<sup>7</sup> Analisámos a versão de 128 minutos que foi distribuída nos circuitos comerciais.

um porta-estandarte com a suástica nazi. No enquadramento, filmado em contrapicado, vêem-se, entre a multidão compacta formada exclusivamente por homens, alguns cartazes com vivas ao Estado Novo e com alusões às máximas do regime.

A transposição do discurso literário é conseguida – nem podia ser doutra maneira – com recurso à encenação e dramatização do que no livro é descrito. Mas é-o igualmente por intermédio da reconversão do discurso do autor-narrador para discurso directo. Nesta cena, ganham especial relevo duas personagens exclusivamente fílmicas, dois homens que surgem sentados nos lugares contíguos ao de Ricardo Reis.

O diálogo entre os dois homens, que, na versão do guião a que tivemos acesso<sup>8</sup>, são apodados de “dirigente sindical” e “colega”, recupera parte importante do discurso do narrador literário. É filmado, com ligeiras variações à medida que a cena avança, num plano aproximado destes dois interlocutores, que surgem em primeiro plano, tendo em fundo, ouvindo tudo o que dizem, e emudecido sempre (como *acontece* no romance), Ricardo Reis. Esta solução permite ao espectador acompanhar não apenas o diálogo dos dois homens, que representam, dalgum modo, o sentir e pensar daquela mole humana (ao mesmo tempo que, pelos seus comentários e gestos, vão ajudando a completar o quadro visual e sonoro), como ir observando a evolução da expressão de Ricardo Reis face ao que vê e ouve.

As primeiras palavras trocadas pelos dois homens dizem respeito ao desfile das forças fascistas e suas cores emblemáticas, e tem inclusivamente a vantagem de enriquecer, *colorindo-a*, a imagem (que, como sabemos, é projectada a preto-e-branco). Segue-se uma primeira imagem do palanque dos oradores, pontuada por gritos a «Salazar, Salazar, Salazar» e por uma onda una e coreografada de aplausos em torno de todo o recinto. Todos se levantam e encaram a tribuna – todos, salvo Ricardo Reis, que, sem bater as palmas, olha em volta num espanto crescente. Este contraste comportamental, simbólico, é habilmente amplificado pelo alto contraste de luz e sombra que o preto-e-branco anima.

O plano então abre e Ricardo Reis surge cercado de bandeiras nacionais e dos movimentos fascistas, de rostos de homens virados todos numa mesma direcção e de braços direitos lançados na saudação romana. Toda a narração é ainda composta por um plano de conjunto das bancadas do recinto em contraponto ao plano onde antes víamos Ricardo Reis, reforçando a impressão, duplamente quantitativa e qualitativa, de uma massa humana em uníssono. A coerência espaço-temporal dos diferentes planos assenta não apenas neste jogo de contrapontos, mas também na envolvente sonora.

<sup>8</sup> Guião gentilmente cedido pela produtora Ar de Filmes, datado de Julho de 2018.

«Nem preto, nem castanho, nem azul» (1:54'12 e ss.): retoma-se o debate respeitante à cor da projectada Mocidade Portuguesa, entremeadado com referências, também elas da invenção fílmica, a uma juventude «ávida de ser orientada e disciplinada para servir a Pátria e a ordem» (1:53'43).

O guião fílmico explora, neste ponto, o tom paródico que perpassa o discurso romanesco. Excluídas aquelas três cores, reservadas já, respectivamente, aos fascistas italianos, aos nazis alemães e aos falangistas espanhóis, os dois homens percorrem as opções que lhes restam. Há no processo de escolha, que finalmente recai, obviamente, no verde, uma vacuidade e um ridículo que, postos assim nas vozes de duas outras personagens, ainda mais acentuam o contraste conotativo entre Ricardo Reis e aquele universo.

É quando o orador (aqui único) toma a palavra que Ricardo Reis começa a manifestar, de forma mais expressiva, algum desconforto. Intercalam-se o plano do orador com o plano de conjunto que já antes aparecera das bancadas fronteiras à de Ricardo Reis, numa alternância orquestrada e causal das palavras ditas com o bruaá da multidão, o qual, mantendo a continuidade visual e narrativa, se vê replicado, no seu tempo e forma, no plano que exhibe os lugares onde se encontram Ricardo Reis e os dois homens.

Este esquema [(1) plano aproximado dos dois homens mais Ricardo Reis – (2) plano em contrapicado do orador – (3) plano de conjunto da bancada fronteira – (4) plano aberto da bancada de Ricardo Reis – e tornando novamente a (1), (2) e assim sucessivamente], que tem sempre em fundo, ora as palavras do orador (ponto (1)), ora a reacção da audiência (restantes pontos), é, com pequenas variações, repetido duas vezes, até que Ricardo Reis se mostra, algo abruptamente, indisposto e sufocado, forçando, enquanto começa nova investida do orador, a saída, aos tropeções, em sentido que cruza os lugares dos dois homens – que acabam a comentar que «precisamos é de homens e um homem aguenta» (1:56'30).

Ricardo Reis sai então a meio do comício para um largo deserto, sentido que é sublinhado pelo plano em picado, tirado como que do alto do recinto, e pelas longas sombras projectadas por focos apontados à praça de touros. Soam ainda as palavras do orador e os gritos de apoio vindos do interior; e é ainda no largo, num plano aproximado que opõe Ricardo Reis, em primeiro plano, ao grande recinto, em fundo, que o ouvimos dizer, ofegante e perturbado: «Nunca mais vou a um comício» (1:56'47). Ao que acrescenta, logo de seguida: «Gostava tanto de falar com Fernando» (1:57'00). Um fundido a negro dá a cena por encerrada.

## A (re)figuração cinematográfica de Ricardo Reis

O que de imediato sobressai é a compressão do tempo – o discursivo, mas também o diegético. A comunicação multimodal do cinema tem um assinalável poder de síntese e por certo não há uma correlação linear entre esta compressão do tempo discursivo e uma eventual compressão do tempo diegético (com as implicações textuais e cognitivas que daí derivariam). Alguma coisa, porém, se transforma, tanto mais que, numa versão inicial do guião, constava uma cena introdutória<sup>9</sup>, passada no Martinho da Arcádia, entre esta do comício e aquela que, na versão para distribuição comercial do filme, a precede (e a que aludimos já). Este terá sido o principal compromisso (a leitura do guião não permite adivinhar outra alteração significativa face à montagem final) e será justo sublinhar que a película levada às salas é perfeitamente coerente. Mas um corte houve que, aparentemente, a leitura de Botelho fez desde cedo: o *percurso* de Ricardo Reis após o comício.

Neste seguimento, devemos perguntar-nos se a reacção de Ricardo Reis no filme não nos diz mais sobre o presente da produção/recepção do que sobre a experiência diegética do poeta-médico. Ou de outra maneira: que Ricardo Reis saía a meio do comício tende ou não a afunilar o significado da cena? A recusa daquele universo é, no romance, muito menos vincada e imediata; o Ricardo Reis do livro não manifesta nenhum tipo de distanciamento histórico daquela realidade – ele *está a vivê-la*. Que fique até ao fim do comício e que passe pelo duplo percurso de regresso a si (o físico, até casa; o emocional, até um mínimo de ordem nos seus pensamentos) abrem para um sentido que, mais do que diferente daquele que a solução cinematográfica encerra, se mantém (*nos* mantém) dentro do mundo possível da personagem. É certo que o filme descreve, melhor ou pior, um sentimento de sufoco, de insustentabilidade face ao vivido, e que, consabidamente, o cinema exige síntese. Mas o que resulta da leitura comparada das duas passagens é que a rearticulação fílmica do tempo diegético não produz, nesta instância, um efeito correlato ao do texto literário. Ou posto de forma simples: o Ricardo Reis fílmico mostra-se, aqui como noutros momentos, *fora* da acção e vê-a, num plano talvez comum ao da recepção, a partir de 2020.

Não queremos com isto dizer que o Ricardo Reis do filme não dá corpo ou não actualiza os mesmos vectores semânticos que o Ricardo Reis do romance. Lupi Bello nota justamente que a «apropriação de sentidos» é uma dinâmica essencial do processo narrativo, qualquer que seja o seu suporte mediático (2022,

<sup>9</sup> Cena 87, pp. 137-138. Entre outras coisas, estava previsto um plano de um jornal onde se anunciava o comício e uma fala de Ricardo Reis que dalgum modo traduzia a «cultivada ignorância» do texto original: «Nunca em toda a minha vida assisti a um comício político. Vou lá!».

p. 36), e que, coerentemente, a forma narrativa pode sofrer uma transcodificação semiótica sem perder as suas fundamentais relações sintagmáticas e paradigmáticas (2001, p. 40). Mas a experiência cognitiva é outra, ou é-o, pelo menos, no caso que nos ocupa. Se o Ricardo Reis romanesco nos atinge como sendo uma “pessoa de livro”, o Ricardo Reis do filme parece usufruir de outro estatuto, um que permanece predominantemente vinculado à sua condição fotográfica. Que, para a figuração fílmica, revelemos uma maior resistência no uso do termo “pessoa” (de filme, seria), não inviabiliza nem enfraquece a sobrevida a que, sem embargo, dá corpo.

Em resumo, a (re)figuração cinematográfica de Ricardo Reis assenta em três eixos principais: o eixo da informação narrativa (a informação importada do texto original: o título, o tempo e as personagens, os acontecimentos e sua sequencialidade); o eixo discursivo (a dinâmica da transposição intermediática propriamente dita: a recodificação e recontextualização semióticas da informação do texto original, a leitura e recriação autorais); e o eixo da produção (a pragmática da produção cinematográfica: o *casting*, o tempo discursivo, a reescrita fílmica do guião, os condicionalismos à produção).

## Considerações finais

Procurámos identificar as principais relações ou tensões que estão implicadas na figuração romanesca do heterónimo pessoano – no que destacámos as relações entre *continuidade* e *transformação* e entre *intenção* e *figuração* –, bem como olhar à refiguração cinematográfica da personagem saramaguiana – para o que recorremos a uma breve análise da cena do comício anti-comunista –, ao mesmo tempo iluminando o que num e noutro processos consubstancia a(s) sobrevida(s) de Ricardo Reis.

Este texto surge no contexto da investigação que deu origem à dissertação de Mestrado intitulada *Figuração e sobrevida de Ricardo Reis em José Saramago e João Botelho* (já disponível para consulta pública), onde, além de aprofundarmos cada um dos tópicos aqui enunciados, transcrevemos uma conversa com Chico Diaz, ator que interpretou Ricardo Reis no filme de Botelho.

Fica por saber o que pensaria e sentiria Fernando Pessoa se desse por si a assistir ao filme de João Botelho. De uma maneira ou de outra, Ricardo Reis, mais de um século passado sobre o seu *nascimento*, não está – bem-hajam Saramago e Botelho – caído em esquecimento, esse parente da Morte. Bem pelo contrário, talvez que Ricardo Reis nunca tenha estado tão vivo.

## Referências bibliográficas

### Bibliografia activa

- Botelho, J. (2020). *O ano da morte de Ricardo Reis*. Ar de Filmes.
- Pessoa, F. (2019). *Obra completa de Ricardo Reis* (Eds. J. Pizarro & J. Uribe). Lisboa: Tinta-da-china.
- Saramago, J. (2021 [1984]). *O ano da morte de Ricardo Reis*. Lisboa: Porto Editora.

### Bibliografia Passiva

- Aguiar e Silva, V.M. (2007). *Teoria da Literatura* (8.<sup>a</sup> ed.). Coimbra: Almedina.
- ANTENA 2 (2003). A biblioteca de João Botelho. Emissão da Antena 2, programa *A biblioteca da minha vida*, de 14/03/2003, apresentação de Inês Pedrosa. Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/a-biblioteca-de-joao-botelho> [28/08/2022].
- Arnaut, A.P. (2016). A insólita construção da personagem post-modernista. *Abusões*, 3(3), 7-34.
- Durand, G. (1989). *As estruturas antropológicas do Imaginário. Introdução à Arquetipologia Geral*. Trad. Hélder Godinho. Lisboa: Editorial Presença.
- Eco, U. (1991). *Obra Aberta. Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Grünhagen, S. (2021). This is not a character: the figuration of Fernando Pessoa in *The Year of the Death of Ricardo Reis*. In C. Reis & S. Grünhagen (Eds.). *Characters and Figures. Conceptual and critical approaches* (pp. 99-116). Coimbra: Almedina.
- Jannidis, F. (2013). Character. In P. Hühn *et al.* (Eds.), *the living handbook of narratology*. Hamburgo: Universidade de Hamburgo. Disponível em: <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/41.html> [26/09/2022].
- JORNAL DE LETRAS (2020). João Botelho. Pessoa, Saramago e o ano de todos os perigos. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, XL(1304), 20-23. Artigo e entrevista de Manuel Halpern.
- Lupi Bello, M.R. (2001). *Narrativa literária e narrativa fílmica: o caso de Amor de Perdição*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Lupi Bello, M.R. (2022). *Tempo e narrativa no cinema de Manoel de Oliveira*. Lisboa: Tinta da China.
- Mar, R.A., & Oatley, K. (2008). The function of fiction is the abstraction and simulation of social experience. *Perspectives on Psychological Science*, 3(3), 173-192.

- Medeiros, A. (2014). *O que tem de ser tem de ser e tem muita força: História, Tanatografia e Poesia n'«O ano da morte de Ricardo Reis»* (dissertação de Mestrado). Universidade de Brasília, Brasília.
- Pavel, T.G. (1986). *Fictional Worlds*. Cambridge: Harvard University Press.
- Pessoa, F. (1966). *Páginas íntimas e de auto-interpretação* (Org. e prefácios de G.R. Lind & J. Prado Coelho). Lisboa: Ática.
- Phelan, J. (1989). *Reading people, reading plots. Character, progression, and the interpretation of narrative*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Ramos, J.L. (2014). Uma tragédia lusitana (com dois passos de recuo). *Expresso/Atual*, de 14 de Setembro de 2014. Disponível em: <https://cinemaportugues-memoriale.pt/Pessoas/id/5591/t/Joao-Botelho> [28/08/2022].
- Real, M. (2021). *Pessoa & Saramago*. Lisboa: Dom Quixote.
- Reis, C. (2015a). *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Porto Editora.
- Reis, C. (2015b). «Pessoas de livro: figuração e sobrevida da personagem». *Revista de Estudos Literários*, 4, 43-68.
- Reis, C. (2018a). *Dicionário de Estudos Narrativos*. Coimbra: Almedina.
- Reis, C. (2018b). *Pessoas de livro. Estudos sobre a Personagem* (3.<sup>a</sup> ed.). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Reis, C. (2021). Para uma teoria da figuração em José Saramago. *Revista de Estudos Saramaguianos*, 1(13), 32-46.
- Saramago, J. (2013). *A estátua e a pedra. O autor explica-se*. Lisboa: Fundação José Saramago.
- Vieira, J. (2020). Carlos Fradique Mendes: uma sobrevida autobiográfica. In C. Reis (org.). *Dinâmicas da Personagem. Colóquio Internacional "Figuras da Ficção 5"*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.



# Entre canções, um exílio

DANGLEI DE CASTRO PEREIRA  
UnB, Universidade de Brasília

## Um início

A heterogeneidade de manifestações na lírica em um processo cada vez mais dialético e a busca por uma temática comprometida com a realidade histórica brasileira a partir do século XIX é apontada por Alfredo Bosi (1993) como elemento de proximidade entre o Romantismo e o Modernismo. O diálogo tenso com o passado nos movimentos literários, na aresta das colocações de Coutinho (1994), contribui para a reformulação estética e temática na tradição literária brasileira e que tem na literatura produzida na primeira metade do século XX um ponto de maturação estética.

Teríamos, então, um processo de reorganização e retomada reflexiva de temas e traços estéticos do século XIX no século XX. Neste estudo, discutimos a presença da ironia como um destes aspectos e, para isso, colocamos em diálogo os poemas “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias, publicado em 1843, e “Canção do exílio”, de Mutilo Mendes, publicado em 1931, eleitos como *corpus* específicos para este texto.

## Ironia e nacionalismo: conceitos em apresentação

Apoiados na ideia de que tanto no Romantismo brasileiro quanto no Modernismo é possível identificar a presença da postura irônica, nos termos da “parábese permanente” de Schelegel (1963), é possível compreender na utilização do humor, da sátira e da metalinguagem aspectos irônicos que aproximam os

poemas investigados no trabalho sem, contudo, pensarmos em uma comparação unilateral entre eles.

Segundo Octavio Paz (1972), a crítica face à tradição é uma das principais marcas da modernidade e, em nosso entendimento, este percurso reflexivo é perceptível tanto no Romantismo quanto no Modernismo razão pela qual aproximamos os movimentos por meio da discussão do *corpus* da pesquisa. Para o estudo, portanto, a reorganização irônica da tradição representa um dos pontos de contato entre os movimentos, na medida em que implica na reformulação da linguagem lírica nos poemas selecionados na pesquisa.

Nossa preocupação passa pela reflexão, lembrando Paz (1994), de que na arte moderna a presença da visão crítica é elemento importante na construção de caminhos estilísticos em contato. Entendemos que o Modernismo e o Romantismo são expressões da tradição moderna e que a ironia romântica seria um caminho possível para a aproximação entre o *corpus*; respeitadas suas diferenças históricas e particularidades estéticas e temáticas.

A visão racional diante da emotividade romântica entra em consonância com a presença de uma perspectiva irônica, conforme Kierkegaard (1991). Para o autor (1991), a poesia irônica altamente filosófica é impregnada por um distanciamento reflexivo face à impulsividade emotiva tradicional dos românticos e expressam uma visão consciente e reflexiva do sujeito diante da realidade.

É interessante ressaltar, entretanto, que a ironia não nega a latente emotividade do Romantismo, nem tampouco descaracteriza as constantes sentimentais evocadas, neste trabalho, como representação da visão ideal do mundo, conforme Nunes (1993). Antes expõe uma emotividade crítica que repensa a própria tradição, conferindo ao Romantismo o caráter revolucionário e reformador que lhe é peculiar.

Lembramos que não é intenção deste estudo apresentar de forma profunda o conceito de ironia romântica, o que levaria a uma ampla apresentação da ironia romântica em termos históricos, antes apresentar brevemente o conceito a nosso leitor e, por isso, indicamos um conjunto de referências bibliográficas que podem ampliar o conceito de ironia<sup>1</sup>.

Na ironia romântica ocorre uma contiguidade enunciativa que amplia os sentidos percebidos em uma leitura inicial em direção a traços temáticos subjacentes ampliados e ou questionados continuamente pela postura irônica por procedimentos estéticos que incluem, entre outros, a sátira, o riso e o humor. Para Duarte

<sup>1</sup> A respeito do conceito de ironia e ironia romântica ver: Muecke, 1995; Hölderlin, 1994; Kierkegaard, 1991; Camilo, 1997; Duarte, 2006; Benjamin, 2002; Alves, 1998; Hutcheon, 2000; Duarte, 1997; Beguin, 1991, entre outras referências.

[...] esse tipo de ironia valoriza mais a comunicação que a mensagem comunicada, mais a potencialidade ou a capacidade de significar que a significação, mais o fingimento e a significância que o significado. Brinca geralmente com valores ou “verdades” estabelecidas, denunciando o seu uso como recurso de dominação do homem pelo homem. (Duarte, 2006, p. 155)

Novalis (1988) comenta que o humor é matéria da ironia, pois seu perfil significativo estabelece uma visão cômica do mundo e tem como consequência o riso diante das convenções sociais. Tanto o humor quanto a ironia retórica, no dizer de Muecke (1995) “Ironia Instrumental”, condiciona uma visão subjetiva que apresenta “verdades” aceitas como morais e éticas, mas que são questionadas por meio de uma nova “verdade” na irônica romântica, retomando Duarte (2006).

Fica evidente, nesse sentido, que a ironia romântica pode valer-se da Ironia Instrumental ou retórica e do Humor como primeiro nível de significação, mas é pelo riso e pela abertura significativa em espiral infinita que oportuniza a superação de “verdades” presumíveis no discurso ao apresentar novos sentidos, nas palavras de Duarte (2006), focalizando a “significação da mensagem” para além dos significados percebidos em um primeiro momento.

Feitas as considerações preliminares, mesmo que sucintas, sobre o conceito de ironia romântica e sua complexidade iniciamos, na sequência, a discussão de nosso *corpus*.

## A ironia e o exílio: caminhos

“Canção do exílio”, de Gonçalves Dias, publicado em primeira edição em 1843, é um dos poemas mais conhecidos e representativos do nacionalismo romântico brasileiro. Nele vislumbramos a presença de uma postura paradoxal na descrição e valoração ideal do espaço identitário no Brasil.

Vejamos o que nos diz o poema de Gonçalves Dias:

### Canção do exílio

Kennst du land, wo die Citronen blühn, Im  
dunkeln Laub die Gol-Orangen glühn, Kennst  
du es wohl? \_\_ Dahin, dahin! Möcht ich...  
ziehn<sup>2</sup>.

Minha terra tem palmeiras,  
Onde canta o Sabiá;  
As aves, que aqui gorjeiam,  
Não gorjeiam como lá

<sup>2</sup> Conheces a região onde florescem os limoeiros? Laranjas de ouro ardem no verde-escuro da folhagem; Conheces bem? Nesse lugar desejo estar. Tradução nossa.

Minha terra tem palmeiras,  
Onde canta o Sabiá;

As aves, que aqui gorjeiam,  
Não gorjeiam como lá.

Nosso céu tem mais estrelas,  
Nossas várzeas têm mais flores,  
Nossos bosques têm mais vida,  
Nossa vida mais amores.

Em cismar, sozinho, à noite,  
Mais prazer encontro eu lá;  
Minha terra tem palmeiras,  
Onde canta o Sabiá

Minha terra tem primores,  
Que tais não encontro eu cá;  
Em cismar – sozinho, à noite –  
Mais prazer encontro eu lá;  
Minha terra tem palmeiras,  
Onde canta o Sabiá.

Não permita Deus que eu morra,  
Sem que eu volte para lá;

Sem que desfrute os primores  
Que não encontro por cá;

Sem qu'inda aviste as palmeiras,  
Onde canta o Sabiá. Coimbra, julho de 1843.

(Dias, 1956, p. 3)

No poema temos um exemplo do processo reflexivo em relação à complexidade da identidade nacional subjacente à poética romântica no Brasil. A epígrafe do poema é retirada de “Mignon”, de Goethe. Em “Mignon” o autor alemão apresenta, como fonte de purificação para o sujeito, um cenário remissivo e utópico ligado às origens remotas do percurso identitário no eu-lírico: a “região onde florescem os limoeiros” e “laranjas de ouro”.

O cenário descrito por Goethe compreende uma projeção utópica do real, uma vez que são evocadas, por exemplo, “laranjas de ouro” que “ardem no verde-escuro da folhagem” em uma imagem poética que afirma uma identidade plena associada ao sujeito lírico, projetada no plano ideal e reificada pelo espaço idealizado repleto de belezas e luz. A adoção desse fragmento de “Mignon” como

epígrafe para “Canção do exílio” de Gonçalves Dias não pode ser negligenciada na leitura do poema, pois remete a uma reorganização do espaço ideal descrito em projeção também utópica no poema de Dias (1956).

O caráter nacionalista de “Canção do exílio”, de Dias, justifica, por exemplo, a incorporação de alguns versos do poema no Hino Nacional Brasileiro, com letra composta por Joaquim Osório Duque-Estrada em 1917. O nacionalismo utópico é ampliado pela citação de “Mignon” e expõe, na oscilação entre o “cá” e o “lá” o dilema interior do eu-lírico imerso em um espaço estranho a sua essência identitária, “cá”, e evoca traços externos ao espaço tropical como “palmeiras” e o “bosque” na construção de paradigmas de uma identidade em construção, o “lá”, associada, com isso, à ideia de nacionalidade brasileira.

Lembramos que o poema foi composto em 1843, em Coimbra/Pt, ou seja, longe do empiricamente nacional. Este distanciamento funciona como complicação para o dilema identitário de fundo nacionalista que caracteriza isotopicamente a ânsia pelo pertencimento à “cor local” que perpassa a construção sentimental do eu-lírico no texto de Dias (1956). Os símbolos de nacionalidade “palmeiras”, “flores”, “bosques” e “aves gorjeando” são, por isso, aproximados aos dois espaços. As nuances na focalização do espaço derivam, então, da contemplação ideal do espaço pelo eu-lírico, o que leva ao conceito de pertencimento ao Brasil em um processo reflexivo marcado no poema pela ação verbal de “cismar” sozinho “à noite”.

O verbo “cismar”, terceira estrofe, denota a contemplação entre o “lá” e o “cá”, não como oposição unilateral, mas representação do hibridismo característico do cenário nacional, o que coloca em diálogo signos como “Sabiá” em prolongamento às imagens eufóricas dos bosques floridos e de amores; singularizando emotivamente o espaço utópico descrito no poema de Gonçalves Dias como nacional. O eu-lírico, que cisma “sozinho à noite” proporciona, portanto, uma espécie de fusão entre o “lá” e o “cá” e não sua oposição. Em outros termos: os elementos utilizados no poema como símbolos nacionais fundem-se na construção simbólica do ideário brasileiro graças ao caráter reflexivo do verbo “cismar” alusivo, ambigualmente, aos dois espaços em uma dimensão utópica, o que justifica a epígrafe retirada de “Mignon”, de Görthe.

Essa noção de fusão identitária ganha força se pensarmos em dois grandes símbolos da nacionalidade brasileira evocados no poema: o “sabiá” e a “palmeira”. Estes são representações de cenários distintos; mas que pela força ideal do poema de Gonçalves Dias (1956) são fundidos em um espaço de representação identitária que filtra as marcas do outro na construção da utopia nacionalista de Gonçalves Dias, sobretudo, quando pensamos na epígrafe do texto.

A “palmeira” é compreendida como um elemento inerente ao cenário nacional em uma alusão que incorpora, por exemplo, ao plantio de palmeiras imperiais no Jardim botânico no início do século XIX no Rio de Janeiro/RJ. O sabiá, outro símbolo de identidade nacional no poema, aparece deslocado de seu cenário habitual – laranjeiras, matas – e vem correlacionado enunciativamente à palmeira, o que amplia a ideia de pertencimento do signo “palmeira” ao ideário nacional, ilustrando a metáfora de pertencimento e sentimentalidade nacionalista como fusão de espaços e identidades metafóricamente complementares aos olhos do eu-lírico.

Ao apresentar o “lá” e o “cá” como espaços em diálogo, o poema de Gonçalves Dias apresenta um cenário ambíguo que, entretanto, figura como desdobramento do nacionalismo romântico via correlações sentimentais do eu-lírico ao retomar, mais uma vez, a imagem utópica da epígrafe como ponto de partida para o texto. Versos como “minha terra tem palmeiras/Onde canta o sabiá” indicam, então, a fusão entre os dois espaços, o que pressupõe uma síntese rumo à expressão do nacional. Os “primores” da terra introduzidos pelo uso pleonástico do possessivo “minha” no poema corroboram para a implementação do duplo como elemento utópico no nacionalismo emocional de “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias (1956).

O nacionalismo no poema, nessa linha de leitura, advém menos da afirmação do individual, sobreposição do interno face ao externo, do que da compreensão do caráter duplo da cultura brasileira filtrado pela utopia do eu-lírico; visto, por isso, como um espaço que dialoga e incorpora valores externos à sua compleição nacional. Esta postura, entretanto, não descaracteriza a opção individual/sentimental do eu-lírico pelo pertencimento ao Brasil, cerne do tema nacionalista no poema, antes revela a impossibilidade de dissociação plena entre marcas internas e externas na composição deste tema no poema de Gonçalves Dias, como dito, publicado em 1843 em Coimbra, ou seja, em uma espécie de exílio.

O signo “exílio” exterioriza, portanto, a necessidade de fundir os planos constitutivos da identidade nacional, para, assim, possibilitar a compreensão do duplo como fator constituinte da cultura brasileira. A constatação da fusão entre o “lá” e o “cá” demonstra que, mesmo em poemas de grande efusão emotiva, caso de “Canção do exílio”, existe uma atitude reflexiva norteando o processo constitutivo da visão romântica no Brasil. Desta tendência reflexiva chega-se à utopia e dela ao riso diante do traço ideal que funde espaços e não os contrapõe.

Não questionamos a prevalência do caráter emotivo na composição de Gonçalves Dias, cerne de seu olhar nacionalista de fundo utópico, aspecto que entendemos como fundamental nos sentidos implicados no texto, enquanto símbolo da identidade nacional brasileira. A tensão entre o “lá” e o “cá”, por esta

linha de leitura, não se resolve na eleição do “lá” como representação do nacional ou do “cá” como ponto de enunciação externo à compleição nacionalista; mas como síntese à perfeição unilateral presente de forma subjacente à “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias.

O espaço dialético entre os signos evocados no poema cria a ambiguidade semântica que percorrerá o poema e terá no signo “sabiá” que canta na “palmeira” um dos exemplos da interação cultural formativa da identidade nacional brasileira. Teríamos, então, uma construção identitária que se faz pela fusão e não pela contraposição unilateral, razão que justifica, em nosso entendimento, a presença de “Mignon”, de Goethe, como epígrafe para o texto de Gonçalves Dias.

Murilo Mendes (1931), em poema de título homônimo ao de Gonçalves Dias, parece compreender a complexidade da poesia de Gonçalves Dias e retoma a hibridez dos símbolos de identidade evocados pelo poeta romântico, principalmente, o “sabiá” e seu traço utópico. Mendes (1931) adota postura reflexiva semelhante a de Dias na delimitação identitária ao retomar o caráter idealista inerente ao poema de 1843. O poeta modernista usa, por vezes, o riso ao revisitar o cerne nacionalista no poema romântico e mobilizar o que denominamos por uma cisão à construção identitária de fundo unilateral no paralelo imediato com a “cor local” em Dias, o que, em nossa linha de leitura, expõe a ironia subjacente no poema romântico como um dos espaços de construção de “Canção do exílio”, de Murilo Mendes.

Vejamos o poema de Murilo Mendes publicado em 1931:

### **Canção do Exílio**

Minha terra tem macieiras da Califórnia  
 onde cantam gaturamos de Veneza.  
 Os poetas da minha terra  
 são pretos que vivem em torres de ametista,  
 os sargentos do exército são monistas, cubistas.  
 Os filósofos são polacos vendendo a prestações.  
 A gente não pode dormir  
 com os oradores e os pernalongos.  
 Os sururus em família têm por testemunha a Gioconda.  
 Eu morro sufocado  
 em terra estrangeira.  
 Nossas flores são mais bonitas  
 nossas frutas mais gostosas  
 mas custam cem mil-réis a dúzia.

Ai quem me dera chupar uma carambola de verdade  
 e ouvir um sabiá com certidão de identidade!  
 Texto publicado em primeira edição em 1925.  
 (Mendes, 1931, p. 58)

A leitura que o poeta do século XX faz de “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias, mobiliza o hibridismo como linha central na formação identitária ligada ao Brasil. Mendes (1931) evoca o elemento externo como traço formador da cultura brasileira; mas o apresenta como estranho em relação à ideia de pertencimento que o eu-lírico de Mendes parece questionar em “terra estrangeira” e, por isso, evoca jocosamente elementos externos como, por exemplo, as “macieiras da Califórnia” no primeiro verso do poema.

A presença da hibridez cultural, “gaturanos de veneza”, contrastam com a primeira pessoa discursiva que evoca e questiona os “poetas pretos” e os “filósofos vendendo à prestações” e que vivem, jocosamente, “em torres de ametista”. O tom jocoso ganha força por meio do símile aos “sururus em família” de forma sufocar o eu-lírico ao passo que o distancia da identidade brasileira em terra estrangeira. A beleza das “flores” e o “sabor das frutas”, que “custam cem mil-réis a dúzia”, não impedem o tom saudosista que percorre o poema e encontra na metáfora do “sabiá com certidão de idade” um espaço de retomada ao pertencimento à identidade brasileira.

Os símbolos de exterioridade indicam, em uma leitura primária, certa fragilidade identitária, mas não são suficientes para fragilizar o pertencimento identitário que perpassa o poema e evoca no dístico final o desejo de regresso a um sentido de essência à identidade brasileira. O riso, evidente no traço satírico que percorre o poema de Murilo Mendes (1931), cria um prolongamento irônico face ao traço idílico evocado por Gonçalves Dias em seu poema de 1843.

A citação diretamente de Dias no poema de Mendes (1931), não só por meio do título, mas também pela apropriação de imagens simbólicas de pertencimento, “eu morro sufocado/ em terra estrangeira”, redimensionam os contrastes de exterioridade, levando à construção da identidade nacional no poema de Mendes em diálogo com “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias, o que retoma, como no poema romântico, a ideia de um exílio do eu-lírico em terra estrangeira.

A intertextualidade é pautada, portanto, pela memória de uma plenitude identitária em consonância com o distanciamento espacial do Brasil presente nos dois textos. Esta memória leva a expressão de uma identidade fragmentada pelo distanciamento, mas que indica um processo contínuo de construção, aspecto metaforizado nos últimos versos do poema de Mendes, sobretudo, pela

mobilização dos signos como “carambola” e pelo “sabiá” com “certidão de idade” que fecham o poema.

Ao recuperar o caráter ideal de fundo utópico e híbrido já anunciado em Dias, Mendes evoca o cerne da hibridez cultural como espaço de formação da identidade nacional no Brasil. O “sabiá” amalgamado à “carambola de verdade” em Mendes (1931) assume referência metafórica. Sua importância identitária advém menos da sobreposição dos pólos formativos da cultura brasileira; do que da invariabilidade de sua fusão; aspecto central na temática dos dois poemas e que identificamos como ponto de contato entre o *corpus*.

## Reflexões finais

Na aresta das colocações de Hall (2006), percebemos que os poemas selecionados como *corpus* deste estudo expressam a tensão entre fatores internos e externos como decorrentes de um intrincado jogo de mútua influência na formação da identidade brasileira. O resultado, levando em conta as colocações feitas neste estudo, é a compreensão de que os dois poemas comentados são expressões do constante diálogo entre o “lá” e o “cá” na formação da identidade nacional brasileira, mesmo considerando o distanciamento histórico e estilístico entre os poemas investigados neste estudo.

Entendemos, também, que o olhar reflexivo de fundo irônico permite um questionamento à contemplação idílica da identidade nacional via paralelo unilateral ao espaço natural, aspecto temático presente em Gonçalves Dias e que Mendes, no início do século XX, recupera em sua “Canção do exílio”. A mobilização da imagem do “exílio” por Murilo Mendes revela uma atitude consciente do poeta do século XX em face à complexidade da identidade nacional brasileira apresentada no poema de Gonçalves Dias em 1843.

Este olhar crítico possibilita a redefinição de alguns dos procedimentos de fundo satírico em Murilo Mendes como forma de repensar os limites do nacionalismo na tradição poética brasileira. Neste olhar, os limites do nacionalismo levam a percepção de que o traço ideal é um caminho identitário complexo como, por exemplo, em “Vou me embora pra Pasárgada”, de Manuel Bandeira, o que justifica a ideia do “exílio” com metáfora de síntese; não isolamento nos dois poemas ao justificarmos, nesse momento, o título de nosso artigo.

À guisa de conclusão, entendemos que os limites constitutivos da identidade nacional brasileira são complexos e envolvem o riso e o ideal, mas, em alguns momentos, incorporam a ironia romântica como linha de aproximação entre textos distintos; como procuramos demonstrar nas reflexões presentes neste estudo.

## Referências bibliográficas

- Bosi, A. (1993). *Dialética da Colonização*. São Paulo: Cia das Letras.
- Bosi, A. (1994). *História concisa da literatura brasileira*. 37.ed. São Paulo: Cultrix.
- Coutinho, A. (1994). *A literatura no Brasil*. 2.ed. Rio de Janeiro: Record, v. III.
- Dias, G. (1956). *Últimos cantos (1843-1956)*. 68. ed. Salvador: Progresso.
- Duarte, L. P (2006). *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: Editora da PUC-Minas.
- Friedrich, H. (1991). *Estrutura da lírica moderna (da metade do século XIX a meados do século XX)*. Tradução Maria M. Curioni e Dora F. da Silva. 2.ed. São Paulo: Duas Cidades.
- Guinsburg, J. (org.) (1993). *O Romantismo*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva.
- Hall, S. (2006). *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Organização Liv Sovik. Tradução Edelaine La Guardia Resende, et. al. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Kierkegaard, S. (1991). *O conceito de ironia*. Tradução Lee Capel. São Paulo: melhoramentos.
- Mendes, M. (1931). Canção do exílio. In.. Mendes, M. *Poemas (1925-1931)*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- More, T. (2001). *A utopia*. São Paulo: FTC.
- Muecke, D. C. (1995). *Ironia e o irônico*. São Paulo: Perspectiva.
- Novalis, F.V.H. (1988). *Pólen: fragmentos, diálogos, monólogo*. Tradução, apresentação e notas: Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras.
- Nunes, B. (1993). A visão romântica. In. Guinsburg, J. (org.) *O Romantismo*. (PP.51-75). 3. ed. São Paulo: Perspectiva.
- Paz, O. (1994). *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução de Olza Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Paz, O. (1972). *Signos em rotação*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva.
- Schlegel, F. (1963). *Conversa sobre poesia e outros fragmentos*. Tradução, prefácio e notas de Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras.

# Representações do feminino: as mulheres do “Desenredo” de Guimarães Rosa

MARIA APARECIDA DA COSTA<sup>1</sup>

DAYSA RÊGO DE LIMA<sup>2</sup>

Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN

Programa de Pós-Graduação em Letras – PPGL

Fundação de Apoio à Pesquisa do RN – FAPERN

Guimarães Rosa figura como um dos escritores mais importantes da literatura brasileira. Além do estimado valor estético de seus textos, Rosa renova a linguagem literária, “pela profícua inventividade, sob cujo sopro logrou renovar a língua e a literatura.” (Fantini, 2003, p. 47). O escritor fala do homem e de seu universo complexo, mesmo tendo escolhido como pano de fundo para suas obras a região do sertão de Minas Gerais. A obra de Rosa tem sido fonte de estudos e críticas, tanto pela inovação que reside em suas linhas, quanto por suas temáticas, que falam de um sertão e de um homem que transcende o local. A fortuna crítica do autor cresceu em diferentes vertentes como a sócio-histórica, metafísica, mítica, estilística e linguística. A obra de Guimarães Rosa ilustra aspectos e características singulares que o tornaram um importante escritor e intelectual da literatura brasileira: a liberdade de invenções linguísticas com o uso marcado de neologismos, além do que denominam os críticos de um “regionalismo universal” com temas voltados para a natureza, a religiosidade, o misticismo, assim como o sertão mineiro e o homem rústico. As temáticas de Rosa são amplas, graças à complexidade linguística e cultural de sua escrita, o escritor “não se restringe à secura das paisagens encenadas na literatura regionalista, privilegiando, assim, a heterogeneidade contraditória do sertão

---

<sup>1</sup> Professora permanente do Programa de Pós-graduação em Letras da UERN.

<sup>2</sup> Doutoranda do programa de Pós-graduação em Letras da UERN.

focalizado em sua obra.” (Fantini, 2003, p. 41). Há um refinamento técnico da língua em seus textos, pois se dedicou a aprender vários idiomas e utilizou esse conhecimento junto com sua capacidade inventiva no enriquecimento de suas criações literárias, sua produção tem raízes na tradição oral e incorpora na sua escrita lendas e narrativas que ouvia na infância. Ainda de acordo com Fantini:

Marcado pela itinerância entre várias identidades linguísticas e culturais, o lugar de onde Guimarães Rosa fala é a fronteira heterotópica onde se mesclam línguas estrangeiras entre si e se entrecruzam várias geografias, culturas e alteridades. Ainda que seu referencial básico seja a língua portuguesa e suas variantes brasileiras empregadas nos usos linguísticos do sertão mineiro, ocorre, “na língua rosiana”, uma visível hibridização entre o português e outros idiomas. (2003, p. 61)

O livro *Tutaméia: terceiras estórias* (1967), onde está o conto que analisamos neste estudo, é constituído por quarenta contos que se desenvolvem em torno de uma célula temática e com um resumido número de personagens. Apresenta questões universais, destacando-se a territorialidade do sertão, com sujeitos típicos desse espaço, evocando sua cultura, história e linguagem, esta que apresenta-se de forma inovadora, particular e, sobretudo, regional com metáforas, neologismos, máximas, cantigas e provérbios que compõem a cultura popular e que é singular à tendência rosiana. De acordo com Alfredo Bosi, “em Guimarães Rosa, o que cinge à cultura popular é um fio unido de crenças: não só um conteúdo formado de imagens e afetos, mas principalmente, um modo de ver os homens e o destino” (2003, p. 36).

Com relação à representação feminina, costumeiramente, apareciam na literatura Brasileira, com mulheres frágeis e à sombra de homens, no entanto, com Guimarães Rosa elas ganham outro *status*, como por exemplo a personagem Diadorim, do romance *Grande Sertão: veredas*, uma mulher que se traveste de jagunço, repleta de bravura, assumida assim para defender a honra, código de conduta do sertão, e vingar a morte de seu pai. Destacamos também, no mesmo *Grande sertão: Veredas*, a personagem Maria Mutema, mulher que apresenta-se também de forma ardilosa, mata um marido indesejado e, seguidamente, atormenta psicologicamente o padre da cidade levando-o também à morte, isso para ficarmos em dois exemplos da astúcia feminina nas obras de Guimarães Rosa.

É notório que a submissão feminina conduzida pelo patriarcalismo foi durante muito tempo refletida e representada nas sociedades de uma forma geral, as mulheres eram vistas como sombras, sem muita profundidade. Por estarem sempre à margem da sociedade, quando comprometidas recebiam pouco respeito em menção ao senhor que a representava; assim, deveriam ser “filhas, necessariamente virgens; esposas, necessariamente obrigadas à cópula, porque a

sua função é trazer ao mundo os seus herdeiros; viúvas, necessariamente devolvidas à continência,” como apresenta Duby (1995, p. 156). Elas mantinham-se inteiramente à disposição masculina, oprimidas e subservientes.

Daí surgem questionamentos, centrados na representação da mulher nas obras literárias canônicas, em que algumas visões são tão somente manter o discurso de submissão feminina, voltadas aos estereótipos da mulher megera, sedutora, e também da mulher anjo e incapaz. Diante disso, só possuíam uma carga valorativa positiva se obedecessem aos homens que as rodeavam, dentro de um contexto histórico-social, em que a ideologia patriarcal era dominante. Em linhas gerais, podemos dizer que esses exames das relações de gênero presentes nas obras literárias revelam uma reprodução nessas obras de conceitos historicamente formulados na cultura e que visam à manutenção do poder do homem sobre a mulher.

A conduta feminina assumia assim uma conotação mista, ora apresentava traços angelicais condizentes com a crença amorosa, ora assumia um comportamento libidinoso capaz de levar o homem a perdição. Conforme Zolin “[...] a representação da mulher como incapaz e impotente subjaz uma conotação positiva; a independência feminina vislumbrada na megera e na adúltera remete à rejeição e à antipatia” (2003, p. 170). Nesse sentido, por muito tempo a conduta feminina que recebia maior aprovação social era da mulher associada ao belo, ao puro, ao celeste, daí a terminologia de mulher anjo, isso visto desde as primeiras manifestações da escrita, mas, sobretudo, no Romantismo.

Retomando o texto aqui em análise, o conto de Guimarães Rosa, observamos que esse comportamento e/ou poder feminino é reformulado e a personagem vai sendo reconduzida dentro do texto de acordo com o seu desenrolar, e não mais como uma figura menor e obediente a um homem. Mediante isso, no conto “Desenredo” o narrador apresenta a história como se estivesse contando oralmente, “Do narrador a seus ouvintes” (Rosa, 1979, p. 38), e cria um enredo em que, inicialmente, a personagem Jó Joaquim era o protagonista, mas após a traição de sua mulher passa a ser personagem secundário. Segundo Maria Zilda Cury, este conto “acentua o poder da narrativa de ‘contar’ o vivido, mas, sobretudo, seu poder de ultrapassá-lo, de modificar e inventar ‘o real’.” (Cury, 2001, p. 98). Um modo lúdico e engenhoso de contar desmanchando, realizando uma espécie de desenredo que dá título ao conto e reformulando o poder da personagem feminina.

Jó Joaquim “era quieto, respeitado, bom como cheiro de cerveja” (Rosa, 1979, p. 38), o nome do protagonista faz alusão ao personagem bíblico homônimo, visto que Jó era “homem íntegro, reto [...] e desviava-se do mal” (Jó 1:1, 1985), a analogia se dá pelas virtudes que possuíam, em especial, a resignação, “com

paciência, sem insistência, principalmente” (Rosa, 1979, p. 40). Nas escrituras bíblicas, Jó perdeu tudo, mas mantém-se justo e com paciência supera todas as adversidades, “ouvistes qual foi a paciência de Jó, e vistes o fim que o Senhor lhe deu” (Tiago 5:11, 1993). Na narrativa de Guimarães Rosa, encontramos também um Jó resiliente, que é paciente e sabe esperar.

O conto “Desenredo” contempla frequentemente a conexão com o mundo bíblico, todavia a representação do feminino nesta narrativa não se configura como a maioria das mulheres bíblicas, santas e puras, mas com a personagem “chamando-se Livíria, Rivília ou Irlívia” (Rosa, 1979, p. 38) figura audaciosa e deslizante como o nome indica. “Antes bonita, olhos de viva mosca, morena mel e pão. Aliás casada.” (Rosa, 1979, p. 38). Uma mulher atraente, atenta e livre, especialmente, para o contexto, uma vez que nem mesmo os grilhões do casamento aprisionaram sua identidade, ou suprimiram sua liberdade de viver, ela não se convertia ao protótipo de mulher exemplar. Também não despertava interesse pela maternidade.

Astuciosa e adúltera, Livíria é associada à Lilith que segundo a simbologia, na tradição cabalística “seria o nome da mulher criada antes de Eva, ao mesmo tempo que Adão, não de uma costela do homem, mas ela também diretamente da terra. [...] É comparável à Lua negra, à sombra do inconsciente, aos impulsos obscuros” (Chevalier; Gheerbrant, 2015, p. 548). O nascimento simultâneo e a matéria análoga a de Adão propõe uma paridade entre a figura feminina e a masculina, no entanto Adão era temente a Deus, já Lilith não conhecia limites. A alusão à Lua Negra é carregada de simbolismo “está ligada essencialmente às noções do intangível, do inacessível, da presença desmedida da ausência (e o inverso) [...] de tão intensa. [...] a Lua Negra encarna a solidão vertiginosa, o Vazio absoluto, que não é senão o Cheio por Densidade” (Chevalier; Gheerbrant, 2015, p. 566). A intensidade de Lilith rompe o paradigma de mulher anjo, pois não representa a ternura e fragilidade de uma personagem trivial, é, antes, autônoma, sedutora, irreverente. Características que verificamos na personagem criada por Guimarães Rosa, pois a sedução é uma marca de Livíria, que encantava a partir de um olhar, “sorriram-se, viram-se” (Rosa, 1979, p. 38), um olhar foi suficiente para enamoramento, o amor à primeira vista e, principalmente para a perdição de Jó Joaquim.

Sobre as mulheres, é pertinente lembrar que, a humanidade sempre abominou as que não assumiam um comportamento socialmente orientado, por isso temiam as mulheres com dons premonitórios, com poderes de cura, mulheres que faziam uso da fitoterapia, mulheres viúvas ou solteiras independentes, daí eram denominadas bruxas, feiticeiras, magas. Isso porque no imaginário social,

mulheres livres sempre despertaram medo. Por essa razão, a partir da simbologia, Lilith é a primogênita de nossa linhagem, e na ficção rosiana verificamos em Livíria, ecos de altivez e liberdade, traços da herança do feminino poderoso.

É importante observar que as relações intertextuais aparecem em todo o conto de Guimarães Rosa, como quando a personagem Livíria é referenciada a Eva “Com elas quem pode, porém? Foi Adão dormir, e Eva nascer” (Rosa, 1979, p. 38). A narrativa da criação inserida no livro do Gênesis, do antigo testamento, apresenta a personagem Eva originada da costela de Adão, “Deus tomou uma de suas costelas [...] depois, modelou uma mulher e a trouxe ao homem. Então o homem exclamou: ‘Esta, sim, é osso de meus ossos e carne de minha carne! Ela será chamada ‘mulher’, porque foi tirada do homem!’” (Gênesis 2-3, 1985, p. 34). Conforme Chevalier e Gheerbrant “daí a crença na subordinação da mulher ao homem” (2015, p. 410). Porém, no conto roseano, encontramos uma inversão dos papéis, é o masculino quem se subordina ao feminino, é o homem que se dedica totalmente à mulher.

Para o seu (des)enredo, Rosa recorre a clássica narrativa da criação do mundo na ótica cristã, Adão e Eva, o casal bíblico tornou-se sinônimo, alusão ao que a religião cristã considera como a gênese do pecado, uma traição da confiança divinal e, na narrativa rosiana, uma traição conjugal, pois Livíria aproveita a distração do marido para viver seus desejos e amores. Na simbologia, “a primeira responsável pelo pecado seria Eva, cuja função foi a de tentar Adão” (Chevalier; Gheerbrant, 2015, p. 410). E, em “Desenredo”, a amada de Jó Joaquim também era tentadora, Livíria era impedida pelo matrimônio, proibida como a maçã do éden, e ainda assim apaixonou-se por Jó Joaquim.

Desse modo, a inferência a Lilith, Adão e Eva evoca um possível prognóstico de triângulo amoroso que aconteceria envolvendo os personagens da trama rosiana, visto que Livíria, conhecendo sua natureza, vivia de acordo com sua essência e, encontrava parceiros abertos a suas aventuras amorosas, “os psicanalistas vêem, com Freud, um símbolo sexual no número três” (Chevalier; Gheerbrant, 2015, p. 901). Notadamente, o número três se faz presente no conto em algumas passagens: “Apanhara o marido a mulher: com outro, um terceiro...” (Rosa, 1979, p. 38), Jó Joaquim terrivelmente surpreso “Imaginara-a jamais a ter o pé em três estribos” (Rosa, 1979, p. 38). Além disso, a história ainda se divide em três momentos. No primeiro, o narrador apresenta os personagens, a traição de Livíria, a morte do marido, e o casamento do protagonista com a personagem; no segundo, versa sobre a separação dos dois, quando Jó Joaquim flagra Livíria com outro; e no terceiro, quando Jó busca restaurar a imagem da esposa e a perdoa, esquecendo as aventuras amorosas da amada.

O conto também traz alguns clichês relativos aos apaixonados, principalmente aqueles marcados pela religiosidade, como a perfeição do mês de maio para casamentos, “Sorriram-se, viram-se. Era infinitamente maio e Jó Joaquim pegou o amor” (Rosa, 1979, p. 38), observamos que Jó e Livíria se apaixonaram num mês em que culturalmente é reforçado como ideal para casamentos, por referenciar as noivas, como também é celebrado o mês mariano pelo culto à virgem Maria, mãe de Jesus, e, ainda é comemorado o dia das mães. Movidos pelo desejo, e pelos designos de Eros, viveram secretamente a chama da paixão, como nos informa o narrador: “os dois se sujeitaram, conforme o clandestino amor em sua forma local” (Rosa, 1979, p. 38).

Porém, o marido traído descobre um dos enlaces amorosos da esposa Livíria, (que não era o apaixonado Jó Joaquim), mas, um terceiro, que imediatamente é morto. O protagonista ao saber do ocorrido fica em grande desengano, pois não imaginara que sua amada além do marido tinha outro homem, “derrubadamente surpreso, no absurdo desistia de crer, e foi para o decúbito dorsal, por dores, frios, calores, quiçá lágrimas, devolvido ao barro, entre o inefável e o infando. [...] Reteve-se de vê-la. Proibia-se de ser pseudopersonagem” (Rosa, 1979, p. 38). Mais uma vez, fica evidente a forte intertextualidade com o livro do Gênesis, no momento da criação de Adão que, de acordo com a escritura bíblica, foi feito do barro. No caso da personagem Jó Joaquim, ele foi devolvido ao barro, voltou a ser nada, portanto, rebaixado, antes protagonista, agora pseudopersonagem.

O amor pecaminoso tornou-se desnudo aos olhos do povo, como as bocas que após tocarem os lábios no fruto proibido revelaram ao mundo o conhecimento do pecado. Desiludido, Jó Joaquim afasta-se da amante; contudo, o marido dela morre “O tempo é engenheiro” (Rosa, 1979, p. 39). Agora viúva, nada mais a impedia, Jó enche-se de esperança e encontra-se com a amada. “Daí, de repente, casaram-se [...]. Mas. Dessa vez, Jó Joaquim foi quem a deparou, em péssima hora: traído e traidora. De amor não a matou. Expulsou-a apenas. E viajou fugida a mulher, a desconhecido destino” (Rosa, 1979, p. 39). A harmonia da milagrosa união durou pouco, o juramento no altar foi rompido junto com a confiança perdida, a história se repetia, “Jó Joaquim sentiu-se histórico, quase criminoso, reincidente” (Rosa, 1979, p. 39). Notamos, pois, que a mesma situação que o primeiro marido passou, agora Jó sentia na própria pele com a traição da esposa. Essa atitude rebaixa mais ainda a personagem masculina, uma vez que, o desejo daquela mulher era por viver amores, e não seria um casamento ou compromisso com um homem que ia dissuadi-la de se dedicar aos amantes.

Enquanto o protagonista planejava um relacionamento duradouro, a personagem de muitos nomes permanecia com suas insaciáveis peripécias amorosas, ideia inata, apenas os sujeitos eram novos; alteravam-se os espaços, mas as

seduções eram reincidentes, e para testemunhar “as aldeias são a alheia vigilância” (Rosa, 1979, p. 38), ou seja, além da vergonha de ser traído, incomodava a Jó Joaquim a cidade toda dar conta do ocorrido, já que como cidade do interior, sem movimentos culturais, o que chamava a atenção, como uma traição, virava logo atração. No entanto, o caso de Jó Joaquim e Livíria desestabiliza o pacato vilarejo, “para feliz escândalo popular” (Rosa, 1979, p. 39).

Como forma de assegurar o seu amor, Jó Joaquim não exige nada de sua amada, ele quem se submete a mudança “Dedicou-se a endireitar-se. [...]” (Rosa, 1979, p. 39). Percebemos, portanto, que o marido refaz a história, ele começa a desconstruir a ideia de que sua mulher havia ficado com outro homem. Esse comportamento do narrador reafirma a proposta de que Guimarães Rosa reconfigura o comportamento masculino diante de uma “falha” da figura feminina. Conforme Bauman, “tal como o desejo, o amor é uma ameaça ao seu objeto. [...] a rede protetora carinhosamente tecida pelo amor em torno de seu objeto escraviza esse objeto. O amor aprisiona e coloca o detido sob custódia. Ele prende para proteger o prisioneiro” (2004, p. 31). Nesse sentido, o protagonista de “Desenredo” desconstrói as “devassidões” do comportamento da sua amada, adulterando, desenredando a sua história, “Desejava ele, Jó Joaquim, a felicidade – ideia inata. Entregou-se a remir, redimir a mulher, à conta inteira. Incrível? É de notar que o ar vem do ar. De sofrer e amar, a gente não se desfaz. Ele queria apenas os arquétipos, platonizava” (Rosa, 1979, p. 39). E dessa forma, constrói uma nova verdade e recria a amada, redime a conta inteira, esquecendo os deslizos da esposa adúltera “Jó Joaquim, genial, operava o passado [...] Sumiram-se os pontos das reticências, o tempo secou o assunto. [...] todos já acreditavam. Jó Joaquim primeiro que todos” (Rosa, 1979, p. 40).

A protagonista retorna ao lar, agora com um novo nome: Vilíria; “três vezes passa por perto da gente a felicidade. Jó Joaquim e Vilíria retornaram-se, e conviveram, convolados, o verdadeiro e melhor de sua útil vida” (Rosa, 1979, p. 40). Embora trouxesse um novo nome, este ainda carregava certa suspeição, uma vez que lembrava a virilha, região do corpo humano que fica situado entre as coxas e o ventre, portanto seu novo nome remetia à intimidade, sensualidade e indicava desejo. Além de virilha seu nome ainda remetia ao lírio, comumente associado a castidade, brancura, entretanto também pode assumir uma interpretação diferente, conforme verificamos na simbologia “Huysmans denuncia em *La Cathédrale* (A Catedral) seus eflúvios pecaminosos: *seu perfume é bem o contrário de um perfume casto; é uma mistura de mel e pimenta, alguma coisa de acre e adocicado, de fraco e de forte; parece com a conserva afrodisíaca do Oriente [...]*” (Chevalier; Gheerbrant, 2015, p. 554). A sugestão do mel, dialoga com a descrição da personagem feita pelo narrador, no início do conto, extraído do néctar das

flores e preparado pelas abelhas, esse alimento carrega em sua essência a doçura, cabe lembrar que além do sabor adocicado ainda eleva o desejo sexual. Quanto a pimenta, enquanto na culinária oferece sabor e ardor, nas relações amorosas, tem função afrodisíaca. Desse modo, a princípio a composição mel e pimenta é dicotômica, mas a combinação funciona como um poderoso estimulante natural para a libido. Portanto, os dois alimentos descrevem metaforicamente a personagem singular da trama rosiana.

À luz da *Odisseia*, Rosa conduz o leitor a navegar no fio da imaginação. Previdente, Ulisses conhecia os encantos que o mar o reservava e, temendo ser seduzido pelo mavioso canto das sereias, amarra-se à embarcação para escapar das tentações. Jó Joaquim, por sua vez, não teve a mesma sorte e foi atraído por Livíria. A alusão a Ulisses no conto além de propor uma saída para Jó Joaquim, que recria sua amada para seu novo enredo, “Sábio sempre foi Ulisses, que começou por se fazer de louco” (Rosa, 1979, p. 39); ainda evoca as navegações, como verificamos nos vocábulos: “barca”, “tempestade”, “nau”, “navegável”, “barquinhos” que caminham para a mesma interpretação, operando como metáforas.

Nesse sentido, o curioso trocadilho que envolve o nome Livíria/Rivília/Irlívia/Vilíria, tanto na escrita quanto na articulação auditiva tem uma forte relação com a estrutura morfológica da palavra que nos leva a entender a ideia de deslocamento. Temos nessa composição uma engenharia de texto, uma construção proposital e escolha léxica intencional. Livíria é uma personagem aberta a viagem, diante das constantes partidas e de cada regresso, a mobilidade firma-se como característica alegórica da protagonista itinerante e fluviante, que realiza o percurso de ir e vir, assim como as embarcações e o curso das águas. Como sugere o poeta, “cada volta é um recomeço”, e, para Livíria/Rivília/Irlívia/Vilíria uma nova oportunidade de ser e viver.

Mediante isso, Livíria/Rivília/Irlívia/Vilíria assume um protagonismo diferente dos verificados pelo feminino na literatura brasileira, pois experiencia uma liberdade mesmo dentro do casamento, tem amantes e chega a sair de casa, num contexto histórico-social em que a ideologia patriarcal era dominante, sobretudo, no interior do país, onde esse comportamento era ainda mais repudiado. No entender de André Tessaro Pelinser, a personagem feminina “assume o protagonismo de sua sorte ao satisfazer suas próprias vontades, [...] coloca Joaquim, tal qual o profeta Daniel, na posição de legislar sobre os destinos. Com efeito, nesse mundo rosiano em que a mulher é quem cavalga, os homens por vezes são conduzidos sem perceber” (2016, p. 435).

Portanto, inferimos que tradicionalmente a representação feminina assumia uma conduta de fragilidade e amabilidade nos textos literários. Todavia, é convidativo dizer que essa concepção se estendeu, tornando-se heterogênea

através das novas personagens que vieram compor a natureza feminina, como a que a personagem Lívria/Rivília/Irlívia/Vilíria a mulher com quatro nomes, e vários homens, nos faz lembrar.

## Referências bibliográficas

- Almeida, J.F. de (1993). Trad. *A Bíblia Sagrada: Antigo e Novo Testamento*. São Paulo: Sociedade Bíblica Brasileira.
- Bauman, Z. (2004). *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Bíblia. Português. (1985). *A Bíblia sagrada: antigo testamento*. São Paulo: Edição Jerusalém.
- Bosi, A. (2003). *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Duas cidades.
- Chevalier, J. & Gheerbrant, A. (2015). *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 9ed. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Cury, M.Z.F. (2001). Espaços virtuais: o desenredo de Rosa, o desafio de Jó. *O eixo e a roda*, Belo Horizonte, vol. 7, pp. 93 – 107. Disponível em [http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o\\_eixo\\_ea\\_roda/article/view/3098/3051](http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/3098/3051)
- Duby, G. (1995). *Damas do Século XII*. Tradução de T. Costa. Lisboa: Teorema.
- Fantini, M. (2003). *Guimarães Rosa: Fronteiras, margens, passagens*. São Paulo: Editora Senac.
- Pelinsler, A.T. (2016). Lívria, Rivília, Irlívia, Vilíria: o disfarçado protagonismo feminino. In A.T. Pelinsler (org.). *Anais do VII Seminário Internacional e XVI Seminário Nacional Mulher e Literatura* (pp. 433-437). Caxias do Sul, RS: Educs.
- Rosa, J.G. (1979). Desenredo. In: *Tutaméia* (pp. 38-40). Rio de Janeiro: José Olympio.
- Rosa, J.G. (1958). *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, p. 57.
- Zolin, L.O. (org.) (2003). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 2ª ed. Maringá: EdUEM, pp. 161-183.



# Matogrossismo: estudos em perspectiva

OLGA MARIA CASTRILLON-MENDES

UNEMAT/Cáceres

## 1.

Nas primeiras décadas do Século XX, o lugar da tradição em contraponto com a modernidade, é o espaço de compreensão do que se imprimiu para compreender o Brasil, principalmente, a partir da produção dos viajantes estrangeiros. Afinal, que Brasil era esse inscrito como “sertão” que constituiu as bases dos sistemas literários Brasileiro-Amazonico e da América Latina?

Trata-se de uma revisão que observa as relações de produção, tanto aquelas postas historicamente, quanto as que colocam as singularidades do espaço/tempo em diferentes dimensões culturais pelo processo da chamada “modernização” das sociedades. Não mais os mitos relativos à barbárie, mas diferentes dimensões que passam pela renovação do olhar, levando em conta concepções de região na diversidade social e cultural, vistas por Ángel Rama, como o mais profundo da literatura latino-americana e rompem com as velhas pretensões etnocentristas (Rama, 2001).

Estas reflexões retomam estes (e outros) questionamentos que conformam o que denominamos, em recente publicação, de *matogrossismo* dos percursos identitários, para se pensar o pertencimento de Mato Grosso/Brasil no espaço das discussões contemporâneas<sup>1</sup>. No jogo entre distanciamento e aproximação dos conceitos, proposto no título, resiste a tradição como vestígio de origem, espaço das impermanências presentes nas ligações da história com o devir e na interação com a não linearidade do olhar renovado (o arcaico e o atual).

---

<sup>1</sup> Cf. Castrillon-Mendes, 2020.

Antes de refletirmos acerca do discurso sobre Mato Grosso e o sentido de mato-grossense, faremos um percurso sobre o termo *matogrossismo*, que reverberam tempos, espaços e efeitos de sentidos ligados à historicidade das diversas produções que ensejam. Por um lado, promove a manutenção de certas formações imaginárias marcadas por dizeres estigmatizados; por outro, desconstruem a imagem dos espaços e dos próprios sujeitos. É pelo uso da forma que as assimetrias se fixam, sobretudo aquelas que projetam a região como lugar de falta e de atraso, de distâncias e de barbárie, apagando os aspectos identitários.

O sufixo “ismo”, que fez, e ainda faz parte da organização política e sócio-cultural, é oriundo das “escolas” como movimentos artísticos. Alguns “ismos” nasceram da necessidade de unificar discursos. Dessa forma, são excludentes. Por isso é preciso observar os conceitos de e sobre Mato Grosso em perspectiva, notadamente quando vivenciamos um dos períodos mais intensos de produção literária e cultural. Os discursos são vistos pela lente da multiplicidade, levando em conta a hegemonia e o olhar do crítico sobre os apagamentos, cujos resquícios deixaram de privilegiar a cultura mais interior de um Brasil bastante desconhecido ainda hoje. Os românticos, e mais fortemente com proposta de renovação, os modernistas, buscaram em seus respectivos programas, novas direções do olhar sobre esse Brasil desconhecido. Se não desconhecido, “inventado”. Então, os movimentos que ocorreram fora do eixo Sul-Sudeste na história literária, ficaram totalmente abafados. A falácia é tamanha que somente nos últimos anos Mato Grosso deu a conhecer, por exemplo, o Intensivismo, movimento literário, de 1950, precursor da poesia concreta e de outras manifestações de vanguarda<sup>2</sup>. O não reconhecimento das assimetrias regionais ocasionou o conceito de “tardio” que nunca foi sinônimo de “atraso”, mas de opção de estilo e de temática, ou como se insiste, para distinguir o dentro/fora do cânone.

Nesse sentido, os “ismos” proliferaram como movimentos artísticos da era moderna, reconhecida como contemporânea, ou como querem alguns, pós-moderna.

Raul de Leoni (1895-1926)<sup>3</sup>, em interessante ensaio sobre Marinetti (1961) diz que

Futurismos, dadaísmos, traismos, simultaneismos, cubiscos, etc.etc., não são afinal mais do que sinais vagos, parciais, turvos, imprecisos, confusos, inquietos, ansiosos, delirantes, pitorescos, talvez ridículos, mas extremamente expressivos todos, de

<sup>2</sup> Acesse dados pesquisados, por Cristina Campos, sobre o movimento Intensivista em Mato Grosso, no Site [www.intensivismo.com.br](http://www.intensivismo.com.br)

<sup>3</sup> No seu tempo foi lido como poeta eclético, independente e, devido à morte prematura, não teve tempo de maturar suas reflexões sobre o Modernismo. Cf. O homem do século XX. In: Cruz, Luiz Santa (Org.). *Raul de Leoni: trechos escolhidos*. Rio de Janeiro: Agir, 1961 (Nossos Clássicos).

uma só e mesma coisa, perfeitamente legítima, que é essa formidável agitação do espírito contemporâneo. São um índice de uma hora confusa e trepidante... Insuficientes e incompletos eles se referem, apenas, ao aspecto estético do fenômeno que entretanto traz tão largas finalidades humanas, operando sobre todas as formas de vida, do pensamento e da ação... (Leoni, 1961, p. 83)

O poeta entende o seu tempo e considera desnecessárias as vertigens do exagero, pois sempre haverá o novo, embora o homem não o seja e o termo “novo” é bastante movediço, quando se leva em conta o contexto dos movimentos culturais e os tempos históricos. A expressividade que os movimentos reverberam são legítimas manifestações do espírito de época. Embora o *matogrossismo* aqui expresso não intencione ser um movimento, é uma *tensão* a que o espírito da pesquisadora esteve seguidamente exposto.

Em nível mais localizado, o termo foi utilizado e grafado por João Carlos Vicente Ferreira (2021), como mato-grossismo (com o sinal gráfico), para compreender a cultura e o patrimônio histórico de Mato Grosso, visto “para dentro de si”, como uma “reação surda e progressiva”. Justifica-se, assim, a falta de auto-estima da população, comparando-a ao complexo de vira-latas de Nelson Rodrigues sobre semelhante sentimento dos brasileiros. Diz João Carlos:

Esse vocábulo, o mato-grossismo, não é comum e nem utilizado pela historiografia de nosso estado, publiquei-o num livro, em 2003, por entender que significa enaltecimento da identidade do povo mato-grossense. Utopicamente, o termo mato-grossismo tem nomes e sobrenomes: sob o risco de não citarmos todos e sermos injustos com a dedicação à história e cultura de Mato Grosso de cronistas, pesquisadores, historiadores e escritores de e sobre Mato Grosso, vamos nos referir apenas a alguns deles: José Barbosa de Sá, Joaquim da Costa Siqueira, Augusto Leverger, Estêvão de Mendonça, Dom Aquino Corrêa, José Barnabé de Mesquita, Virgílio Corrêa Filho, Rubens de Mendonça e Lenine de Campos Póvoas. (Ferreira, 2021, pp. 82-83)

O fato de o termo ser pouco utilizado, não inviabiliza o simbolismo que carrega, uma vez que é um sentimento posto desde as primeiras décadas do século XX, quando havia um programa de “enaltecimento da identidade do povo”, principalmente a partir da dupla Aquino/Mesquita. Com eles se fortalecem os laços telúricos, a construção dos heróis e o resgate da história e da cultura como programa institucional. Esse espírito motivador torna a cartografia mato-grossense fonte para o entendimento da própria literatura brasileira. Eduardo Mahon, em recente (e audaciosa) pesquisa sobre a geração dos anos 1980/90, com a qual comungamos, diz que o bairrismo impunha a geografia local como protagonista dos textos e D. Aquino usava uma instituição que seria hegemônica

para afirmar o próprio programa ideológico. “Tratava-se de uma bem-sucedida estratégia de sobreposição pelo apelo nativista” (Mahon, 2021, p. 22).

Nessa esteira, consideramos os discursos performativos que se estabeleceram e fortaleceram os valores da terra. Com eles, se compreendeu até que ponto as bases do programa Aquino/Mesquita marcaram toda a trajetória da literatura mato-grossense dos últimos cem anos. Nesse aspecto, e ampliando os sentidos aqui perseguidos, *Matogrossismo* seria uma espécie de busca, mas principalmente de reflexão conceitual/temporal para Mato Grosso. Faça isso a partir de estudos e pesquisas que acompanharham a minha trajetória profissional sobre o tema, atenta às forças coletivas oriundas dos movimentos impulsionadores das transformações sociais que mantêm as várias gerações ligadas nas fissuras da história.

## 2.

Para além da formação de um “sistema” de produção, Mato Grosso apresenta, ainda que disforme, perspectivas fora dos padrões conceituais (ainda em análise), ampliando outras chaves para compreensão do fenômeno literário com base, não nas antigas afirmações, mas em questionamentos translocalizados, oportunizando uma visão mais global da literatura brasileira.

De tendência sertanista, oriunda dos anos 1930, a literatura no interior do Brasil está colocada entre a tradição e a modernidade, o passado e o contemporâneo, no trânsito das manifestações artísticas, principalmente se levarmos em consideração a ambivalência entre as gerações. Essas tensões, como vimos, têm início com Aquino/Mesquita, que segue até a primeira metade do século XX. A dupla forja o cânone literário do Estado, tendo por base um projeto político-cultural em que se desenha o campo intelectual e as relações de poder onde se assenta a cultura de/em Mato Grosso. Sob que bandeira eles fundaram o Centro Mato-Grossense de Letras, hoje Academia Mato-Grossense de Letras? Sob a égide da “renascença” literária de Mato Grosso, ou seja, encontra reforço na tradição dos textos de viagem e nos resquícios do nacionalismo literário brasileiro sob os quais os escritores se formavam. Mesquita repete, com nuances da ideia de progresso, as vozes presentes nas conhecidas histórias literárias, embora a presença da produção mato-grossense é completamente ausente.

Desta forma, a cronologia se dará entre o antes e o depois do “Centro”. Enquanto isso, em São Paulo, Osvaldo de Andrade tecia severas críticas à Academia Brasileira de Letras, colocando-se contra a institucionalização estética da cultura brasileira, via ABL, como se constata no *Nheengatu Verde-amarelo*<sup>4</sup>, Manifesto Modernista, que servirá de base para o grupo dos cinco – Mário e

<sup>4</sup> Schwartz, J. (2008). *Vanguardas Latino-Americanas: Polêmicas, Manifestos e Textos Críticos*. São Paulo: EDUSP.

Osvald, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral e Menotti del Pichia. O grupo surge fortemente aparelhado para rever a acomodação política, a agregação de novos elementos formais e de conteúdo, a extensa publicação de Manifestos e de livros. Somente mais de meio século depois desse movimento de 1922, surge em Cuiabá o primeiro número da Revista SUB, com notícia da Academia dos Mortais, composta pelos integrantes da Geração Coxipó, como analisado nos estudos de Eduardo Mahon (pp. 21-91). Esse grupo não tentou dialogar com os padrões modernistas do início do XX, tampouco promoveu enfrentamento literário, pois seus jovens integrantes não tinham intensidade, nem consciência do movimento. A força e unidade da produção ficará centrada na Academia de Letras e a Geração Coxipó se enfraquecerá, por ausência de produção.

A pesquisa de Mahon dá um salto nas análises críticas sobre a produção local. A partir da revisão de arquivos, basicamente, de periódicos, abre caminhos para uma compreensão mais ampla da literatura e da cultura brasileira, principalmente, nos aspectos que se ligam a Mato Grosso. Nas palavras do pesquisador, “de um lado, o convencionalismo estruturado pela dupla Aquino/Mesquita, idealizadores de um passado e proponentes de um futuro progresso; de outro, os modernistas que, ao firmarem oposição à estética academicista, viam o progresso de Mato Grosso com muitas reservas”. E segue a dizer que “motivados pela resistência, a força da produção da Geração Coxipó (movimento dos anos 1980/90) só sobressairá plena e conscientemente, no contemporâneo” (op. Cit., p. 11). Contribuíram, nesse sentido alguns fatores singulares: a migração, em que as pessoas são tratadas pejorativamente de ‘forasteiros’, ‘pau-rodados’, ‘alienígenas’; o desmatamento; a descaracterização cultural; a devastação ambiental e o agronegócio em geral. Contextos em que a produção oscilará entre a tradição e a premente modernidade.

Entre as proposições de Mahon e os questionamentos aqui revistos, é possível destacar dois aspectos. O primeiro liga-se à continuidade temática *versus* necessidade de renovação estilística, temas preponderantes do século XX; o outro, é uma proposta estética, sem nenhuma vinculação com a temática tradicional, que irá surgir, embora timidamente. Tais questões se ligam a outras, como a noção de região/interior e espaço/tempo, presentes nos estudos das expressões artísticas contemporâneas.

Os grupos que se formaram desde a segunda metade do século XX, em Mato Grosso, exploraram uma literatura voltada à necessidade de renovação formal. Uma espécie de *renascimento* das letras de modo a dar conta do novo momento histórico. Sob a batuta de Wladimir Dias-Pino, desenvolveu-se o Intensivismo, movimento literário considerado precursor da Poesia Concreta e de outras manifestações de Vanguarda, notadamente, os Manifestos de Vanguarda e as

Revistas, em grande número. Wladimir Iniciou com a divulgação de xilogravuras de sua própria autoria, em linguagem considerada de difícil acesso para a época, mas que geraram críticas, estranhamentos e algumas adesões. Marcaram, assim, uma geração de escritores *originais*. Buscavam ir ao sentido primitivo dos termos (originário) e criaram uma linguagem complexa, cifrada, liberando-se das amarras convencionais. Em contrapartida, não deixaram de publicar, nos jornais que dirigiam, no Rio de Janeiro, os escritores romântico-parnasianos<sup>5</sup>. Cuiabá era uma capital interiorana, com um restrito grupo de intelectuais, em sua totalidade, membros da Academia de Letras, liderada pela dupla Aquino/Mesquita. Não é de se estranhar que, dessa fissura, surgissem dois grupos: dos “tradicionais” e dos “novos”. Nas palavras de Cristina Campos: “Os manifestos eram noticiados a conta-gotas nos jornais literários que produziam, cujo nome estrategicamente sempre mudava, refletindo a inquietação experimental dessa geração e espelhando seus avanços” (Campos, 2021). Por outro lado, proliferavam as Revistas que se destinavam a calçar o ambiente para o que se denominou de “Festa dos novos”, em 1951.

A partir dessa movimentação, formaram-se grupos que, nos anos 80/90, gravitaram em torno da recém criada Universidade Federal de Mato Grosso. Seguiam as marcas deixadas pela dupla Wladimir/Freire, mas a proposta estética sofreu pouca alteração. Freire torna-se membro da Academia de Letras e se divide entre a estética experimental e telúrica.

O século XXI se verá apropriado de outros projetos literários ligados a uma fonte transfiguradora, que se aproxima do universo hipertextual, com novas temáticas. As estratégias discursivas adotadas refletem sobre a condição humana, mistura estilos que vão além da verossimilhança descritiva e atinge pontos de vista marginais ou periféricos. Alguns escritores têm se destacado nessa linha de composição, tais como Divanize Carbonieri, que flerta com a temática feminina e experimenta os (des)limites da linguagem. Alinhada à Luciene Carvalho, Marli Walker, Stéfani Sande, constroem um quarteto de peso a produzir nos variados gêneros literários.

Por outro lado, Eduardo Mahon se utilizará de estratégias e temas diferenciados. Tem forte acento na temática urbana em que radicaliza o estranhamento, não só linguístico como estético, a condição humana em meio às limitações, ao inconformismo, sem concretização de mudanças; o jogo de espelhos na projeção do enfrentamento do ser humano consigo mesmo e os insólitos quadros do cotidiano, emoldurados pelo contexto da pandemia.

---

<sup>5</sup> O Rio de Janeiro era destino obrigatório da chamada elite cuiabana/mato-grossense, pois as Universidades só serão criadas nos anos 1970.

A marca dos novos escritores tem sido relevar o prazer estético a um nível em que é possível ao leitor participar e apropriar-se da própria atividade recreativa e de identificação. Os textos são, neste caso, constantes provocações. Talvez estejam a inaugurar uma nova fase na produção literária que, abertamente, dialoga com a produção em nível mais globalizado.

### 3.

Tendo por base o contexto acima colocado, partimos de conceitos marginalizadores para pensar um “matogrossismo” que aponte pistas para a compreensão do que se pretende eleger como inovação, tanto formais quanto temáticas. A contemporaneidade em diálogo gera o extra e o intra-temporal, entre pontos cindidos, de cujas consequências emergem questões nem sempre passíveis de respostas. Dessa forma, propõe-se o diálogo com o pensamento menos cristalizado, mais atemporal e “translocalizado”.

O muito que se tem produzido em Mato Grosso pelo endosso (ou não) das duas Universidades Públicas, a Universidade do Estado/UNEMAT e a Federal/UFMT, é motivo para uma revisão histórica. O *boom* editorial é inversamente proporcional à democratização do acesso. Apenas nos últimos três anos programas governamentais têm contribuído para a difusão do livro e o reconhecimento dos escritores, antes totalmente desconhecidos do público leitor. Trata-se, então, não apenas de lançar luzes sobre a literatura e as poéticas existentes, mas de manter o foco, observando a relação entre o *canon* estabelecido e o material estético, os sujeitos e a produção, as historicidades e os momentos de crise (ruptura?) pelos quais se pode estabelecer uma política ética e generosa no meio acadêmico, conforme analisado por Mário César Leite (2005) ao tratar da constituição da identidade local.

Não é, portanto, apenas uma questão de valoração de obras, lugares teóricos ou conceitos, mas o reconhecimento do universo de produção, suas singularidades e recepção, fora dos binarismos e dos rótulos. Uma perspectiva voltada para o fato de que, assim como a nação, a região é também uma “tradição reinventada”. De certa forma, é vencer os obstáculos que impedem de vislumbrar as perspectivas de um movimento cultural com início no diálogo/reflexão e continuidade em outros setores da vida social. Ou seria, ainda, na visão de Boaventura Sousa Santos (2003), a reinvenção de um futuro como única saída para a exploração de novas possibilidades e vontades humanas; um deslocamento que permita a heterotopia do centro para as margens.

As culturas são marcadas pela importância que tiveram como focos regionais de produção literária. Em todos os tempos esses focos atuaram como fontes

fecundas de variedade, de estímulos espirituais e artísticos, tratados por Afrânio Coutinho ([1959]1966), de *culturas* pela importância que tiveram como focos regionais de produção literária. Para o crítico, a literatura no Brasil fenece (ou os escritores) sempre que se distanciam das fontes locais. Não o local como especificidade regional, mas translocalizado, de (ultra)passagem de fronteiras no sentido lato de repensar os atores e a ação social, como dito por Boaventura Santos (op. Cit.).

Desta forma, a produção brasileira inseriu-se no projeto de formação da identidade nacional. No meu modo de pensar o complexo de formação literária de/em Mato Grosso, deve muito à contribuição do Visconde de Taunay, na segunda metade do século XIX. Seus escritos conformam uma imagética do interior brasileiro, fixada pelo olhar artístico impresso no espaço geográfico da Guerra da Tríplice Aliança, que uniu o Brasil, a Argentina e o Uruguai contra o Paraguai<sup>6</sup>. Taunay teria um olhar fixado no trânsito entre a tradição e a modernidade, retomado, em outros contextos e influências, por Euclides da Cunha<sup>7</sup> e Mário de Andrade, cerca de um século depois.

O que esse quadro pode ter gerado? A manutenção de imagens e estereótipos, que ficaram cristalizados pela crítica. As lacunas entre as gerações e as dificuldades de acesso e manuseio dos arquivos, muitas vezes inacessíveis, deixaram vazios na história literária que, hoje, estão a ser preenchidos. No caso de Mato Grosso, a pesquisa de Eduardo Mahon é fundamental para compor o mosaico dos processos de formação e de desenvolvimento dos movimentos literários, como vistos nesta comunicação.

O aspecto referente à circulação e inserção de uma estética da identidade nacional permite o surgimento de um imaginário cultural fora do hierárquico e homogêneo (ou o que está no centro), para ensaiar uma perspectiva do heterogêneo e do plural na constituição da historiografia. Assim, os textos produzidos em Mato Grosso são discursos que permitem discutir o alargamento das fronteiras do que se concebe por cânone, ressignificando o papel das margens na sua configuração e a releitura da história literária.

A definição sobre quem somos nós, os latino-americanos, continua demarcando um espaço importante nas reflexões dos pesquisadores que estão na linha da diluição das identidades nacionais. Se antes as identidades se definiam pelas relações com o território, tentando expressar a construção de um projeto nacional, atualmente configuram-se no consumo, dependem daquilo que se

<sup>6</sup> Cf. *Taunay viajante*: construção imagética de Mato Grosso. Cuiabá: EdUFMT, 2013.

<sup>7</sup> Observar que em *Os sertões*, Euclides da Cunha retoma a divisão de duas obras canônicas de Taunay: a terra, o homem e a guerra.

possui ou daquilo que se pode chegar a possuir. Os meios massivos acabaram unificando os padrões de consumo, proporcionando uma visão nacional. Esta identidade foi construída por meio de relatos fundadores, apropriação de um território e defesa desse mesmo território dos estrangeiros, com objetivo de nos diferenciarmos dos outros.

No final do século XX isso tudo tendeu a se transformar. Pode-se dizer que a globalização da economia e a integração regional reduziram o papel das culturas nacionais e dos referentes tradicionais de identidade. Apesar da mescla de elementos de várias culturas, das diversas situações de interculturalidade, das formas desiguais de apropriação, combinação e transformação de elementos simbólicos, ainda subsistem as culturas nacionais, as culturas regionais e os movimentos de afirmação do local, o que é muito salutar para o desenvolvimento e revisão dos conceitos que buscamos redimensionar.

Ampliando algumas análises anteriores em textos já publicados (Castrillon-Mendes, 2020), é possível pensar a formação da história literária de/em Mato Grosso em quatro fases que não se excluem uma das outras, pois são resultados de processo social e cultural. O primeiro momento abarca o processo da descoberta e ocupação, com predominância das crônicas históricas e textos de viagem. O segundo, está marcado pelas influências ideológicas do século XIX; o terceiro, abarca o século XX: primeira metade (1900-1950) e deste ano até 2000. Por fim, o quarto momento é o que se tem tratado por contemporâneo (de 2000 a 2020, ou até os nossos dias). Os laços de pertencimento só começarão a ser discretamente desfeitos a partir deste último período em que a literatura adquire mudanças de forma e de conteúdo.

## **Algumas considerações**

Com Bourdieu (1996) penso na gênese da formação do campo literário e da modernidade literária, quando discorre sobre uma mudança demográfica que leva às mobilidades, levando a uma massificação do acesso ao conhecimento, à cultura e à criação e fazendo a passagem que vai da erudição à experiência. Essa travessia, lida por nós como da tradição (vista como inventada e imposta), para a exigência de novos temas contemporâneos (outros textos, outras culturas), marca uma série de transformações que colocam em cheque os valores modernos. O eurocentrismo, universalismo, no sentido de uma maioria que silencia e invisibiliza as minorias, leva a pensar uma estética contestatária da estética moderna que por um tempo atendeu pelo nome de pós-modernismo e que hoje se dilui em outras categorias conceituais.

Os conceitos, os “ismos” não tem nada a ver com o processo de construção das ideias no mundo. Serviram, sim, para marcar um tempo/espaço e relações de poder visíveis na sociedade. Nesse sentido é que podem ser pensados: sem paixões e muito menos sem serem vistos como salvadores da pátria. As mudanças acontecem à revelia dos “ismos” e das vontades políticas. Importante é conhecer a história social, econômica e cultural das sociedades, pois elas estão todas imbricadas e cada sociedade diz do seu modo, com as suas percepções e seu lugar de fala, levando em conta a consciência histórica do presente.

Para isso, é necessário entender que o espaço geográfico de localização das culturas faz parte de um complexo processo de formação histórico-colonial repleto de conquistas, explorações científicas, extrativismo, que compuseram o viés pelo qual poderão ser analisadas e melhor compreendidas as produções ditas “de margem”, no macrossistema em que se insere, ou seja, no macrossistema latino-americano.

Desta forma minha análise propõe compreender a produção literária oriunda dos processos multiculturais em cujo interior se assenta grande parte da complexidade e multiplicidade de discursos que conformaram as relações de poder na América Latina. Assim, é possível reconhecer, a partir de Mato Grosso, o movimento de construção das identidades, das fronteiras diversas das territorialidades como função da história, da literatura e de outras manifestações de linguagem na construção das nações e nacionalidades, temas que contribuem para o redimensionamento dos estudos atuais sobre os sentidos do local/regional e universal/geral, com base enfática nas noções de literatura-mundo. Nessa perspectiva, é possível se pensar no material de análise, instituindo o *lôcus* da interlocução pelas vias do diverso.

Ao trabalhar com a produção literária nos países de língua portuguesa, enfocando o processo discursivo engajado de uma literatura dialética que não se fecha, mas está “em processo, Abdala Júnior (2007) abarca os múltiplos campos dos referentes sociológicos e históricos, projetando um amplo debate de representações míticas e utópicas que se atualizam no/pelo devir da escrita comprometida com a perspectiva coletiva nacional. Nesse aspecto, é que se torna possível a tradução da tradição, como fazem os escritores que se afastam do seu lugar de origem, mas sem perder completamente suas identidades. Elas têm culturas híbridas, estão *traduzidas*.

Assim, a ideia de reconhecer a produção literária local pode contribuir para a re-visão da própria historiografia literária brasileira, incluindo escritores, obras e conceitos não reconhecidos pela crítica, fato resultante da escassez de trabalhos na área. O estudo do conjunto da produção de cada escritor local fará parte do complexo que implica uma forma de autodescobertas e de descoberta do outro

pelos quais se compreenderá o jogo das relações de poder nas sociedades. Um pouco desses ingredientes conceituais estão postos nos sentidos que geraram o título “matogrossismo”. Então não é apenas uma questão teórica, mas abordagens que geraram (ou não) as rupturas nos variados modos de pensar e fazer literatura no Brasil.

Nesse sentido, o meu *matogrossismo* tem muito de incertezas e buscas; leituras, pesquisas e registros numa forma de enfrentar a leitura do arquivo e, principalmente, do exercício em sala de aula. Eles são a força motriz que nos levou às buscas e nos colocaram as incertezas impulsionadoras da própria vida.

### Referências bibliográficas

- Abdala Júnior, B. (2007). *Literatura, história e política: literaturas de língua portuguesa no século XX*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- Bourdieu, P. (1996). *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras.
- Campos, C. Biblioteca Digital do Intensivismo [www.intensivismo.com.br](http://www.intensivismo.com.br).
- Castrillon-Mendes, O.M. (2020). *Matogrossismo: questionamentos em percursos identitários*. Cuiabá: Entrelinhas Editores.
- Castrillon-Mendes, O.M. (2013). *Taunay viajante: construção imagética de Mato Grosso*. Cuiabá: EdUFMT.
- Ferreira, J.C.V. (2021). Lenine Póvoas: a cultura e o patrimônio histórico de Mato Grosso. *Revista do IHGMT*, 83. Cuiabá. Comemorativa do Centenário de Nascimento de Lenine de Campos Póvoas.
- Leite, M.C.S. (2005). Literatura, regionalismo e identidades: cartografia mato-grossense. In: M.C.S. Leite (Org.) *Mapas da mina: estudos da literatura em Mato Grosso* (pp. 219-254). Cuiabá: Cathedral Publicações.
- Mahon, E. (2021). *A literatura contemporânea em Mato Grosso*. Cuiabá: Carlini & Caniato Editorial.
- Rama, Á. (2001). S.G.T. Vasconcelos & F.W. Aguiar (Orgs.). *Ángel Rama: literatura e cultura na América Latina*. São Paulo: Edusp.
- Santos, B.S. (2003). *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. São Paulo: Cortez.
- Schwartz, J. (2008). *Vanguardas Latino-Americanas: Polêmicas, Manifestos e Textos Críticos*. São Paulo: EDUSP.



# Quando a poesia invade a cena – a itinerância poética no drama: *no domingo, ele vem nos visitar*, de Eduardo Mahon

ELISABETH BATTISTA1  
UNEMAT – lisbatys@gmail.com

“O propósito do teatro é fazer  
o gesto recuperar o seu sentido [...]”  
Clarice Lispector

A peça teatral *No domingo, ele vem nos visitar* (2020), de autoria do autor brasileiro de Mato Grosso, Eduardo Mahon, produzida em homenagem à prolífica carreira literária da autora Lucinda Persona, foi encenada, pela primeira vez, na abertura da Semana Cultural, da Universidade do Estado de Mato Grosso<sup>2</sup>.

Lucinda Nogueira Persona, intelectual e poetisa brasileira, produz literatura em Mato Grosso. Ao lançar o seu olhar para o cotidiano, extrai a sua matéria poética de elementos comuns, aparentemente insignificantes, que compõem a sua rotina de dona de casa e produtora de poesia. Uma amostra representativa

---

<sup>1</sup> Docente no Programa de Pós-graduação, Mestrado e Doutorado em Estudos Literários – PPGEL, da Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT. Licenciada em Letras pela UNE MAT, Mestrado e Doutorado pela Universidade de São Paulo – USP. Pós-Doutorado na Universidade de Lisboa – UL, (2011-2012), e Pós-doutorado Sênior pela Universidade de Aveiro (2018), – UA, Portugal. Autora dos livros: *Maria Archer – O legado de uma escritora viajante*. (2015). Ed. Colibri, 208 p.; *Sem o direito fundamental de voltar para casa – Maria Archer – Uma Jornalista Portuguesa no exílio*. (2019), *Espaço Acadêmico*, 249 p.; *Coletâneas em co-autoria: Literatura e Cultura de Mato Grosso – sob os olhares de alguns intelectuais do século XX*, (2020), *Espaço Acadêmico*, 316 p.; *A Experiência Literária – Ensino e Leituras*, (2020), *Espaço Acadêmico*, 260 p.; *Aves entre Rosas – Literatura e Linguagens*, (2021), *Alta Performance*, 166 p; *Maria Archer e a partilha do sensível*. (2022), *Alta Performance*, 216 p. Possui 37 capítulos de livros, 19 artigos publicados em periódicos.

<sup>2</sup> A peça *No domingo, ele vem nos visitar*, de Eduardo Mahon, foi dirigida por Luiz Geraldo Marchetti, tendo como elenco, os atores Claudete Jaudy e Ilto Silva. Foi apresentada na abertura da Semana Cultural em comemoração aos dez anos do Programa de Pós-graduação – Mestrado e Doutorado em Estudos Literários – PPGEL. O evento contou com a presença de escritores, editores, alunos e professores da rede pública, alunos e professores da graduação e pós-graduação.

pode ser colhida em “Serviço de Mesa”, extraído do livro *Tempo comum* (Persona, 2009, p. 33).

SERVIÇO DE MESA  
 (Não escrevo sem as coisas)  
 Para o serviço de mesa  
 Tenho este prato raso  
 Floreado nas bordas  
 e redondamente enganado  
 sobre as minhas razões  
 Eu o vejo em seu modo de vida  
 e obediência a este ou aquele  
 Ele é real e comum  
 Círculo de permanência no tempo  
 Nada o distingue  
 do propósito de seus pares  
 no fundo do armário  
 Um prato não tem recôndito  
 Aparenta longevidade  
 mas é apenas um engano  
 de eternidade  
     Só tem a fazer o que faz  
     Só tem a fazer o que faz  
 Às vezes  
 me devolve o que sou  
 (quando se quebra). (Persona, 2009, p. 33)<sup>3</sup>

Assim, no ato de manusear utensílios de cozinha, Lucinda partilha o fascínio que o ato de preparar alimentos e transformá-los em nutrição exerce sobre o seu espírito e se converte em fonte de sua inspiração. Sua produção poética instiga-nos à descoberta, em meio à simplicidade daquilo que conscientemente desprezamos no cotidiano, uma fonte inesgotável de temas e motivos. Por sua contribuição literária, Lucinda Persona recebeu numerosos prêmios: *Por imenso gosto* (1995) – Prêmio especial no Concurso Cecília Meireles (1997) da UBE; *Ser cotidiano* (1998); *Sopa escaldante* (2001) – Prêmio Cecília Meireles (2002) da UBE, *Leito de Acaso* (2004), *Tempo comum* (2009), *Entre uma noite e outra* (2015) e *O passo do instante* (2015). É, além de poetisa, autora de

<sup>3</sup> Poema “Serviço na mesa”, extraído do livro *Tempo comum. Rio de Janeiro: Sette Letras* (2009). O poema selecionado conduz o leitor à conexão com a simplicidade dos objetos de sua matéria poética, que, frequentemente, consiste em elementos que conscientemente desprezamos, mas isso se revela uma fonte inesgotável de riqueza para a autora. O simples é, frequentemente, por nós ignorado porque nem mesmo entra na conta daquilo que, ostensivamente, desprezamos, ou nos passa completamente despercebido.

contos e crônicas. Colabora com jornais e revistas mato-grossenses, além de integrar antologias de poesia e contos. Lucinda também escreveu dois livros infanto-juvenis. *Ele era de outro mundo* (1967) e *A cidade sem Sol* (2000).

Eduardo Mahon inaugurou um novo momento na moderna dramaturgia brasileira produzida em Mato Grosso. No dia 14 de março, no calendário cultural do Brasil celebra-se o dia da Poesia e, nesse mesmo mês, no dia 27, outra arte é celebrada: o Teatro. Artes complexas e aparentemente distintas, possuem, entretanto, grandes afinidades. O teatro, em sua gênese, possui uma relação muito próxima com a poesia.

Os registros que fornecem um documento dos primórdios da dramaturgia no ocidente apresentam-se em versos, seguindo inclusive um esquema rígido de métrica. Formada por elementos interligados, a gênese do teatro remonta à Antiguidade grega, segundo Aristóteles no ditirambo<sup>4</sup>, canto coral executado por personagens vestidos de faunos e sátiros, considerados companheiros do deus Dionísio, em honra do qual se prestava essa *performance* ritualística. Nos teatros gregos, além da representação das peças nos *agones* dramáticos, eram feitas cerimônias de caráter cívico-religioso, que incluíam sacrifícios, procissões, danças, canto e música.

As primeiras epopeias gregas, a *Iliada* e a *Odisseia*, são formadas por histórias que eram difundidas oralmente, por aedos, em recitações públicas. Então, no início, a poesia incluía a palavra e o canto e a sua *performance* materializa-se na recitação pública, não se destinado à leitura.

O dramaturgo alemão Bertold Brecht, dois anos após a Segunda Guerra Mundial, retornou para Berlim e, no ano seguinte, em 1948 publicou o livro *Estudos Sobre Teatro*, um dos estudos em que se apresenta a teoria do teatro épico. Por outro lado, tornou-se um dos escritores que revolucionou a teoria e a prática da dramaturgia e da encenação, mudou completamente a função e o sentido social do teatro, usando-o como arma de consciencialização e politização, como declarou<sup>5</sup> (Brecht, 2013)<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> O Ditirambo, consistia numa ode de inspiração dionisíaca, dançada e representada por um Coro de 50 homens (cinco por cada uma das tribos da Ática) vestidos de sátiros (meio homens, meio bodes, como servos do deus). Os "sátiros" tocavam tambores, líras e flautas e iam cantando à medida que dançavam em volta de uma estátua de Dionísio. Há quem diga que usavam falos postiços. Mas apesar do que se possa pensar, esta cerimônia era totalmente religiosa. Também se acredita que haveria o sacrifício de um animal, provavelmente de um bode.

<sup>5</sup> "O teatro do cotidiano" in.: <<http://comohistorias.blogspot.com/2013/05/sobre-o-teatro-cotidiano-por-bertold.html#:~:text=Voc%C3%AAAs%2C%20artistas%20que%20fazem%20teatro,aquele%20teatro%20encenado%20na%20rua.&text=O%20teatro%20que%20se%20passa%20nas%20ruas> 25 de maio de 2013. Consultado em 10 de março de 2020>.

<sup>6</sup> Disponível na web: <http://comohistorias.blogspot.com/2013/05/sobre-o-teatro-cotidiano-por-bertold.html>

Vocês, artistas que fazem teatro em grandes casas, sob sóis artificiais diante da multidão calada, procurem de vez em quando o teatro que é encenado na rua. Cotidiano, vário e anônimo, mas tão vívido, terreno, nutrido da convivência dos homens, o teatro que se passa na rua.

Bertold Brecht, com o seu manifesto, forneceu novo olhar à dramaturgia brasileira contemporânea. Isto pode ser percebido, de acordo com a crítica teatral, a partir da realização da peça *Eles não usam Black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri<sup>7</sup> encenada em 1958. O crítico Sábato Magaldi<sup>8</sup> a coloca como o texto que abriu caminhos para a independência do autor brasileiro. Décio de Almeida Prado destaca que a peça iniciou “não só a carreira dramática de Gianfrancesco Guarnieri, como todo um ciclo do teatro brasileiro”<sup>9</sup>. Decisivamente foi o primeiro texto da dramaturgia nacional a abordar a vida de operários em greve, sua linguagem e seus conflitos.

No lugar de cenários pomposos e figurinos luxuosos, ficaram apenas os elementos de cena indispensáveis. Ao invés de personagens ricos e nobres, operários e moradores do morro tomaram o palco. Ali, em pleno anos 50, no centro do palco negros e cidadãos comuns. Pela primeira vez, os conflitos da realidade brasileira ganhavam espaço no campo da dramaturgia e na arte cênica.

*Eles não usam black-tie* (Guarnieri, 1958.) tem como cenário a favela nos anos 50. Traz para o espaço cênico a mobilização da greve e, como pano de fundo, um debate sobre as reflexões existenciais universais, a frágil condição humana, os homens e seus conflitos. Trata-se do choque entre conflitantes visões de mundo entre um pai e seu filho, cujas posições políticas, ideológicas e morais são completamente divergentes. Esta é a tônica dramática da referida narrativa cênica.

A peça *No domingo ele vem nos visitar*, canal de expressão da *performance* da moderna dramaturgia brasileira produzida em Mato Grosso, por sua vez, joga luzes sobre tema de intensidade dramática. Trazia para o palco o drama do abandono afetivo, um dos geradores da angústia existencial. Tema complexo, de intensa carga emocional, de complexa abordagem que na peça em questão foi tocado com grande delicadeza e sensibilidade.

<sup>7</sup> Ator e dramaturgo nascido em Milão em 1934, Gianfrancesco Guarnieri marcou o teatro com peças como *Eles Não Usam Black-Tie* (1958). Atuou em telenovelas, como ator, por exemplo, em *Esperança*, *Terra Nostra* e *Belíssima*. Morreu em 2006, aos 71 anos.

<sup>8</sup> Vale destacar que Sábato Magaldi, (1927-2016) um dos principais nomes da crítica teatral no Brasil é autor de *Panorama do Teatro Brasileiro* (1962) atualizado e ampliado em 1998, que contém significativa abordagem histórica da arte dramática brasileira. Produziu ainda dezenas de livros, ensaios, aulas, conferências e críticas publicadas em jornais, Magaldi conferiu um significado histórico preciso à produção dramática nacional.

<sup>9</sup> Prado, D. A. (1986, p. 5).

Neste sentido, ao pensar o papel e a função do intelectual no mundo Edward Said (2005, p. 25), destaca que este deve ser um indivíduo com papel público na sociedade, ou seja, “que não pode ser reduzido simplesmente a um profissional sem rosto, um membro competente de uma classe, que só quer cuidar de suas coisas e de seus interesses.” (Said, 2005, p. 25). A compreensão do referido papel proposto por Said, remete àquele “com vocação para a arte de representar”, seja escrevendo, falando, ensinando atuando de forma ampla e sociocultural, e estando compreendidos entre os criadores e “mediadores” culturais.

Nesta direção, Eduardo Mahon pela captação do olhar, lança o gesto de interpretação, por meio do drama poético engendrado pelo viés da memória afetiva e volta-se para importância dos vínculos familiares. De que maneira o abandono afetivo do filho único afeta a vida dos pais idosos? O pano de fundo da história é a vida de um casal cujo marido sofre com a perda da memória, e a esposa dedica-se a cuidá-lo sem a presença e o afeto do único filho do casal. Ao fazer uma leitura da questão joga com luzes vívidas sobre o referido tema. Nesse aspecto, as palavras de Edward Said (2005, pp. 25-26) são esclarecedoras:

[...] A questão central pra mim, penso, é o fato de o intelectual ser um indivíduo dotado de uma vocação para representar, dar corpo e articular uma mensagem, um ponto de vista, uma atitude, filosofia ou opinião para (e também por) um público. E esse papel encerra uma certa agudeza, pois não pode ser desempenhado sem consciência de se ser alguém cuja função é levantar publicamente questões embaraçosas, confrontar ortodoxias e dogmas (mais do que produzi-los); isto é, alguém que não pode ser facilmente cooptado por governos ou corporações, e cuja *raison d'être* é representar todas as pessoas e todos os problemas que são sistematicamente esquecidos ou varridos pra debaixo do tapete. (Said, 2005, pp. 25-26).

No Brasil, em 1965<sup>10</sup>, um poema muito conhecido de nossa poesia tornou-se a base para um espetáculo que marcou a história do teatro brasileiro. A pedido do escritor Roberto Freire, Chico Buarque de Holanda musicou os versos de *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Mello, publicado em 1956, para a montagem do espetáculo de mesmo nome realizada pelo TUCA (Teatro da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo).

Ao influxo da experiência criadora levada ao palco com a apresentação da peça *Domingo, ele vem nos visitar* Eduardo Mahon propiciou uma vivência estética intensa e de expressivo significado. Ao seduzir o olhar e a cumplicidade do

<sup>10</sup> Oportuno será referir que a obra do poeta Manoel de Barros também foi levada aos palcos no Brasil. O espetáculo foi conduzido ao universo do poema cênico pelas mãos dos atores: Fabiano Benigno, Liliana Junqueira, Vinícius Meloni e Bruno Gavranic, da Cia do Cisco, no espetáculo *Para Desaprender as Coisas*. Fonte: <https://guiataubate.com.br/noticias/2013/5/sesc-apresenta-peca-baseada-na-vida-de-manoel-de-barros>

espectador para as cenas que se sucedem no espaço dramático, este é surpreendido por impactantes e mobilizadoras inquietações. A configuração da trama traça as personagens centrais e põe em discussão a representação do conflito existencial: a eminente aproximação da finitude da vida. A peça fala do amor dos progenitores ao filho e faz um mergulho profundo na irreversível sensação de decrepitude e finitude do viver. Fator que, por mais que o Homem tente contornar, o tempo, o esmaga antes que este consiga fazê-lo.

A atmosfera dramática mescla ternura, melancolia e morte eminente. Inegavelmente é o liame que une o casal – as duas principais personagens da trama. Referindo-se à tragédia, na *Poética* assinala Aristóteles (*Poética*, VI, 1449b 24-27):

É pois a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o "terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções". (*Poética*, VI, 1449b 24-27)

Segundo Aristóteles<sup>11</sup> em *Poética*, os trágicos gregos buscavam a verossimilhança a fim de que houvesse uma identificação por parte do espectador e que, valendo-se disso, pudesse “educá-los”, ensinando-lhes o comedimento e mostrando as consequências trágicas dos atos daqueles que excedem as medidas humanas e afrontam a ordem (seja ela os deuses, o destino, a paixão ou o Estado). Para alcançar este objetivo, baseavam-se em três polos: o enredo, o caráter e o pensamento – sendo o enredo (*mythos*) como o elemento primordial da peça, uma vez que estas deveriam priorizar as ações humanas.

Ao incrustar a poesia de Lucinda Persona no espetáculo, Eduardo Mahon aposta no potencial dramático da representação teatral colocando em relevo o poder humanizador da literatura e da arte que, desde a antiguidade clássica, cataliza os problemas do espírito humano e seus dramas existenciais.

Na condição de herdeiros da civilização Ocidental o campo da produção artística volta-se, ainda hoje, com grande interesse, para a fonte da Literatura Grega, como os seus mitos primordiais e seus estudos críticos e filosóficos. De longa data sabemos que a tradição oral-poética representada no teatro grego, séculos mais tarde ganhou forma em obras ficcionais escritas e estas, tem como ponto de partida um texto escrito, com diálogos, indicações cênicas, personagens e conflitos.

No drama selecionado para esta análise, dividem o palco, os agentes da trama e a Poesia. Sim, a poesia “invade” a cena teatral. Assim, para entender a

<sup>11</sup> Aristóteles (1979).

complexidade da natureza multimodal implicadas na trama – Teatro e Poesia, sinalizamos a reflexão do crítico e teórico de teatro, Anatol Rosenfeld (1993, pp. 21-22): “Na literatura, são as palavras que medeiam o mundo imaginário. No teatro, são os atores/personagens (seres imaginários) que medeiam a palavra. Na literatura, a palavra é a fonte do homem (das personagens). No teatro, o homem é a fonte da palavra”. Nesta direção, toma-se consciência de que o texto dramático possui natureza complexa pois, ao mesmo tempo implica uma narrativa, e, por outro, se trata de literatura; se apresenta uma estrutura composicional diferenciada de outros textos da ordem do narrar, e é produzido para a encenação por atores/agentes performativos. O texto, a peça, literatura enquanto meramente declamados, tornam-se teatro no momento em que são representados e que os declamadores, se transformam em personagens.

Com efeito, com relação ao texto poético, nas páginas iniciais da segunda edição de *O arco e a lira* (Paz, 1984), localizamos a definição de poesia, vimos que esta se constitui como uma tentativa de entendê-la no trato com o poema. O autor pergunta a este pelo ser da poesia. Se por um lado, o poema é passível de definição, exploração e exame, por outro lado, "o poético", sua forma imaterial não é. O foco de Otávio Paz no poema, por si só, permite esclarecer as questões que o inquietaram na escrita do livro: como as mitologias governam a nossa vida?

Paz faz notar que muitos dramaturgos entenderam que a busca por uma maior compreensão dos mitos e sua origem, nos enriquece enquanto apreciadores da fecunda cultura da Antiguidade clássica, que nos orienta para que haja uma melhor captação do espírito catártico e a reverberação dos seus efeitos sobre o indivíduo e a vida social. Atemporais e eternas, as narrativas míticas, inegavelmente, estão presentes na vida de cada ser humano, não importa em que tempo ou local. Somos todos, por assim dizer, deuses e heróis de nossa própria história.

O mecanismo de composição dramática conta com reduzido núcleo de personagens que, pela intensidade dos seus papéis no espaço da representação, chamam a atenção. De maneira particular, a personagem que representa o marido acometido por “problemas” de memória, encontra-se privado tanto da memória do presente, quanto da memória pretérita. No decorrer da peça, seu espírito, inquieto com os lapsos da memória, recorre constantemente à esposa para recordar eventos e experiências vividas: o casal apega-se aos vestígios das reminiscências. Ele não se lembra de como estava, por exemplo, no dia do casamento que decorreu algumas décadas atrás, tampouco o dia da semana. Pergunta reiteradamente para a esposa “que dia é hoje?”. O homem portanto, está imerso no “mar do esquecimento”.

Em uma civilização de tradição oral, como a grega, sobretudo entre séc. XII e VIII a.C., o poder da rememoração e da memória foram, em certa medida, sacralizados. A divindade que a representa nomeia-se Mnemósine. Uma deusa titã, irmã de Cronos e de Oceanos, Mnemósine foi possuída por Zeus durante nove noites consecutivas, dando origem às nove Musas<sup>12</sup>, cujo coro ela conduz.

Nem sempre recordamos tudo, rememoramos, frequentemente, aquilo que tem significado, aquilo que é relevante e faz sentido. Assim, vivemos entre a memória e o esquecimento, talvez porque vivamos entre o ser e o não ser mais. A memória nos faz lembrar de quem somos. Os mitos continuam sendo narrados e reescritos por vários autores em diversos campos das ciências humanas.

Em um dos poemas de autoria de Lucinda Persona declamado pela personagem central que vive o papel da esposa “A noite injeta brancos na memória?”, acaso seria *A noite escura da Alma*<sup>13</sup>, de que no século XVI, tão bem nos falou São João da Cruz? O tema da noite associado ao obscurecer dos sentidos, pois, através destes, o homem acessa o mundo e estes são as “janelas da alma”. A imagem da noite associa-se às trevas, ao obscurecer dos sentidos, à forçosa transição da vida superficial das aparências à internalização e aprofundamento propiciados pela solidão, mediante as potências na escuridão – o mergulho para dentro de si – para os eventos que habitam a memória de experiências vivenciadas no reduzido núcleo familiar.

Acerca da memória, no plano coletivo, sublinhamos, como bem diagnosticou o historiador Pierre Nora, a relação entre a memória e com o patrimônio cultural, no campo da história, e este abriu novas perspectivas de análise no âmbito da História social ao assinalar (Nora, 1993, p. 13):

Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento de que não há memória espontânea, de que é preciso criar arquivos, de que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais. (Nora, 1993, p. 13).

<sup>12</sup> As nove musas eram ninfas, nascidas da relação entre Zeus e Mnemósine: Calíope, Tália, Melpômene, Euterpe, Polímnia, Clio, Tersícore, Urânia e Erato. Habitavam o monte Hélicon, mas estavam frequentemente no Olimpo com a finalidade de entreter os deuses. Inicialmente, as musas foram criadas para celebrar a vitória dos deuses sobre os titãs, na chamada Titanomaquia. Consideradas divindades da primavera, com o tempo a importância delas aumentou até se tornarem deusas – e responsáveis pela inspiração humana. Também tinham por função presidir as diversas formas do pensamento, tais como: Calíope – Poesia Épica; Clio – História; Erato – Poesia Romântica; Euterpe – Música, Melpômene – Tragédia; Polímnia – Hinos; Tersícore – Danças; Tália – Comédia; Urânia – Astronomia. A própria *Teogonia* hesiódica, em sua abertura, inicia com uma invocação às Musas do Hélicon.

<sup>13</sup> Poema composto de oito estrofes de cinco versos cada. João da Cruz segue o estilo literário corrente na Espanha da segunda metade do século XVI, a saber, a literatura ascética e mística. (Borriello *et al.*, 2003, p. 588). Borriello, L., Caruana, E., Del Genio, M.R. & Suffi, N. (2001).

Ao investigar, no plano coletivo, a história do tempo presente, o historiador chama a atenção para a a inexistência da memória espontânea. Para ele a memória é cultivada, uma vez que esta não se a reduz à temporalidade do imediato. Assim, a salvação do cotidiano naquele reduto familiar, tem na mulher a sua força motriz.

No decurso do drama, somos conduzidos pelas mãos da personagem feminina que nos guia por uma espécie de itinerância poética em meio ao seu drama existencial, como forma de amainar o tédio e banir a angústia. A mulher ritualiza o cotidiano e, por meio da consciência rememorante dos episódios vividos, põe em movimento processos de constituição de memórias dispersas. As funções rotineiras que realiza com grande resignação, começam muito cedo, antes dos primeiros raios do sol... para as quais “lentamente/ ponho a alma no corpo/e o coração no peito...” Antes mesmo de sua entrada em cena já ouvimos – por uma voz *off* – a recitação do primeiro poema selecionado, no qual nos é apresentada a configuração poética da casa, que também configura-se como personagem, tal como vemos no poema extraído do livro *Sopa Escaldante*, (Persona, 2001, p. 73.):

#### AMANHECE A CASA

De suas próprias partes,  
amanhece a casa,  
espelhos  
    frestas  
            umbrais  
deixam-se atravessar  
pelos claros sinais do alvorecer,  
desperto  
a primeira sensação é de caos  
de alma sem destino  
de ausência de mundo  
a noite injeta brancos na memória?

Aos poucos  
chega a noção de espaço e tempo  
vou descobrindo  
numa série de instantâneos  
que o meu dia está cheio  
de obrigações  
lentamente  
ponho a alma no corpo  
e o coração no peito  
estou ainda no meu quarto  
na cama tumultuada  
a luz incerta

daqui a pouco enfrentarei  
 a seca cascata das horas  
 a casa toda e o lugar-comum me esperam  
 o sol não  
     não falo de um dia que irá crescer  
                     queimando<sup>14</sup>.

Nos poemas de Persona, a configuração poética da casa enquanto recanto dos afetos, revela que as formas de morar remetem à vivacidade dos discursos sobre o Ser e suas ligações com o espaço, o tempo e as interrelações familiares. A casa tem vida própria. Sua matéria lírica é extraída, de forma sublime e espantosa, das atividades que fornecem a base e o sustentáculo que mantém os integrantes da família atendidos em suas necessidades básicas: O pão que nutre o corpo e a poesia – nutrição do espírito que inquieta e alimenta o desejo de transcendência. Na verdade, não parece ser apenas a poesia, mas também a experiência cotidiana “lateja a nostalgia de um estado anterior” de unidade e identidade do ser, de acordo com Otávio Paz, 1982, pp. 163-164,

A verdade é que na experiência do sobrenatural, como na do amor e na da poesia, o homem se sente arrancado ou separado de si. E a essa primeira sensação de ruptura segue-se outra de total identificação com aquilo que parecia alheio e no qual nos fundimos de tal maneira que já não é distinguível e separável de nosso próprio ser.

Ao influxo do efeito estético da poesia de Lucinda Persona, o dramaturgo Eduardo Mahon, em seu texto cênico, selecionou poemas representativos da autora brasileira que produz literatura em Mato Grosso e procedeu à inscrição da poesia na cena dramática fertilizando o campo da representação. Esta estratégia de construção estética mobiliza o jogo teatral, alarga as fronteiras e abre avenida fértil para refletir sobre a inserção da poesia como elemento que pode colocar em relevo a noção de drama contemporâneo. O gesto de Eduardo Mahon, como artífice da palavra, é bem adequado, pois, de acordo com Clarice Lispector<sup>15</sup> (Lispector, 2010, pág. web).

O propósito do teatro é fazer o gesto recuperar o seu sentido, a palavra, o seu tom insubstituível, permitir que o silêncio, como na boa música seja também ouvido, e que o cenário não se limite ao decorativo e nem mesmo à moldura apenas – mas

<sup>14</sup> O poema “Amanhece a casa”, extraído do livro *Sopa Escaldante*, (Persona, 2001, p. 73.) de autoria de Lucinda Persona, citado na peça de Mahon. *No domingo, ele vem nos visitar – Peça teatral em homenagem à Lucinda Persona*. (2020, p. 1).

<sup>15</sup> Excerto colhido na web: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,perto-do-coracao-de-clarice-imp-,550443> publicado em 12 de maio de 2010. Consultado em 10 de março de 2020>.

que todos esses elementos, aproximados de sua pureza teatral específica, formem a estrutura indivisível de um drama.

Em sua estrutura “indivisível” e complexa, a peça é tingida pelo sentimento de angústia e o compasso de longa e frustrada espera, na qual, os pais idosos aguardam, com renovada esperança, a visita do único filho. O que está em jogo em *Domingo ele vem nos visitar* é o papel que a instância poética desempenha no cotidiano, para driblar o sentimento de abandono, em meio às tarefas repetitivas de uma dona de casa. Leia-se o Poema “Rotina”, da coletânea *Tempo comum*, (Persona, 2009, pág.13)

#### ROTINA

Diante de nós sobre a mesa  
O prato feito entre os talheres  
O banquete íntimo da língua  
na plenitude da família

Meu marido, Eu e nenhum filho  
a portas fechadas  
E quase ao meio-dia,  
Por causa das mesmas coisas  
(por causa das mesmas coisas)

Quem há  
Que encontrando sua rotina,  
Dela não fale? (Persona, 2009, pág.13).

Neste sentido, é possível entrever, ainda, em certa medida, o drama do abandono afetivo na relação entre o filho e seus pais. Vale, neste sentido, assinalar, o conceito de legado proposto por Boszormenyi-Nagy e Spark (1973/2003), que significa uma extensão transgeracional do princípio da delegação. O termo delegação, por sua vez, evoca uma ligação que estende, por meio de várias gerações, um compromisso ou uma obrigação de prestar contas. “O destino dos filhos se reflete como um espelho frente aos pais. A força reguladora crucial das relações familiares é o princípio de contabilização de responsabilidades e da possibilidade de confiança” (p. 40-41).

Todavia, faz-se mister apontar que as relações intergeracionais, revelam, pouco a pouco, que as distâncias geográficas entre eles corroboram para distanciamento emocional e, em certa medida, a quase dissolução de elos afetivos. Para Boszormenyi-Nagy e Spark (1973/2003), o patrimônio familiar herdado e, de essência, multigeracional, define, desde o nascimento, uma configuração específica de direitos e obrigações que se impõem ao indivíduo, que, para ser leal

à família, deve se conformar. Neste sentido, metaforicamente, a “contabilidade do dia-a-dia” descreve a natureza dos intercâmbios existentes no circuito dos afetos entre um filho e seus pais ou, entre a família nuclear e a extensa: “o desequilíbrio na reciprocidade de uma relação nunca é estático, nem permanece estancado”. Isso, em certa medida, tem ressonância na tensão do drama poético.

O casal para conviver com a angústia do distanciamento afetivo apega-se aos vestígios da memória. Com este espírito talvez o diretor teatral e ator mímico Jean Barrault<sup>16</sup> defenda que: “O teatro é o primeiro soro que o homem inventou para se proteger da doença da angústia.” Ao influxo das reflexões sobre as contradições da sociedade contemporânea Jürgen Habermas, como representante da Escola de Frankfurt, ao desenvolver a teoria da ação comunicativa incorpora uma série de temas e contribuições que foram desenvolvidos, seja pelo funcionalismo, pela fenomenologia, pelo marxismo, ou pela própria teoria crítica da escola de Frankfurt, sua matriz original e mais importante. Ao pensar sobre a modernidade e o capitalismo tardio, (Habermas, 1990, p. 310-313), o filósofo e sociólogo alemão declara que o conceito de modernidade que pretendia conduzir o ser humano a uma vida social liberta e edificada através da emancipação se desvirtuou.

O autor reconhece o que deu certo, como o bem estar gerado pelas realizações inovadoras das ciências e da tecnologia às pessoas do mundo moderno. Não obstante reconheça o desvirtuamento do seu projeto inicial, a postura insurgente que versa sobre a nova configuração social precisa ser levada adiante, pois, através do qual será possível obter a emancipação do homem da ideologia e da dominação política e econômica. Assim, a manutenção do conforto da vida moderna cobra o alto preço, de forma que as gerações economicamente ativas estão altamente comprometidas com o sistema, de forma que não lhes resta tempo para o convívio familiar, e quando dispõe é necessário fazer escolhas, tal como presenciamos no drama vivenciado pelas personagens idosas que estão privados da presença do filho.

Nesta direção, ao debruçar-se sobre a condição e o destino do idoso na sociedade, em seu ensaio “Velhice”, a filósofa Simone de Beauvoir<sup>17</sup> afirma Beauvoir (1990, p. 12): “Paremos de trapacear; o sentido de nossa vida está

<sup>16</sup> Barrault atuou durante 50 anos em peças de todos os estilos, do grego Ésquilo, ao irlandês contemporâneo Beckett, passando por Shakespeare. Ganhou fama no cinema em 1945 com *O Boulevard do Crime*, de Marcel Carné.

<sup>17</sup> Simone Lucie-Ernestine-Marie Bertrand de Beauvoir, filósofa e escritora, nasceu na França em 09 de janeiro de 1908, formando-se em filosofia na Universidade de Sorbonne. Escreveu 29 livros, entre romances, obras autobiográficas e ensaios, principalmente na temática da condição feminina. Quando publicou a obra *A Velhice* estava com 62 anos. Sua morte ocorreu dezesseis anos depois da publicação desse livro, no dia 14 de abril de 1986.

em questão no futuro que nos espera; não sabemos quem somos se ignorarmos quem seremos: aquele velho, aquela velha; reconhecamo-nos neles”. E, mais adiante, pode se ler:

Vê-se que, no que toca à condição dos velhos nas sociedades primitivas, é preciso abster-se de simplificar. Não é verdade que em toda parte se faça o velho “cair de maduro”, também não é justo alimentar uma imagem idílica do destino dos idosos [...]. (Beauvoir, 1990, p. 12)

Ao colocar em relevo o futuro de todos nós, Beauvoir leva-nos a reflexão sobre as consequências de um ser humano não se preparar para a velhice. O drama poético de Mahon volta-se, com efeito, para o angustiante escoar da vida na ampulheta do tempo. A trama não desvela os motivos que levam o filho a postergar a visita aos pais, tal fato também pode remeter aos frouxos laços de ternura entre estes, no circuito dos afetos. Está em causa, sim, um abandono afetivo – e seria, porventura, unilateral? Ou, o filho, de alguma forma, também vivenciou este sentimento quando necessitou da presença dos pais? O público, no presente da narrativa, testemunha a angústia vivenciada pelos progenitores, nos anos finais de sua existência, suscetíveis de desaparecerem subitamente, de um instante para outro, uma vez que as condições os colocam na contagem regressiva sujeitos ao compasso pendular entre a vida e a morte.

A literatura e o teatro são áreas distintas, mas detentoras de grandes afinidades. *No domingo ele vem nos visitar*, pode se ver como um bom exemplo da reciprocidade entre texto dramático escrito, texto poético e texto dramático representado no palco. Na obra de Mahon, como vimos, a união entre a poesia e o teatro propicia a criação de espaços interdisciplinares poderosos na exploração sensível do texto poético. Isto porque, a aproximação entre a arte do espetáculo e a poesia, torna-se ainda mais evidente a inegável repercussão desta naquele campo.

Nossa hipótese é a de que, se algo caracteriza a construção dramática no texto cênico de Eduardo Mahon, é certamente a reunião de expressões artísticas que andavam separadas – o drama e a poesia. A itinerância poética do drama potencializa o campo da representação literária da peça selecionada para este estudo. Trata-se também, do modo como a percepção das atividades rotineiras realizadas no silêncio do reduto doméstico que habitam a produção poética de Lucinda Persona, se torna central na produção do tecido poético-dramático do dramaturgo. Um canal de expressão das impactantes experiências capazes de suscitar o assombro diante do silenciamento acerca da velhice e das questões que o fazer poético possa assumir nas sociedades contemporâneas.

## Referências bibliográficas

- Aristóteles. (1979). *Poética* (tradução, comentários e índices analítico e onomástico de Eudoro de Souza). *Ética a Nicômaco*. São Paulo: Abril Cultural.
- Beauvoir, S. (1990). *A velhice*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Borriello, L., Caruana, E., Del Genio, M.R. & Suffi, N. (2001). *Dicionário de mística*. São Paulo: Paulus; Loyola.
- Bosi, E. (1995). *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 4.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Cia das Letras.
- Boszormenyi-Nagy, I., & Spark, G. (1978). *Lealtades invisíveis: reciprocidade em terapia familiar intergeracional*. Buenos Aires: Amorroutu, pp. 40-41. (Original publicado em 1973).
- Habermas, J. (1980). *A crise de legitimação do capitalismo tardio*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- Habermas, J. (1987). *Técnica e ciência como "ideologia"*. Lisboa: Edições 70.
- Mahon, E. (2020). *No domingo, ele vem nos visitar*. Peça teatral em homenagem à Lucinda Persona. Cuiabá – MT.
- Nora, P. (1984). *Entre Memória e História: A problemática dos lugares*. Tradução de Yara Aun Khoury. Projeto História. São Paulo, dez 1993. In P. Nora. *Les lieux de mémoire. I La République*. (pp. XVIII-XLII) Paris: Gallimard.
- Paz, O. (1882). *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Prado, D. de A. (1986). "Guarnieri Revisitado". In: *O melhor teatro de Gianfrancesco Guarnieri*. São Paulo: Global Editora.
- Procópio, L.R.B., & Azevedo, L.G.N.G. (2019). A influência e as repercussões da obra *A Velhice*, de Simone de Beauvoir, na produção literária brasileira sobre o tema do envelhecimento. *Kairós-Gerontologia*, 22(2): 535-553.
- Rosenfeld, A. (1993). *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva.
- Said, E.W. (2005). *Representações do Intelectual*. São Paulo: Cia das Letras.

## Webgrafia

- Clarice Lispector in.: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,perto-do-coracao-de-clarice-imp,-550443> publicado em 12 de maio de 2010. Consultado em 10 de março de 2020>.
- Bertold Brecht, in.: "o teatro do cotidiano" in.: <<http://lasnenasdeteatro.blogspot.com/2011/06/sobre-o-teatro-cotidiano.html>> publicado em 22 de junho de 2011. Consultado em 10 de março de 2020>.
- Eduardo Mahon, in.: "A coleção de instantes de Lucinda Persona" <http://www.eduardomahon.com.br/index.php/textos/resenhas-literarias/78-a-colecao-de-instantes-de-lucinda-persona>> Publicado: 18 Junho 2019. Consultado em 09 de março de 2020>.

# Crítica ao colonialismo, documento etnográfico – ou propaganda colonial?

## Uma leitura cruzada de *Batouala, véritable roman nègre* (René Maran, 1921) e de *Auá. Novela negra* (Fausto Duarte, 1934)

MARTIN NEUMANN

Universidade de Hamburgo

Em 1923, Alain Locke, o célebre intelectual negro e pai da *Haarlem Renaissance*, lamentou:

Colonial fiction has been for generations now a synonym for provincialism and second-rate aesthetic values. Rarely has it even attempted to be fair and humane, scarcely ever has it achieved pure artistry or sterling humanism. [...] The paths of Pierre Loti and Conrad, unfortunately for the portrayal of African life, turned to farther, more exotic ports and left Africa to the exploring charlatans, the incompetent romancers, and the moralistic missionaries. And from these tainted or inartistic sources, what is known as ‘colonial literature’ has sprung. (citado *apud* Mangeon, 2005, p. 89)

o que constitui uma análise chocante quanto ao tema desta publicação. Com Pierre Loti e Joseph Conrad fora do jogo, seríamos realmente reduzidos a lidar com ‘romancistas incompetentes’? Felizmente, parece que não, porque Locke exclui destes justamente René Maran (e poucos outros), exaltando a produção literária dele como “a new colonial literature that is pure literature, but with it a new attitude in the portrayal in fiction of widely divergent human cultures.” (citado *apud* Mangeon, 2002, p. 89). Quer dizer que René Maran tinha, segundo Locke, aberto uma nova página na história da literatura colonial e vamos ver se este último tinha razão com o seu juízo entusiástico. Além disso, vamos comparar este autor de língua francesa com uma espécie de epígono lusófono com o qual tem algumas características surpreendentes em comum.

Foi, aliás – muito mais que o facto de o ‘francês’ René Maran (1887-1960) e o ‘português’ Fausto Duarte (1902-1953) Duarte terem ambos recebido prémios

literários para os seus respetivos romances (coloniais?) –, a seguinte observação num pequeno trabalho sobre a literatura colonial portuguesa que deu origem a este meu estudo: “Dizem as más línguas que *Auá* não será mais do que uma imitação do célebre romance em língua francesa *Batouala* de René Maran, traduzido em várias línguas com a marca publicitária de ‘verdadeiro romance de negro’.” (Pollack, 1995, p. 764). O artigo não revela a fonte desta opinião maliciosa, nem especifica as razões deste juízo, senão a alusão ao subtítulo do romance português *Novela negra* que parece conter, efetivamente, a mesma ‘marca publicitária’ que o texto de Maran. De resto, claro está, há grandes diferenças entre os dois textos; porém, uma característica que permite, ou até reclama uma análise comparativa, é a estranha atitude, mais do que ambígua, dos dois autores, em relação ao sujeito que tratam, isto é, o colonialismo nos seus respetivos países.

Tendo em conta a ordem cronológica, vou dar, primeiro, uma vista de olhos sobre René Maran, sobre quem gostaria evocar alguns traços de antemão. Nasceu de pais guianenses, mas, visto que o seu nascimento foi registado na ilha de Martinica, foi longamente considerado um ‘autor martinicano’. Quando o seu pai, um empregado na administração colonial francesa, foi transferido para o Gabão, deixou o filho em Bordéus, onde este acabou os seus estudos escolares. Depois da conclusão de estudos de direito em Paris, Maran filho entrou, ele também, na administração colonial em novembro de 1909, na África Equatorial Francesa, mais precisamente em Oubangi-Chari (para os detalhes da sua vida, tanto da sua carreira escolar como da sua carreira na administração colonial veja os artigos em *Hommage à René Maran*, 1965; a grande biografia de Onana, 2007 e numerosos artigos na Internet, como Puig, 2004; Solle, 2013; Lander, 2007 etc.). De qualquer maneira, é preciso ter sempre em mente que é uma pessoa de cor a falar, quer dizer alguém que escreve a partir da margem da sociedade branca onde luta para conquistar um lugar. Após algumas tentativas literárias (dois volumes de poemas), surgiu *Batouala. Véritable roman nègre*, romance no qual trabalhou mais de seis anos, e que lhe valeu o prestigioso Prix Goncourt em 1921 (Onana, 2007, p. 69). Maran, em serviço em África na altura, e recebendo por isso a notícia da atribuição do prémio só com alguns dias de atraso, acolheu com satisfação este triunfo, que considerou em primeiro lugar literário. Contudo, a receção de sua obra ganhou rapidamente uma dimensão política que dividiu o mundo intelectual francês. Para uns, dos quais Léopold Sédar Senghor se tornou porta-voz um pouco mais tarde, René Maran era um precursor da negritude (Senghor, 1965, pp. 9-13) – o que ele mesmo não teria admitido nunca (Kestelot, 2001, p. 57.); para outros, Maran era um indigno traidor e denunciante que prestou um péssimo serviço à pátria. Maran e os seus amigos ficaram horrorizados com os comentários ácidos e muitas vezes

insultantes que choveram de todos os lados (Onana, 2007, pp. 73s.; Smith, 1980, pp. 20-23; Rubiales, 2005); para outros ainda, esta escolha da comissão do prémio Goncourt tinha motivações mais pragmático-políticas: eles viram nesta atribuição uma espécie de homenagem para com o empenho das tropas africanas durante a Primeira Guerra Mundial (Fabre, 1975, p. 340; Smith, 1980, p. 24).

Seja como for, *Batouala* causou um escândalo inaudito que provocou graves críticas à administração colonial (Sinda, 1965, p. 265; Maran, 2005, pp. 12s.). As vozes críticas cresceram de tal modo que René Maran se viu, por fim, forçado a abandonar a sua carreira na administração colonial em 1924 (Onana, 2007, pp. 108s.). Para além disso, a venda do livro nas colónias africanas foi formalmente proibida (Lüsebrink, 1990, p. 145).

A despeito deste bulício tanto literário como político que persistiu afinal alguns anos, René Maran resta o grande esquecido desta literatura que chamamos hoje em dia de ‘francófona’ (Puig, 2004), embora a sua obra incluía alguns romances, uma autobiografia, dois volumes de contos, três tomos de poemas, um grande número de ensaios etc. O facto de ele ter sido acolhido com grandíssimo entusiasmo nos Estados Unidos (Mangeon, 2005, p. 88; Fabre, 1975, p. 342) não muda nada a este prognóstico. Este Goncourt fortuito desapareceu do mapa por longas décadas. Foi só nos anos 90 do século passado que a crítica começou a interessar-se novamente por ele, desta vez sob o signo de romance ‘anti-colonial’.

Antes de abordar esta questão fulcral, eis alguns factos sobre a África Equatorial Francesa, assim como sobre os interesses da França na colonização deste imenso território com condições climáticas tão desfavoráveis aos colonos europeus. Depois da conferência de Berlim, em 1884/85, a França tomou posse *manu militari* do Gabão, duma parte do Congo, do Oubangi-Chari e do Chade. Em 1910, estes quatro territórios foram administrativamente reunidos numa federação chamada África Equatorial Francesa, para exploração com vista ao lucro da indústria francesa metropolitana. Territórios imensos, assim como uma mão de obra baratíssima (quer dizer, gratuita) e totalmente disponível pareciam propícios para este fim. Na altura, a África Equatorial Francesa possuía sobretudo duas matérias-primas preciosas, que eram a borracha e o marfim – infelizmente, para os franceses – só exploráveis em regiões consideradas inospitáveis. Para os povos indígenas nem uma nem outro tinham qualquer valor nas suas vidas quotidianas, por isso era preciso valorizá-los a todo o custo, o que foi efetuado com a implantação de um regime de concessões. Não possuindo os meios suficientes para explorar os seus territórios coloniais, a metrópole atribuiu, através de um sistema de renda, grandes partes dos seus territórios africanos a sociedades privadas. Além disso, a metrópole concedeu-lhes o direito de dispor da mão de obra local (Fraiture, 2005, pp. 25s.), o que equivalia, pura e

simplesmente, à introdução de um sistema do trabalho forçado. Por conseguinte, 40 grandes companhias concessionárias iriam possuir 70% do território, tendo por obrigação transferir 15% dos seus lucros para o Estado (Manceron, 2003, pp. 206s.). Ou seja, a A.E.F. era considerada não uma colónia de povoamento (como, por exemplo, a Argélia), mas uma colónia de exploração. Porém, para explorar a borracha e o marfim, era preciso transportá-los do interior do país para os grandes postos coloniais; facto que deu origem a um sistema de carregamento que obrigava os indígenas a transportar imensas quantidades de borracha por longas distâncias – por uma recompensa mínima ou inexistente. Na altura durante a qual Maran prestou o seu serviço colonial em Oubangi-Chari, estes costumes estavam no seu auge:

He [Maran] observed that the natives were forced to penetrate deeper and deeper into the bush to collect rubber and ivory [...]. The forced labor caused many natives to die either in some unhealthy region or simply from exhaustion. [...] The forced labor which earned them little profit resulted in the neglect of small crops that normally provided their food.” (Smith, 1980, p. 18)

Um perfeito círculo vicioso, ou um exemplo de “civilization at its worst.” (Smith, 1980, p. 19).

Um importantíssimo aspecto a mencionar – central no que diz respeito à posição social que ocuparam os meus dois autores – refere-se à estratificação da sociedade colonial em África. Consistiu numa clara hierarquia social constituída por três estratos bem demarcados: no topo da pirâmide estavam os brancos: os militares, os funcionários da administração colonial (civil) e, às vezes, as suas mulheres, os comerciantes e também os missionários. Numa posição intermédia estavam os mestiços, os ‘branco-negros’, os quais serviam de intérpretes e, em geral, de intermediários entre a autoridade colonial e as populações locais (Guimendego, 2005, p. 64). Normalmente, trabalhavam para a administração colonial e eram por isso detestados pelas populações indígenas; contudo, por causa da cor da sua pele, eram igualmente desprezados pelos seus superiores brancos. Tanto René Maran como Fausto Duarte pertenceram a este estrato intermediário que estava literalmente entre Cila e Caribdis; por fim, no estrato mais baixo da pirâmide social rastejavam, por assim dizer, os negros – apesar de constituírem o grupo, de longe, mais numeroso.

Chegamos agora ao romance *Batouala* de René Maran e à pergunta se deve ser considerado uma obra colonial ou anticolonial. No fundo, a pergunta impõe-se, porque o texto está dividido em duas partes bem distintas: um prefácio

(anticolonial)<sup>1</sup> e o próprio texto do romance (colonial), e entre as duas partes nota-se um defasamento considerável. Foi sobretudo o prefácio que valeu a Maran – na altura da (primeira) publicação – tantas inimizades, e que lhe garante – hoje em dia – a sua notoriedade.

Aliás, Maran está plenamente consciente do facto que está a lidar com uma problemática atual e palpitante. Provavelmente por isso, o início deste retrato em vitriolo dos seus colegas (Lander, 2007) da administração colonial realça repetidamente a veracidade documental (e literária), antes de se tornar em ironia ou até em sarcasmo. Insiste na veracidade dos factos relatados: não faria outra coisa senão ‘traduzir’ o que ouviu e ‘descrever’ o que viu em África, e ele enfatiza explicitamente que nunca “cedeu à tentação de adicionar uma palavra pessoal.” (Maran, 1938, p. 9)<sup>2</sup> Advoga para si, o narrador, um ponto de vista absolutamente imparcial: “Por conseguinte, este romance é inteiramente objetivo. Nem tenta explicar: constata. Não se indigna: regista.” (p. 10)<sup>3</sup>. E esta observação impessoal que tenta pôr em prática na continuação do seu prefácio culmina numa flamejante acusação aos abusos da administração colonial na África Equatorial Francesa que se resume na invectiva seguinte:

Civilização, civilização, orgulho dos europeus, e a sua vala comum de inocentes. Rabindranath Tagore, o poeta hindu, um dia, a Tokio, disse o que tu eras! Tu constróis o teu reino em cima de cadáveres. Seja o que queiras, seja o que faças, mexes na mentira. À tua vista as lágrimas debulham-se e a dor grita. És a força que prevalece sobre o direito. Não és uma tocha, és um incêndio. Cada coisa que tu tocas, a consumes... (p. 11)<sup>4</sup>.

Lendo estas frases, a sua asserção que o seu livro não deseja ser polémico (p. 11) soa um pouco inverossímil e não parece muito surpreendente que um grande número dos seus compatriotas o tenha interpretado erroneamente. Seja como for, a sua argumentação desenvolve-se na maneira seguinte: antes

<sup>1</sup> Há duas versões deste prefácio. A primeira data de 1921 e precedeu à edição original. Em 1938, quando foi publicado a ‘edição definitiva’, Maran acrescentou uma página com “supplementary references to later travellers in French Equatorial Africa [André Gide, Denise Moran] who corroborated the accusations of Maran’s much discussed work.” Citado *apud* Cook, 1944, p. 159.

<sup>2</sup> “[...] *pas un moment je n’ai cédé à la tentation de dire mon mot.*” (Maran, 1938, p. 9). Nas citações que se seguem, vou apenas indicar o número de página(s) entre parênteses.

<sup>3</sup> “*Ce roman est donc tout objectif. Il ne tâche même pas à expliquer: il constate. Il ne s’indigne pas: il enregistre.*” (p. 10).

<sup>4</sup> “*Civilisation, civilisation, orgueil des Européens, et leur charnier d’innocents. Rabindranath Tagore, le poète hindou, un jour, à Tokio, a dit ce que tu étais! Tu bâtis ton royaume sur des cadavres. Quoi que tu veuilles, quoi que tu fasses, tu te meus dans le mensonge. A ta vue, les larmes de sourdre et la douleur de crier. Tu es la force qui prime le droit. Tu n’es pas un flambeau, mais un incendie. Tout ce à quoi tu touches, tu le consumes...*” (p. 11).

da chegada do homem civilizado, o Oubangui-Chari (região onde a ação do romance é situada, descrita em minuciosos detalhes, pp. 14-16) era uma espécie de paraíso: “Esta região era [...] muito povoada. Plantações de todos os tipos cobriam toda a sua extensão. Tinha em abundância galinhas e cabras.” (p. 15)<sup>5</sup>. Além disso, a zona era muito fértil, propícia à caça e a água não faltava, isto é, havia condições de vida ideais. Porém, com a vinda dos europeus e a sua cobiça de borracha – abundante também na região – tudo mudou num espaço de tempo curtíssimo: “Sete anos bastaram para o arruinar [o Oubangi-Chari] completamente. As suas povoações se dispersaram, as suas plantações desapareceram, galinhas e cabras foram aniquilados.” (p. 15)<sup>6</sup>. Para a exploração a granel da borracha, os franceses cometeram inúmeros crimes (abusos, desvios de dinheiro, crueldades, p. 12) à vista de todos, e sobretudo, bem entendido, à vista dos responsáveis administrativos, militares e políticos. Efetivamente, neste caso dois problemas se cruzam: por um lado há a cobiça de lucro dos concessionários e dos administradores públicos que impõem às chicotadas os impostos e o trabalho forçado (pp. 15s.); por outro lado, há a brutificação na qual cai a grande maioria dos empregados públicos em África por causa de abuso de álcool (p. 13), que os torna insensíveis às necessidades elementares dos indígenas e os quais instrumentalizam, sem piedade, para os seus fins puramente pecuniários. E Maran refreia-se explicitamente de entrar em detalhes (pp. 12s.). Portanto, afirma que todas as estatísticas sobre os números das populações indígenas são falsas, porque datam de sete anos antes e não têm em conta que essas mesmas populações morreram desde então de fome aos milhares, como as moscas (p. 11), sem que este facto preocupe ninguém, sobretudo não aquelas aves de rapina que se proclamam os seus benfeitores (p. 10).

Quanto às populações indígenas na A.E.F., Maran descreve-as como descendentes de uma família robusta e guerreira, que trabalha duramente (p. 16) e que apesar disso são considerados irrefletidos, carecendo de espírito crítico e de inteligência (pp. 9s.), um juízo – segundo ele – que não tem fundamento nenhum. No seu prefácio, ele sente pena destes pobres diabos e admira ao mesmo tempo o facto de eles aceitarem a sua situação, evidentemente, *en philosophe*: “As suas brincadeiras demonstravam a sua resignação. Eles sofriam e riam de sofrer.” (p. 10)<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> “Cette région était [...] très peuplée. Des plantations de toute sorte couvraient son étendue. Elle regorgeait de poules et de cabris.” (p. 15)

<sup>6</sup> “Sept ans ont suffi pour la ruiner [l’Oubangui Chari] de fond en comble. Les villages se sont disséminés, les plantations ont disparu, poules et cabris ont été anéantis.” (p. 15).

<sup>7</sup> “Leurs plaisanteries prouvaient leur résignation. Ils souffraient et riaient de souffrir.” (p. 10).

Este retrato da sociedade colonial na A.E.F. esboçado no prefácio – e que tem, efetivamente um forte teor anticolonialista – é continuado no texto do romance, como sugeriu Brinker (2009)? Duma certa maneira, sim. Primeiro na descrição quase amorosa do ambiente africano que mostra um estado paradisíaco da natureza e dos homens e mulheres que a povoam. O leitor aprende imensas coisas sobre a fauna e a flora em Oubangi-Chari, os seus rios etc. De facto, *Batouala* é também um precioso relatório etnológico (Solle, 2013), na medida em que o seu autor dedica uma grande parte do livro à descrição da vida quotidiana dos indígenas da tribo dos Bamba, dos quais Batouala é o chefe. São definitivamente retratados de maneira muito positiva. Maran menciona as diversas etnias da região e as principais características delas (p. 20, p. 135 etc.), explica os seus costumes alimentares e sexuais (pp. 35s, p. 53 etc.), o seu vestuário (p. 31), as suas tradições e crenças religiosas (p. 28, p. 61, p. 71 etc.), as suas canções e a sua música (p. 41, p. 84 etc.), assim como as suas lendas e histórias (sobretudo pp. 151s.), ou a sua maneira de caçar à rede (capítulo XII). Não sentem necessidade de esconder o corpo e as suas funções fisiológicas, lavam-se várias vezes ao dia (ao passo que os brancos cheiram mal por não se lavarem, p. 63 etc.) e têm uma filosofia de trabalho que distingue claramente a ociosidade da preguiça (p. 21). Tudo isso antes de os colonos brancos perturbarem este idílio africano do antigamente, do qual os negros sentem grandes saudades. Maran não sugere, porém, que são uns *bons sauvages*: têm o costume de escravizar (p. 83), praticam *horribile dictu* a poligamia (p. 51, p. 56 etc.), são extremamente fatalistas (p. 63) e não há nenhuma solidariedade entre as tribos da região, facto que as enfraquece consideravelmente na sua oposição aos senhores brancos.

Tudo isto é narrado de maneira bastante habilidosa que adapta muitas vezes a perspetiva de Batouala, dos protagonistas principais ou até a do cão de Batouala. Prevalece em todo o romance o registo oral, grandes partes do texto são diálogos ou histórias ou lendas, que os indígenas contam reunidos à volta do fogo ao cair da tarde. Para além disso, a voz do narrador e a do personagem de Batouala entrecruzam-se muitas vezes na utilização extensa do discurso indireto livre, que dá largo espaço às perspetivas dos personagens que vivem a história do romance. Maran utiliza frequentemente no seu texto numerosas expressões em língua Bamba (Sanko, 1993, pp. 139s.); não só os nomes dos seus deuses, mas também os nomes de animais selvagens, dos seus utensílios e ferramentas, das suas interjeições etc. – na mesma maneira que os escritores pós-coloniais como Ahmadou Kourouma ou Pepetela viriam a utilizar. Por outro lado, o francês que Batouala e sua tribo falam é imperfeito, distorcido, a pronúncia é apenas vagamente próxima o que dá, efetivamente, uma impressão de veracidade, de autenticidade ao texto.

Perante este plano de fundo idealizado da natureza e do homem ‘natural’, o retrato dos franceses pode, sem grande esforço, ser qualificado de francamente anticolonialista. De maneira metonímica, é o comandante do posto colonial que representa o poder dos brancos com a sua residência administrativa e dependências, como o campo de milícia e a prisão. No caso de *Batouala* (e é preciso admirar a habilidade tática de Maran, que não pinta a situação completamente a preto e branco), o comandante tem uma reputação bastante boa, com um só pequeno tique (que todos os comandantes têm), no fundo inofensivo, ou seja, a mania de construir estradas e pontes que a floresta virgem destrui logo (p. 60). Além disso, é de uma sobriedade rara para um branco (p. 95), o que é, obviamente, extraordinário. Mas, ele tem o poder absoluto de comandar o que quer que seja e de ameaçar de prisão ou outras graves punições quem não obedece cegamente. É só durante a sua ausência que se pode celebrar a festa tradicional das Ga’nzas (a circuncisão dos rapazes e a excisão das raparigas) e as festividades acabam abruptamente no momento do seu retorno imprevisto (pp. 115ss.). Aliás, já no início do primeiro capítulo são mencionadas as cestas de borracha que se empilham no casebre de Batouala e ele medita brevemente sobre esse único interesse dos brancos: “Ninguém ignora que os brancos, sob pretexto de pagar os impostos, forçam todos os negros núbéis a carregar pacotes volumosos e transportá-los do lugar onde o sol se levanta àquele onde ele se põe, e vice versa.” (p. 37)<sup>8</sup>. E com o preço da borracha a baixar continuamente, é preciso trabalhar sempre mais, e Batouala tem a impressão de não ser outra coisa que carne a imposto ou animal de carga (p. 98).

Além disso, os franceses aboliram muitos dos costumes tradicionais: proibiram o jogo e o álcool (enquanto os brancos bebem até cair para o lado, p. 44), nem é permitido dançar ou cantar porque isso perturba o sono dos senhores brancos (p. 94). As coisas astuciosas que os brancos inventaram, como os sapatos, o gramófone, o binóculo, a medicina, as luvas, a bicicleta e até as próteses, quer dizer pernas e dentes desmontáveis (esta mistura heteróclita está assim, literalmente no livro, o que demonstra, que para Batouala e os seus, tudo está no mesmo nível, pp. 38ss.), não valem nada na vida quotidiana dos indígenas africanos, não constituem para eles nenhum proveito e não aumentam em nada o seu bem-estar; somente a invenção do Pernod é excetuada do desprezo de Batouala e dos povos africanos para com estas modernidades.

Há vários tipos de brancos, mas sejam eles quais forem, conseguem sempre impor-se e ser os mais fortes: há os franceses e os *zalémans* e Batouala espera

<sup>8</sup> “Personne n’ignore que les blancs, sous prétexte de payer l’impôt, forcent tous les noirs qui sont en âge de prendre femme, à se charger de colis volumineux, de l’endroit où le soleil se lève à celui où il se couche, et réciproquement.” (p. 37).

a vitória destes últimos na guerra longínqua que é a Primeira Guerra Mundial, porque detesta os *frandjés* (p. 90). Depois, há os *poutriquess*, que constituem um caso particular: um oficial francês conta a um chefe indígena que Deus, no início, criou, da melhor matéria que tinha, os franceses. Com os restos, de qualidade já muito inferior, criou os negros. “Foi só muito mais tarde que a ideia lhe veio de criar os portugueses. Procurou à volta alguma coisa para moldá-los. Só restavam os excrementos da gente da tua raça. É desta matéria que ele modelou os primeiros portugueses. Eis porquê, por mais infames que vós sejais, os portugueses valem ainda menos que vós.” (pp87s.)<sup>9</sup>. Apesar disso, os portugueses também se comportam como senhores, como os demais brancos. Os negros detestam-nos, a sua maldade, a sua crueldade, a sua duplicidade, a sua ganância (p. 97), e também as mulheres dos brancos, “tão fáceis como as mulheres negras, mas mais hipócritas e mais venais, sobrecarregadas de vícios.” (p. 99)<sup>10</sup>. A certa altura, o pai de Batouala, num discurso destinado ao seu povo, resume a situação, apostrofando os colonos franceses explicitamente de *maitres*, de senhores: “Não há mais nada a fazer. É preciso resignar-se. Quando Bamara, o leão, ruge, nenhum antílope ousa bramir à volta. Nós estamos numa situação parecida com a dos antílopes. Não sendo os mais fortes, não nos resta outra coisa que calarmo-nos.” (p. 99)<sup>11</sup>.

Resumindo brevemente, pode-se constatar que o retrato do colonizador (francês) não é muito lisonjeador. Apesar de não introduzir detalhes demasiado pessoais, como por exemplo abusos concretos dos empregados da administração colonial para com os negros, Maran evidencia claramente a cobrança de impostos injustos, o trabalho forçado e o poder absoluto dos brancos.

Por outro lado, um olhar um pouco mais pormenorizado descobre também inúmeros estereótipos ou preconceitos – inteiramente de origem branca – no romance de Maran, dos quais o autor não podia, evidentemente, emancipar-se, e os quais, a despeito da sua atitude crítica face à administração colonial francesa, revelam um espírito bastante diferente – diria de consciente superioridade. No fundo, isto começa com a descrição poética da natureza tão generosa e bondosa que alimenta os homens sem que estes tenham de fazer grandes esforços – o que significa afinal de contas que têm uma ética de trabalho pouco desenvolvida

<sup>9</sup> “Ce n'est que beaucoup plus tard que l'idée lui vint de créer les Portugais. Il chercha autour de lui de quoi les modeler. Ne restaient que les excréments des gens de ta race. C'est de cette manière qu'il pétrit les premiers Portugais. Et voilà pourquoi, quelque vils que vous soyez, les 'poutriquess' valent encore moins que vous.” (pp. 87s.).

<sup>10</sup> “Aussi faciles que les femmes noires, mais plus hypocrites et plus vénales, elles abondent de vices.” (p. 99).

<sup>11</sup> “Il n'y a plus rien à faire. Résignez-vous. Quand Bamara, le lion, a rugi, nulle antilope n'ose bramer aux environs. Il en est de nous comme de l'antilope. N'étant pas les plus forts, nous n'avons qu'à nous taire.” (p. 99).

– e continua com a estereotipada comunicação através tambores (dos quais descreve os diferentes tamanhos, sons etc., pp. 41ss.), os palavreados a volta do fogo (pp. 149ss.), as bebedeiras dos homens (por exemplo capítulo 5), as superstições (pp. 74ss.) etc. E afinal há a apresentação dos povos indígenas, que poderia quase ser qualificada de ‘antropomorfização’ – como se fossem, no fundo, animais; imagem, aliás, à qual volta várias vezes, como quando Batouala se coça de manhã como um macaco (p. 29). Até o uso do discurso indireto livre oferece muitíssimos exemplos em que a (inevitável) intromissão do narrador menospreza o personagem, como aqui: “Que sujo bicho maldito que é a nígua! O pobre bom negro tem de verificar constantemente se não lhe concedeu asilo na sua carne.” (p. 36)<sup>12</sup>. Quem é exatamente que chama Batouala de ‘pobre bom negro’? Com certeza não ele mesmo e a formulação grandiloquente do resto da frase não é, com a mesma certeza, a do personagem. E ainda pior se se tratasse de ironia...

Porém, mais deplorável é o facto de Maran corroborar fortemente o estereótipo dos povos africanos como primitivos, irrefletidos, guiados pelos instintos, por exemplo no que diz respeito à sua sexualidade e sobretudo à sexualidade feminina. A poligamia praticada na tribo dos Bamba constitui um primeiro exemplo disto, como uma característica tão proibida e misteriosa como aliciante e lasciva apesar de uma descrição minuciosa dos seus detalhes costumeiros e quase burocráticos (p. 55ss.). Depois, quando Yassigui’nda, a bela primeira esposa de Batouala (a sua beleza corresponde, aliás, exatamente a um ideal de beleza europeia, p. 67) entra em cena pela primeira vez, o leitor vê-a através dos olhos do seu marido, de modo seguinte: “Lalala! O bom sono que dorme, a testa apoiada em cima de um troço, tranqüila, nua, as mãos sobre o ventre e as pernas escachadas inocentemente.” (p. 22)<sup>13</sup>. E embora o narrador realce a inocência desta postura, a citação é, de facto, muito significativa, porque é este o teor no qual o livro inteiro continuará a tratar a sexualidade dos negros; poucas páginas mais adiante, Batouala, cumpre “as suas funções de macho, porque, até este dia, nunca tinha faltado a cumpri-las todas as manhãs.” (p. 32)<sup>14</sup>. Contudo, fazer amor uma vez por dia não chega para as mulheres negras, as quais aparecem sempre extremamente sexualizadas, nuas, em posturas obscenas, e com o clássico anel no nariz (p. 110). Mas isso vale também para os homens: o enredo central do livro gira precisamente à volta do adultério da primeira mulher de Batouala com um jovem rival dele, o qual

<sup>12</sup> “Quelle sale engeance, que les chiques! Le pauvre bon nègre est obligé à tout moment de chercher à voir s’il ne leur a pas donné asile en sa chair.” (p. 36).

<sup>13</sup> “Lalala! Le bon sommeil qu’elle dormait, la tête appuyée sur un billot, tranquille, nue, les mains sur le ventre et les jambes innocemment écartées.” (p. 22).

<sup>14</sup> “[Il remplit] ses fonctions de mâle, parce que, jusqu’ici, il n’avait jamais manqué de le faire chaque matin.” (p. 32).

é sexualmente ainda muito mais ativo que o velho chefe. Segundo Maran, para os negros, a sexualidade é um instinto irreprimível, que exige a sua satisfação imediata onde for que ele surja. Não há cliché que não apareça neste contexto: a diferença de volume dos órgãos sexuais masculinos, a perversão dos brancos no que diz respeito à sexualidade, e finalmente a festa das Ga'nzas acaba – num lento crescendo, posto em cena de uma forma muito habilidosa por parte de Maran – numa orgia sexual generalizada e quase infernal; e é preciso toda a autoridade (também militar) do comandante branco para terminá-la.

Todavia, a projeção da mentalidade branca central do livro reside no conflito sentimental fulcral. Maran atribui a Batouala um ciúme que, obviamente, não existe na cultura Bamba: “Trair o seu marido não tem uma grande importância [...]. Habitualmente, é suficiente, depois de palavreados mais ou menos longos, indemnizar o eventual queixoso pelo prejuízo que ele sofreu pela utilização do seu bem por outrém. Algumas galinhas, duas ou três cabras, alguns ovos chocados ou um par de panos, mais ou menos usados, e tudo está bem.” (p. 47)<sup>15</sup>. Maran tem de explicar esta estranha mania ciumenta do seu protagonista como um tique pessoal de Batouala, caracterizando-o com uma certa ênfase como ciumento, vingativo e violento (p. 47). Se tivermos em conta que o autor assume o seu relato como uma descrição fiel e sobretudo ‘objetiva’ da realidade africana, encontramos aqui um grave contrasenso, assim como uma pequena frase traiçoeira que Maran põe na boca de Batouala quando aquele, meditando sobre as invenções inúteis dos brancos – das quais falei mais em cima –, conclui: “Assim, aos poucos, mesmo sem se aperceber disso, um terror admirativo substituiu o seu desprezo.” (p. 40)<sup>16</sup>.

Para resumir, não iria tão longe como Lander que classifica Maran como um mestre de duplicidade que dá a impressão de se colocar do lado dos oprimidos, mas no fundo, fica no campo do opressor (Lander, 2007). É mesmo aqui que reside o núcleo do problema: Maran considera-se em primeiro lugar um francês, a despeito da cor de sua pele (Onana, 2007, p. 78) e, naturalmente, também um empregado da administração colonial francesa; e comportou-se correspondentemente: “Se nunca cometi roubos, fiz comércio ilegal ou infrações do dever, tenho de admitir que bati como todos os outros, para me fazer obedecer pelos que administrava e, de vez em quando, mais do que os outros, porque os europeus indignos, os chefes repugnantes diziam aos indígenas: ‘Porque lhe obedecem?’

<sup>15</sup> “Tromper son homme n’a donc pas grande importance [...]. Il suffit, d’ordinaire, après palabres plus ou moins longues, de dédommager tel qui croit avoir à se plaindre, du préjudice qu’on lui a causé en usant de son bien. Quelques poules, deux ou trois cabris, quelques œufs couvés ou une paire de pagnes plus ou moins usagés, et tout est pour le mieux.” (p. 47).

<sup>16</sup> “Aussi, peu à peu, malgré qu’il en eût, une admirative terreur remplaça son mépris.” (p. 40).

Não é, como vós, um preto sujo?”<sup>17</sup> Apesar disso, ele crê firmemente na *mission civilisatrice* que tem a França de trazer os benefícios da civilização ocidental aos povos desfavorecidos em África, na Indochina etc. Onana foca justamente este aspeto quando escreve: “É certo que René Maran não é un subversivo. É um funcionário colonial que não põe em dúvida o princípio colonial. Nunca pôs em dúvida nem a ideologia nem o modelo colonial. Crítica, simplesmente, os abusos do colonialismo francês e em particular de alguns colonos.” (Onana, 2007, p. 78)<sup>18</sup>. No fundo, nem tem grandes conhecimentos sobre as mentalidades dos povos que está a administrar, a sua perspetiva é completamente, não só de fora, mas também de cima. E os seus exemplos demonstraram claramente, que ele, como bom colonizador francês, na altura, não conseguiu libertar-se dos seus lugares comuns, estereótipos e preconceitos para com África e os seus habitantes. Apesar dos indícios mencionados acima que poderiam justificar uma tal leitura, não me parece que se possa classificar *Batouala. Véritable roman nègre* como obra anticolonial.

Abordemos a este propósito Fausto Duarte e o seu romance *Auá. Novela Negra*, de 1934. São mais de dez anos que separam os dois textos, e também dois espaços assim como dois contextos político-históricos. Apesar do seu grande passado dos descobrimentos, a conferência de Berlim mostrou oficialmente a Portugal a sua insignificância no concerto dos grandes poderes coloniais que disputavam a posse das terras africanas. Ora, a ação de *Auá* desenvolve-se na Guiné Portuguesa, o que corresponde à atual Guiné Bissau. Comparada com as grandes e economicamente mais promissoras colónias – Angola e Moçambique – a Guiné Portuguesa desempenhara sempre um papel algo secundário. Leopoldo Amado pretende até que a ocupação portuguesa deste minúsculo país, extremamente chuvoso, quente, húmido e etnicamente muito heterogéneo, era – além de interesses estritamente comerciais – mais uma questão de prestígio porque a Inglaterra o tinha também cobiçado, em 1870 (Amado, 1990, p. 76). Vencida esta pequena contenda com o grande rival colonial, a Colónia de Guiné foi instituída oficialmente, tendo formado, até então, uma unidade administrativa com as ilhas de Cabo Verde. Nove anos mais tarde, a cidade de Bolama foi nomeada capital desta nova colónia, na qual os portugueses tentaram criar condições para

<sup>17</sup> “Si je n’ai jamais volé, trafiqué, prévarié, j’ai frappé comme tous les autres, pour me faire obéir de mes administrés et parfois, plus que les autres, parce que les Européens indignes, des chefs malpropres disaient ou faisaient dire aux indigènes: ‘Pourquoi lui obéissez-vous? N’est-ce pas un *sale nègre* comme vous?’” Correspondência do dia 20 de dezembro de 1921 a seu amigo Charles Barailley, citado *apud*: Onana, 2007, p. 78.

<sup>18</sup> “Il est certain que René Maran n’est pas un subversif. C’est un fonctionnaire colonial qui ne remet pas en cause le principe colonial. Il n’a jamais remis en cause ni l’idéologie ni le modèle colonial. Il critique simplement les abus du colonialisme français et en particulier de certains colons”. (Onana, 2007, p. 78).

a autonomização da colónia, com a imposição de uma administração colonial assim como a realização de um mínimo de infraestruturas (Amado, 1990, p. 76). A Guiné Portuguesa foi considerada, desde a sua descoberta, uma colónia de comércio (por muito tempo unicamente comércio de escravos), e não uma colónia de povoamento, como Angola e Mozambique (Augel, 1998, p. 21). Porém, as tentativas da valorização não deram certo, também por causa de contínuas lutas interétnicas e revoltas contra a ocupação portuguesa das quais resultaram longas guerras ‘de pacificação’ que duraram até aos anos 30 do século passado. Seja como for, a Guiné Portuguesa ficou sempre algo à margem da atenção oficial, como uma das menos importantes colónias portuguesas em África.

Esta posição marginal reflete-se na ausência quase total de produções literárias *stricto sensu* na Guiné Portuguesa – o que vale também para todas as colónias africanas. A literatura chamada missionária, os almanaques e a literatura de viagens – no seu todo em quantidades absolutamente negligenciáveis – tratam sempre os mesmos temas: a exaltação da missão histórica de Portugal de explorar e dominar a natureza africana e as suas populações selvagens, a áspera tarefa do colono de desbravar o solo ingrato para o bem da humanidade (portuguesa, claro) etc. Para compensar um pouco, tanto o desinteresse pelas colónias africanas como este défice de literatura colonial, a República Portuguesa criou, em 1924 a Agência Geral das Colónias, que publicou, em 1925 o primeiro número do *Boletim da Agência Geral das Colónias*, destinado a pôr fim à escandalosa ignorância do público metropolitano sobre as colónias portuguesas (Pollack, 1995, p. 756). O meio para conseguir este fim era a instituição de um concurso de literatura colonial, com dois prémios bem dotados e com a promessa formal de publicar os livros vencedores. Depois de começos pedregosos, este *Prémio da literatura colonial* estabeleceu-se e nos anos 30 e vários romances sobre a Guiné Portuguesa foram galardoados, entre eles *Auá. Novela Negra* de Fausto Duarte, em 1934.

Apesar de ter uma extensiva produção literária, ensaística e jornalística, Fausto Castilho Duarte foi considerado um autor de segunda categoria. Nascido mulato na Praia, a capital de Cabo Verde, Duarte fez estudos de geodésia e de topografia em Lisboa, com estágios em França, na Itália e na Alemanha (Sousa de Jesus, 2010, p. 25). Ele fez parte da grande vaga de cabo-verdianos que invadia a administração colonial da Guiné nos anos 20 por vontade expressa do governo português (Amado, 1990, p. 79). Como René Maran, Duarte chegou à Guiné em 1928 como empregado da administração colonial, como agrimensor. Viveria aí por mais de 30 anos, trabalhando também como repórter, jornalista desportivo e cronista para os jornais coloniais de Bissau (Gomes, Cavacas, 1997, p. 29). Em 1931, por ocasião da primeira Exposição Colonial em Paris, escreveu um

artigo importante para um número especial do jornal *O Comércio da Guiné*, que estabeleceu a sua reputação de conhecedor de ‘coisas africanas’. Neste artigo, argumentou que – devido às influências da literatura colonial francófona – o tempo era propício para relegar “para segundo plano a faceta ‘eivada de idealismos, de conceitos morais doutrinários, para se interessar pelo folclore africano...’” (Duarte, citado *apud* Amado, 1990, p. 82).

E é esse aspeto que realça um elogioso prefácio ao romance da pena de Aquilino Ribeiro, no qual lamenta, ao início, de maneira extremamente irónica, que em todos os livros sobre África, o leitor se veja sempre confrontado com os mesmos clichés: “negrarias, batuque, tanga, rugir da fera e coconote” (Duarte, 1934, p. IX<sup>19</sup>). Não seria assim no livro de Fausto Duarte, que viveu no interior e apresenta, pela primeira vez, uma África, que não sendo tão estranha, alivia os leitores: em África, pelo contrário, os homens e as coisas são os mesmos como no resto do mundo. Ribeiro fala de uma “simplicidade encantadora” (p. XII) das descrições da vida quotidiana na Guiné Portuguesa, que tem muitas semelhanças com a vida um pouco atrasada no Portugal rural da época: os locais fazem as sementeiras e as colheitas, pagam-se os impostos, há equivalentes locais a padres e médicos, os jovens namoram, é preciso ganhar o seu pão, cada um revolta-se contra os abusos das autoridades, faz-se a guerra aos vizinhos etc. (pp. XII). É interessante notar, que esses paralelos humanos são – segundo Ribeiro – devido ao facto de as populações da Guiné viverem muito perto do berço da civilização semita, e serem, por essa proximidade, largamente influenciadas, como demonstra, por exemplo, a circuncisão dos rapazes. Esta influência positiva de uma civilização superior é uma hipótese que o próprio texto desmente um pouco, mas o elogio de Ribeiro termina com uma breve observação crítica sobre a relação entre Portugal e as suas colónias, ao mesmo tempo sobressaindo que Fausto Duarte conseguiu escrever uma “obra de elevação lusíada” (p. XV).

O ponto de partida da *Introdução* ‘pessoal’ de Duarte é uma espécie de embrião da exposição colonial em Lisboa em 1932, para a qual o governo tinha mandado construir uma aldeia indígena guineense, uma ‘tabanca’, como explica justamente, e a tinha povoado com alguns membros da tribo fula para animá-la. Evidentemente, ele faz troça desta vontade “*de nossos ilustres coloniais*” (p. XIX) de mostrar ao público lisboeta alguns trechos da vida africana como num jardim zoológico (p. XX). Nota, de passagem, que são sobretudo as mulheres e as meninas românticas que sentem uma atração particular para estes príncipes encantadores pretos com a sua pele lustrosa e a sua indumentária exótica

<sup>19</sup> Mais uma vez vou apenas indicar o número de página(s) entre parênteses.

(pp. XXI<sup>s</sup>.)<sup>20</sup>. Portanto, segundo ele, estas são umas frivolidades completamente superficiais e ele sustenta que “*Lisboa viu assim os fulas, mas não os conheceu*” (p. XXI). Aqui reside o âmago da sua argumentação: o fula não é um preto comum, ordinário: “*Mas não julge o leitor que o fula é o negro boçal que habita o Hinterland da Guiné. Nas atitudes dos régulos que posaram inúmeras vezes para os magazines de luxo, adivinham-se a influência longínqua, ancestral, do Oriente, da doutrina panteísta e do fatalismo que domina o muçulmano.*” (p. XXV). Quer dizer que se trata de uma raça extraordinária, magnífica, separada por um abismo incomensurável dos outros negros autóctones da Guiné – o que constitui um interessante problema científico, porque não se conhece a sua origem: talvez egiziana, talvez árabe, em ambos os casos, associada a civilizações muito antigas e veneradas (pp. XXVII<sup>ss</sup>.). A influência moralizadora da sua religião, o Islão, teria temperado de alguma forma o espírito belicoso deste povo conquistador, o qual gosta de viagens e aventuras, representando por isso perfeitamente o arquétipo do nómada moderno (p. XXX). É justamente essa consciência de ser algo de muito particular que os impede de sujeitar-se inteiramente à civilização ocidental e de reconhecer a superioridade dela, facto que os outros negros – mais colaboradores da colonização – tinham aceiteado sem argumentação (p. XXXI). A última frase da *Introdução* constata: “*Auá – documentário etnográfico – é também um novo capítulo da psicologia indígena.*” (p. XXXI).

Contudo, só um breve olhar sobre o texto do romance revela facilmente que Duarte exatamente como Maran, não conseguiu liberar-se de inúmeros estereótipos (brancos) sobre África e os seus povos no seu suposto ‘documentário etnográfico’, apesar de ter sido esta a sua ambição declarada (Sousa de Jesus, 2010, pp. 115<sup>s</sup>.). Mais adiante no texto, Duarte utiliza, tão como Maran, a noção do estado paradisíaco antes da chegada dos portugueses (p. 206); o romance abre com uma representação bastante neutra do clima (húmido, quente, ambiente miasmático; sobretudo o ‘calorão’ é realçado muitas vezes) e da paisagem a qual é descrita por ocasião de uma viagem do protagonista Malam, da cidade de Bissau à sua aldeia natal, a leste do país. O ambiente natural muda muito, mas vê-se logo que Duarte cai nos clichés convencionais: quanto mais se afasta da civilização, quer dizer da cidade e das terras cultivadas em torno, mais a natureza retoma o cetro tornando-se sempre mais selvagem (pp. 14, 21 etc.). O leitor aprende muitas coisas sobre os usos e costumes dos ‘pretos’ (naturalmente, os tam-tams e os tambores, este “telégrafo primitivo”, pp. 16, 64<sup>s</sup> etc.), as suas

<sup>20</sup> Isto evoca automaticamente o capítulo 3, “L’homme de couleur et la blanche” em *Peau noir, masques blancs* de Frantz Fanon (1952) onde descreve esta atração que exercem os homens pretos sobre as mulheres brancas. Aliás, Duarte insiste sobre isso algumas páginas adiante, quando dá uma alfinetada à política racial alemã que tinha proibido (em vão) contactos sexuais entre raparigas alemãs e os tirailleurs sénégalais (p. XXIV).

habitações (p. 57), as suas maneiras de comer (com a mão) e as suas refeições preferidas (arroz e óleo de palma, pp. 22s.), as suas festas e as lutas entre os homens mais valorosos as quais fazem parte integrante das festividades (por exemplo, por ocasião da festa das boas-vindas a Malam quando ele regressa de Bissau, pp. 61ss.) e assim por diante.

No que diz respeito à perspectiva etnográfica do documentário, Fausto Duarte pinta um quadro bastante pormenorizado das várias etnias da Guiné Portuguesa e caracteriza-as em alguns traços de pincel. Menciona os Balanta, os quais sabem manejar as jangadas que fazem a travessia dos rios. Têm um físico muito impressionante, são excelentes cantores e fazem o seu trabalho sem se ocupar dos brancos (pp. 16s.); por outro lado, são pouco confiáveis, sendo uns ladrões espertos (p. 85); os Papéis são um povo astucioso e feroz, famoso por se terem revoltado com violência contra os portugueses (pp. 20 e p. 27); os Mandingas são supersticiosos (p. 20), os Bijagos sabem fazer boas camas, ótimos mosqueiros e são muito hospitaleiros (pp. 25s.), os Nalus são bárbaros e selvagens e praticam ainda ritos macabros (p. 153), os Manjaques são bons marinheiros que se riem das intempéries e têm como única bússola o seu instinto (p. 162), os Soninkés são negociantes que vêm de longe (p. 185) etc. Sobretudo na capital, Bissau, todos estes grupos étnicos confluem em grande bulício, porque é aqui que vendem os produtos das suas terras de origem. Porém, o narrador insiste que trabalham todos de maneira muito indolente, é preciso incitá-los e controlá-los continuamente, caso contrário não fariam absolutamente nada (p. 33). Assim como Maran, Duarte menciona ocasionalmente no seu romance – o qual contém longas passagens em registos quase sublimes – numerosas expressões em língua fula, mandinga e em crioulo, dando assim uma certa cor local e autenticidade ao seu texto. Aliás, fica raramente claro onde está exatamente a fonte das opiniões, dos julgamentos etc. emitidos ao longo do texto, quer dizer não se sabe ao certo se é o narrador a falar, ou os personagens ou se o ‘eu’ de vez em quando não é, de facto, o autor (por exemplo p. 201).

Seja como for, é o povo fula que interessa particularmente Fausto Duarte, porque, como disse na sua *Introdução*, se trata de uma ‘raça’ especial, seja por causa das suas origens, seja por causa da sua religião, o Islão. Efetivamente, os fula são muçulmanos muito devotos e respeitam escrupulosamente as regras da sua religião (p. 147), facto que os distingue dos outros povos negros, na maioria animistas. Esta característica impede a sua adaptação completa à civilização europeia, porque os brancos fazem muitas coisas proibidas pelo Corão (p. 11, onde Duarte sugere que a sua fé é também responsável pela sua misoginia muito pronunciada). Vivem deliberadamente longe das grandes aglomerações brancas, e, dessa maneira, conseguiram escapar “dos tentáculos da civilização” (p. 39),

e isto apesar da sua civilização ser parecida em muitos aspetos à dos europeus, como por exemplo os seus modos de cultivar o arroz, de plantar árvores frutíferas, etc (p. 41). A despeito da sua posição definitivamente acima dos outros povos negros da Guiné Portuguesa e a sua afinidade à cultura branca, os fula, em geral, detestam (e odeiam) o governo colonial dos Portugueses (p. 115).

Uma espécie de peça de ligação entre o mundo branco e o mundo negro é Malam, o protagonista de *Auá*. No início, ele trabalha como criado em Bissau, primeiro para um casal alemão, depois para o administrador de Bissau, quer dizer a autoridade suprema do lugar (p. 11). Malam é formoso, pio, orgulhoso, não bebe, é um lutador temido e o seu único desgosto é não saber ler (pp. 12, 20, 26, 106). Todavia, ele vive longe da sua terra natal e isto provoca óbvios sinais de degeneração moral. O seu orgulho em servir os brancos e a sua prontidão a defendê-los não são incontestados. Além disso, imita os seus modos de vestir, e são justamente o seu chapéu e os seus sapatos, iguais aos dos tubabos (p. 95) que impressionam a grande maioria dos outros membros da sua tribo, em Sare-Sinchem, a aldeia onde nasceu. Mas este contato voluntário e até solicitado com a civilização branca vai ter consequências funestas para Malam. Por um lado, os brancos que serve como um cão fiel atribuem-lhe uma mentalidade estreita (p. 185) e por outro lado, para os seus, ele é infetado pelos brancos, tanto porque em Bissau faz trabalhos que são – no campo – reservados às mulheres, como porque já não sabe lavrar a terra. No fundo, ele vive às custas dos seus irmãos negros que são forçados a trabalhar arduamente para pagar os impostos, com os quais o seu patrão branco paga, por sua vez, a Malam (pp. 204ss.).

Malam volta à sua aldeia porque quer casar com Auá, que dá o título ao romance. Segundo a tradição, trata-se de um casamento arranjado pelos pais há muito tempo, já completamente pago e, apesar de Auá namorar outrém, não ousa revoltar-se contra a vontade dos seus pais. É outra vez surpreendente que Auá – excepto o seu cabelo frisado – corresponde, como no caso de Maran, a um ideal de beleza europeu: “Na verdade, os seus olhos negros, bem rasgados, o nariz aquilino e os lábios finos, tornavam atraente o belo rosto emoldurado pelos cabelos frisados, erguidos em pirâmide. Através da blusa e os panos garridos, adivinhavam-se o talhe de ânfora, de porte esbelto, e os seios tersos, seios de virgem.” (pp. 18s.). As últimas partes desta descrição prefiguram um problema, ou seja, uma obsessão do autor que lhe valeu alguns desgostos. No seu texto, as mulheres (aliás, tanto brancas como negras) são sexualizadas de tal maneira que o romance foi acusado de pornografia<sup>21</sup>, e um olhar mais detalhado

<sup>21</sup> Sousa de Jesus, 2010, p. 50, cita uma petição do barão de São Maduro destinada ao Ministro do Interior, onde aquele solicitou a proibição pura e simples de *Auá* por ser uma obra pornográfica. Porém, a Direcção

revela, que a acusação não era inteiramente mal justificada. Isto começa com a fotografia na capa do livro que mostra uma vista de trás de uma jovem mulher completamente nua, e só por causa do seu cabelo frisado se pode adivinhar que se trata de uma mulher negra. Ainda por cima, cada referência a uma mulher é impregnada automaticamente da marca de um erotismo muito pronunciado. Já a cena inicial do romance, que se estende por seis longas páginas é um exemplo instrutivo: aqui a alemã Frau Wrede (aliás, de Hamburgo...) reclama os serviços sexuais do formoso, recém-chegado criado Malam (efetivamente, é ela que quase o violenta, chamando-o “mein Affe”, ‘o meu macaco’ e “mein gräulicher alter Bär”, ‘o meu horrível velho urso’) e ele tem de substituir um marido gordo, sem graça e unicamente ocupado pelo seu trabalho (pp. 5-11). Contudo, cada vez que uma mulher negra entra em cena, é ainda pior. Segundo Fausto Duarte, elas estão sempre e onde quer que seja, prontas a entregar-se aos homens que as reclamam (e os homens, evidentemente, não fazem outra coisa desde a sua mais tenra juventude, p. 18 etc.). Por exemplo, as mulheres e raparigas negras não têm nenhuma vergonha de banhar-se e mostrar os seus corpos de ébano – aliás, como diz o texto corpos esteatopígicos *i.e.* de nádegas gordas (quer dizer não como aquele de Auá!) – “bem esculpidos, onde os seios bailavam estimulados pelos movimentos dos braços [...]. Nos ventres sobressaíam certos triângulos de sombra a destacarem-se na curva ondulante dos quadris” (p. 22). Além do mais, são extremamente vaidosas, deixam o tempo todo perceber os seus seios, não mostram nenhum pudor à ocasião da sua toilette matinal que fazem sempre juntas, aumentando desta maneira ainda o voyeurismo dos leitores (p. 44), e estes são continuamente confrontados com seios, quadris, púbis, atitudes lúbricas (p. 53) e assim por diante. A atmosfera durante a festa das boas-vindas organizada em homenagem da volta de Malam – descrita ao longo de cinco páginas – é outra vez incrivelmente sexualizada: há danças sensuais com gestos libidinosos, canções lúbricas, movimentos obscenos, olhadelas concupiscentes, a ondulação espasmódica das ancas, blusas sempre meio-abertas e o todo acaba numa incontinência final e um delírio erótico (pp. 61ss.). As comparações explícitas ao mundo animal não faltam (pondo as mulheres ao nível de vacas que aquiescem ao inevitável destino, pp. 76ss.), e finalmente Duarte não poupa ao leitor a cena de defloração de Auá por Malam (p. 111). Até o conflito fulcral do livro nasce desta sexualidade desenfreada, porque Issilda, um marabu com a tez clara, deseja Auá e embora a jovem mulher o ameace que o seu marido é um grande amigo dos brancos, Issilda viola-a brutalmente (pp. 132ss.), gerando

---

Geral dos Serviços de Censura à Imprensa do Estado Novo decidiu de outra maneira, acordando até um *Dispensado da censura*.

uma criança que todo o mundo reconhece logo como não sendo de Malam, por causa da sua pele clara.

Isto, normalmente, não constituiria na sociedade fula um grande delito e o diálogo respetivo é, mais uma vez, iniciado com o exemplo de uma vaca que é coberta por um touro. O proprietário da vaca será também o proprietário do bezerro que vai nascer (pp. 79s.). O mesmo vale – segundo as próprias palavras de Malam – para os homens: “Assim fala o Koran. Só os brancos não pensam assim. Para eles, a infidelidade é mais do que uma ofensa.” (p. 80). Todavia, nove meses mais tarde, quando ele tem de enfrentar situação idêntica, ou seja, que um outro tenha gerado uma criança violando a sua mulher, ele mostra-se ciumento e repudia-a. E Auá, que desde sempre viu a contragosto a afinidade de Malam com a cidade e o modo de vida dos brancos, explica esta reação imprevista do seu marido em discurso indireto livre da seguinte forma: “Malam diferia dos outros, denotando um sentimento impróprio que a sua alma ignorante adquirira no convívio dos brancos.” (p. 178). Para estes brancos que admira tanto, ele não vai nunca ser mais que uma espécie de cópia caricatural dos seus costumes (p. 179). No final, para Auá, tudo termina bem, porque Abdulai – o antigo rival e exatamente o contrário de Malam –, aquele que Auá tinha namorado desde o início é um verdadeiro fula sem contactos com a civilização branca e ele está, por isso mesmo, pronto a casar com ela, se Malam já não a quiser. De facto, Abdulai compra Auá e o seu filho, restituindo a Malam as vacas e as colas que a família daquele tinha pago para o casamento de Auá com o seu filho (p. 214).

A civilização branca em *Auá. Novela Negra* não se distingue muito daquela esboçada em *Batouala*, de René Maran. Contudo, tem alguns traços bem portugueses. O narrador descreve os portugueses como orgulhosos e autoritários, “uma raça ativa que dominou mares e civilizou povos” (p. 161) e cuja lei mudou tudo na Guiné, até as relações entre homens e mulheres. Além disso, os portugueses são gananciosos e para satisfazer esta ambição, inventam cada vez mais novos impostos. Os brancos moram nas grandes cidades bonitas como Bissau ou, pelo menos, em belas casas. O chefe da administração que passa uma vida monótona entre os indígenas, onde apanhou a febre, “num sacrifício admirável em prol da civilização” (p. 37), é considerado o homem mais importante para os negros, porque é ele que avalia a importância dos impostos alfandegários (p. 101). Casou com uma mulher fula e os dois têm um filho mestiço. Aos olhos de Malam, a sua casa é a mais linda da região, apesar de ser pobremente mobilada com algumas reminiscências de Portugal (poucos livros de má qualidade constituem esses vestígios da civilização ocidental, assim como imagens “de mulheres semi-nuas e páginas licenciosas de *La Vie Parisienne*”, p. 103). Sempre segundo Malam, o qual conta as suas experiências citadinas ao seu pai, os sucessos da civilização

branca são omnipresentes e irrefutáveis. A sua enumeração das grandes ruas onde passam carros e camiões, dos armazéns enormes onde se pode comprar de tudo, das bicicletas, das charruas em aço, dos aviões e grandes navios a vapor (p. 28), incita o velho a fazer uma pequena crítica aos desígnios de Alá, que fez os brancos uns seres privilegiados, verdadeiros senhores da terra, respeitados e receados (p. 29). Porém, o ancião Abdu, o porta-voz do conselho dos velhos que condena finalmente Malam pelas suas ações (matou o agressor da sua mulher e repudiou-a), solta uma enchurrada de insultos violentíssimos contra a dominação branca. Abdu viveu quinze anos em Marselha, quer dizer que está bem informado. Do que ele acusa sobretudo os brancos, é a sua cobiça de lucro, a sua incredulidade em coisas sagradas, os seus costumes viciosos e o seu insuportável sentimento de superioridade, o qual relega os negros sempre para segunda categoria, a dos macacos (pp. 204-213). Entretanto, ao fim da sua invectiva tem de admitir: “O nosso destino é o dos vencidos. E os brancos podem mais do que nós” (p. 215). E Malam que parte para trabalhar em Dakar, onde quer esquecer as vicissitudes do seu destino, vê-se tratado de maneira ainda pior que em Bissau: em terra francesa chovem os “*sale nègre!*” ou os “*vite, vite, vieux singes*” ao qual só pode responder “*Pardon, Mussiu*” (pp. 217s.).

Resumindo brevemente a obra de Fausto Duarte, pode-se constatar que ele, assim como Maran, não conseguiu escrever um ‘documentário etnográfico’ sobre a vida dos africanos. E Leopoldo Amado que o julga quase como o pai do nacionalismo guineense e grande conhecedor da alma guineense (Amado, 1990, pp. 84s.), vê-se constrangido a aperceber um certo paternalismo ou até um preconceito interiorizado para com os negros, que não pode ser explicado com a vigilância da PIDE ou mais precisamente com a intenção de Fausto Duarte de não ser apanhado em deslize por ela. (Amado, 1990, p. 84). Fausto Duarte também acreditava na missão civilizadora de Portugal, que tinha por finalidade fundar ou transformar novas sociedades humanas sob o patronato português. A sua astúcia em colocar no centro da atenção um povo negro superior, muito perto da civilização branca, não impede – nem o mulato que ele é – que não o considere como cultural ou humanamente igual. Se podia adivinhar este ponto de vista já desde o fim da sua *Introdução*, onde afirma sem rodeios e completamente fora de contexto: “*Mas, a raça negra progride incontestavelmente. O jazz, as danças lascivas, as pernas esculturais de Josefina Baker e o contorcionsmo acrobático do bailarino Douglas, conquistaram definitivamente a Europa do après-guerre.*” (p. XXXI). Seria realmente por causa desta espécie de ‘progresso’ que a percepção dos negros entrou numa nova fase na Europa e que Duarte queria, conseqüentemente, doravante fechar os livros de Livingstone (p. XXXI) para promover uma nova literatura colonial?

Portanto, para responder à pergunta do título deste pequeno estudo: Primeiro, é preciso constatar que os contextos históricos e políticos das duas obras são bastante diversos: não se pode comparar o peso político e económico dos poderes coloniais que são a França e Portugal. Depois a África Equatorial Francesa tem uma importância económica bem maior para a metrópole do que a Guiné Portuguesa e também as matérias-primas variam de uma colónia para a outra. Mas, por outro lado, os portugueses mostraram-se tão imaginativos como os franceses quando se tratava de inventar métodos de exploração na sua pequena colónia de comércio – com um efeito idêntico: o sistema de impostos favoreceu em ambos os casos o trabalho forçado. Quer dizer que as circunstâncias coloniais não engendraram grandes diferenças nas atitudes gerais em relação aos povos colonizados. E até se – à primeira vista – Maran parece ser muito mais crítico no que diz respeito aos ‘benefícios da civilização’, os quais custam, segundo ele, demasiado caro aos povos indígenas (coisa que Duarte nem leva em consideração!), e até se Duarte escolhe uma étnia que quase quase atingiu o nível da cultura branca, os pontos de vista, os estereótipos e os preconceitos dos dois autores enquanto colonizadores são essencialmente idênticos. Apesar da cor das suas peles, seja Maran, seja Duarte, vêm-se automaticamente do lado dos dominadores e copiam os respetivos modelos de comportamento, de pensar, de encarar o mundo – ou seja: escreveram literatura colonial. Para eles também, a África continua um lugar enigmático, exótico para onde se pode projetar toda a espécie de devaneios de dominação, terrores vagos, desejos concupiscentes, e tudo isto atribuindo aos indígenas, os quais são vistos (nos dois casos tratados aqui) de uma perspectiva étno-folclórica, sentimentos que nem têm, como por exemplo (duas vezes!) o ciúme. É possível que Maran e Duarte, por terem vivido em África durante longos anos, teriam visto e discernido os abusos e prevaricações dos colonizadores e que os dois teriam deduzido destas observações a necessidade de melhorar um pouco (!) o destino dos povos negros os quais viriam a sofrer horrivelmente sob o jugo colonial; porém, nem um nem outro teriam, em qualquer momento, questionado a legitimidade da empresa colonial. Que hoje em dia Maran, e de certo modo Duarte, possam ser considerados como precursores do anticolonialismo ou como (proto-)fundadores de identidades nacionais não me parece muito evidente...

### Referências bibliográficas

- Amado, L. (1990). A Literatura Colonial Guineense. *Soronda. Revista de Estudos Guineenses*, 9, 73-93.
- Augel, M.P. (1998). *A Nova Literatura da Guiné-Bissau*. Guiné-Bissau: INEP.

- Brinker, V. (2009). Redécouvrir Batouala, roman anti-colonial. <https://la-plume-francophone.com/2009/03/05/rene-maran-batouala/> (Acesso do dia 01/05/2022).
- Cook, M. (1944). René Maran. *The French Review*, 17(3), 157-159.
- Duarte, F. (1934). *Auá. Novela Negra*. Lisboa: Livraria Clássica Editora.
- Fabre, M. (1975). René Maran, The New Negro and Negritude. *Phylon. The Atlanta University Review of Race and Culture*, 36(3), 340-351.
- Fanon, F. (2011). *Peau noire, masques blancs* [1952]. In: F. Fanon. *Œuvres* (pp. 45-257). Paris: La Découverte.
- Fraiture, P.P. (2005). *Batouala: véritable roman d'un faux ethnographe?* *Francofonía*, 14, 23-37.
- Gomes, A. & Cavacas, F. (1997). *A Literatura na Guiné-Bissau*. Grupo de Trabalho do Ministério da Educação para as Comemorações das Descobrimentos Portugueses.
- Guimendego, M. (2005). Le roman *Batouala* de René Maran: portrait satirique du colonisateur ou materia prima puor [sic!] l'histoire? *Francofonía*, 14, 61-77.
- Hommage à René Maran*. (1965). Paris: Présence Africaine.
- Kestelot, L. (2001). *Histoire de la littérature négro-africaine, XX<sup>e</sup> – XXI<sup>e</sup> siècle: 1930-2001*. Paris: Karthala Editions.
- Lander, S. (2007). Qui était vraiment René Maran, le premier Goncourt Noir? <https://mondesfrancophones.com/espaces/creolisations/qui-etait-vraiment-rene-maran-le-premier-goncourt-noir/> (Acesso do dia 01/05/2022).
- Lüsebrink, H.-J. (1990). La place de René Maran dans la littérature mondiale des années vingt In: J. Riesz & R. Alain (eds.). *Semper aliquid novi. Littérature comparée et littérature d'Afrique. Mélanges offerts à Albert Gérard* (pp. 145-155). Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Manceron, G. (2003). *Marianne et ses colonies. Une introduction à l'histoire coloniale de la France*. Paris: Éditions La Découverte.
- Mangeon, A. (2005). La réception littéraire et politique de René Maran par l'Amérique Noire: influences ou malentendus? *Francofonía*, 14, 87-99.
- Maran, R. (1938). *Batouala. Véritable roman nègre* [1921]. Paris: Albin Michel.
- Maran, R. (2005). Lettre inédite de René Maran à André Fraisse. *Francofonía*, 14, 11-13.
- Onana, C. (2007). *René Maran. Le premier Goncourt noir (1887-1960)*. Paris: Édition Duboiris.
- Pollack, I. (1995). Literatura Colonial Portuguesa – uma aventura malograda. In: M.F. Viegas Brauer-Figueiredo (ed.). *Actas do 4.º Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas* (pp. 755-765). Lisboa-Porto-Coimbra: Lidel.

- Puig, S. (2004). René Maran. <http://ile-en-ile.org/maran/> (Acesso do dia 01/05/2022).
- Rubiales, L. (2005). Notes sur la réception de Goncourt 1921 en France. *Francofonía*, 14, 123-145.
- Sanko, H.N. (1993). Les mots pour le dire: L'Afrique d'après *Batouala* de René Maran. *Francographies*, 2, n.º Especial II, *Création et Réalité d'Expression Française*. Ed. Macary, J., 131-141.
- Senghor, L.S. (1965). René Maran, précurseur de la négritude In: *Hommage à René Maran* (pp. 9-13). Paris: Présence Africaine.
- Sinda, M. (1965). René Maran n'est plus... In: *Hommage à René Maran* (pp. 263-267). Paris: Présence Africaine.
- Smith, A.J. (1980). René Maran's *Batouala* and the Prix Goncourt. *Contributions in Black Studies*, 4, 17-34.
- Solle, Y. (2013). Roman 'nègre', noir roman. <https://zone-critique.com/2013/08/09/batouala-rene-maran/>. (Acesso do dia 01/05/2022).
- Sousa de Jesus, T. (2010). *Fausto Duarte e suas representações em Auá: Novela Negra* [Dissertação de Mestrado em Estudos Românicos, Universidade de Lisboa].



## “A língua como viagem”: Mia Couto e a Lusofonia

MARIA DO CARMO MENDES  
Universidade do Minho

1. A coletânea de ensaios *E se Obama fosse africano?* publicada pelo escritor moçambicano Mia Couto em 2009 contempla um vasto conjunto de reflexões sobre a História do continente africano, as suas relações com a Europa e o Brasil, as inquietações políticas, culturais e sociais do momento presente, e as perturbações ambientais que afetam o planeta em geral e África em particular.

Os textos coutianos evidenciam um sentido de intervenção cívica e apresentam uma ideia que pode ser sistematizada na seguinte asserção: a diversidade – linguística, literária, cultural e civilizacional – representa um elemento muito relevante para definir a sobrevivência humana.

O que procurarei sublinhar neste ensaio é, assim:

- Em primeiro lugar, o entendimento de Mia Couto sobre o significado de criação literária enquanto “vocação divina da palavra” destinada a encantar – ou reencantar, seria mais justo dizê-lo – o mundo, vocação tanto mais necessária quanto vivemos num contexto planetário de múltiplas perturbações e complexidades: políticas, económicas, sociais, ambientais e, em última instância, éticas;
- Em segundo lugar, sublinhar o valor que o escritor atribui à oralidade como fator de construção da ideia de nação e à língua como elemento que, muito para além de nos tornar humanos, nos converte em seres civilizados, tolerantes, compassivos e emocionalmente disponíveis para o Outro;
- Em terceiro lugar, reconstruir os mais relevantes problemas que Mia Couto identifica no continente africano – desequilíbrios socioeconómicos, esquemas de corrupção, atentados ambientais – e as propostas que apresenta para intentar “mudar dentro e fora de África”;

- Em quarto lugar, demonstrar que esta coletânea de ensaios não se alheia de uma perspectiva mais genérica: aquela que noutros textos – por exemplo, *Pensatempos e O Universo Num Grão de Areia* – determina o compromisso do escritor com a língua, a sociedade e a cultura universais, e o seu combate contra “a penúria da nossa reflexão sobre nós mesmos”.

2. Contra esta “penúria da nossa reflexão sobre nós mesmos” se situam estes dezasseis ensaios, resultantes de intervenções de Mia Couto em eventos dentro e fora de Moçambique. A nota introdutória que os precede oferece um elemento muito interessante para a compreensão dos textos: Mia Couto narra uma história verídica, a do zelador de uma estação hidrométrica, em Moçambique, que durante longos anos registou nas paredes anotações hidrológicas, acabando por converter as paredes da mesma num “imenso livro de pedra” (Couto, 2009, p. 10). Tais registos não se limitaram a demonstrar o desvelo de um trabalhador. Permitem duas leituras que devem orientar a interpretação dos ensaios e o propósito – cívico e literário – de Mia Couto: por um lado, eles simbolizam o desejo de contar histórias; por outro, representam a necessidade de preservar a esperança. Narrar histórias e manter o sentimento de esperança são duas linhas orientadoras da obra de Mia Couto.

Numa conferência que proferiu em 3 de dezembro de 2021, o escritor afirmou que em Moçambique todos gostam de contar histórias; ao contrário dos europeus, os moçambicanos não têm medo do silêncio; tentam compreender o mundo através de histórias; o que temem não é a possibilidade de não as compreenderem; o que receiam é não terem histórias.

A esperança, frequentemente alimentada pelo sonho, representa para Mia Couto um sentido de responsabilidade da própria literatura e, mais especificamente, dos escritores moçambicanos, como confessou numa entrevista onde sublinha os tenebrosos episódios de que os escritores moçambicanos foram testemunhas e a responsabilidade que os acomete de os denunciarem e de construírem a esperança:

O escritor moçambicano tem uma terrível responsabilidade: perante todo o horror da violência, da desumanização, ele foi testemunha de demónios que os preceitos morais contêm, em circunstâncias normais. Ele foi sujeito de uma viagem irrepitível pelos obscuros e telúricos subsolos da humanidade. Onde outros perderam humanidade ele deve ser um construtor de esperança. Se não for capaz disso, de pouco valeu essa visão do caos, esse Apocalipse que Moçambique viveu. (Saúte, 1998, p. 114)

É a expectativa de um futuro mais cintilante, sem a guerra civil que dominou Moçambique até 1992, que orienta os passos do velho Tuahir e do miúdo Muidinga, no primeiro romance de Mia Couto, *Terra Sonâmbula* (1992), uma narrativa que cruza imagens coloniais com a guerra civil moçambicana, e que revela que o sonho pode ser a última esperança num cenário de total devastação.

Contar histórias e preservar a esperança são dois tópicos que se articulam com a nota introdutória de *E Se Obama fosse africano?*, na qual Couto afirma que se sente como aquele zelador, ou seja, como alguém que deve dialogar com invisíveis rios e inscrever na pedra “minúsculos sinais da esperança” (Couto, 2009, p. 11).

Não surpreende, portanto, que alguns dos ensaios da coletânea comecem com a narração de uma história. Assim acontece com o primeiro, intitulado “Línguas que não sabemos que sabíamos”. Mia Couto recupera um conto que não chegou a publicar, no qual uma mulher sofrendo de uma doença terminal pede ao marido que lhe conte uma história numa língua desconhecida. A tarefa que este se impôs, inicialmente tomada como impossível, acaba por ser alcançada. O conto metaforiza o sentido da escrita, que para Mia Couto é tão mais valiosa quanto diversa. Recuperando uma ideia que recorda o poeta francês Paul Verlaine e toda a estética de sugestão do Simbolismo europeu, o escritor moçambicano defende que “O que me move é a vocação divina da palavra, que não apenas nomeia, mas que inventa e produz encantamento” (Couto, 2009, p. 16).

Moçambique é um caso particularmente estimulante do valor da diversidade linguística: num país extenso onde existem mais de 25 línguas distintas, elas integram universos culturais mais vastos. Para construir esta tese sobre o valor da diversidade, Couto estabelece um paralelismo entre as línguas e as espécies biológicas (importa não esquecer a formação de biólogo do escritor):

[...] as línguas salvam-se se a cultura em que se inserem se mantiver dinâmica. Do mesmo modo, as espécies biológicas apenas se salvam se os seus habitats e processos naturais forem preservados. [...] As línguas e as culturas fazem como as criaturas: trocam genes e inventam simbioses como resposta aos desafios do tempo e do ambiente. (Couto, 2009, p. 18)

Desta diversidade participa a carreira literária de Mia Couto, que confessa múltiplas influências e diálogos com outras literaturas e outras culturas. Entre todas, sobressai a do Brasil e a do escritor baiano Jorge Amado, definido por Couto como “o escritor que maior influência teve na génese da literatura dos países africanos que falam português” (Couto, 2009, p. 65). Porquê Jorge Amado? As respostas de Mia Couto, no texto “Sonhar em casa”, demonstram a valorização da diversidade que colheu no escritor brasileiro:

- A primeira razão para o duradouro fascínio por Jorge Amado é literária, porquanto o escritor brasileiro “soube permanecer, para além do texto, um exímio contador de histórias e um notável criador de personagens” (Couto, 2009, p. 67).
- A segunda razão não é menos importante, pois revela o peso concedido à língua portuguesa nas suas multimodas formas: trata-se de uma motivação linguística, explicitada em termos que reforçam a criatividade linguística do português do Brasil e a sua musicalidade, menos ostensiva no português europeu. Sem o conhecimento do português do Brasil, África sente-se pouco identificada com a língua oficial e, simbolicamente, silenciada:

Até se dar o encontro com o português brasileiro, nós falávamos uma língua que não nos falava. E ter uma língua assim, apenas por metade, é um outro modo de viver calado. Jorge Amado e os brasileiros nos devolviam a fala, num outro português, mais açucarado, mais dançável, mais a jeito de ser nosso. (Couto, 2009, p. 70)

Em Guimarães Rosa, outra influência decisiva admitida por Mia Couto, o escritor moçambicano encontrou o sentido da escrita que só existe quando ela é “penetrada pelo mítico e pela oralidade” (Couto, 2009, p. 121). Estas afirmações remetem para o valor das mitologias africanas e da cultura oralizante.

No que à obra coutiana concerne, a oralidade como forma de transmissão de conhecimento e de cultura está omnipresente na obra literária e ensaística do escritor, como assinala Phillip Rothwell (2015). Em *E se Obama fosse africano?*, a oralidade é tomada como elemento decisivo para a construção da ideia de nação: uma nação oculta durante séculos, porque secundarizada pelo universo da escrita, mas resistente como “território universal” e “tesouro rico de lógicas e sensibilidades que são resgatadas pela poesia” (Couto, 2009, p. 25).

3. Os textos que integram a coletânea comportam, como assinalado antes, uma componente cívica. Neste sentido, são identificadas múltiplas carências vividas pelo continente africano: a pobreza, a fome, a miséria, as doenças (especialmente a SIDA), os desequilíbrios sociais e os atentados ambientais.

Todavia, a mais gritante penúria identificada por Mia Couto é “a penúria da reflexão sobre nós mesmos” (Couto, 2009, p. 27), antes apontada. Entenda-se nesta reflexão um conjunto de pressupostos assumido pelo autor como obstáculo à reflexão e ao questionamento introspetivo. É esse questionamento que Mia Couto propõe, desde logo aos africanos, e que elenca nos seus vetores mais ostensivos. A ausência de reflexão evidencia-se particularmente nos seguintes aspetos:

- A incapacidade de reconhecimento de erros internos, atribuindo todos os males a outros: aqueles que promoveram a guerra, o colonialismo, o imperialismo e o *apartheid*;
- A superficialidade contemporânea de atribuição do sucesso a fatores exteriores ao trabalho. Torna-se interessante a reformulação coutiana do aforismo africano que justifica o aproveitamento indevido de situações e oportunidades, aquele que diz “O cabrito come onde está amarrado”, por outro: “Cabrito produz onde está amarrado” (Couto, 2009, p. 37);
- A passividade perante atos de violência e de injustiça: aquela que faz com que 40% dos crimes no continente africano resulte de agressões contra mulheres ou os maus tratos infligidos a crianças;
- A imitação irrefletida e fútil de culturas outras, tomada com frequência como sinónima de modernidade – mostrando-se Mia Couto muito crítico sobre a ideia de que a produção cultural africana se está a transformar numa mimese da cultura norte-americana:

O futuro da nossa música poderá ser uma espécie de *hip-hop* tropical, o destino da nossa culinária poderá ser o *McDonald's*. Falamos da erosão dos solos, da desflorestação, mas a erosão das nossas culturas é ainda mais preocupante. A secundarização das línguas moçambicanas e a ideia de que só temos identidade naquilo que é folclórico são modos de nos soprarem ao ouvido a seguinte mensagem: só somos modernos se formos americanos. (Couto, 2009, pp. 45-46)

4. Terminei reforçando uma ideia nuclear desta coletânea, que procurei traduzir no título do ensaio, tomado de empréstimo ao texto de Mia Couto “Luso-Afonias – A Lusofonia entre viagens e crimes”. Trata-se de uma reflexão sobre a forte capacidade de uma língua para criar laços culturais e civilizacionais: “As línguas são as mais poderosas agências de viagens, os mais antigos e eficazes veículos de trocas” (Couto, 2009, p. 185).

A diversidade – linguística, literária e cultural –, um dos motes deste *V Congresso Internacional Pelos Mares da Língua Portuguesa*, é cumprida nos textos que integram a coletânea *E se Obama fosse africano?*, como, mais amplamente, é realizada em toda a criação de Mia Couto.

Como inesgotável inventor de palavras (marca distintiva de toda a sua obra, reveladora de uma profunda criatividade linguística), o escritor não deixa de nos recordar que a diversidade não significa perda de identidade; pelo contrário, a multiplicidade promove a identidade, cria pontes entre povos, reforça laços de solidariedade, combate a intolerância, o preconceito, a xenofobia e o racismo.

Citando o semi-heterónimo pessoano Bernardo Soares, Mia Couto defende que “A minha pátria é a minha língua portuguesa”. Seja no idioma português da Europa ocidental, seja no português do Brasil, seja numa das mais de duas dezenas de línguas moçambicanas, a linguagem é, para Mia Couto, uma forma de perseguir um propósito, que o próprio considera vital na época contemporânea: encantar o mundo.

### Referências bibliográficas

- Couto, M. (2009). *E se Obama fosse africano? interinvenções*. Lisboa: Caminho.
- Rothwell, P. (2015). *Mia Couto. Aspectos de um Pós-Modernismo Moçambicano*. Coimbra: Almedina.
- Saute, N. (1998). *Os Habitantes da Memória. Entrevistas com escritores moçambicanos*. Praia-Mindelo: Centro Cultural Português.

# *O Comedor de Nuvens: diálogos poéticos e artísticos em Carlos Morais José*

SARA AUGUSTO

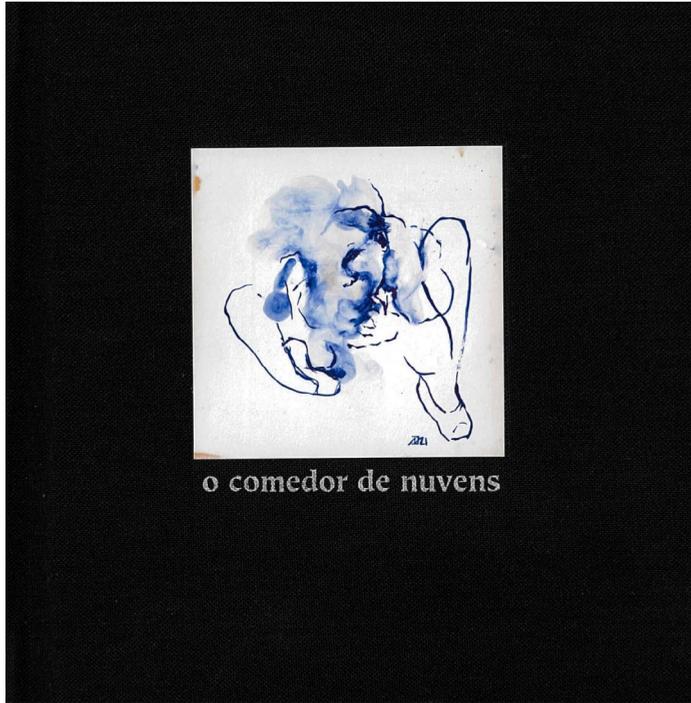
Instituto Português do Oriente

Centro de Literatura Portuguesa, FLUC

## 1. Introdução

O diálogo intertextual, que pode ocorrer de formas e em níveis muito distintos (Genette, 1982; Samoyault, 2005), permite integrar os textos numa continuidade literária capaz de produzir novos sentidos, tanto ao nível da produção como da leitura. Construída a partir do universo do sujeito poético, a intertextualidade, que se evidencia em temas e em formas, implica um processo de leitura capaz de lhe dar corpo. A competência do leitor, o seu próprio universo de experiência, assumem um papel fundamental, não só pelo facto de a sua leitura revelar o diálogo produzido, dando-lhe existência e consistência, mas sobretudo porque, para além da maior adequação ao texto, haver a possibilidade de leituras insólitas, produzidas por leitores imprevistos (Jauss, 1978; Eco, 1993). Desta forma, o diálogo intertextual é, por um lado, sempre um exercício incompleto, tendo em conta a forçosa falta de coincidência entre produção e leitura; mas também é, por outro lado, uma das maiores fontes de riqueza de sentido do texto literário, atualizada diferentemente a cada leitura. O processo de comunicação entre literatura e entre artes apresenta clara complexidade, que atravessa todas as suas fases, da produção à leitura.

A produção literária de Carlos Morais José, escritor de língua portuguesa, residente em Macau desde a década de 90, tem a prática da intertextualidade como uma das suas características mais presentes e eficazes. Contudo, também a relação interartes tem assumido uma importância cada vez maior na sua obra, sobretudo com a pintura, facto que será também observado ao longo deste texto.



O acompanhamento da sua produção literária desde 2016, tem-me permitido um conhecimento mais largo da sua obra, sendo possível apontar certas características próprias dos temas e do seu estilo (Augusto, 2017; 2019; 2020a; 2020b; 2021, 2022). Assim, o tema da viagem ocorre de forma omnipresente, tanto na poesia como na ficção narrativa; a poesia surge como exercício de memória e de afirmação do sujeito poético; e a intertextualidade percorre as suas principais obras, juntamente com um constante e enriquecedor diálogo interartes.

Os seus dois primeiros livros são coletâneas de crónicas, publicados em 1993, *A coluna da Saudade* e *Porto Interior*, depois da banda desenhada *Caze: um caso de ópio* (1995), desenvolve a sua obra ficcional e poética, a partir de *A morte são 4 noites* (1996) e *Macau- O Livro dos Nomes* (2010). As obras de maior fôlego são, na ficção e já traduzido para inglês, *O arquivo das confissões. Bernardo Vasques e a Inveja*, de 2016, e, de poesia, na sua segunda edição, *Anastasis*, de 2019, para além de outras publicações com crónicas, poesia e ficção, de menor volume, mas que confirmam os temas e o estilo do autor. As duas últimas obras, publicadas em 2021 e 2022 são respetivamente *O Comedor de Nuvens* e *Nove pontos na Bruma. Textos sobre a China*.

A breve descrição feita até agora desvenda, desde logo, um escritor de expressão literária múltipla e complexa, como os estudos vêm apontando (Pereira, 2015; Simas, 2016). A metamorfose e a fusão de géneros literários, a polifonia de vozes nos textos, a relação que a sua poesia estabelece com as artes, são aspetos que mostram a necessidade de Morais José experimentar, absorver e exercer, pela literatura, a sua função no mundo. O centro deste trabalho é a obra *O Comedor de Nuvens*, publicado em 2021, e cuja apresentação na Fundação Rui Cunha, em Macau, foi da minha responsabilidade. Interessa-me deslindar o diálogo deste particular universo poético com a literatura, marca visível do discurso literário de Morais José, mas também com outras expressões artísticas. Relembro que o dialogismo já fazia parte de *Anastasis* (Augusto, 2020b), primeiramente editado em 2013 em Macau, contribuindo para aquilo que podemos chamar a “constelação poética do sujeito lírico”, desenhada a partir de particularidades poéticas que irei referir no correr desta leitura.

## 2. As relações interartes

O objeto que resulta da relação entre artes é uma das formas mais eficazes de ampliar o universo estético, e, neste caso, a relação entre imagem e texto, associando a expressão visual e pictórica à expressão discursiva. Tendo em conta este facto, *O Comedor de Nuvens* revela, desde a capa, em tamanho quadrado e em tecido, uma singular beleza. No centro reproduz uma pintura em azulejo, que contrasta com o tecido rugoso, contraste que se estende ao acetinado do papel interior e com a reprodução fotográfica dos azulejos. Pode parecer um exercício de sensacionismo, mas o resultado do gesto e do toque permitem dar conta das dimensões literária e pictórica conjugadas neste livro. Aos olhos salta também a elegância das duas cores centrais, o branco e do azul, o óxido de cobalto dos azulejos. A pintura em azulejo é da autoria da Ana Jacinto Nunes, artista nascida em Lisboa em 1973, cujo portefólio pode ser consultado em página disponível com o mesmo nome da artista. Quem conhece o trabalho desta magnífica artista plástica, tanto em Portugal como em Macau, não terá dificuldade em reconhecer o seu estilo particular.

Por outro lado, tendo estudado a fundo a literatura da época barroca, também não fico indiferente ao azulejo, sobretudo na sua *aurea aetas*, quando decorava o interior e o exterior de espaços religiosos e de palácios, subindo as paredes, complementando a talha e a pintura no seu ambicionar da arte total. Em todas essas circunstâncias a pintura em azulejo compunha cenários, contava histórias, desenhava cenas pastoris e da corte, histórias de santos e de heróis, e compunha

emblemas, discurso compósito que tanto sucesso teve na Europa desde os inícios do século XVI, estendendo o seu reino até aos inícios do século XIX.

Deste diálogo interartes, deste concerto das artes, já muito se falou: Aristóteles, na *Retórica*, apresentou a capacidade de a literatura "dar a ver" como característica sua muito particular (1998, p. 200); Horácio afirmou o seu *ut pictura poesis* na *Ars Poetica*, formalizando a relação entre poesia e pintura. A expressão faz parte do distico: *Ut pictura poesis; erit quae, si propius stes, / Te capiat magis, et quaedam, si longius abstes.* (vv. 361-362), dizendo-se que "a poesia é como a pintura; coisas há que de perto mais te agradam, e outras se à distância estiveres". Esta lição ficou e perdurou.

Em 1668, Charles Alphonse Du Fresnoy, nascido em Paris em 1611, publicou, exatamente no seu último ano de vida, em 1668, um longo poema a que chamou *De Arte Graphica*, que escrevera nos anos que passou em Itália, e que começa dizendo o seguinte: *Ut pictura poesis erit; similisque poesi / Sit pictura; refert part aemula quaeque sororem / alternantque vices et nomina; muta poesis / Dicitur haec, pictura loquens solet illa vocari* (Du Fresnoy, 1695, p. 2). Assim, Du Fresnoy retoma Horácio, ao considerar que a poesia será como a pintura, porque existe muita semelhança entre elas, imitam-se como se fossem irmãs e, assim, esta é chamada de "poesia muda", tal como a outra costuma ser chamada "pintura que fala". Contudo, nada disto era novo, na verdade. Plutarco, nos seus *Moralia*, já tinha atribuído a Simónides de Céos, do século IV aC, a afirmação "a pintura é poesia calada e a poesia, pintura que fala", uma vez que eram ambas imitações da natureza.

É esta relação entre poesia e pintura e o tema central, as múltiplas representações de "o comedor de nuvens", que interessa ter em conta. Logo no escuro da capa do livro sobressai a pintura azul no espaço branco do azulejo. A forma desenhada ensaia formas arredondadas, mais nítidas aqui, mais difusas ali, tendo por baixo o título do livro, *O Comedor de Nuvens*. A interrogação impõe-se: é o título a legenda do enigma oferecido pela imagem? Ou é a imagem a ilustração do título? São formas distintas de representação, claramente amplas e ambíguas, complementares na necessidade de leitura e de interpretação. Juntas ampliam o espectro da leitura, oferecendo sentidos, convergindo na densidade da expressão de uma ideia, de uma imagem (de uma alegoria?): "o comedor de nuvens". Estará o diálogo intertextual ao nível desta relação de "absorção"?

### 3. Abertura: a alegoria.

Repetindo um processo já utilizado em *Anastasis*, cujo primeiro capítulo se chama "Abertura" e onde se explica o longo processo de viagem a que se dá

início (2019, pp. 5-11), também *O Comedor de Nuvens* começa com um texto com o mesmo título, continuando a conjunção já encontrada na capa: do lado par da folha está a reprodução de um azulejo duplo, representando um corpo despido, segurando a nuvem com as mãos de encontro à boca, intitulada *Le mangeur de nuages* e datada de 2020; no lado ímpar a "Abertura":

#### Abertura

Apreendi em terras do Oriente, para lá dos Himalaias, um costume de despojamento em solidão de montanhas. Uma imersão ascensional em espaços desabitados, onde a única voz presente aspira ao silêncio e, nesse movimento, devir mestra do vazio. É, pois, sobre vales enevoados que os homens descobrem o irreprimível riso da consciência. Repastos de neblina, embriaguez de brumas, banquetes de nevoeiro. As nuvens são a sua droga e alimento. Delas extraem a beleza primeva do mundo e nelas redimem o sentido parco da vida. No centro de cada um de nós, perdura uma dessas montanhas. Há que percorrê-la e habitá-la. Nenhuma outra viagem será preenchida de tão imponderáveis e fascinantes aventuras. (2021, p. 7)

Que esperamos de um poema que se apresenta deliberadamente como "abertura"? Será eventualmente um texto que funcione como prefácio, como introdução, apresentando linhas de leitura tanto dos textos como das imagens. O espaço do oriente, numa paisagem feita de montanhas erguidas, é o mote para uma aprendizagem de despojamento, solidão e silêncio, como forma de se conhecer a si mesmo, repetindo a lição dos clássicos gregos da antiguidade. É o movimento de mergulhar, de imergir nestes espaços que sobem e que se perdem nas nuvens que faz conhecer o silêncio e atingir a perfeição do "vazio". Como intensifica o oxímoro "imersão ascensional", do afundar se sobe à perfeição. Destes vales enevoados, onde o poeta imerge, vem o conhecimento. E do conhecimento o sentido íntimo da perfeição do mundo, do riso e da alegria.

A imagem do "comedor de nuvens" desenha-se no texto: "Repastos de neblina, embriaguez de brumas, banquetes de nevoeiro. As nuvens são a sua droga e alimento". Do ato metafórico do "comer", alimento do corpo, vem também a ideia do alimento do espírito, donde procede o "conhecimento interior". As últimas linhas do poema são exegéticas, fazendo a alegorese da imagem enigmática: no centro de cada um perdura uma dessas montanhas que se perde nas nuvens. A imersão é dentro do próprio sujeito, e desse conhecimento interior, onde a guerra tantas vezes tem lugar, a guerra interior que é tema central da literatura ocidental, se faz o caminho, a viagem imponderável e fascinante, da consciência e do riso, expressão da ironia e da ternura que vem da limpidez, da lucidez e do despojamento. Que lugar cabe à arte nesta aventura, ao pintor, ao poeta? Da imaginação se formam mundos outros, ficções, nuvens com mais ou menos

contornos, que envolvem montanhas, memórias, experiências, construindo e revelando essa rede, que é o pensamento sobre o mundo, sobre a arte, sobre a vida e sobre o próprio sujeito poético.

#### 4. Os poemas em diálogo

Carlos Morais José não é um iniciante na arte da poesia. Assim, ler *O Comedor de Nuvens* é reconhecer um discurso particular, sedimentado em *Anastasis* e que agora se solta em todas as suas virtudes. Como já foi referido, trata-se de uma poesia multiforme, facto que se revela das mais diversas formas. A diversidade não é uma estratégia que valha por si mesma, mas procura a adequação certa e rigorosa ao tema desenvolvido no poema.

Os poemas em verso, que coexistem com a prosa poética, caracterizam-se pelo recurso a formas estróficas e métricas variadas. Veja-se, por exemplo, como o ritmo sincopado e mais rápido do poema "A noite infinda" (pp. 45-46), ritmo imposto pelo uso da redondilha e da rima, contrasta com o segundo poema do livro, "O comedor de nuvens deixa Lisboa" (p. 9), de versos alongados de reflexões, feitos de memórias do eu poético e de outros sujeitos líricos, desenhando o percurso da nuvem que se transforma em chuva, marcando o início da longa viagem a partir de Lisboa. Os poemas mais longos exigem uma leitura mais concentrada e demorada. Em "Cá em baixo não há lugar" (pp. 49-52), saboreiam-se os versos como se saboreia o tempo de estar "sentado no café", acompanhando as divagações que ao pensamento acontecem: "Enfim, na mente a todo o lado se vai. / E não é serena a viagem...", diz o sujeito poético na terceira estrofe (p. 49); e o poema "A irrelevância do solstício" (pp. 19-22) oferece uma extensa reflexão onde o amadurecimento do sujeito poético se conjuga com vivências contemporâneas marcadas por ameaças da pandemia.

Os poemas curtos, mais incisivos, são como apontamentos breves ao longo das páginas, apoiando-se no detalhe subitamente encontrado. É o caso do poema "Pedra de Tinta" (p. 115): "O que sou eu? / Serei a pedra em que a tinta dos dias se desfaz? / Ou serei a tinta que se esfrega no mundo para nele escrever os meus dias?", entre outros exemplos.

Uma das características mais visíveis d'*O Comedor de Nuvens* é a utilização da prosa poética. O seu lugar privilegiado estabelece-se desde a "Abertura", dando o mote para poemas como "Nuvens gregas" (p. 15), dividido em duas partes, "O nascimento dos deuses" (pp. 29-31), "Liberdade. O resto não" (pp. 37-42), que afirma, nos últimos versos, a liberdade da poesia: "Sou menino dizeis. Sou livre, sou livro, sou discurso ou intenção. O resto não" (p. 42); ou ainda a fábula "Chá de nuvens" (pp. 55-59) e os poemas "A lentidão de papel" (pp. 71-74),

“Só respirar é importante” (pp. 88-91), “Mortais” (pp. 93-94) e “Os bárbaros chegaram” (pp. 116-120). Se o poeta deixou o verso, contudo não deixou o ritmo, a melodia, tão evidente na estrutura das frases, nas palavras escolhidas, na rima interna, nos efeitos estilísticos. O pensamento estende-se, desenvolve-se e os textos tornam-se extensas e íntimas reflexões sobre o próprio poeta e o mundo que o rodeia. Para o texto leva memórias e experiências, saberes latentes à espera da palavra certa.

Para o universo do poema, o sujeito transporta também a memória poética, fazendo com que o diálogo intertextual seja uma das suas características mais evidentes. Com efeito, uma das formas de o poeta sair da sua esfera, ganhando espaço, tempo e substância, é a sua capacidade de dialogar com a literatura anterior e, deste modo, estabelecer um número indeterminado de pontes com os leitores possíveis. Este diálogo permite a multiplicação do sentido quando, para além do universo do poema, os versos convocam outros versos, outras vozes, estilos e géneros. Por outro lado, a intertextualidade pode tornar-se um dos pontos mais sedutores de uma obra literária: que mais encanta o leitor do que, para além de reconhecer nos versos as suas leituras, reconhecer essa memória que vê agora não ser só sua? Isto estabelece pontes de entendimento entre o leitor e o texto, tantas quantas as possibilidades intertextuais e o universo de reconhecimento do leitor, que participa dessa esfera.

A intertextualidade no autor não é exclusiva d'*O Comedor de Nuvens* (Augusto, 2020b), mas o que caracteriza os poemas deste livro é o desenho de uma constelação de leituras que podem ser confirmadas como as mais importantes em termos de construção do diálogo poético de Carlos Morais José.

A prosa poética "Mortais" começa com as seguintes referências:

Por mais que o que o mundo seja composto de mudança, há um fogo que arde e não se sente, naquela triste e leda madrugada que é feita de amor somente. E isso são pássaros que voam entre continentes, quando chega o momento de mudar. A cena da mudança é o frio. O frio gélido da amante tardia, no meu corpo até ser dia e que depois me desgosta porque o acordar é sempre mais um e a solidão um dever. Prometemos demasiado a nós próprios [...]. (2021, p. 93)

Três sonetos lírico, icónicos, de Camões interligam-se nas primeiras linhas ("Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades", "Amor é fogo que arde sem se ver", "Aquela triste e leda madrugada"), poeta eleito para o falar de amor. É a partir dos versos camonianos que o sujeito poético incorpora a sua própria voz, criando uma extensão com novos sentidos e leituras. Assente o poder apelativo do amor, cuja intensidade já fora criada pela contradição camoniana, é na mudança constante que o sujeito poético determina o seu pensamento, no movimento

incessante: "E posso explicar: cada movimento da matéria me entenece, cada ruído que se oferece faz com que o mundo seja só um pouco mais comprido e tanto me basta" (2021, p. 93). Contudo, o sujeito incorpora o seu próprio sentido, contemporâneo, fugindo do modelo instituído por Camões, mudando o foco do conceito para a experiência do amor: "Que importa? Importa o amor que tenho por ti, meu amor, sem dor e só prazer, sem cuidados excessivos, que não seja a excessividade da partilha. E assim recuperamos do dia, da tonta maresia que nos cobre, do metal nobre, da vida sem eira mas cuja beira és tu, meu amor, sem sentido nem valido que nos valha. E assim fico sem mais. Chega... somos assim... como os mortais..." (2021, p. 94).

Para além de Camões, poeta lido e relido, também Caminho Pessanha é um dos poetas com que a poesia de Morais José mais dialoga. Em modo de epílogo, em *Ladrão de Tempo*, conjunto de ensaios publicados em 2020, Morais José desvenda o profundo conhecimento que tem da vida e da obra do poeta simbolista português, admirado também por Pessoa e Mário de Sá-Carneiro. Trata-se de uma relação confessada no "Prefácio" aos referidos ensaios:

Sim, partilhámos a mesma estranha cidade em interminável exílio; sim, ambos nela fomos malditos; sim, ambos aqui produzimos literatura; sim, ambos aqui desenvolvemos o vício e uma irremediável paixão pela cultura chinesa – mas logo se esgotam as comparações, na medida em que não é possível comparar o montículo à montanha. Como diria Bocage a propósito de Camões, dele tive quase tudo, menos o talento.

É, pois, tempo de encerrar e de exorcizar. (2020, pp. 9-10)

Desta forma, não admira que Camilo Pessanha se constitua como um dos intertextos preferidos, como provam não só as múltiplas referências da *Clepsidra*, cuja primeira edição tem data de 1920, como o diálogo subjetivo presente nos temas e no domínio que o sujeito poético exerce sobre o universo poético.

Em "O comedor de nuvens deixa Lisboa" é visível a divisão em dois tempos e dois espaços. Lisboa, cidade de "colinas", corresponde a um tempo de liberdade e de experiência que a metáfora das nuvens, na sua multiplicidade de formas tão bem serve:

Era o tempo em que cavalgava nuvens, prados de cirros,  
irados nimbos, suaves estratos, vento inconstante.  
E por ti, névoa, ousada névoa, partes de mim repartia.  
Tempo fremente, cérebro atento, corpo quimera, embevecido.  
O mundo de turvo branco tecido e na noite só eu,  
ponto negro e iludido, pretendia de tuas formas saber,

ó cidade tresmalhada. Subia e descia colinas,  
vibrava, estremecia, não dormia, acendia a madrugada.

Até que, em enfadado bocejo (o vento era de utopia),  
feito nuvem, feito nada, onde a terra vacilante  
não quer ser fertilizada, desconjuntado chovia.  
Por isso hoje, sob as desfeitas arcadas,  
sobre mim chovo e desfaço estas palavras danadas.  
Sobre mim romeiro tombo e me esvaio em assombro;  
só para mim mesmo canto magros versos forasteiros,  
intangíveis, intocáveis, a ouvidos estrangeiros,  
senhores da margem precária, quando em sonante arpejo  
dou por transbordar o Tejo desta língua solitária. (2021, p. 9)

Na segunda estrofe, no tempo de "hoje", é a chuva sobre as arcadas que remete para os versos de Camilo Pessanha, para o poema "Violoncelo", cuja melancolia parece dissolver-se ("Chorai arcadas, / Despedaçadas, / Do violoncelo"), mas sobretudo para o poema "Água morrente", que tem como epígrafe dois versos do poema de Verlaine, "Il pleure dans mon coeur".

Meus olhos apagados,  
Vede a água cair.  
Das beiras dos telhados,  
Cair, sempre cair.

Das beiras dos telhados,  
Cair, quase morrer...  
Meus olhos apagados,  
E cansados de ver.

Meus olhos, afogai-vos  
Na vã tristeza ambiente.  
Caí de derramai-vos  
Como a água morrente. (Pessanha, 1983, p. 134)

A leitura assídua de Pessanha está ainda visível noutros poemas. Em "Um dia que não seja de 'discretas ironias'", sendo as aspas interiores parte do título, fica evidente a presença do soneto do poeta simbolista, com o *incipit* "Foi um dia de inúteis agonias". As marcas estão sobretudo no início e no fim do poema de Morais José:

O dia fútil, mais que os outros dias": o dia das "discretas ironias".  
Saberei fazer um dia que importe, marque a passagem do tempo e não se esvaia  
somente, como se os relógios não existissem, circulares e monótonos?

O tempo só no corpo tem um lugar e um templo. Tudo mais sobre ele fala mas pouco interessa.  
E os dias sedentos de um qualquer acontecimento. Uma ruga de memória no cérebro, algo de memorável, amorável.  
Um daqueles eventos não varridos pelo esquecimento. Um padrão implantado no continente verde das horas.  
Um dia frenesim de trombetas e rufar de corações.  
Um dia mais e mais cego de tanta velocidade, lição de consuação em estrada da montanha, olhos rasos de precipícios e a mente ávida de abismos.  
Um dia de estrondosas certezas, pão e vinho sobre a mesa e, sobretudo (ó sim, sobretudo!), um dia sem hesitações.  
Não apenas um dia já passado antes de se aconchegar no regaço da noite.  
E algo de extraordinário, brutal.  
Uma daquelas fomes capazes de comer desertos e uma sede de haurir num sorvo mares.  
Um dia salgado. Apimentado.  
Um dia desfeito na boca com um riso crocante de dentes.  
A escorrer quente na garganta, sabendo a metal acabado de forjar.  
Um dia isso e um dia tudo. Mas não fútil.  
Não de pequenas e discretas ironias. (2021, pp. 76-77)

A leitura do soneto de Pessanha, transcrito a seguir, permite conhecer a forma como Morais José invoca o soneto para recusar os dias inúteis, de falsas alegrias, difusos e impressivos, dias fúteis e de discretas ironias, e defender uma intensidade em grau muito superior.

Foi um dia de inúteis agonias,  
Dia de sol inundado de sol.  
Fulgiam nuas as espadas frias,  
Dia de sol inundado de sol.

Foi um dia de falsas alegrias:  
Dália a esfolhar-se, o seu mole sorriso.  
Voltavam os ranchos das romarias,  
Dália a esfolhar-se, o seu mole sorriso.

Dia impressível mais que os outros dias,  
Tão lícido, tão pálido, tão lícido!  
Difuso de teoremas, de teorias,

O dia fútil mais que os outros dias.  
Minuete de discretas ironias!  
Tão lícido, tão pálido, tão lícido! (Pessanha, 1983, p. 104)

Um último exemplo pode ser encontrado no longo poema em prosa poética, "Só respirar é importante" (2021, p. 88). "Vagamundando" pelas horas do dia, pelas notícias que lhe chegam de um mundo exterior e por aquilo que o rodeia, o sujeito poético afirma no verso único do terceiro parágrafo: "Hoje o mundo arde. Deixa arder" (2021, p. 88).

Logo se soltam na memória do leitor atento os versos de Camilo Pessanha, da última quadra do poema "Vida": "Deixem! Não calquem! Deixem arder. / Se aqui o pisam, rebenta além. / – E se arde tudo? – Isso que tem! / Deitam-lhe fogo, é para arder..." (Pessanha, 1983, p. 117). Dos versos de Pessanha, Morais José recupera a impressão de inevitabilidade, colocando o sujeito poético como observador de uma realidade que, depois de criada, corre para o seu fim.

[...] E andamos, porque não há outra saída, não há porta sem ser ferida. Sou cego, surdo e tacteio. E só não sou mudo porque as vozes de permeio não acalmam e se a boca não gritasse com certeza explodia. Volta o dia. Outro dia e outro dia, que sem remissão nos perseguem.

Para quê, pergunta voz mal parida, essa infinita voz – doente, obcecada – só lembranças de um passado que teima em não repousar. Já chega, grito p'ra dentro. [...] (2021, p. 90)

A expressividade do "arder", palavra que já em si transporta imagens, invoca outros poemas: a contradição do amor, como já foi apontado no soneto camoniano "Amor é fogo que arde sem se ver", mas também o soneto de Sá de Miranda, com o *incipit* "Desarrezoado amor, dentro em meu peito, / tem guerra com a razão", finalizando a reflexão sobre a guerra interior entre amor e razão com a interrogação desesperada do último verso, "Que farei quando tudo arde?", que foi também título do romance de António Lobo Antunes publicado em 2001.

O longo poema "Só respirar é importante", primeiramente publicado no jornal *Hoje Macau*, a 20 de janeiro de 2021 (disponível online na página do jornal), adquire, contudo, ainda maior profundidade na sua intertextualidade, já que vai além das referências a Camilo Pessanha e aos clássicos, revelando um parentesco construído, experimentado, efetivo e afetivo. Diz o sujeito poético no oitavo parágrafo: "Rádio Carlos. Desliga-te. Deixa dormir, deixa-me lá existir mas, por uma vez, sossegado. Para quê tanta fanfarra e tanta loiça partida? É a vida, é o fado, dizes tu e deverás ter razão. Mas se é assim, vale a pena, quando a alma não existe e a rua é tão pequena?" (2021, p. 90).

Não há memória coletiva do falante nativo de língua portuguesa que não reconheça a última referência: Fernando Pessoa (Augusto, 2018). Neste caso trata-se do diálogo com a *Mensagem* e com os versos "Valeu a pena? Tudo vale a pena / Se a alma não é pequena", do poema "Mar Português", exercício que não

só inscreve os versos de Morais José numa dimensão mais vasta, mas também oferece uma percepção claramente mais pessimista e menos épica.

Ainda, no mesmo poema, pode ler-se no último parágrafo: "Esta semana morreu um poeta. Ele não vai para lado nenhum. Os poetas morrem todos os dias no meu país. Camilo, Fernando, Herberto. Permanecem insepultos. É esse o destino dos poetas: a vala comum dos dias, a triste morgue das noites. Nem na morte ter alguma utilidade. Eles não se queixam: sabiam que só respirar é importante" (2021, p. 91) Acrescentado Herberto Hélder, a constelação poética deste diálogo intertextos vai-se estabelecendo, contemplando eletivamente os nomes maiores de Camões e Pessoa, a que se junta, por razões já explicadas, o nome de Pessanha.

A leitura de Fernando Pessoa acontece particularmente através do heterónimo Álvaro de Campos, evidente no poema de Morais José, "*Macao revisited*", onde, desde o título, se reconhece "Lisbon revisited". Neste poema, datado de 1923, Álvaro de Campos começa com os seguintes versos: "Não: não quero nada / Já disse que não quero nada", onde recusa modos de vida instituídos, mote desenvolvido nas três partes do longo poema de Morais José, de que transcrevemos a primeira e a última:

*Macao revisited*

Eu aqui sou tudo porque não sou nada.  
Mas sinto a maçada de ser como se as nervuras do mundo realmente existissem  
e em mim se conjugassem em descargas de uma bizarra energia.

Rodeado de estranhos, nunca fui estrangeiro nesta terra, e isso aborrece-me porque  
é uma porta que desemboca no pátio do tédio, nas lisas alfombras familiares.

Foi para isto que viajaste e te albardaste de culpa? O mundo é igual em toda a  
parte como te dizia o teu avô, que nunca saíra da aldeia, a não ser para ir à guerra  
e isso bastou-lhe.

----- [...]

A cada passo um mito, oiço o abafado grito  
de um povo alienado: história, glória manca,  
o telhado fumegante de um passado esfumado.  
Uma flor de paixão abotoada à lapela,  
ladainha de martírios, rosa em cruz à janela,  
vaso pleno de lírios, sonho de cravo e canela.

Ó delírio mudo de ser luso, pelo desejo de tudo!  
Sintoma de gente, na lonjura do mundo libertada!  
Já disse que sou tudo, por saber que não sou nada! (2021, pp. 63-64)

A leitura dos dois poemas mostra como os versos apontados se instituem como ponte de partida que desemboca em formulações distintas. Na verdade, o "nada" de Álvaro de Campos ganha em Morais José tons reflexivos do sujeito poético sobre si mesmo, sobre o espaço em que deambula, sobre experiências e recordações, inscrevendo-se numa memória maior da qual, contrariamente a Campos, não parece sair. Não se trata de "querer", mas de uma experiência intrínseca ao "ser", marcando uma individualidade que se vai perdendo ao longo do poema: do "delírio mudo de ser luso, pelo desejo de tudo" ao recuperar de uma existência fundida pela memória no último verso, "já disse que sou tudo, por saber que não sou nada".

A leitura de Álvaro de Campos revela-se claramente ainda no poema "A utilidade do min tói", de que se transcreve a primeira estrofe:

"Não sei. Falta-me um sentido...".

E é com esta frase de Álvaro de Campos a martelar-me  
as tēporas que me afasto do tempo irreal dos cronómetros,  
insensíveis à real passagem das horas.

Tenho para mim que é inútil a reza fria e sem sabor  
nas papilas gastas e, por isso, pouco temerosas.

A língua enrola as palavras, desdobradas em suspiros,  
sombrias destacadas de paredes de quartos interiores. (2021, p 112)

O poema de Álvaro de Campos, datado de 1917 (consultado no *Arquivo Pessoa. Obra editada*), inscrito numa fase melancólica da sua produção, espaço mental sobretudo recuperado por Morais José, desvela esse pensamento pessimista e íntimo de desencontro solitário:

Não sei. Falta-me um sentido, um tacto  
Para a vida, para o amor, para a glória...  
Para que serve qualquer história,  
Ou qualquer facto?

Estou só, só como ninguém ainda esteve,  
Oco dentro de mim, sem depois nem antes.  
Parece que passam sem ver-me os instantes,  
Mas passam sem que o seu passo seja leve.

Começo a ler, mas cansa-me o que inda não li.  
Quero pensar, mas dói-me o que irei concluir.  
O sonho pesa-me antes de o ter. Sentir  
É tudo uma coisa como qualquer coisa que já vi.

Não ser nada, ser uma figura de romance,  
Sem vida, sem morte material, uma ideia,  
Qualquer coisa que nada tornasse útil ou feia,  
Uma sombra num chão irreal, um sonho num transe.

O primeiro verso de Campos torna-se um *leit-motiv* no poema de Morais José, repetido também no meio e no final do poema "A utilidade do min tói". Contudo, o poema procede a uma resolução dessa reflexão íntima, sendo que o sujeito poético encontra nos outros uma parte substancial da sobrevivência interior, como pode ser lido na última parte do poema:

Rio-me, contudo, dessa minha odisseia de atravessar ruas,  
calcorrear passeios, olhar para dentro de lojas afáveis,  
servir-me dos gestos alheios para compor um mundo.

Só os outros me fazem o sentido, na certeza plena  
de cada gesto. Não pensam e são belos como os gatos,  
respiram e são pujantes ainda que a sua respiração  
seja roufenha ou não saibam respirar e assim escapem  
à repugnância de duas frases articuladas com sentido vago.

Vagueio e só assim advém o esquecimento,  
pelo cansaço dos músculos e a acção lenta do frio  
("Não sei. Falta-me um sentido..."),  
até me recolher nos braços tépidos de algum *min tói*. (2021, p. 113)

## 5. Conclusão

A leitura intertextual é, por natureza das contingências, uma leitura incompleta, que não dará cabalmente conta do processo de construção poética que recorre ao diálogo entre textos literários. Em Carlos Morais José, longe de se constituir como angústia (Bloom, 1973), representa, sim, uma característica fundamental da sua poesia: o sujeito poético é, para além de construtor do seu próprio universo de memória e experiência, um leitor por excelência. Por esse facto, trata-se de uma influência que, por ser inesperada e prazerosa, é a companhia mais desejada para a construção poética.

Contudo, esse diálogo vai muito além dos versos partilhados. A leitura dos poemas segundo o ponto de vista intertextual pode ser um exercício de risco, sobretudo quando se tem consciência da teia, muitas vezes invisível, que segura as linhas dos poemas. A inquietação, que é transversal a todo o livro e que se revela também nos intertextos, tanto pelo ato de intertextualidade como pelo sentido partilhado, justifica de forma muito plausível a multiplicidade de que

falei, revelando também Carlos Morais José a necessidade de "sentir tudo de todas as maneiras", como recusa de toda a limitação. Para além da leitura inicial, há outro mundo que se anuncia: a ampliação de formas e de sentidos, cruzando pontes, correndo séculos ou quedando-se em momentos de contemplação, revelam o sujeito poético e a sua mundividência.

A poesia de Carlos Morais José joga com a memória individual e coletiva, com o horizonte de expectativas que enforma cada leitor, e que resultará num encontro muito particular com o universo do "comedor de nuvens". No fim de contas, como diz na "Abertura", tomando a montanha pela poesia, "No centro de cada um de nós, perdura uma dessas montanhas. Há que percorrê-la e habitá-la. Nenhuma outra viagem será preenchida de tão imponderáveis e fascinantes aventuras" (2021, p. 7).

## Referências bibliográficas

- Aristóteles (1998). *Retórica*. Tradução de M.A. Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: INCM.
- Augusto, S. (2017). Arquivos da guerra interior. A viagem do pecado ao Oriente. In M.C. Natário *et al.* (org.), *De Portugal a Macau: Filosofia e Literatura no Diálogo das Culturas* (pp. 556-568). Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/15891.pdf>.
- Augusto, S. (2018). "Corpo de barco e de rio": a memória dos textos literários em PLE. In C.A. André, R. Pereira e L. Inverno (coord.), *Actas do 4.º Fórum Internacional do Ensino da Língua Portuguesa na China* (pp. 255-268). Macau: IPM.
- Augusto, S. (2019). À procura de um tempo perdido: de Camilo Pessanha a Carlos Morais José. *IJPFPS: Interdisciplinary Journal of Portuguese Diaspora Studies*, vol. 8, 9-23.
- Augusto, S. (2020a). Poesia de viagem a Oriente: Quanto pode uma viagem ainda incomodar? In A.M. Ferreira, C. Morais, M.F. Brasete & R.L. Coimbra (eds.), *Pelos mares da literatura em português* (pp. 231-246). Berlim: Peter Lang.
- Augusto, S. (2020b). Reescrita e ressurreição na poesia de Carlos Morais José. In J.C. Ramos *et al.* (orgs.) *Macau e a Língua Portuguesa: novas pontes a oriente* (pp. 151-163). Macau: IPM/IPOR.
- Augusto, S. (2021). "Caminhos de flores e de memórias": viagem e ressurreição na poesia de Carlos Morais José. In C. Morais *et al.* (eds.), *Diálogos Interculturais Portugal-China -2* (pp. 87-103). Macau: Instituto Confúcio da Universidade de Aveiro / Instituto Internacional de Macau.

- Augusto, S. (2022) 'Pauta de Versos: poesia e música na obra poética de Carlos Morais José'. In C. Morais *et al.* (eds.), *Sentimentos orientais na literatura de Macau em língua portuguesa: arte e poesia* (pp. 101-131). Aveiro: Universidade de Aveiro/Instituto Confúcio.
- Bloom, H. (1973). *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. New York: Oxford University Press.
- Bloom, H. (1991). *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Trad. e apres. Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago.
- Du Fresnoy, C.A. (1695). *De Arte Graphica. The Art of Painting*. London: J. Heptinstall for W. Rogers.
- Eco, U. (1993). *Lector in fabula. La cooperacion interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes: La Littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- Horácio (2001). *Arte Poética*. 4.<sup>a</sup> ed.. Trad. R.M. Rosado Fernandes. Lisboa: Editorial Inquérito.
- Jauss, H.R. (1978). *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard.
- José, C.M. (2019). *Anastasis*. Lisboa: Abysmo.
- José, C.M. (2021). *O Comedor de Nuvens*. Macau: COD.
- José, C.M. (2022). *Nove Pontos na Bruma*. Macau: Livros do Meio.
- José, C.M. (2020). *Ladrão de Tempo*. Macau: COD.
- Pereira, J.C.S. (2015). *O Delta literário de Macau*. Macau: Instituto Politécnico de Macau.
- Pessanha, C. (1983). *Clepsidra*. Apresentação de Tereza Coelho Lopes. Lisboa: Editorial Comunicação.
- Pessoa, F. *Arquivo Pessoa. Obra édita*. <http://arquivopessoa.net/>
- Plutarco (1936). *Moralia*. Disponível em [http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Plutarch/Moralia/De\\_gloria\\_Atheniensium\\*.html](http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Plutarch/Moralia/De_gloria_Atheniensium*.html) (acedido a 28-09-2020).
- Samoyault, T. (2005). *L'intertextualité: Mémoire de la littérature*. Paris: Armand Colin.
- Simas, M. & Marques, G. (2016). *Contributos para o Estudo da Literatura de Macau. Trinta Autores de Língua Portuguesa*. Macau: Instituto Cultural do Governo da R.A.E. de Macau.

## Roteiro literário na obra *Deflagrações* de José Luís Hopffer Almada

HILARINO CARLOS RODRIGUES DA LUZ

CHAM, Departamento de Estudos Portugueses,  
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (FCSH),  
Universidade NOVA de Lisboa

O presente artigo procura argumentar a leitura da obra *Deflagrações*, de José Luís Hopffer C. Almada como um exemplo de roteiro literário, uma temática que se encontra por explorar na sua produção literária. Nascido no dia 9 de dezembro de 1960, em Pombal, Santiago, Cabo Verde, José Luís Hopffer C. Almada é Licenciado em Direito pela Universidade Karl Marx, de Leipzig, Alemanha, e, Pós-graduado em Ciências Jurídicas, em Ciências Políticas e Internacionais e em Ciências Jurídico-Urbanísticas pela Faculdade de Direito da Universidade Clássica de Lisboa. Associado a várias ações culturais em Cabo Verde e em Portugal, ele figura de diferentes coletâneas e antologias poéticas. Além de ter ocupado vários cargos profissionais e de ter uma participação regular em eventos científicos em países como Cabo Verde, Portugal, Cuba, Senegal, Holanda, Moçambique, Suíça, Bélgica, Itália, é autor de vários estudos, ensaios e poemários. Das suas publicações, destacamos os livros de poesia *Deflagrações* (2021); *Germinações e outras restituições de março: uma antologia pessoal* (2019); *Sonhos caminantes* (2017); *Rememoração do tempo e da humidade (Poema de Nzé de Sant'y Ago)* (2015/2016); *Praianas (Revisitações do tempo e da cidade)* (2009); *Assomada noturna (Poema de Nzé di Sant'y Águ)* (2005); *Assomada noturna* (1993); *À sombra do sol*, vols. I e II (1990). (Almada, 2021).

O seu último livro, *Deflagrações*, cofinanciado pelo Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro (IBNL) e pelo Ministério da Cultura de Cabo Verde, através do Concurso Edição promovido em 2013, e por *SEPI INNOVATION* (Almada, 2021), foi editado em Cabo Verde, em outubro de 2021, e lançado em Portugal,

em fevereiro de 2022. Aberto com o poema “Autobiografia ortónima (Sétima variação)” (pp. 5-6), é seguido do primeiro livro *Sombras insepultas (Poemas de Nzé de Sant’yAgo)*, (pp. [9]-50); do segundo livro *Os nós da solidão e outros irreprensíveis poemas e outros antigos textos colhidos e por vezes refundidos à sombra do sol acrescidos de novos prosopoemas de Erasmo Cabral de Almada* (pp. [51]-135); do terceiro livro *Australidades (Poemas de Erasmo Cabral de Almada)* (pp. [137]-313), que se divide em duas partes: “Madrugada dos sons” (primeira parte) e “Nomeações da alvorada” (segunda parte), (pp. [299]-313); das “Reflexões finais (Cabo Verde: emancipação político-cultural do povo das ilhas, discursos da crioultude, síndromas de orfandade identitária e alegada (im)pertinência de uma poesia caboverdiana da afro-crioultude (e/ou da negritude crioula)”, de Tuna Furtado (pp. 315-503); e de “Referências bibliográficas” (pp. 505-534).

Estas reflexões que tiveram as primeiras versões publicadas na revista online *Buala* e na obra *Afro-rizomas na diáspora negra: as literaturas africanas na encruzilhada brasileira*, organizada por José Henrique de Freitas Santos e Ricardo Riso (2013), com os títulos “Discurso da crioultude, síndromas da orfandade e (im)pertinência de uma poesia caboverdiana da afrocrioultude e/ ou da negritude crioula” e “Orfandade identitária e alegada (im)pertinência histórica de uma poesia de negritude crioula: discursos da crioultude e síndromas de orfandade identitária” (Almada, 2021), foram revistas, refundidas e aumentadas, sendo que a última revisão ocorreu em abril/maio de 2020 “em pleno confinamento geral ditado pela situação de calamidade pública adveniente das ameaças do novo coronavírus e da covid-19 e correlativas Declaração do Estado de Emergência e do Estado de Calamidade Sanitária” (Almada, 2021, p. 502).

O autor justifica a existência do livro da seguinte forma:

Na minha ótica, e num plano sobretudo interno à sociedade caboverdiana das ilhas, a componente afro-crioula das culturas de todas as nossas ilhas, porque vivenciada por caboverdianos de diferentes origens raciais e sociais, e subsistente como irrenunciável da caboverdianidade, como componente essencial da identidade crioula, no arquipélago e na diáspora, afirmar-se-á com mais acuidade que uma qualquer problemática racista, destituída de grande relevância na configuração atual do país, mas certamente significativa numa abordagem histórico-cultural da formação da etnicidade do nosso povo e numa visão atualizada quer da inserção de Cabo Verde no “seu destino africano, livremente escolhido” (como constante do *Texto da Proclamação Solene da Independência de Cabo Verde*), e no vasto mundo africano e das diásporas negras e afrodescendentes, quer ainda da integração dos Caboverdianos nas sociedades de acolhimento e do relacionamento, muitas vezes eivado de preconceitos racistas islamofóbicos [...].

6. É nessa mundivisão que se insere grande parte do presente livro de poemas na sua diversidade temática e da estilística. (Almada, 2021, pp. 499-500)

José Luís Hopffer C. Almada, um autor cabo-verdiano de referência, utiliza diferentes nomes literários (designação que utiliza para se diferenciar da heteronímia de Fernando Pessoa): Zé di Sant’y Águ, Nzé di Sant’y Águ (atualmente Nzé de Sant’y Ago), Amizé di Sant’y Águ, Ezeami di Sant’y Águ, Alma Dofer, Alma Dofer Catarino e Erasmo Cabral de Almada na escrita poética, Dionísio de Deus y Fonteana na escrita de textos de ficção e de prosa literária nas línguas portuguesa e cabo-verdiana, e Tuna Furtado na escrita de artigos e de ensaios (Almada, 2021).

É desta forma que encontramos em *Deflagrações* três desses autores: o ortónimo, ou seja, José Luís Hopffer C. Almada; Nzé de Sant’Ago – nome literário que se notabilizou na poesia e que foi retomado nesta publicação; e Erasmo Cabral de Almada, igualmente, um nome literário, que se notabilizou na poesia e que pode ser visto nesta obra como sendo o poeta de múltiplas variações, como se pode atestar nos poemas: “Os Nós da Solidão” (Segunda versão) (p. 53); “Mitologia crioula” (Terceira Versão) (p. 72); “Quadros de longe (Versão terceira) (p. 76); Exílio (Quarta versão), (p. 80); “Incongruências” (Terceira versão) (p. 86); “Olívia” (Terceira versão) (p. 91); “Cinefilia (Segunda versão) (p. 98).

Destes poemas, destacamos o primeiro, “Os Nós da Solidão” (Segunda versão), pelo facto de o autor procurar distinguir o passado e o presente. Nessa reflexão, ele fala de um passado que tinha estátuas de descobridores; donatários; capitães-mores; governadores; corsários; padres; missionários; de médicos; engenheiros; professores; beneméritos e outros que tiveram um papel importante no arquipélago de Cabo Verde (Almada, 2021).

Desta feita, o autor é um segmentado em outros nomes que fazem parte da sua escrita. Ele assume-se como resultante e transformador do local onde vive. Esse local apresenta singularidades na sua poética, motivo que nos faz ler a obra, em estudo, como um roteiro literário, ao nos permitir visualizar e circular em Cabo Verde e no mundo, além da retoma de alguns momentos históricos do arquipélago, de determinadas personalidades de referência nacional e internacional. A partir deste roteiro que nos remete para um projeto de escrita e que nos convida para conhecimentos diversos, José Luís Hopffer C. Almada cria um cenário particular e geral a partir da sua aldeia de nascimento.

Nesta obra, o autor empresta a sua criação literária ao leitor para que ele possa ver, rever e conhecer através do que ele consegue captar, facto que nos faz relacionar a sua poesia com uma linguagem cinematográfica. O título da obra, *Deflagrações*, sugere a ideia do autor procurar alastrar a sua poesia como metáfora do fogo, procurando construir a ideia “do calor e do ruído” que possa

causar no leitor aquando da sua leitura. Isso remete-nos, segundo Adrianna Meneguelli, para “blocos poéticos [que] favorecem – mormente na configuração de quadros visuais – a aproximação com as tomadas levadas a termo pelo cinema, assim como a sobrelevância da técnica da montagem, indiscutível nessas produções” (Meneguelli, 2019, p. 13). Nesta linha de pensamento, Jean-Claude Carrière defende que “Foi [...] na relação invisível de uma cena com a outra que o cinema realmente gerou uma nova linguagem” (Carrière, 2015, p. 14). Assim, para a autora anteriormente citada o que é anunciado “como inovador (no processo fílmico) fora já concebido por Einstein como fenômeno passível de abrigar também a literatura que, aliás, desde os textos mais clássicos, apresentara por vezes imagens justapostas a conduzirem a um único resultado, ou cena, ou interpretação” (Meneguelli, 2019, p. 14). Na verdade, segundo Ismail Xavier:

No cinema, as relações entre visível e invisível, a interação entre dado imediato e sua significação tornam-se mais intrincadas. A sucessão de imagens criadas pela montagem produz relações novas a todo instante e somos sempre levados a estabelecer ligações propriamente na tela. A montagem sugere, nós deduzimos. (Xavier, 2000, p. 368)

Ora, é por essa razão que José Luís Hopffer C. Almada nos sugere a possibilidade de ele também ser um autor das circunstâncias biográficas. Com isso, ele passa a documentar diferentes roteiros, visando, por exemplo, elencar a circulação do meio rural para o urbano na procura de novos núcleos populacionais, consubstanciados numa abordagem que “transporta um tempo” que não o faz esquecer a dita aldeia onde nasceu nem Leipzig, a cidade europeia que o marcou. Nascido numa aldeia, onde ficou na “meia-luz”, ou, mesmo, no ponto em que se encontra entre a luz e a sombra das montanhas, contrastando com a sombra do “sobrado”, são o rememorar da sua infância e o cansaço nesse espaço que o faz virar as costas ao mar e procurar outros lugares, nomeadamente a supradita Leipzig, onde metaforicamente, beijou “com amor”, e, quiçá com veemência e vigor a “neve”, numa representação simbólica do vivido que se transforma num rememorar de algumas experiências tidas (Almada, 2021). Veja-se a seguinte transcrição:

Nasci numa aldeia / à sombra de um sobrado / e da autera penumbra das montanhas  
 // Ainda criança / exauri-me nas exatas margens das ribeiras / galguei a húmida  
 orografia da Assomada / e fiz-me árvore do plnalto // [...] // De costas para o  
 mar / insinuei-me / – para além da ilha – / na lenta e transparente / caminhada  
 das nuvens / para de Leipzig / loucamente beijar / com amor e com ardor / a neve  
 com odor / a carvão e melancolia / para da Europa / [...] (Almada, 2021, pp. 25-6)

O autor remete-nos para o lugar do seu nascimento e crescimento, assim como para a sua partida para o exterior. É sob este influxo que, estando na Europa, ele não negligencia o seu continente africano, as “Américas”, os “negros escravizados”, a sua condição de filho de Adão e Eva e o Pico de António que, com 1394 m de altitude e localizado a sudoeste de Assomada, é o ponto mais alto de Cabo Verde, como se lê na seguinte transcrição:

[...] / o níveo e silente frio / para da África afagar / com amor e com fervor / com tormento e com paixão / com ternura e comoção / o ébano primacial das origens / o riso resiliente o ritmo contagiante / a alegria explodindo derradeira / ante os muitos abismos / com os muitos renascimentos / para das Américas / inocular-me e saturar-me com ardor e com leite / dos ritmos / [...] / vozes negros escravizados / [...] // Hoje sei que sou / um simples signo de Adão e Eva / e do seu éden pétreo no Pico de António. (Almada, 2021, p. 6)

Deste modo, o seu texto acaba por ser um referencial de informação, motivo que nos faz pensar a obra como um exemplo de roteiro literário, em que o autor aparece como um dos protagonistas de uma visão literária categorizada em lugares de enunciação com o propósito de fazer o leitor deambular por diferentes tipos de mundivindências. Esse referencial é ocupado por um sujeito atento que regista o que vê, lê e investiga de forma rigorosa, cuja perspectiva o exhibe e posiciona como um guia implicado com o que consegue captar. É por essa razão que esse referencial, inserido nesse modelo de roteiro, também é habitado por diferentes percepções que constituem os “ossos dos tempos” (Butor, 1972, p. 68).

Desta feita, José Luís Hopffer C. Almada trabalha “o espaço do contexto” (Cosson, 2010), concentrado em realidades diferentes e numa disforia geográfica, procurando a edificação de um intercurso para a sua conceção inspiradora e diferenciadora, mediante a projeção da sua escrita que também nasce da sua condição de universalista. Esta escrita, proveniente da sua criatividade literária, de um incessante labor de indagação, representa um reflexo sociocultural (Cabral, 1952) de geografias percorridas através de diferentes périplos, razão que o faz “construir-[se] como um ser plural na cabo-verdianidade e universalidade” (Almada, 2004, p. 202) e pretender ser “uma poesia que se quer primar pela diversidade temática e formal” (Almada, 2009, p. 5).

Deste modo, o dito livro *Deflagrações* foi escrito, em nosso entender, a pensar em quem busca uma disparidade temática. É por essa razão que o autor referências diferentes personalidades cabo-verdianas, havendo a destacar: Carlota de Barros – escritora e membro da Academia Cabo-verdiana de Letras; David Hopffer Almada – antigo Ministro da Justiça de Cabo Verde e Presidente da Academia Cabo-verdiana de Letras; Pedro Pires – antigo Presidente da República de

Cabo Verde e um dos fundadores do Partido Africano para a Independência de Guiné-Bissau e Cabo Verde (PAIGC); Pedro Martins – combatente da liberdade da pátria cabo-verdiana que se tornou no prisioneiro mais novo (16 anos) no Campo de Concentração do Tarrafal, em Chão Bom, ilha de Santiago, e que foi libertado em maio de 1974, uma semana depois do 25 de Abril; Dulce Almada Duarte – membro do PAIGC e pioneira no estudo da língua cabo-verdiana, além de traduzir vários textos de Amílcar Cabral – membro fundador do Partido Africano para a Independência (PAI) em finais de 1956, com alguns cabo-verdianos e guineenses, que mais tarde deu origem ao dito Partido Africano da Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC).

Também elenca outros nomes, como Corsino Fortes – militante do dito PAIGC e que exerceu cargos de referência, como Delegado do Ministério Público e Juiz de Direito em Cabo Verde, Embaixador Plenipotenciário da República de Cabo Verde em Portugal, França, Espanha, Islândia, Noruega e Itália, além de ter sido um escritor cabo-verdiano de referência, havendo a destacar a sua obra *Árvore e Tambor* que, segundo Ana Mafalda Leite:

Retoma [...] a proposta de *Pão & Fonema*, alargando-a. Do resquicial fonema que reclamava a liberdade de ser resquicial fonema em o tambor, som pleno, que pela sua tradição africana impõe uma nova linguagem de identidade com África, de ritmo de festa e solidariedade” (*apud* Fortes, 1986, pp. 11-12)

Nesse périplo roteirístico, o autor, na condição de Nzé de Sant’iago’, apresenta no poema “Parábola sobre o castanho sofrimento e a verde ressurgência das criaturas das ilhas”, um itinerário do Abel Djassi, pseudónimo do agrónomo, político e teórico marxista Amílcar Cabral, considerado pelo autor como o “Pai da Nação Africana Forjada na Luta / O Mais Grande dos Grandes das Ilhas” (Almada, 2021, p. 27), a registar: Praia – ilha de Santiago, Cabo Verde; Mindelo – ilha de S. Vicente, Cabo Verde; Lisboa – Portugal; Luanda – Angola; Paris – França; Frankfurt – Alemanha; Bissau – Guiné Bissau; Dakar – Senegal; Conacry – Guiné Conacri, onde o dito Amílcar Cabral foi assassinado no dia 20 de janeiro de 1973; e Londres – Inglaterra. Ainda menciona a Medina do Boé – onde, no dia 24 de setembro de 1973, o PAIGC, de forma unilateral, declarou a independência da Guiné Bissau (Almada, 2021); o mito da Atlântida; e as Hespérides (Almada, 2021). O mito da Atlântida simboliza uma retoma mítica das origens do arquipélago de Cabo Verde, consequente de uma espécie de expedição utópica de regresso às origens (Luz, 2013), tal como também ocorreu com outros autores islenhos, como Jorge Barbosa e Pedro Cardoso.

A recuperação da figura de Amílcar Cabral remete o leitor para a faceta de um homem que foi considerado “íntegro e comprometido com a luta de libertação

nacional dos povos de Cabo Verde e da Guiné e a liberdade de todos os povos oprimidos, dominados e explorados, independentemente da raça e da cor da pele” (*apud* Andrade, 2013, p. 6), numa tentativa de o relembrar a condição do cabo-verdiano que resultou “da expansão marítima europeia e do tráfico negreiro e do seu conseqüente caldeamento e autoconstrução no quadro de uma sociedade colonial escravocrata como a primeira sociedade crioula do mundo localizado no Atlântico [...]” (Almada, 2021, p. 500).

Esse roteiro também aparece como uma espécie de “experiência exterior” e como um reflexo do imaginário coletivo. Esta visão está muito presente no poema “Insula Verdeana”, do referido nome literário de Nzé de Sant’ago de José Luís Hopffer C. Almada, dedicado aos intelectuais cabo-verdianos Corsino Fortes; Carlos Alberto Lopes Barbosa, mais conhecido por Kaká Barboza (alcunha e pseudónimo) – poeta músico, contista e político; José Gabriel Lopes da Silva, mais conhecido por Gabriel Mariano – escritor e juiz; João Manuel Varela – escritor, neurocientista, cientista e professor que escreveu com os pseudónimos João Vário, Timóteo Tio Tiofe e Geuzim Té Didial; Francisco Varela, mais conhecido por Xico Xan, militante da clandestinidade da luta pela independência de Cabo Verde. Foi uma das vítimas gravemente feridas na repressão militar colonial ocorrida na cidade da Praia, ilha de Santiago, no dia 19 de maio de 1974, poucos dias depois do 25 de Abril de 1974, razão pela qual esse dia é considerado o Dia Municipal da Praia; e Fernando Monteiro – escritor, cronista e jornalista de referência em Cabo Verde.

Desta feita, José Luís Hopffer C. Almada, na condição de Nzé de Sant’ago, também referência a ilha do Fogo e as lavas do vulcão do Chã das Caldeiras; o milho – base da alimentação cabo-verdiana; o mar que rodeia as ilhas; Eugénio Tavares, jornalista e poeta cabo-verdiano; o poeta épico Homero da Grécia Antiga, autor da *Ilíada* e *Odisseia*; o harmatão – vento seco e poeirento que assola as ilhas cabo-verdianas de tempos em tempos de nordeste a este, procedente do Saara (Luz, 2013).

O autor cria e recria em *Deflagrações* um roteiro que faz o leitor ler e viajar por diferentes lugares: físico, social e psicológico. Ele utiliza reflexos do quotidiano e históricos para organizar um discurso poético como estratégia de construção de um itinerário viajante que percorre diferentes lugares, isso porque, segundo Walter Benjamin: “Quem faz uma viagem traz sempre alguma coisa para contar [...]” (Benjamin, 1992, p. 29). Deste modo, ele também recorre à memória e se transforma num observador atento, na medida em que passa a recuperar várias reminiscências, sobretudo as individuais centralizadas em lugares coletivos, como o cabo-verdiano; o europeu; o africano; o caribenho; o americano (Almada, 2021); e o religioso, através do testemunho de “dados dos

sentidos [...] como uma coisa que tem um significado, que tem uma verdade e que pode ser explicada” (Lévi-Strauss, 1978, p. 18). Ele também recupera os corajosos Gervásio e Ambrósio: “[...] e esculpindo as faces oblíquas da revolta/nos passos destemidos de Gervásio e Ambrósio// [...]” (Almada, 2021, p. 34), numa tentativa de remeter os leitores para duas revoltas históricas que ocorram em Cabo Verde. Na referência ao Gervásio, ele recupera uma insurreição contra a escravatura ocorrida em Monte Agarro, sob a sua liderança, a par de Narciso e Domingos. Almejaram instituir uma espécie de Haiti cabo-verdiano na ilha de Santiago. Quanto ao Ambrósio, “alto, moreno, tipo mulato de olhos verdes” (Mariano *in* Laban, 1992, p. 354), carpinteiro muito bem-falante e detentor de um certo prestígio entre os seus pares, é uma referência ao poema “Capitão Ambrósio”, de Gabriel Mariano, resultante de uma célebre revolta popular, ocorrida na cidade do Mindelo, São Vicente, sob a liderança de Ambrósio Lopes, no dia 7 de junho de 1934.

Trata-se de um grupo numeroso de mulheres, homens e crianças que percorreram algumas ruas do Mindelo, ilha de S. Vicente, erguendo um pano preto como a bandeira da miséria e da fome, com o propósito de obrigar os poderes locais a instarem, à administração da então colónia portuguesa, as medidas necessárias para auxiliarem os desempregados mindelenses. Com início em Ribeira Bote, um dos bairros suburbanos da cidade do Mindelo, em direção à Praça da República – Pracinha da Igreja, os populares insistiram na ideia de que a Governação do município deveria telegrafar ao Regente informando-o que a população já não conseguia continuar a sofrer e que permaneceria determinada, unida e solidária, sem se dispersar, à espera das soluções exigidas pela penúria a que estava sujeita. Entre outros fatores, nomeadamente a seca, ela resultou sobretudo da drástica redução das remessas enviadas por emigrantes cabo-verdianos em países como Estados Unidos da América, Argentina e Brasil e da crise instalada no porto do Mindelo.

Esse porto, considerado, até então, o “coração económico” do arquipélago, distinguia os momentos altos e baixos da economia cabo-verdiana, visto que a cidade do Mindelo foi, durante muito tempo, a capital das atividades mais relevantes do país, mormente a navegação, devido à sua boa localização geográfica, ao comércio, aos telégrafos e correios, à indústria, à educação e à existência do cabo submarino (Luz, 2013).

Gabriel Mariano tomou conhecimento dessa revolta numa “conversa de café”. Com isso, escreveu o poema meses depois, pela impressão que a história o causou (Mariano *in* Laban, 1992). O dito personagem Ambrósio, que recebeu “o posto de capitão” pelo autor do poema, ficou conhecido pela sua coragem e personalidade forte (Mariano *in* Laban, 1992), razão que faz José Luís Hopffer C.

Almada convidar o leitor para revisitar a sua história através de um poema com ritmo e dinamismo e que nos encaminha para a notação de um roteiro histórico, onde encontramos passagens que recuperam o precedente visando acrescentar um movimento de progressão (Laban, 1992). Portanto, a referência ao dito Ambrósio por parte de José Luís Hopffer C. Almada simboliza remeter o leitor para a reconstrução desse momento histórico, onde o povo surgiu caminhando virilmente e determinado pelas ruas da referida cidade do Mindelo, ilha de S. Vicente, num “desfile disciplinado, de rebeldes em fúria” (Mariano *in* Laban 1992, p. 356). Veja-se a seguinte transcrição:

Bandeira/ Negra bandeira / Bandeira negra da fome. / Em mãos famintas erguidas / Guiando os passos guiando / Nos olhos livres voando / Voando livre e luzindo / Inquieta e livre luzindo / Luzindo a negra bandeira / Clara bandeira da fome. / 2 / Mãos erguidas / Em força, duras, erguidas / Pés marcando a revolta / O povo marcha na rua. / Vai na frente o Ambrósio / Mulato Ambrósio guiando / Leva nas mãos a bandeira. // [...] // 3 / Foi um minuto. / Veio o vento e passou. / Mulato Ambrósio foi preso / Julgado e preso o Ambrósio / Preso para longe o Ambrósio / Mandado para longe o Ambrósio. / Longe do povo o Ambrósio. / Mas a bandeira ficou. / Morreu e foi enterrado / Mas a bandeira ficou. // [...] / (Mariano, 1991, p. [54])

José Luís Hopffer C. Almada também recupera algumas personalidades culturais do arquipélago, nomeadamente no poema “Saudade vária (O verde da primeira rocha)”, do nome literário Nzé de Sant’yago’, dedicado aos músicos cabo-verdianos Codé di Dona, de nome verdadeiro Gregório Vaz e Orlando Pantera – Orlando Monteiro Barreto. Trata-se de um poema onde a ilha de Santiago é apresentada como sendo montanhosa e tendo intempéries; amores; cana sacarina; e laranjeiras (Almada, 2021). Esta abordagem roteirística, como temos vindo a referir, também nos remete para grandes personalidades internacionais, a destacar: Ricardo Riso – crítico literário brasileiro que integra o conselho editorial da revista *África e Africanidades*; Luzia Moniz – socióloga e jornalista angolana; Harriet Tubman – abolicionista e ativista americana; Sojourner Truth – igualmente abolicionista e ativista dos direitos das mulheres afro-americana, ambas consideradas pelo autor como tendo a “ousadia da inteligência perspicácia” (Almada, 2021, p. 245); Paul Coffee – empresário de sucesso, comerciante, baleeiro e abolicionista, nascido homem livre de um pai escravo e uma mãe negra afro-americana, é apresentado pelo poeta como “o negro americano mais poderoso do seu tempo / simultaneamente pelo direito de voto de negros e índios e pela radicação de uma nação de negros livres em África” (Almada, 2021, p. 246); Granville Sharp – um dos primeiros ativistas britânicos

que lutou pela abolição do tráfico de escravos e que se envolveu na tentativa de corrigir algumas injustiças sociais; Olaudah Equiano – um marinheiro calvinista, abolicionista e escritor nigeriano; Ottobah Cugoano, conhecido como John Stuart – foi um abolicionista, ativista político e filósofo dos direitos naturais da África Ocidental que atuou na Grã-Bretanha na segunda metade do século XVII; o David Walker – um abolicionista, escritor e ativista antiescravista americano; o Robert Alexander Young – autor de *O Manifesto Etíope*, publicado em Nova York em fevereiro de 1829, uma obra onde deu a conhecer uma oposição negra colérica à escravatura e à discriminação racial (Almada, 2021).

Estas referências remetem-nos para uma visão universalista que se faz notar num retrato poético produzido como uma forma de dar a conhecer alguns negros revolucionários que também encontramos na referência aos “tambores libertários dos quilombos / com brados guerreiros temerários / com os passos foragidos acossados / do Rei Amador e de Zumbi de Palmares” (Almada, 2021, p. 245). O mesmo autor admite que muitos desses negros constam de textos como o *Tratado sobre o Tráfico e a Escravidão dos Negros* e são enfatizados, segundo o próprio:

[...] em calorosos debates e controvérsias / Repercutindo-se em sediciosas memórias e (auto) reflexões / tal a *Apasionante Biografia de um Escravo Libertado* / posicionando-se contra visões vincadamente racistas / de intelectuais europeus do Iluminismo / tais Hume Voltaire Kante Hegel / em escritos memoráveis tal a obra / *Sobre a Igualdade das Raças Humanas* [...] (Almada, 2021, pp. 246-247)

Esta transcrição antecede uma visão que remete o leitor para um tempo diferenciado dos atuais, facto que também direciona o autor para uma estratégia de comunicação comprometida com uma visão global. É por esta razão que ele aborda os tribunais de Londres – Inglaterra; Marselha – França; e Boston – Estados Unidos da América, procurando debater a alforria e a exploração do negro, a fundação de novas colónias na Serra Leoa, na Libéria, e outros países no “litoral oeste-africano” (Almada, 2021, pp. 247-248). Com isso, ele constrói um roteiro literário autobiográfico-histórico-nacional-internacional, fazendo a sua escrita oscilar entre o discurso poético e um eu comprometido com vários contextos. Por essa razão, ele recorre à memória e recupera várias reminiscências, sobretudo as individuais centralizadas em espaços coletivos, como o cabo-verdiano; o europeu; o africano; o caribenho; o americano; e o religioso. Em suma, o conceito de roteiro literário manifesta-se na obra *Deflagrações*, de José Luís Hopffer C. Alamada de diferentes formas, havendo a destacar a remissão para o percurso autobiográfico do autor, os nomes literários, personalidades cabo-verdianas e internacionais de referência, factos históricos e diferentes geografias, conforme referenciamos ao longo desta abordagem.

## Referências bibliográficas

- Almada, J.L.H.C. (2021). *Deflagrações*. Praia: Spleen-Edições.
- Benjamim, W. (Pref. Susan Sontag) (1992). *Rua de sentido unico e infância em Berlim por volta de 1900*. Lisboa: Relógio d' Água.
- Butor, M. (1972). *Essais sur le roman*. Paris: Gallimard.
- Cabral, A. (1952). Apontamentos sobre poesia cabo-verdiana. *Cabo Verde: boletim de propaganda e informação*, 28, p. 3.
- Carrière, J.C. (2015). *A linguagem secreta do cinema*. Trad. Fernando Albagli e Benjamin Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Cosson, R. (2010). O espaço da literatura na sala de aula. In. A. Paiva, F. Maciel & R. Cosson (coord.). *Literatura: ensino fundamental*. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Básica.
- Fortes, C. (pref. de Ana Mafalda Leite). (1986). *Árvore & tambor*. Praia: ICL/D. Quixote.
- Gordo, A. da S. (1995). *A escrita e o espaço no romance de Vergílio Ferreira*. Porto: Editora.
- Laban, M. (1992). *Cabo Verde: encontro com escritores*, vol. I. Porto: Fundação Eng. António de Almeida.
- Lévi-Strauss, C. (1978). *Mito e significado: cinco palestras para a rádio de Claude Lévi-Strauss*. Universidade de Toronto.
- Luz, H. (2013) *O imaginário e o quotidiano cabo-verdianos na produção literária de Jorge Barbosa* [Tese de Doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade NOVA de Lisboa].
- Marchini, L.M. (2017). A ilusão do género em *O travesti*, do escritor caboverdiano Fernando Monteiro. *Revista Abril*, 9(18), 83-99.
- Mariano, G. (1993). *Ladeira grande: antologia poética*. Lisboa: Vega.
- Meneguelli, A.M. (2019). O roteiro poético-visual de Murilo Mendes. In A.M. Ferreira, C. Morais, M.F. Brassete & R.L. Coimbra (eds.). *Pelos mares da língua portuguesa 4* (pp. 11-16). Aveiro: UA.
- Xavier, I. (2000). Cinema: Revelação e engano. In A. Novaes. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras.



# “Tamos a inventar um crioulo diferente”: Recrioulização no Rap

ANA RITA MENDES

Doutoranda em Antropologia (FCSH/ISCTE)

OTÁVIO RAPOSO

Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE-IUL), Centro de Investigação e Estudos de Sociologia (CIES-IUL), Portugal.

## Introdução

Neste trabalho, focamos o crioulo cabo-verdiano utilizado pelos rappers afrodescendentes nas suas músicas e a sua relação com outros códigos linguísticos falados em Portugal, em especial, nos bairros da periferia de Lisboa. Descrevemos a natureza deste crioulo e os processos que subjazem à sua vitalidade. Fazemos uma pequena retrospectiva pela história do rap em Portugal e debatemos questões como o prestígio. Através de uma análise qualitativa a um corpus por nós elaborado, argumentamos para a necessidade de se começar a ver estes processos como recrioulizações.

## 1. Primeiros anos do rap em Portugal

O hip-hop chega a Portugal na década de 80, através de filmes como *Breakin'* e *Beatstreet*. Inicialmente, e de forma dissociada das restantes práticas que compõem a matriz do hip-hop, dá-se uma apropriação do break dance, mas a “moda” passa rápido (Contador & Ferreira, 1997; Cidra, 1999). Começam a chegar as cassetes da diáspora negra na Holanda, nos Estados Unidos e em França, com as vozes de Public Enemy e Run DMC (Contador & Ferreira, 1997). E dá-se uma curiosidade: os jovens que ouvem estas cassetes começam também a fazer as suas primeiras rimas. Isso aconteceu provavelmente porque o rap é uma das vertentes do hip-hop que implica um dos mais baixos investimentos

financeiros, o djing sendo o mais oneroso. Isso não explica, todavia, por que razão o breakdance, a vertente menos dispendiosa, não se tornou mais popular. O rap, por sua vez, pelo seu papel contestatório, subversivo e político, vai fazer com que estes jovens tenham algo a dizer, e torna-se popular.

Há uma circulação de pessoas que se juntam para ouvir rap e fazer *freestyling*<sup>1</sup> com *beatbox*<sup>2</sup> na Margem Sul de Lisboa, como o Miratejo, mas também em outros bairros da periferia de Lisboa: Cova da Moura, Pedreira dos Húngaros, Fontainhas, Chelas, etc. São formados os primeiros grupos que “[j]untavam-se para improvisar, trocar cassetes, dançar, e outros experimentavam os primeiros sprays e tintas nos murais de rua” (Simões, 2019, p. 9). Surgem programas de rádio, que foram instrumentais, pois a rádio possibilitava a troca de números para fazer amizades e parcerias, assim como a divulgação de *mixtapes*<sup>3</sup> (Simões, 2010). Esta é a fase da *old-school* e o rap é *underground* (Fradique, 2003; Simões, 2010).

## 2. Primeiras rimas, primeiras línguas

De início e até 1994, o rap feito em Portugal era, maioritariamente, em inglês, e, segundo António Contador e Emanuel Ferreira (1997), em *black english*, mais concretamente. De estatuto suspeito, o *black english* é o que resta de um crioulo que resultou da situação linguística das populações negras escravizadas nos Estados Unidos (Dillard, 2008). Numa altura em que chegavam a um continente novo, muitos deles vindos da costa ocidental de África e passando por Cabo Verde onde eram ladinizados<sup>4</sup> (Pardue, 2015), estas populações tiveram de encontrar uma forma de comunicar nesse “novo mundo” para aonde estavam a ser catapultadas. Assim, desenvolveram um pidgin<sup>5</sup>, que mais tarde se transformou num crioulo (Dillard, 2008). O estatuto do *black english* é suspeito porque já foi considerado um amontoado aleatório de erros baseados no inglês oficial, sem gramática nem regras (Alim, 2006). Contudo, vários linguistas têm demonstrado que o *black english* tem, de facto, regras e que pode, em certos aspetos, ser mais complexo do que o inglês padrão (Khera, 2021). Ridicularizado e combatido nas escolas, o *black english* continua com vitalidade, e é usado pela comunidade

<sup>1</sup> *Freestyling* são geralmente momentos de rima de improviso.

<sup>2</sup> *Beatbox* é o uso das cordas vocais para a produção de sons percussivos, como se fossem os sons de uma caixa de ritmos. É especialmente útil na ausência da última.

<sup>3</sup> *Mixtapes* eram discos ou cassetes com produções musicais caseiras, algumas pirateadas e “remisturadas”, algumas originais (Simões, 2010).

<sup>4</sup> Cabo Verde tornou-se num importante entreposto de escravos na sua direção para o continente americano. Quando estes escravos eram batizados, aprendiam rudimentos de português (provavelmente crioulo) e alguns pequenos ofícios manuais (Pardue, 2015), essa “ladinização” aumentava o seu valor de mercado.

<sup>5</sup> Um pidgin é uma forma veicular simplificada e reduzida de uma língua.

afro-americana como uma forma de desafiar a hegemonia do White English (Alim, 2006).

Segundo Rui Cidra (1999), muitos dos rappers em Portugal pensavam que cantar em português soava mal. É preciso ver também que, nestes primeiros anos, a língua de prestígio era o inglês. O inglês, e, inclusive o *black english*, indexava os rappers a todo um movimento de afirmação negra que ganha força a partir da década de 1960 e que lhes dava motivos para ser orgulharem da sua cor. Os movimentos contra a Guerra do Vietname, as lutas pelos direitos civis dos afro-americanos e organizações como o *Black Panther Party* com a sua atitude insurgente e de resignificação da negritude, deixava-os entrever a possibilidade de mudar o mundo pelo poder da palavra. O inglês indexava-os, como faz ainda hoje, a uma cultura de prestígio, como é o caso da cultura hip-hop, nascida no Bronx<sup>6</sup>, e à comunidade afro-americana, onde muitos tinham parentes na diáspora.

Dizer que os rappers cantavam em inglês é apenas parcialmente verdade. General D. e outros já cantavam em português, como se pode ver no programa *POP OFF*, transmitido pela RTP2 em 1992. Contudo, com o concerto de Gabriel, O Pensador, em 1994, muitos dos que continuavam céticos foram convencidos de que era possível fazer rap em português sem que soasse mal. Por outro lado, nas periferias de Lisboa, já se fazia rap em crioulo, mas fora do circuito discográfico formal. No entanto, as primeiras gravações de rap em crioulo em Portugal foram feitas a partir de 1994 por Family, Zona Dread e Boss AC, bem como por Djoek, responsável por lançar, em 1996, o primeiro álbum cantado em crioulo (Raposo *et al.*, 2021) E assim, o rap em Portugal passou pela fase emancipatória (Alim, Ibrahim, Pennycook, 2009), em que ganhou localidade no aspeto linguístico, e onde o português e o crioulo ganharam legitimidade como línguas em que se podia fazer rap. Mas, curiosamente, o português-padrão, entendido como a variante falada entre o eixo geográfico entre Lisboa e Coimbra pelas camadas mais cultas da população (Duarte, 2001), nunca foi consensualmente visto como língua de prestígio. Disso é exemplo o facto de que muitos dos rappers afrodescendentes portugueses, tanto os nascidos em Portugal como os que vieram ainda novos dos países africanos de língua oficial portuguesa (PALOP), fazerem desvios deliberados e intencionais ao português “correto” nas suas músicas, depois de estas práticas se tornarem parte da estética do movimento. Em Mendes (2021), é possível perceber que estes desvios tinham como intenção subverter o português-padrão. A grafia com que fixavam as

<sup>6</sup> O mito fundador do hip-hop situa-o numa festa para angariar dinheiro para a compra de roupa para o novo ano letivo, numa sala de recreação alugada em Sedgwick Avenue, no South Bronx, no dia 11 de agosto de 1973 (Chang, 2005).

suas músicas atesta este facto claramente. Para além dos desvios ao português “correto” e “branco”, usavam também expressões em crioulo, do calão de Luanda, fazendo ainda code-switching com o inglês, e especialmente, com o *black english*. Segundo Christina Märzhäuser (2011a), pelo contrário, o português era uma língua de igual prestígio que o crioulo, que, como veremos, se tornou numa das línguas francas do hip-hop em Portugal, mesmo que os exemplos que dá para o ilustrar<sup>7</sup>, demonstrem que os rappers tinham competências linguísticas no português “culto”, para logo a seguir, o desconstruírem com produções repletas de desvios, o que parece ser um desafio ao português-padrão, como se entende da citação abaixo.

Ressalto duas características nesta obra, a primeira, resulta da relação estabelecida com o rapper brasileiro Gabriel O Pensador quando da sua apresentação em 1994 em Lisboa. Como resultado deste encontro, a produção musical em Portugal passa a dispensar maior atenção a escrita musical do rap em língua portuguesa, o que até o momento tinha predominância a língua inglesa, ou o que o autor [António Contador e Emanuel Ferreira, 1997] define como *black english*. O segundo aspeto refere-se a quem produz esta música, muitos dos quais fazem parte da segunda geração de imigrantes dos países africanos de língua portuguesa, colocando-os no cenário urbano da capital do país, mais especificamente no Miratejo, a Margem Sul de Lisboa. Mas a língua utilizada não é o português oficial, e sim o *portukkkês*<sup>8</sup> com forte influência de suas línguas nativas. (Souza, 2009, p. 36, itálico no original)

### 3. A língua das ruas

Souza (2009) vai mais longe e assegura que estes desvios acusam uma situação linguística mais complexa. De acordo com a autora, para além de estes desvios serem usados na comunidade hip-hop, são também o espelho de uma “língua das ruas”.

A letra da música que vem transcrita na sequência segue a grafia que está no encarte do CD. Tanto com relação as formas de escrita de algumas palavras, que sofrem modificações, como na substituição do QU pelo K. Estas modificações gráficas ocorrem em diferentes espaços em que o rap se encontra, nos Estados Unidos, Brasil, Portugal e alguns rappers definem como a língua das ruas, para alguns um

<sup>7</sup> Exemplo: “G’s atrás das grades são considerados escória / Mas pra mim são soldados pra quem a vida é a única vitória / Capturados por policiais racistas e atrozés / Devorados por juizes falsos, moralistas e ferozes / Que não compreenderam que pa pitar tiveram memo que catar / Aqueles tugas com bué de posses, ou paiair aquelas doses / São tantas as vozes que nunca mais eu vou ouvir” (Chullage, apud Märzhäuser, 2011a, pp. 166-167).

<sup>8</sup> Alusão à música de General D. “Portukkkal é um erro”, de 1994. General D. poderá ter sido o primeiro a começar a prática de desvios ao português-padrão, ver Mendes (2021) sobre esta questão.

dialeto, para outros uma língua própria no Brasil definida como o favelês, pelo grupo Racionais. (idem, nota de rodapé 53, p. 135)

De facto, Humberto Martins (1997) estudou dois contextos periféricos diferentes: a Quinta Grande (Lisboa) e o Alto de Santa Catarina (Oeiras), e é um dos poucos casos de etnografias que abordam quase exclusivamente questões linguísticas. A Quinta Grande caracterizava-se por ser um local de passagem e tinha uma população multicultural, de origem predominantemente angolana, seguida de outras populações afrodescendentes originárias dos PALOP, além de brancos pobres. Na Quinta Grande, predominava o calão de Luanda e expressões de outras línguas africanas, assim como fórmulas americanas importadas do rap.

O Alto de Santa Catarina tinha uma população predominantemente cabo-verdiana, onde prevalecia o crioulo acroletal<sup>9</sup> e vocabulário português com a sintaxe e a pronúncia crioula. O Alto de Santa Catarina tinha também um importante número de angolanos. Neste contexto, o crioulo acroletal era falado, a sintaxe e a pronúncia crioulas promovidas como forma de afirmação cultural e resistência vis-à-vis a população portuguesa. Já na Quinta Grande, o repertório linguístico formava quase que uma língua secreta, que apenas os *dreads*<sup>10</sup> dominavam, como referido por Martins (1997). Os dois grupos eram marcados por uma prolífica criatividade linguística.

Também Contador (1998) realizou trabalho de campo no Vale da Amoreira, na Moita. Embora essa sua pesquisa não estivesse diretamente relacionada com a língua falada pelos “novos luso-africanos”<sup>11</sup>, o autor admitiu que era impossível ignorar a questão (2001).

Neste contexto, a veiculação do crioulo no seu seio familiar, assumido de antemão como veículo da cultura das origens, passou a fronteira do reduto familiar e étnico peculiar – cabo-verdianos em São Vicente, cabo-verdianos da Praia e eventualmente guineenses – para ir consolidar novas raízes na rua, onde o seu uso não está restrito aos novos luso-cabo-verdianos e/ou novos luso-guineenses, mas poderá ser eventualmente ser falado por novos luso-angolanos ou até mesmo jovens portugueses.

<sup>9</sup> “Acroletal” significa mais próximo do português, opõe-se a “basoletal; existe ainda “mesoletal”.

<sup>10</sup> Na Quinta Grande, os que faziam parte do grupo eram chamados de *dreads*. Contudo, o termo *dread* também existe noutros contextos, com o sentido daquilo que está na moda, tem estilo e é *cool*; os jovens próximos do movimento hip-hop que vestem roupas largas e desportivas são chamados de *dreads* (Praça, 2005, apud Märzhäuser, 2011, p. 253).

<sup>11</sup> Segundo o autor na sua dissertação de licenciatura (2003), a categoria “luso-africano” transmite a ideia de que os jovens afrodescendentes viveriam desnordeados entre duas culturas, não assumindo que se trata de jovens portugueses das periferias urbanas. Ver: Raposo e Marcon (2021); Antunes (2003).

[...]

O crioulo – em particular o crioulo da Praia pela sua tonalidade mais “agressiva” como salienta o Jójó (um dos entrevistados) – é usado como língua de calão, interpenetrada por formas e termos próprios do micro-contexto que é o “bairro”, tal como foi definido por eles, e por expressões vinculadas a cenários culturais afastados dos tradicionais que são os PALOP e Portugal, referentes, desta feita, aos contextos suburbanos norte-americanos e, particularmente, aos bairros onde prolifera o uso do *black english* pelos afro-americanos e pelos latino-americanos transcrito e veiculado através das letras da música *rap*. (Contador, 1998, p. 62, itálico no original)

Face a este cenário, a interrogação de Martins (1997) não podia ser mais pertinente.

A esta afirmação cultural, por parte da população juvenil negra, parece estar associada uma linguagem de “prestígio” (Hewitt, 1986) que confere um emblema de pertença grupal a estes jovens. Falamos de um português africanizado, acrioulado ou americanizado? (Martins, 1997, p. 25)

Em Mendes (2021), vemos também que muitos dos desvios aproximavam a grafia desse português a um híbrido entre o português e o crioulo.

Vou tê ki bumbá para kasa aguentá  
 Vou tê ki bumbá para filha estudá  
 Vou tê ki bumbá desse jeito não dá  
 E si não bumba ela vai-mi largá  
 Por isso pedreiro vou tê ki fiká  
 Minha mão tá grossa tá cheia di kalo  
 Minha mão tá feia ma já não mi ralo  
 Aki Portugal vou aguentá  
 É assim k'eles tratam pedreiro por ká  
 (“Pedro pedreiro”, General D. [excerto], Segundo Corpus de Mendes, 2021)

Em alguns casos, o “o” transforma-se em “u”, o “c” em “k”, etc. Como refere acima Souza (2009), esta “língua das ruas” é por alguns vista como um “dialeto”. Não estamos com isto a dizer que a “língua das ruas” é o crioulo de Cabo Verde ou da Guiné, mas que certamente as periferias de Lisboa são fortemente influenciadas por um “crioulo street” carregado de expressões trazidas de outras partes do mundo (EUA, Angola, Brasil) e uma maior aproximação à fonética portuguesa, fazendo-se presente nas sociabilidades juvenis e nas rimas dos rappers em Portugal.

Com isto, o crioulo assume contornos de uma língua de calão por excelência, apropriada e falada por uma grande parte dos jovens em geral, no caso citado dos residentes do Vale da Amoreira. Um crioulo, cuja fonética e cujo léxico estão expostos às influências de outras expressões fonéticas e lexicais apropriadas a partir de espaços de referência dos mais diversos: do “luandês”, novilíngua desenvolvida por jovens luandeses e exportada através da sua migração para Portugal, ao *black english*, nova versão – “negra” – não oficial do inglês original, passando pelo Quimbundo – língua originária de certas regiões angolanas. (Contador, 2001, pp. 15-16, itálico no original)

Como vimos, este crioulo não é o mesmo que o crioulo de Cabo Verde ou da Guiné. Já Raposo (2007) tinha observado que o crioulo falado na Arrentela pelo Red Eyes Gang não era o mesmo que o falado nesses países. Aliás, Raposo (2010) afirma que, na Arrentela, este crioulo era “um instrumento de demarcação e subversão das normas e valores dos adultos” (p. 132). Pardue (2015) cita Raposo em comunicação pessoal de 2010, onde este acrescenta que o crioulo falado pelo Red Eyes Gang é uma língua urbana, de rua, que pela reinvenção da herança cultural dos seus pais, extravasa o seio familiar e serve de instrumento performativo ao Red Eyes Gang. Mais tarde, Raposo *et al.* (2021) são inequívocos: os crioulos falados nas ruas são crioulos mais aportuguesados, pejados de expressões de outras partes do mundo, como os Estados Unidos (para além do *black english*, também as expressões importadas do rap, como vimos com Martins, 1997 e Contador, 1998), Brasil e Angola (calão de Luanda e Quimbundo).

Este entrecruzamento de referenciais transforma o crioulo original numa nova variante linguística, que pouco ou nada tem a ver com o crioulo falado em contexto familiar cabo-verdiano ou guineense. O novo crioulo apresenta-se, então, enquanto código linguístico próprio de um contexto urbano e juvenil particular. O seu conteúdo sincrético, e a sua referência ao étnico, assume uma forma estética, pela plasticidade das interligações entre os elementos constituintes originais e as novas contribuições. O que possibilita a nomeação desta novilíngua enquanto crioulo, língua de calão urbano e juvenil – falada por certos novos luso-cabo-verdianos e novos luso-guineenses e jovens portugueses *tout court*. (Contador, 2001, p. 18, itálico no original)

Segundo Francisco Júnior (2019), a língua de prestígio no rap passou a ser o crioulo, um crioulo próximo do de Cabo Verde, mas não uma reprodução fiel do mesmo. Este crioulo tornou-se na língua franca dos rappers afrodescendentes em Portugal, independentemente do país de origem dos seus pais.

## 4. A língua franca no rap

Diz Júnior (2019) que o crioulo com mais influência no rap português é o crioulo de Sotavento, e já Contador (1998) tinha feito referência a Praia, em Santiago, ilha no Sotavento. Júnior (2019) diz também que a situação de incerteza ortográfica do crioulo de Cabo Verde cria uma instância de criouliização.

No entanto, bem como acontece nos processos de criouliização, há sempre a possibilidade de formação de novos códigos linguísticos, sendo que os rappers que vivem em Portugal criam códigos diferentes dos das ilhas de Cabo Verde e também da Guiné-Bissau e São Tomé e Príncipe, onde também se fala crioulo. O processo de criouliização permite a criatividade linguística por não ter uma gramática, nem código padrão para ser seguido. (idem, p. 177)

Com efeito, tanto Cabo Verde como a Guiné estão a realizar esforços para standardizar a escrita das suas línguas crioulas e criar uma norma. Cabo Verde adotou, depois de um período experimental, o ALUPEC, o Alfabeto Unificado para a Escrita da Língua Cabo-verdiana (Decreto-Lei no 8/2009 da República de Cabo Verde, 2009). O ALUPEC é um alfabeto que não reúne consenso entre os rappers (Pardue, 2015).

Por ser muito próxima do português, esta língua franca pode correr o risco de descriouliização. Quando um crioulo convive muito tempo com uma língua de maior prestígio, há uma tendência para que as suas estruturas se deixem assimilar e substituir pelas da outra língua de maior prestígio (Pereira, 2000). Esta é definição formal de descriouliização. Mas importa ver que dissemos que o crioulo é também uma língua de prestígio. Em Portugal, não é o prestígio da língua portuguesa que leva à descriouliização, senão o facto de que o crioulo é uma língua oral, sem variante padrão e não normalizada.

Isso é possível porque o crioulo é uma língua em constante hibridismo, dessa forma, qualquer pessoa pode interferir na linguagem e inserir novas palavras. (Júnior, 2019, p. 176)

Mas esta situação pode também ser vista como uma recriouliização<sup>12</sup>.

Neste contexto, o crioulo de Cabo Verde se faz presente nos vários restaurantes e cafés onde se escuta música de Cabo Verde, nos jovens escutando *Rap Kriol* em seus carros estacionados nas ruas, nos transeuntes em geral. Durante o trabalho de campo no bairro, nunca tive dificuldades em iniciar uma conversa em crioulo

<sup>12</sup> De facto, a criouliização ocorreu com a criação do crioulo no século XIV-XV, por isso pode ver-se o fenómeno como uma recriouliização. Pelo contrário, pode entender-se que o crioulo está em processo de contínua criouliização.

de Cabo Verde, seja com os funcionários do ACMJ, com os pais e adultos nas proximidades, ou mesmo com as suas filhas e filhos nascidos em Portugal. Sejam descendentes de cabo-verdianos (*sampadjudus* ou *badius*), de guineenses, angolanos ou são-tomenses a língua que predomina em Cova da Moura é o *Kriol*. Eventualmente, estes indivíduos também se comunicam em português, e muitas vezes, as conversas começam em uma língua e terminam em outra. Ao nosso ver, estes aspetos observados no cotidiano do bairro revelam a existência de processos sociolinguísticos de recrioulização e descrioulização. (Lopes, 2020, p. 139, itálico no original)

Parece, então, que a linha que separa uma descrioulização de uma recrioulização é desenhada pela língua que detém o prestígio. Uma recrioulização trata-se, pois, de uma inversão do contínuo entre crioulização e descrioulização.

Um problema com todas as palavras recentemente emprestadas do português é que a influência desta língua sobre o crioulo é muitas vezes entendida como descrioulização ou “aportuguesamento”, que colide com um certo purismo linguístico e com esforços de delimitar o cabo-verdiano do português e fortalecer a sua autonomia. Mas os “neologismos” podem também ser vistos como resultado do processo da lexicalização congruente típico para falantes bilíngues, que vou mostrar no seguinte ponto. (Märzhäuser, 2011b, p. 168)

Inserir novas palavras é precisamente o que os rappers parecem querer.

CM: Então já andas a pôr mais palavras no crioulo, basicamente?

MC CH: Ya, já ‘tamos a inventar um crioulo diferente, fodido.

CM: E as pessoas em Cabo Verde vão entender?

MC CH: Ya, a nossa geração entende, ‘tas a ver, pois já há muitos estudantes, parece que as pessoas estão sempre na net, sabem estas palavras. Mas também não podemos abusar bué disso, mas também não podemos ficar naquele crioulo só coisinhas básicas de linguagem de campo também.

(Interview 6/07) (idem, 2011a, p. 239)

Nesta citação, é possível perceber que existe alguma ambivalência em relação ao estatuto do crioulo vis-à-vis o estatuto do português e de outras línguas. O crioulo é, em algumas alturas, sentido como limitado ao contexto rural (Märzhäuser, 2011b). Na verdade, o crioulo tem estruturas e elementos suficientes para explicar praticamente todas as ideias (Duarte, 2003). Não é limitado nesse sentido. Acontece, contudo, que essas potencialidades se materializam numa “forma de explicar”, ou seja, não existem palavras próprias que designem essas realidades. Mas uma língua de prestígio terá necessariamente de ter essas palavras. Como veremos no corpus que elaborámos, as rimas são quase sempre realizadas com nomes comuns ou verbos. E, assim, durante o processo criativo,

a memória poética pede essas palavras, que simplesmente não existem. Essa é uma das razões que levam à recrioulização, mas não a única.

É curioso, porque o crioulo cabo-verdiano tem partículas de uma sílaba apenas, que Pardue (2015) considera ótimas para o *flow*<sup>13</sup>, pois criam rimas internas: *ta* (marca o verbo no presente), *sa* – usado em conjunção com *ta*: *sa + ta* (marca o presente contínuo), *ka* (partícula de negação), *ma* (usado como conjunção “que”), *da* (verbo “dar”), em combinações como “El fla ma ka ta da” (Ele disse que não funciona). As formas em crioulo para explicar as ideias são, sobretudo, circunlóquios, onde se poderia esperar o uso de várias combinações destas partículas que permitem rimas internas. Todavia, parece que o prestígio da língua, o facto de ela ter ou não “as palavras”, e o facto de as rimas serem feitas com nomes e verbos é um fator que se sobrepõe a uma potencialidade poética da língua cabo-verdiana que se realiza certamente noutras alturas.

## 5. Metodologia

Elaborámos um *corpus* com 4 músicas do artista Landim, que retirámos do *website* <https://genius.com/>. Procurámos todas as palavras no *Dicionário Prático Português Caboverdiano Variante de Santiago/ Disionári Purtugés-Berdiánu Kiriolu de Santiágu k splikasom di uzu di kada palábra* da Verbalis de 2002, por Mendes *et al.*, para verificar se estavam listadas, e consequentemente, se existiam. Esta opção metodológica implicou limitações consideráveis. Um dicionário é sempre uma obra anacrónica, porque quando é publicado já está desatualizado e o dicionário é de 2002. Para mais, este dicionário destina-se a aprendentes do português língua segunda, pelo que tem mais de 4000 palavras lematizadas, o que fez com que, por exemplo, todos os participios estivessem ausentes do dicionário.

Como os resultados com o uso dicionário eram muito limitados, recorremos a um informante, cuja tarefa foi de assinalar se as palavras nas letras das músicas existiam em crioulo. Este informante é cabo-verdiano, de Praia, na ilha de Santiago, e vive em Portugal há 5 anos. O seu discurso em cabo-verdiano é já muito descrioulizado, facto que também admite. O informante não considera a sua língua materna nos termos “acroletal”, “basoletal”, etc., e, no decorrer da sua tarefa, reconheceu que algumas palavras são conhecidas das franjas da população com mais instrução, pelo que existem em crioulo cabo-verdiano, mas não são do domínio da maioria, o que para nós é sinónimo de estruturas descrioulizadas<sup>14</sup> ou novas crioulições.

<sup>13</sup> Forma como se canta ou rima; interligação das palavras e dos sons (Simões, 2010).

<sup>14</sup> Em Cabo Verde, o português é a língua do ensino, da administração e da comunicação social.

## 6. Resultados

Tentamos apresentar os resultados grafados com base no ALUPEC, mas admitimos que o esforço pode não ser perfeito. Apresentamos apenas os resultados mais significativos.

Make money fala, bu ka tem un **sentimu**  
 Nigga armadu em spértu, nem ka pása setimu  
 Kau sta mau, pa bu ládu pesimu  
 Kel ki bem pa nha ládu... God bless, **akréximu**  
 (“Akréximu” de Landim [excerto])

O dicionário assinala as palavras “cêntimo”, “sétimo”, “péssimo” e “acrécimo” como desconhecidas. O nosso informante assegura que a palavra “cêntimo” não existe em crioulo cabo-verdiano e que a palavra “acrécimo” não é desconhecida dos cabo-verdianos com mais educação, o que é interessante atendendo a que é o título da música. De notar também o code-switching com o inglês em “Make money”, em “God bless”; e no uso de uma Hip Hop Keyword, “nigga” (Märzhäuser, 2011a).

Katastrofe na kada strofe  
 Ki ta pobu desloka  
 Trata rap sima ki bu sa trata bu kota  
 Respeitu, dedikason, kela ki ta konta  
 Rap obi so ta oras ki bu ta solta  
 Kes palavra ki ta bai y ka ta volta  
 Rap fasen soldier, rap e nha **iskolta**  
 Oras ki n’ ta anda a solta  
 (“Real dimás” de Landim [excerto])

O dicionário assinala “catástrofe”, “estrofe”, “dedicação”, “revolta”, “escolta” e ainda a fraseologia “anda a solta” como desconhecidos. O nosso informante reconhece “escolta” como desconhecida apenas. Aqui temos também o code-switching com o inglês em “soldier”.

N’ krê odjal firmeza  
 Si lealdade e diferénsa  
 Entri dexe y ka dexe  
 Entri larga y beja  
 Entri para y **aleja**  
 (“Undeu” de Landim [excerto])

O dicionário assinala “firmeza”, “lealdade” e “aleija” como desconhecidas. O nosso informante apenas reconhece “aleija” como não existente em crioulo cabo-verdiano. Provavelmente porque já tínhamos discutido a palavra “firmeza”, o nosso informante não a assinalou, mas antes tinha-nos dito que “firmeza” é uma palavra com um sentido particular no hip-hop, que agora começa a ganhar adeptos em Cabo Verde.

Kel e ka vida...  
 Dias ata pasa na um ritmo ki ta ultrapasa  
 Nhas kapasidádi di compreendi  
 Realidad ki sta nha frenti  
 Si n’ dexa palavras **flui**  
 Es ta xpresa gana kontrui  
 Sin sabedoria nada bu ka ta usufrui  
 Bu ta destrui, so destrui...  
 (“Keli e ka vida” de Landim [excerto])

O dicionário indica “flui”, “expressa” e “usufrui” como desconhecidas. O nosso informante reconhece apenas que “flui” é desconhecida da maioria da população.

## 7. Discussão dos resultados

A rima é essencial no hip-hop.

MC STR: A rima tem que ‘tar lá. [...] Rimar é o mais importante, rimar é conseguir falar do tema mas rimando porque se não fosse a rimar eu acho que... Pfff, já não é bem rap, e nós também podemos fazer letras fenomenais (riso) mas o facto de rimar muitas coisas que queremos falar não conseguimos pôr no papel e, às vezes, uma frase é bonita, assenta bem na letra mas depois não encontras outra rima para dar continuidade e às vezes és obrigada a mudar o sentido da frase, falar de outra forma para poderes conseguir encontrar a rima. (Interview 2/07) (Märzhäuser, 2011a, p. 130)

Sugerimos aqui que o que podia ser visto um code-switching ocasional com o português se trata, na realidade, de recrioulizações estratégicas, que não são apenas criações *ad-hoc*, rapidamente esquecidas, como sugeriu Märzhäuser (2011a). A rima é tão importante no rap que, de vez em quando, se fazem neologismos para assegurar, que transitam para o acervo linguístico dos crioulos. Este processo não é inocente e provavelmente a maior parte dos rappers sabe que o está a fazer.

Quando falamos em recrioulização estratégica falamos em palavras isoladas apenas, assim como pequenas fraseologias, e não em fórmulas mais longas e complexas. A diferença desta análise para uma análise de code-switching como

a de Märzhäuser (2011a) é que assumimos que já não se trata de inserção, alternância ou uma lexicalização congruente, mas sim de recrioulização. A questão aqui parece ser também a da dimensão de separabilidade das duas línguas: o *sampling* linguístico<sup>15</sup> do crioulo dos bairros parece por vezes questionar o que se pode entender por língua e a ideia de que as línguas são autónomas e completamente separadas (Pennycook, 2007), sendo que, de acordo com esta lógica, não se trata propriamente de code-switching<sup>16</sup>, como se entende da citação de Chullage abaixo.

T. E gostas de usar estas palavras inglesas?

MC CH: Não, já há palavras que ‘tão incluídas na maneira de falar do dia-a-dia, ‘tas a ver. Se eu ‘tou no bairro: *Djobe kel nigga lá*, já ‘ta lá.

T. Então tu usas *nigga*?

MC CH: Mas o *nigga* já é português.

T. Já é português?

MC CH: Ya, *nigga* já é português, quando tu tens aqui o crioulo que é falado na Grande Lisboa, o crioulo que é falado na Grande Lisboa já mistura crioulo de Cabo Verde com português, com Inglesismos e Francesismos bué, bué das palavras já vêm da cena francesa com filhos de imigrantes. Com francesismos com... inclusive o calão de Angola, não é? [...] A base é crioulo mas têm palavras diferentes, man, ‘tas a ver... *g, go, gi, bem lí* sabes, *g’* estas cenas não é crioulo, ‘tas a ver. E o *p’* e o *nigga lí* essas cenas... (Interview 6/07) (idem, p. 264, itálico no original)

Pudemos encontrar a expressão **aleja** no filme *O Fim do Mundo* (2019), sobre a juventude afrodescendente dos bairros da Reboleira. Dizia a personagem principal:

Na Kau Verdi, li tãme es ta levaba bué Pitbull pa Praia, pa bai géra [...]. E géra, nha mano, ti ki un **aleja**, kalker mori o si.

Em Cabo Verde, ali também levavam bué de pitbulls para Praia, para lutarem. [...] Era guerra, meu bro, até que um se alejasse, morresse ou assim. (Tradução nossa)

Neste caso, pode muito bem falar-se da possibilidade da existência desta expressão no “crioulo street”, e argumentar que não se trata de uma recrioulização *estratégica*, embora possa ter começado como tal. De qualquer forma, é uma expressão que, segundo o nosso informante, não existe em crioulo cabo-verdiano, mas que tem um papel na sociabilidade destes jovens que vai para além do rap.

Temos ainda noção que todos os exemplos que apresentámos são do artista Landim. Certamente que se poderia obstar que o processo que temos vindo a

<sup>15</sup> O *sampling* é uma técnica de incorporar na música a produzir excertos normalmente curtos de outras músicas, discursos, anúncios, vozes, etc. Aqui é uma metáfora para a mistura de línguas.

<sup>16</sup> Não se tratando de code-switching, pode muito bem argumentar-se que é antes recrioulização.

descrever de recrioulização estratégica não é mais do que uma estratégia pessoal de Landim. Seriam necessárias mais investigações para confirmá-lo, contudo.

## Conclusão

O crioulo usado pelos rappers não é uma reprodução fiel dos crioulos de Cabo Verde, tampouco da Guiné ou São Tomé e Príncipe. Podemos caracterizá-lo como um “crioulo street”, uma língua de rua marcada pela sociabilidade de uma juventude afrodescendente e periférica. No entanto, o nosso objetivo neste texto foi de atentar ao facto de que este crioulo tem expressões de outras partes do mundo e que é mais aportuguesado do que as versões faladas nos países de origem. Esse ponto é importante porque implica que o crioulo está em estreita relação com a rua e essa relação é bidirecional.

As recrioulizações estratégicas e de prestígio podem explicar a razão por que os crioulos falados em Portugal são mais aportuguesados e poderão explicar ainda a vitalidade dos mesmos. Entendemos que já não se pode falar unicamente de code-switching, mas que é preciso falar de recrioulizações. Segundo Christina Märzhäuser (2011a), os rappers gostam de exibir as suas competências linguísticas através do code-switching. Pelos exemplos que demos não parecemos estar aqui perante situações de *boasting*<sup>17</sup>. Ainda que suscitado pela necessidade da rima, o uso de elementos de outra língua não parece ser justificado. Ou será que esses elementos já não são de outra língua? Poderá, portanto, ser que estes elementos portugueses, também influenciados por expressões trazidas de outras partes do mundo, como Angola, EUA ou Brasil, tenham, de facto, transitado e transitem para o campo lexical dos crioulos dos bairros, resultando assim em recrioulizações.

## Referências bibliográficas

- Alim, H. (2006). *Roc the mic right*. Nova Iorque: Routledge (e-book).
- Alim, H., Ibrahim, A. & Pennycook, A. (eds.). (2009). *Global Linguistic Flows*. Taylor and Francis (e-book).
- Antunes, M. (2003). O grupo é a minha Alma: Amizade e Pertença entre Jovens. Em G. Cordeiro, L. Baptista & A. Costa (orgs.). *Etnologias Urbanas* (pp. 143-155). Oeiras: Celta Editora.
- Chang, J. (2005). *Can't stop, won't stop*. Ebury Publishing (e-book)
- Cidra, R. (1999). *Representar o hip-hop': o papel do rap na formação de identidade e práticas culturais na área metropolitana de Lisboa* [Tese final de Licenciatura

<sup>17</sup> Momentos em que o rapper, na maioria das vezes, se vangloria das suas competências linguísticas, especialmente no que concerne a rima ou o conhecimento de outras línguas (Märzhäuser, 2011a).

- em Antropologia, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa].
- Contador, A. (1998). Consciência de geração e etnicidade: Da segunda geração aos novos luso-africanos. *Sociologia, Problemas e Práticas*, 26, 57-83.
- Contador, A. (2001). *Cultura Juvenil Negra em Portugal*. Oeiras: Celta Editora.
- Contador, A. & Ferreira, E. (1997). *Ritmo e poesia: os caminhos do rap*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- Decreto-Lei nº 8/2009 da República de Cabo Verde*. Boletim Oficial (2009).
- Dillard, J. (2008). A Sketch of the History of Black English. *The Southern Quarterly*, 45(2), 53-86
- Duarte, D. (2003). *Bilinguismo ou diglossia? As relações de força entre o crioulo e o português na sociedade cabo-verdiana*. Praia: Spleen Edições.
- Duarte, I. (2001). Língua, variação e normalização linguística. Em I. Duarte, *Língua Portuguesa: Instrumentos de análise* (pp. 15-31). Lisboa: Universidade Aberta.
- Fradique, T. (2003). *Fixar o movimento: representações da música rap em Portugal*. Lisboa: Etnográfica Press (gerado por ROC a 22/01/2019). Disponível em: <https://books.openedition.org/etnograficapress/2723> (acedido a 03/09/2021, pelas 18:05h)
- Kheara, T. (2021). *What makes African American Vernacular English distinct and complex*. <https://www.dictionary.com/e/united-states-diversity-african-american-vernacular-english-aave/> (acedido a 29/07/2021, pela 16:00h)
- Júnior, F. (2019). Rimando contra o ‘mito’ do bom colonizador: O RAP como forma de combate ao racismo em Portugal. Em T. Siteo & P. Guerra (orgs.) *O rap, entre saberes locais e olhares globais*. Porto: Faculdade de Letras, Universidade do Porto [e-book].
- Lopes, A. (2020). *Sobre adriças e cabrestos: o Kola San Jon de Cova da Moura e as formas resilientes da tradição na diáspora africana em Lisboa-Portugal* [Tese de Doutoramento em Antropologia. Centro de Filosofia e Ciências Sociais. Universidade Federal de Pernambuco]. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/38014> (acedido a 27/08/22, pelas 15h)
- Martins, H. (1997). *Ami cunhá cumpadri Pitécu: uma etnografia da linguagem e da cultura juvenil luso-africana em dois contextos suburbanos de Lisboa* [monografia, Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Lisboa].
- Märzhäuser, C. (2011a). *Portugiesisch und Kabuverdianu in Kontakt – Muster des Codes-switching und lexikalische Innovationen in Raptexten aus Lissabon*. Frankfurt: Peter Lang.
- Märzhäuser, C. (2011b). Contacto de Caboverdiano e Português e criatividade bilingue em letras de rap em Lisboa. Em C. Flores (org.). *Múltiplos olhares*

- sobre o bilinguismo: transversalidades II. Universidade do Minho. Disponível em: <https://hdl.handle.net/1822/23668>
- Mendes, A. (2021). *Quando os desvios são voluntários: as vozes africanas no hip-hop português e as suas práticas linguísticas (1994-2006)* [Dissertação de Mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa]. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10362/129545>
- Mendes, M., et al. (2002). *Dicionário Prático Português Caboverdiano Variante de Santiago/ Disionári Purtugés-Berdiánu Kiriolu de Santiágu k splikasom di uzu di kada palábra*. Lisboa: Verbalis.
- Pardue, D. (2015). *Capo Verde, Let's go: Creole rappers and citizenship in Portugal*. Urbana, Chicago e Springfield: University of Illinois Press.
- Pennycook, A. (2007). *Glorbal Englishes and Transcultural Flows*. Nova Iorque: Routledge.
- Pereira, D. (2000). Descrioulização lexical no contacto entre o Caboverdiano e o Português. *Revista galega de filoloxía*, 1, 175-185.
- Raposo, O. (2007). *Representa Red Eyes Gang: das redes de amizade ao hip hop* [Dissertação de Mestrado, Instituto Superior do Trabalho e da Empresa, Universidade de Lisboa]. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10071/7483>
- Raposo, O. (2010). “Tu És Rapper, Representa Arrentela, És Red Eyes Gang”. Sociabilidades e estilos de vida de jovens do subúrbio de Lisboa. *Sociologia, Problemas e Práticas*, 64, 127-147. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10071/2747>
- Raposo, O., et al. (2021). “Nos e fidju la di gueto, nos e fidju di imigranti, fidju di Kabu Verdi”: estética, antirracismo e engajamentos no rap crioulo em Portugal. *Revista Sociedade e Estado*, 36 (1), 269-291. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10071/22822>
- Raposo, O. & Marcon, F. (2021). The Black Beat of Lisbon: Sociabilities, music and resistances. Em R. Campos & J. Nofre (eds.). *Exploring Ibero-American Youth Cultures in the 21th Century – Creativity, Resistance and Transgression in the City*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Simões, J. (2010). *Entre a rua e a Internet – estudo sobre o hip-hop português*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- Simões, S. (2019). *Fixar o (in)visível: os primeiros passos do rap em Portugal (1986-1998)*. Lisboa: Caleidoscópio
- Souza, A. (2009). *A caminhada é longa... e o chão tá liso: O Movimento Hip Hop em Florianópolis e Lisboa* [Tese de Doutorado, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil]. Disponível em: <http://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/92342> (acedido a 27/08/22, pelas 15h).

## **Filmografia**

Cunha, Basil da (Realizador). (2019). *O Fim do Mundo*. Portugal.

Programa *POP OFF* (1992). RTP2: [https://www.youtube.com/watch?v=SdhSr-z5LRYI&ab\\_channel=GeneralDOfficial](https://www.youtube.com/watch?v=SdhSr-z5LRYI&ab_channel=GeneralDOfficial) (acedido a 30/09/22, pelas 14:30h)





