

Índice

Pelos mares das literaturas em português	7
<i>Ana Paula Arnaut</i>	
Vi o livro, li o filme: <i>Ensaio sobre a Cegueira</i>	9
<i>Sara Grünhagen</i>	
Falar a língua dos homens e dos anjos: intertextualidade e metalepse em <i>O evangelho segundo Jesus Cristo</i>	27
<i>António Manuel Ferreira</i>	
Doença e maldição: <i>A Febre das Almas Sensíveis</i> , de Isabel Rio Novo	41
<i>Jorge Vicente Valentim</i>	
“Corpo no outro corpo é o nome do amor”: homoerotismo e resistência na narrativa portuguesa contemporânea	49
<i>Maísa Medeiros Pacheco de Andrade</i>	
A guerra, o trauma e o testemunho em <i>A Costa dos murmúrios</i> , de Lídia Jorge	61
<i>Bianca do Rocio Vogler</i>	
Afonso da Maia: uma personagem de tragédia grega no romance de Eça de Queirós	69
<i>David G. Frier</i>	
<i>O Degredado</i> de Camilo, o triunfo ilusório de Gonçalo Mendes Ramires, e impérios instáveis em África	83
<i>Francisco Maciel Silveira</i>	
Mar transcontinental: a paixão abissal de Pedro e Inês segundo a visão ciclópica do divã de Freud	97
<i>Flavia Maria Corradin</i>	
O eterno mito inesiano redivivo no além-mar	103
<i>Tania Martuscelli</i>	
Brasil e Portugal na literatura contemporânea: hibridismo e hospitalidade	115

<i>Agnaldo Rodrigues da Silva</i> A reconciliação com a memória e a identidade. <i>A árvore dos antepassados</i> (Licínio Azevedo) e <i>O grande circo autêntico</i> (José Mena Abrantes)	125
<i>Olga Maria Castrillon-Mendes</i> Aspectos do romance contemporâneo em Mato Grosso	135
<i>Ana Isabel Correia Martins</i> As vozes camaleónicas de Agualusa: intercorrências transficcionais e intertextuais	147
<i>Francisco Topa</i> Galinha à cafreal: José Craveirinha meio século depois	161
<i>Hilarino Carlos Rodrigues da Luz</i> O mar na poesia de Ruy Duarte de Carvalho, Jorge Barbosa e na obra <i>Os Pescadores</i> de Raul Brandão	173
<i>Martin Neumann</i> O papel das “pequenas” literaturas lusófonas de África (Cabo Verde, Guiné-Bissau e São Tomé e Príncipe) no universo das literaturas de língua portuguesa	185
<i>Alberto Sismondini</i> Manifestações da alteridade nos <i>Contos Completos</i> de Alberto Mussa	211
<i>Tania Macêdo</i> Literaturas africanas de língua portuguesa e império colonial: “o silêncio azul”	217
<i>Sara Augusto</i> Poesia de viagem a Oriente. Quanto pode uma viagem ainda incomodar?	231
<i>Aurora López & Andrés Pociña</i> Viagens imaginárias e reais de Rosalía de Castro por terras e mares de Portugal	247

Pelos mares das literaturas em português

A frase “Da minha língua vê-se o mar”, da autoria de Vergílio Ferreira, constitui já um lugar-comum que pode provocar agrado, mas também pode gerar desconfiança. Na verdade, o português é uma língua tão marítima como telúrica, e dela também se veem as montanhas, as vastas planícies, a amazónica floresta, a savana; bem como as cidades, as aldeias, as favelas ou o musseque. É, todavia, verdade que, partindo com os marinheiros, o português cruzou os mares e enriqueceu-se em novos e diferentes territórios. Foi ficando mais suave e plástico, menos rígido e hierático.

Como língua pluricontinental, o português já não é apenas um mero instrumento de comunicação quotidiana; é também um fator artístico, que tem propiciado a afirmação de literaturas, novas e menos novas, que vêm reclamando a revisão séria dos diversos cânones. Essa necessidade é reforçada pelos ensaios que integram este livro.

Pelos mares das literaturas em português reúne vinte estudos da autoria de investigadores de várias instituições: as universidades portuguesas de Coimbra, Aveiro, Porto, Nova de Lisboa; e as seguintes universidades estrangeiras: Sorbonne Nouvelle, University of Leeds, Universitäts Hamburg, University of Colorado Boulder, Universidade de São Paulo, Universidade Federal de São Carlos, Universidade do Estado de Mato Grosso, Universidade de Granada e o Instituto Politécnico de Macau.

A variedade dos temas estudados, bem como as diferenciadas perspetivas hermenêuticas adotadas pelos ensaístas consubstanciam um importante testemunho acerca da vitalidade das literaturas em português.

Os Editores

Ana Paula Arnaut

Centro de Literatura Portuguesa
Universidade de Coimbra

Vi o livro, li o filme: *Ensaio sobre a Cegueira*

Resumo: partindo da adaptação para cinema do romance *Ensaio sobre a Cegueira*, publicado por José Saramago em 1995, propomo-nos provar que, ao contrário do que se pensa, uma imagem não vale necessariamente mais do que mil palavras. Abordaremos, ainda, a questão da traição e da fidelidade do filme ao texto do autor, em particular, e ao “espírito” da sua produção ficcional, em geral.

Palavras-chave: cegueira, violência, solidariedade, compaixão, aprendizagem, esperança.

Penso que não cegámos, penso que estamos cegos,
Cegos que vêem, Cegos que vendo, não vêem.
(José Saramago, *Ensaio sobre a Cegueira*)

Romance inaugural do ciclo universalizante da obra saramaguiana, em que da “fase da estátua” o autor passa à “fase da pedra” (Saramago, 2013, p. 15)¹, *Ensaio sobre a Cegueira* (1995) ilustra a possibilidade de, ao contrário do que vulgarmente pensamos, as palavras poderem valer mais do que qualquer imagem. Deixando de se interessar pela contemplação do exterior da estátua para passar a tentar compreender “o interior dela”, ou a pedra de que esta é feita, o escritor inicia, portanto, um segundo percurso romanesco² norteado pela procura

-
- 1 “O livro já não se empenha na descrição da estátua, é uma tentativa de entrar no interior da pedra, no mais profundo de nós mesmos, é uma tentativa de nos perguntarmos o quê e quem somos” (Saramago, 2013, p. 34). Sobre a metáfora da estátua e da pedra, apresentada em Turim, em maio de 1997, ver, ainda, Rios et al, 1999, p. 64, e Picchio, 1999, p. 15.
 - 2 O primeiro ciclo compreende os romances publicados entre 1977 e 1991 (de *Manual de Pintura e Caligrafia* a *O Evangelho segundo Jesus Cristo*), o segundo estende-se até *Ensaio sobre a Lucidez* (2004) e o terceiro inclui os três últimos livros publicados em vida do autor (*As Intermittências da Morte*, 2005, *A Viagem do Elefante*, 2008, e *Caim*, 2009 (ver Arnaut, 2008, p. 15–51 e Arnaut, 2010). Numa linha divergente, com a qual não concordamos (ver Arnaut, 2010), Fernando Gómez Aguilera considera que o romance de 2005 pertence ainda à fase anterior, fechando-a (Gómez Aguilera, in Saramago, 2013, p. 52). Sobre a importância de *Claraboia*, romance publicado postumamente (2011), na globalidade da ficção saramaguiana, ver Arnaut, 2011, p. 38.

da resposta a uma das mais complexas questões da humanidade: “que diabo de gente somos nós?” (Saramago, in Luís, 2000, p. 21). Para isso, cria um universo indefinido, sem fronteiras temporais ou espaciais, em que, com exceção de uma (não por acaso, como veremos, uma mulher³), todas as personagens (nunca nomeadas por um nome próprio) vão ficando cegas. Não se trata, porém, de pôr em cena a cegueira física mas, pelo contrário, a cegueira de espírito⁴ de um mundo, de uma sociedade, em que o Homem se converte “definitivamente em lobo do homem” (Saramago, 2013, p. 34), porque

no que toca à razão, estamos cegos [...], nós não usamos racionalmente a razão. É um pouco como se eu dissesse que nós somos cegos da razão. Essa evidência é que me levou, metaforicamente, a imaginar um tipo de cegueira, que, no fundo, existe. Vou criar um mundo de cegos porque nós vivemos efectivamente num mundo de cegos. Nós estamos todos cegos. Cegos da razão. A razão não se comporta racionalmente, o que é uma forma de cegueira. (Saramago, in Gómez Aguilera, 2010, p. 140)⁵

A cegueira será, portanto, branca, para que assim se distinga da outra, negra, a física, e durará o tempo necessário à construção de uma história apocalíptica que intenta levar-nos a refletir sobre a razão de sermos assim (Saramago, 2013, p. 34), ou, numa linha de análise concomitante, que tenta alertar-nos para os perigos de sermos como somos e, por conseguinte, numa espécie de *aviso à*

-
- 3 “Essa mulher não cegará nunca, ainda que, no momento em que entrou para a ambulância eu não o soubesse... Podia ser que cegasse no capítulo seguinte, mas, de repente, quando nele trabalhava, compreendi que esse personagem, a mulher, não podia cegar, porque havia sido capaz de compaixão, de amor, de respeito, de manter um sentido de profunda dignidade na sua relação com os outros, porque, reconhecendo a debilidade do ser humano, foi capaz de compreender” (Saramago, 2013, p. 36). A propósito de M., do romance *Manual de Pintura e Caligrafia*, protótipo das suas personagens femininas, José Saramago sublinha o facto de a mulher aparecer “como um forte elemento de transformação” (Saramago, 2013, p. 21).
- 4 Já no edifício do manicómio, alguém se interroga: “quem nos diz a nós que esta cegueira branca não será precisamente um mal do espírito” (Saramago, 1995, p. 90).
- 5 A eventual *inspiração* para o romance pode residir numa das memórias de infância de José Saramago, mais propriamente na lembrança de um parente dos vizinhos Baratas, “de nome Júlio, cego, e que estava internado não sei em que asilo. Vestia um uniforme de cotim cinzento deslavado. Glabro de cara, com pouco cabelo na cabeça, e esse mesmo cortado à escovinha, tinha os olhos quase brancos e o ar de quem se masturbava todos os dias (é agora que o estou a pensar, não nessa altura), mas o que nele mais me desagradava era o cheiro que desprendia, um odor a ranço, a comida fria e triste, a roupa mal lavada, sensações que na minha memória iriam ficar para sempre associadas à cegueira e que provavelmente se reproduziram no *Ensaio* (Saramago, 2006, p. 113).

navegação da humanidade, para o facto de a ficção alegórica poder rapidamente transformar-se em realidade efetiva⁶. Salvaguardando as devidas distâncias entre o mundo recriado e o espaço além ficção do leitor, ou, no caso da adaptação para cinema, do espectador, a escrita, ou a sua tradução para o grande ecrã, dura, para todos, “o tempo que era necessário para se acabar um h[H]omem e começar outro” (Saramago, 1985 [1977], p. 312).

Apesar de reconhecermos as inevitáveis diferenças entre as linguagens das duas artes em jogo neste texto, e numa linha que julgamos anunciada pela subversão verbal que inscrevemos no título, a verdade é que o filme *Ensaio sobre a Cegueira* (2009)⁷, com direção de Fernando Meirelles e roteiro de Don McKeller, não mantém apenas o que Vergílio Ferreira designa como o “«espírito do livro»” (Ferreira, 1995, p. 202, ver Stam, 2006, p. 23), ou, para o mesmo efeito, não mantém só a dimensão universal do romance, aqui também conseguida (não sabemos se como resultado de um acaso no *casting*⁸) por um elenco principal que reúne várias raças. De facto, reclamando como legítima a subjetividade que preside à contemplação de qualquer objeto artístico, acreditamos que a fidelidade do filme ao romance se instaura, principalmente, pela manutenção das grandes sequências do enredo, não havendo lugar a deslocamentos⁹ assinaláveis, e, em paralelo, pela colagem muito próxima aos diálogos encenados pelo verbo saramaguiano.

Mesmo aceitando, com o próprio Fernando Meirelles, a existência, no filme, de três diferentes narradores, de três diferentes contadores da história (o diretor, “fora da trama”, a mulher do médico e o homem da venda preta), correspondentes, grosso modo, a outros tantos atos-sequências – na cidade, no manicómio/asilo¹⁰, na cidade – (no segundo ato, o velho da venda preta partilhará a narração

6 A crítica de Lauro António ao filme vai, justamente, neste sentido (António, 2008). Sobre a polémica causada nos Estados Unidos, ver Gonzalez, 2008.

7 Filme de abertura oficial do 61º Festival de Cannes, em 2008 (lançado no mesmo ano no Brasil, no Canadá e no Japão. Estreou nas salas de cinema portuguesas, em 13 de novembro do mesmo ano, tendo sido lançado em DVD, em 2009).

8 Mas, como escreve Fernando Meirelles, numa “Lição do dia: a criação é assim. Como um lance de dados, jamais abolirá o acaso” (Meirelles, 2008, p. 41).

9 “Elementos que estão em ambos, filme e texto literário, mas não na mesma ordem cronológica, ou espacial” (Brito, s./d., p. 10).

10 A opção pela palavra “manicómio”, para designar o local para onde são levados os cegos, em detrimento do substantivo “asilo”, que aparece apenas uma vez no romance de José Saramago (1995, p. 207), e que é usada por Fernando Meirelles (2008), contribui, de acordo com a nossa sensibilidade linguística, para a intensificação da dinâmica visualista que o romance instaura relativamente à ambiência caótica e violenta a que as personagens s(er)ão sujeitas.

com a mulher do médico e, no terceiro com esta e com o diretor), a verdade é que essa mudança, afetando e estabelecendo o ritmo do filme (Meirelles, 2008, pp. 48–49)¹¹, obedece ao andamento do próprio romance, mesmo sendo este presidido por uma única instância narrativa. O facto de o terceiro ato do filme de Meirelles reduzir e simplificar o número de cenas que encontramos no romance (ou, para o mesmo efeito, a adição ou a ampliação de elementos¹²) não impede a sensação de fidelidade a que acima nos referimos.

Em todo o caso, talvez seja legítimo dizer que a redução de algumas cenas do terceiro ato contribui para a impressão que temos de que, estranhamente, ou não, o livro é mais visual, e também mais violento, do que o filme, assim se confirmando a capacidade do autor para o redimensionamento pictórico do verbo e assim se permitindo a (con) fusão dos níveis de imersão que, em regra, são atribuídos ao texto impresso e ao *texto visual*¹³. Referimo-nos, por exemplo, aos capítulos em que “os sete peregrinos” (Saramago, 1995, p. 257) interagem, direta ou indiretamente, com a velha-vizinha do 1º andar do prédio em que vivia a rapariga dos óculos escuros (Saramago, 1995, pp. 231–256, 281–292), ou, ainda, apesar do forte impacto da imagem¹⁴ que no filme os condensa, aos três

-
- 11 “O primeiro ato é mais clássico, a história avança agilmente da maneira como acontece na maioria dos filmes. No segundo ato, o da observação da Mulher do Médico, o filme viaja mais, é menos objetivo e divaga como uma mulher (sim, as mulheres são melhores em divagações do que os homens). Finalmente, quando entra a narração do Velho da Venda Preta, o filme volta a ter uma trama mais linear, mas somada a uma leitura do que se passa” (Meirelles, 2008, p. 49–50).
 - 12 A inclusão de “umas poucas linhas para a Ministra da Saúde”, interpretada por Sandra Oh, e o maior espaço dado ao vendedor da farmácia (Mpho Koaho) onde a rapariga dos óculos (Alice Braga) compra as gotas para os olhos (ver Meirelles, 2008, p. 15–16, Brito, s./d., p. 10).
 - 13 Ao enfatizar a problemática da adaptação como processo, isto é, como reinterpretação criativa, e não apenas como produto, relativa à transcodificação de linguagem, Linda Hutcheon considera a existência de três modos-níveis de imersão, correspondentes à forma como nos relacionamos com o *texto*: “the telling mode (a novel) immerses us through imagination in a fictional world; the showing mode (plays and films) immerses us through the perception of the aural and the visual; [...] the participatory mode (videogames) immerses us physically and kinesthetically. But if all are, in some sense of the word, ‘immersive,’ only the last of them is usually called ‘interactive’” (Hutcheon, 2006, p. 22; ver p. 133).
 - 14 Sobre a criação de “imagens expressivas e marcantes” no filme, a partir de quadros de conceituados artistas como Pieter Bruegel, Hieronymus Bosch, Rembrandt, Malevitch, Francis Bacon ou Lucien Freud, ver Omena, 2010, p. 2–3. O próprio Saramago convoca o quadro de Bruegel, e, por extensão, a parábola bíblica que lhe dá origem

momentos que referem cadáveres devorados por cães (Saramago, 1995, pp. 233, 251, 284), maneira outra de dizer, de duplicar, a nova sociedade de cegos.

As apreciações que acabamos de fazer não pretendem, de modo algum, apontar para a subalternidade do filme em relação ao romance¹⁵. Temos consciência de que as duas artes são assistidas por *gramáticas* diferentes e, essencialmente, defendemos a liberdade artística, criativa, que, através de “uma série complexa de operações”, redistribui “energias”, provocando “fluxos e deslocamentos” e transformando “a energia lingüística do texto literário” “em energia áudio-visual-cinética-performática da adaptação” (Stam 2006, p. 50).

Em termos necessariamente englobantes, mas lembrando a simplicidade do que “o que o livro quis expressar”: “se somos assim, que cada um se pergunte porquê” (Saramago, 2013, p. 34), reafirmamos que a semântica do filme se mantém fiel à do romance, inscrevendo essa mesma dinâmica de aprendizagem, de catarse, também, não obliterando, portanto, a estrutura profunda da mensagem de um autor, ou de um narrador em sua substituição, desde sempre empenhado em denunciar os muitos atentados à dignidade do ser humano, reduzido, no romance e no filme, à sua condição mais animalésca.

(*Bíblia Sagrada*, 1995, Mt 15.10–20, Lc 6.39–45) (mas inscrevendo a importância da mulher do médico na *salvação* do grupo dos sete, pois, ao contrário da parábola, estes são guiados por alguém que, vendo, nos vários sentidos da palavra, os impedirá de cair no precipício), quando comenta que “estava claro que não podiam esses cegos por muito, pai, mãe e filho, que fossem, cuidar uns dos outros, ou teria de suceder-lhes o mesmo que aos cegos da pintura, caminhando juntos e juntos morrendo” (Saramago, 1995, p. 125).

- 15 Robert Stam resume os preconceitos respeitantes à adaptação nos seguintes termos: “1) antiguidade (o pressuposto de que as artes antigas são necessariamente artes melhores); 2) pensamento dicotômico (o pressuposto de que o ganho do cinema constitui perdas para a literatura); 3) iconofobia (o preconceito culturalmente enraizado contra as artes visuais, cujas origens remontam não só às proibições judaico-islâmico-protestantes dos ícones, mas também à depreciação platônica e neo-platônica do mundo da aparências dos fenômenos); 4) logofilia, (a valorização oposta, típica de culturas enraizadas na ‘religião do livro’, a qual Bakhtin chama de ‘palavra sagrada’ dos textos escritos); 6) anti-corporalidade, um desgosto pela ‘incorporação’ imprópria do texto filmico, com seus personagens de carne e osso, interpretados e encarnados, e seus lugares reais e objetos de cenografia palpáveis; sua carnalidade e choques viscerais ao sistema nervoso; 6) a carga de parasitismo (adaptações vistas como duplamente ‘menos’: menos do que o romance porque uma cópia, e menos do que um filme por não ser um filme ‘puro’” (Stam, 2006, p. 20–21). Sobre a questão da (in)fidelidade, ver ainda Stam, 2006, p. 19 e Hutcheon, 2006, p. 2.

Entre muitos exemplos possíveis de cenas profundamente violentas, psicológica e fisicamente, não podemos deixar de recordar algumas das que relatam o confronto entre os soldados e os cegos (Saramago, 1995, p. 81), a recolha da comida deixada pelos guardas do manicómio/asilo (Saramago, 1995, p. 71, 89–91), a decisão dos cegos da camarata dos malvados (a terceira camarata) em “governar a comida”, vendendo-a (Saramago, 1995, p. 140), a luta pela sobrevivência após a saída do manicómio/asilo (Saramago, 1995, pp. 220–225), ou, estas sobre todas as outras, as que descrevem a violação das mulheres:

[...] todas elas, já estavam a gritar, ouviam-se golpes, bofetadas, ordens, Calem-se, suas putas, estas gajas são todas iguais, sempre têm de pôr-se aos berros, Dá-lhe com força, que se calará, Deixem-nas chegar à minha vez e já vão ver como pedem mais, Despacha-te daí, não aguento um minuto. A cega das insónias uivava de desespero debaixo de um cego gordo, as outras quatro estavam rodeadas de homens com as calças arriadas que se empurravam uns aos outros como hienas em redor de uma carcaça. A mulher do médico encontrava-se junto ao catre para onde tinha sido levada, estava de pé, com as mãos convulsas apertando os ferros da cama, viu como o cego da pistola puxou e rasgou a saia da rapariga dos óculos escuros, como desceu as calças e, guiando-se com os dedos, apontou o sexo ao sexo da rapariga, como empurrou e forçou, ouviu os roncões, as obscenidades, a rapariga dos óculos escuros não dizia nada, só abriu a boca para vomitar, com a cabeça de lado, os olhos na direcção da outra mulher, ele nem deu pelo que estava a acontecer, o cheiro do vômito só se nota quando o ar e o resto não cheiram ao mesmo, enfim o homem sacudiu-se todo, deu três sacões violentos como se cravasse três espeques, resfolegou como um cerdo engasgado, acabou. A rapariga dos óculos escuros chorava em silêncio. O cego da pistola retirou o sexo que ainda vinha a pingar e disse com voz vacilante, enquanto estendia o braço para a mulher do médico, Não tenhas ciúmes, já vou tratar de ti, e depois subindo o tom, Eh, rapazes, podem vir buscar esta, mas tratem-na com carinho, que ainda posso precisar dela. Meia dúzia de cegos avançaram de rebolão pela coxia, deitaram mãos à rapariga dos óculos escuros, levaram-na quase de rastos, Primeiro eu, primeiro eu, diziam todos. O cego da pistola tinha-se sentado na cama, o sexo flácido estava pousado na beira do colchão, as calças enroladas aos pés. Ajoelha-te aqui, entre as minhas pernas, disse. A mulher do médico ajoelhou-se. Chupa, disse ele, Não, disse ela, Ou chupas, ou bato-te, e não levas comida, disse ele [...]. (Saramago, 1995, pp. 176–177, ver pp. 184–188)¹⁶

Cegos da razão todos, ou quase todos, portanto. Cegueira branca, como se sabe. Não devemos estranhar, por conseguinte, que, no romance, reiteradamente se mencione esta cor (de forma exata ou em palavras afins, como “mar de leite”,

16 Tendo em conta os resultados de diversos *test screenings*, Fernando Meirelles admite ter tido a necessidade de “dar mais alguns passos atrás na intensidade” de cenas como esta (Meirelles, 2008, p. 77).

Saramago, 1995, p. 14, *passim*), e que o filme, também de forma sistemática, resvale para a mesma tonalidade mas, agora, numa linha de repetição que não implica mera reprodução, convocando o reconhecimento, sim, mas com um toque de novidade¹⁷.

Ganhando em (re)significação pictórica, num jogo claro-escuro/branco-negro que simbolicamente intensifica a degradação do que somos ou do que podemos vir a ser, não nos são apenas apresentadas cenas em que predomina a cor branca¹⁸ ou em que se recorre à técnica do *fade out*. Esta, porém, em certos momentos, não diz respeito ao escurecimento gradativo do ecrã até ao preto total¹⁹ mas, antes, ao seu embranquecimento (também total), em regra imediatamente após a perda da visão de algumas das personagens, como sucede com o cego ladrão, a rapariga dos óculos escuros ou o médico.

A mesma técnica é usada, por exemplo, após a chegada daquele que completará o grupo dos “sete peregrinos”, o homem da venda preta, antes da entrada no hospital do cego ladrão, da rapariga dos óculos escuros, do rapazinho estrábico e do primeiro cego, que se juntam, na primeira camarata, ao médico e à sua mulher, ou, ainda, por ocasião da chegada de outros cegos (primeiro, o motorista de táxi, o farmacêutico, a empregada do hotel, a mulher do primeiro cego, entre outros, e, posteriormente, a rececionista do consultório do médico e mais cegos). Além disso, sem pretendermos esgotar todas as ocorrências de um filme em que a cor parece estar ausente, cumpre assinalar que o branco, total, difuso ou parcial, acompanha o relato do velho da venda preta (intercalando voz *in* e voz *off*²⁰) sobre o caos instaurado na sociedade exterior, antecedendo ou seguindo,

17 “But because each adaptation must also stand on its own, separate from the palimpsestic pleasures of doubled experience, it does not lose its Benjaminian aura. It is not a copy in any mode of reproduction, mechanical or otherwise. It is repetition but without replication, bringing together the comfort of ritual and recognition with the delight of surprise and novelty. As *adaptation*, it involves both memory and change, persistence and variation” (Hutcheon, 2006, p. 173, itálicos da autora). É, então, interessante verificar que, no filme, a recuperação da visão do primeiro cego é dada a partir da abertura em esbatido da imagem de uma chávena de leite (ver *infra*, nota 18).

18 A cor branca predomina, por exemplo, na farmácia onde a rapariga dos óculos escuros compra as gotas para os olhos ou na casa do médico, principalmente quando se aproxima o momento da cegueira. Também não nos parece ser por acaso que algum vestuário (da mulher do médico) e alguns objectos sejam de tonalidades afins.

19 “Esbatido – Obtido na filmagem, em laboratório ou na mistura (para o som), este efeito de ligação consiste em fazer aparecer ou desaparecer progressivamente a imagem ou o som (esbatido sonoro)” (Journot, 2009, p. 55).

20 “O termo *in* designa tudo aquilo que aparece no campo da imagem, elementos visuais e sonoros, por oposição àquilo que se não se vê, que está *off* ou fora de campo”. Voz *off*

também, episódios de conflito: entre o primeiro cego e aquele que lhe roubou o carro, entre novos grupos de cegos e os soldados-guardas do asilo, ou durante e após o enterro dos corpos por alguns dos cegos da primeira camarata.

Mas, porque a imagem não pode dizer todas as palavras, e eventualmente pensando naqueles que não leram o livro e que, por isso, não identificarão linear e imediatamente a relação cegueira branca-cegueira do espírito, o diretor recorre, em concomitância, numa linha de representação simbólica mais comum (negro igual a morte), ao uso do *fade out* em negro, sensivelmente a partir do primeiro terço do filme, quando o caos se intensifica e a agonia se acentua, quando mais e mais cegos chegam ao asilo ou quando as mulheres se vão entregar aos cegos da camarata dos malvados.

Em todo o caso, no final do filme, cumprido(?) o processo de aprendizagem, o branco servirá, numa linha inversa, para indiciar a recuperação da visão do primeiro cego e, com ela, a esperança dos outros em voltarem a ver, assim se pondo em cena a dualidade simbólica desta cor, passível de ser associada a ritos de passagem através das quais se processam as mutações do ser: da vida à morte, da morte à vida (Chevalier & Gheerbrant, 1982, p. 125). Mais cauteloso, porventura, no que toca ao cumprimento desse processo de aprendizagem, talvez porque a personagem não esteja, ainda, em condições de ver, reparar²¹, José Saramago opta, pelo contrário, por escrever que, antes de recuperar a visão, o primeiro cego vê “tudo escuro” (Saramago, 1995, p. 306), o que não acontece com a segunda personagem a readquirir a capacidade de ver, a rapariga dos óculos escuros. Ou talvez a escolha da tonalidade se tenha prendido, simplesmente, com a necessidade de sublinhar a passagem de um estado a outro.

Nesta mesma linha de duplicidade de significados, em que, mais uma vez, é possível verificar a adequação entre os sentidos sugeridos pela palavra escrita e aqueles que são sugeridos pela transcodificação levada a cabo na sua passagem à imagem, não podemos deixar de observar a função desempenhada pela chuva, que marca presença no romance (e também no filme) a partir do momento em que, aberto o portão “de par em par, os loucos saem” (Saramago, 1995, p. 211).

remete, pois, para o “comentário feito *a posteriori* sobre a história por uma personagem, que continua a ser um elemento diegético (mesmo que as diegeses, definidas pelo espaço-tempo, não coincidam), ou [...] [para o] comentário feito por uma voz exterior à diegese: é o caso, nos documentários, também no filme de ficção, da posição ocupada pela música. As tipologias variam com os autores: distingue-se geralmente «som *in*» (no campo), «som *off*» (fora de campo) e «som *over*» (por cima, como a música do filme e o comentário)” (Journot, 2009, p. 88, 111–112 (“*In*”, “*Off*”).

21 “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara. *Livro dos Conselhos*”.

Consumido o hospício pelo fogo igualmente destruidor e redentor que a mulher da segunda camarata atea no quarto dos cegos malvados (Saramago, 1995, pp. 207, 205), a chuva acompanha, pois, em intensidade, cenas de renovado dramatismo e agonia, como o regresso ao labirinto irracional da “cidade negra” (Saramago, 1995, p. 260) e a conseqüente procura de comida²², apenas começando a diminuir, para dar lugar ao sol, ainda que ténue, à medida que o final se aproxima, à medida que os cegos, e nós com eles, se encaminham para a recuperação da visão (Saramago, 1995, p. 268, ver pp. 281, 306).

Antes disso, porém, a chuva cumprirá a sua oblíqua função purificadora, lavando os corpos, primeiro os das mulheres e depois os dos homens, para que, finalmente (entenda-se o advérbio de forma retórica), possam redescobrir aquela “coisa” que, embora não tendo nome, existe “Dentro de nós”, definindo-nos como “o que somos” (Saramago, 1995, p. 262). E assim, em cena pungente e tocante, na linguagem escrita e na sua tradução visual, as três mulheres que na varanda da casa do médico se lavam são, na verdade, “três graças nuas sob a chuva que cai” (Saramago, 1995, p. 268), numa intertextualidade simbólica também anunciadora da reposição do equilíbrio e da harmonia²³, só alcançados após todas as privações e provações, em que o choro, (quase) constante, replica a dualidade simbólica da chuva.

-
- 22 “Quando o dia nasceu, só umas ténues colunas de fumo subiam dos escombros, mas nem essas duraram muito, porque daí a pouco começou a chover, uma chuvinha miúda, uma simples poalha, é certo, mas desta vez persistente” (Saramago, 1995, p. 213), posteriormente caindo “mais grossa” (Saramago, 1995, p. 213–214), “torrencialmente” (Saramago, 1995, p. 225, ver 226), ou fazendo-se anunciar pelo escurecimento de um céu sempre pesado (Saramago, 1995, p. 258, 260), acabando por desabar “em torrentes” (Saramago, 1995, p. 265, ver p. 264).
- 23 “As Cárites, em latim Graças (*Gratiae*) são divindades da Beleza e talvez, na origem, forças da vegetação. São elas que espalham a alegria na natureza e no coração dos homens e até no dos deuses. [...] Geralmente são representadas como três irmãs que têm os nomes de Eufrosina, Talia e Aglaia, três donzelas nuas agarradas umas às outras pelos ombros. [...] Atribui-se às Graças toda a espécie de influências nos trabalhos do espírito e nas obras de arte. Foram elas que teceram a veste de Harmonia [...]. Acompanham de bom grado Atena, deusa dos labores femininos e da actividade intelectual e também fazem companhia a Afrodite, a Eros e a Dioniso” (Grimal, 2004, p. 75). A *purificação* dos homens, pela água da chuva acumulada em alguidares, far-se-á dentro de portas (Saramago, 1995, p. 269 e ss). De teor diverso, porém afim, é o episódio, a cena, em que, após a violação, as mulheres lavam, purificam o corpo morto da cega das insónias, lavando outra, em seguida, “uma por uma, as suas companheiras, e depois a si própria” (Saramago, 1995, p. 181).

Sublinhando embora, e novamente, o importantíssimo papel desempenhado pela mulher do médico ao longo de toda a narrativa (e de todo o filme), cabe salientar, pois, que também a rapariga dos óculos escuros e a mulher do primeiro cego ganham relevo, quer nas relações (de afeto, de solidariedade) que individualmente mantêm com os seus homens quer naquelas que respeitam ao coletivo da camarata onde vivem, como ilustram os fortes e solidários comentários-decisões relativos, por exemplo, ao momento que antecede a cena da primeira violação (ver Saramago, 1995, pp. 167–168).

No que diz respeito a sentimentos de solidariedade e de compaixão pelo *outro*, transversalmente convocando um dos mais fascinantes *quadros* de *A Jangada de Pedra*, relativo à decisão de Maria Guavaira e de Joana Carda de se deitarem com Pedro Orce (Saramago, 1986, pp. 288–289)²⁴, devemos destacar, no entanto, dois momentos fundamentais, ainda que de teor diverso dos que acima referimos. O primeiro, em que a rapariga dos óculos escuros, “a mais bonita de todas as que aqui se encontram, a de corpo mais bem feito, a mais atraente, a que todos passaram a desejar quando correu a voz do que valia, foi afinal, numa noite destas [por pura caridade], meter-se por sua própria vontade na cama do velho da venda preta, que a recebeu como chuva de verão” (Saramago, 1995, pp. 170–171). O segundo, em que a mesma personagem não auxilia apenas o velho da venda preta a lavar-se, fazendo-o, mais uma vez, sentir-se homem:

nesse momento sentiu que umas mãos lhe tocavam as costas, que iam recolher-lhe a espuma dos braços, do peito também, e depois lha espalhavam pelo dorso, devagar, como se, não podendo ver o que faziam, mais atenção tivessem de dar ao trabalho. Quis perguntar, Quem és, mas a língua travou-se-lhe, não foi capaz, agora o corpo arrepiava-se, não de frio, as mãos continuavam a lavá-lo suavemente, a mulher não disse Sou a do médico, sou a do primeiro cego, sou a rapariga dos óculos escuros, as mãos acabaram a sua obra, retiraram-se, ouviu-se no silêncio o leve ruído da porta da casa de banho a fechar-se, o velho da venda preta ficou só, ajoelhado na banheira como se estivesse a implorar uma misericórdia qualquer, a tremer, a tremer, Quem teria sido, perguntava-se, a razão dizia-lhe que só poderia ter sido a mulher do médico, ela é a que vê, ela é a que nos tem protegido, cuidado e alimentado, não seria de estranhar que tivesse também esta discreta atenção, era o que a razão lhe dizia, mas ele não acreditava na razão. Continuava a tremer, não sabia se da comoção ou do frio. [...] Quando entrou na sala de estar, enxuto, cheiroso, a mulher do médico disse, Já temos um homem limpo e barbeado, e depois, no tom de quem acaba de lembrar-se de algo que deveria ter sido feito e não o foi, Ficaste com as costas por lavar, que pena. O velho da venda preta não respondeu, só pensou que tivera razão em não acreditar na razão. (Saramago, 1995, pp. 270–271)

24 Ver Arnaut, 2017.

Convocando uma outra relação de intertextualidade homoautoral, agora construída a partir de *Memorial do Convento* e do papel desempenhado pela música de Domenico Scarlatti na recuperação de Blimunda, prostrada pela doença após a recolha das duas mil vontades que farão voar a Passarola, a purga do sofrimento, como acima sugerimos, ainda que esporádica, além de facultada pelas lágrimas, “o alívio de uma ofensa” (Saramago, 1982, p. 185)²⁵, é permitida pela música que pontualmente se ouve a partir do rádio do cego da venda preta. Se no filme de Meirelles, ouvimos, em voz *off*, que “durante o tempo da canção o Reino dos Cegos ficou reduzido ao círculo duma estação AM de rádio” (num alheamento tranquilo patente nas expressões faciais, nos comportamentos e nos gestos das personagens/atores), no romance de Saramago, o velho:

Tirou o pequeno aparelho do bolso exterior do casaco e ligou-o. Pôs-se à procura das estações emissoras, mas a sua mão, ainda pouco segura, perdia facilmente o ajuste do comprimento de onda, ao princípio não se ouviram mais que ruídos intermitentes, fragmentos de músicas e de palavras, enfim a mão ganhou firmeza, a música tornou-se reconhecível, Deixei estar só um bocadinho, pediu a rapariga dos óculos escuros, as palavras

-
- 25 “Blimunda estava de olhos abertos, corriam-lhe devagar as lágrimas, se aqui estivesse um médico diria que ela purgava os humores do nervo óptico ofendido, talvez tivesse razão, talvez as lágrimas não sejam mais que isso, o alívio de uma ofensa. / Durante uma semana, todos os dias, sofrendo o vento e a chuva pelos caminhos alagados de S. Sebastião da Pedreira, o músico foi tocar duas, três horas, até que Blimunda teve forças para levantar-se, sentava-se ao pé do cravo, pálida ainda, rodeada de música como se mergulhasse num profundo mar, diremos nós, que ela nunca navegou, o seu naufrágio foi outro” (Saramago, 1982, p. 185). Apesar de, como dissemos, o choro percorrer a urdidura romanesca, podemos identificar alguns episódios passíveis de uma identificação mais concreta com o caso de Blimunda. Assim, no caso da mulher do médico, as lágrimas como “alívio de uma ofensa” surgem, principalmente em três momentos de grande intensidade dramática (sobretudo no romance, já que o filme exclui a última cena que referimos): por ocasião da morte do chefe dos cegos malvados, quando teme ser, “Talvez”, a “mais cega de todos, já matei e tornarei a matar se for preciso”, “quis matar e matei”, chorando, por isso, “lágrimas como nunca as tinha chorado em toda a sua vida” (Saramago, 1995, p. 188); quando, depois da saída do manicómio e da ida ao supermercado, “carregada com sacos de plástico, andando por uma rua alagada, entre lixo apodrecido e excrementos humanos e de animais”, “compreende que se desorientou e perdeu” e, “então, desesperada”, caindo “no chão sujíssimo, empapado de lama negra, e, vazia de forças, de todas as forças, desatou a chorar” (Saramago, 1995, p. 226); quando, ainda, observando a degradação a que haviam chegado, ou em que continuavam, defecando “Espalhados pelo quintal, gemendo de esforço, sofrendo de um resto de inútil vergonha”, chora “por todos eles, que nem parece que isso podem já” (Saramago, 1995, p. 243).

ganharam clareza, Não são notícias, disse a mulher do médico, e depois, como uma ideia que lhe tivesse ocorrido de repente, Que horas serão isto, perguntou, mas já sabia que ninguém poderia responder-lhe. O ponteiro de sintonização continuava a extrair ruídos da pequena caixa, depois fixou-se, era uma canção, uma canção sem importância, mas os cegos foram-se aproximando devagar, não se empurravam, paravam logo que sentiam uma presença à sua frente e ali se deixavam ficar, a ouvir, com os olhos muito abertos na direcção da voz que cantava, alguns choravam, como provavelmente só os cegos podem chorar, as lágrimas correndo simplesmente, como de uma fonte. (Saramago, 1995, p. 121)

Talvez, de facto, no filme de Fernando Meirelles, o velho da venda preta possa ser entendido como “uma espécie de alter ego do próprio escritor”, “um homem que repara, que tem subjetividade e vida interior” (Meirelles, 2008, pp. 8, 9)²⁶. Julgamos, no entanto, que, no romance, a projeção de Saramago se verifica, em primeiro lugar, na própria instância narrativa. Não esqueçamos, a propósito, as palavras do autor:

Tal como o entendo, o romance é uma máscara que esconde e, ao mesmo tempo, revela os traços do romancista. Com isto não pretendo sugerir ao leitor que se entregue durante a leitura a um trabalho de detective ou antropólogo, procurando pistas ou removendo camadas geológicas, ao cabo das quais, como um culpado ou uma vítima, ou como um fóssil, se encontraria escondido o autor...

Muito pelo contrário: o autor está no livro todo, o autor é todo o livro, mesmo quando o livro não consiga ser todo o autor. (Saramago, 1997, p. 41)²⁷

26 Fernando Meirelles acrescenta ainda que “Danny Glover, assim como Saramago, é um homem grande e cheio de vitalidade. A venda preta em um dos olhos do personagem e a catarata no outro tem alguma relação com os pesados óculos do autor e é algo carregado de sentidos. Por não enxergar muito bem, talvez, esse personagem viva mais em contato com seu mundo interno e imune à superficialidade do mundo sensorial, o que lhe permite, mesmo quando vítima da cegueira branca, compreender melhor e refletir sobre o caos em que todos estão instalados” (Meirelles, 2008, p.: 8).

27 Ver, ainda, Saramago, in Gómez Aguilera, 2010, p. 237–238: “A minha aspiração é fazer desaparecer o narrador para deixar que o autor se apresente sozinho perante uma entidade maior, ou menor: os leitores. O autor exprime-se por si mesmo, e não através dessa espécie de ecrã que é o narrador”, “Não, eu não me escondo por detrás do narrador. Saramago é o autor e é ele que conta o que conta”, “O narrador não existe, é uma invenção académica, graças à qual se escreveram milhares de teses doutorais [...]. A minha forma de narrar não coincide com os cânones. Sou eu quem escreve, e isso significa mais do que parece, que eu estou aí e sou o único que tem de inventar tudo [...]. [...] O narrador sou eu, e eu sou as personagens, no sentido em que eu sou o senhor deste universo. E se calhar, o leitor não lê o romance, mas sim o romancista”.

No que se refere às personagens, cremos que não erramos se afirmarmos que ela se centra essencialmente na mulher do médico. Construída na linha das grandes mulheres da ficção saramaguiana, companheiras de vida e de armas de homens que ousam lutar contra os poderes instituídos, e responsáveis, tantas vezes, pela sua evolução afetiva, moral e ideológica (ver Arnaut, 2008, p. 21), é esta quem, na verdade, mantém a capacidade de reparar, de sentir e de compreender, não porque nunca perde a visão, não porque os seus comentários são lúcidos, não porque mantém a capacidade de agir, mas porque nunca perde a humanidade, mesmo quando vê que “sem protesto”, a rapariga dos óculos escuros recebe o médico no seu “catre estreito” (Saramago, 1995, p. 171), mesmo quando mata o chefe da camarata dos malvados (Saramago, 1995, p. 185).

Numa linha extensionalmente exemplificativa da humanidade (e da racionalidade) da mulher do médico, podemos também acrescentar o facto de, ao contrário das outras personagens, ela ser capaz de compreender as atitudes dos guardas do manicómio. Assim sucede, por exemplo, quando se dirige com o marido à porta de entrada do manicómio, para comunicar que há “uma pessoa com uma infecção grave e que não há remédios” (Saramago, 1995, pp. 68–69):

Olhe lá, ó ceguinho, quem lhe vai comunicar uma coisa a si sou eu, ou você e essa voltam agora mesmo para donde vieram, ou levam um tiro, Vamos, disse a mulher, não há nada a fazer, eles não têm culpa, estão cheios de medo e obedecem a ordens, Não quero acreditar que isto esteja a acontecer, é contra todas as regras de humanidade, É melhor que acredites, porque nunca te encontreste diante de uma verdade tão evidente. (Saramago, 1995, p. 69)

Não podemos deixar de sublinhar, porém, que o autor também pode ser *visto*, isto é, lido, a partir de outras personagens do grupo dos sete peregrinos, nomeadamente o médico, quando, na igreja, a sua mulher lhe diz que todas as imagens tinham os olhos tapados, do “homem pregado na cruz com uma venda a tapar-lhe os olhos” à “mulher com o coração trespassado por sete espadas e os olhos também tapados por uma venda branca”: “é não eram só este homem e esta mulher que assim estavam, todas as imagens da igreja tinham os olhos vendados, as esculturas com um pano branco atado ao redor da cabeça, as pinturas com uma grossa pincelada de tinta branca” (Saramago, 1995, p. 301).

Assinalando que a ausência de identificação textual do “homem pregado na cruz” com Jesus Cristo (“aquele homem”, como se lhe refere a mulher do médico) permite ilustrar a relativização do valor da religião católica, ou da sua aceitação, em plena sintonia com o ateísmo saramaguiano²⁸, registamos que, após diálogo

28 Num outro exemplo, depois de enterrarem, no quintal, o corpo da mulher encontrado à porta do prédio da rapariga dos óculos escuros, a mulher do médico grita

intenso com a companheira sobre a hipótese de ter sido o próprio sacerdote a tapar os olhos das imagens (porque “talvez tenha pensado justamente que uma vez que os cegos não poderiam ver as imagens, também as imagens deveriam deixar de ver os cegos” – Saramago, 1995, p. 302), é ao médico quem cumpre concluir que “esse padre deve ter sido o maior sacrílego de todos os tempos e de todas as religiões, o mais justo, o mais radicalmente humano, o que veio aqui para declarar finalmente que Deus não merece ver” (Saramago, 1995, p. 302). E se não merece ver, não merece que se acredite que possa (que deva) controlar a vida do Homem, poder-se-ia concluir no âmbito da dinâmica ideológica de José Saramago, numa linha sempre presente nos romances do autor, como sucede, por exemplo, em *Levantado do Chão*: “Deus do céu, como podes tu não ver estas coisas, estes homens e mulheres que, tendo inventado um deus, se esqueceram de lhe dar olhos, ou o fizeram de propósito, porque nenhum deus é digno do seu criador, e portanto não o deverá ver” (Saramago, 1982 [1980], pp. 220–221).

Esse poder, o livre arbítrio, cabe a cada um de nós, cabe, no romance e no filme, aos “sete peregrinos” (aos quais se juntará um cão, não esqueçamos, chamado “das lágrimas”²⁹), individualmente e como um todo. A eles cumprirá, portanto, eventualmente contra todas as expectativas e contrariando alguma crítica que vê Saramago como um escritor pessimista, fazer-nos acreditar na possibilidade da redenção do ser humano³⁰. Não uma redenção no sentido religioso, não

“Ressurgirá” e não Ressuscitará. Embora, como acrescenta o narrador, “o dicionário esteja aí para afirmar, prometer ou insinuar que se trata de perfeitos e exactos sinónimos” (Saramago, 1995, p. 287), a verdade é que a opção pelo primeiro termo cria a necessária e indispensável distância laica para quem não acredita no poder de Deus.

29 Sobre a relevância do cão na ficção saramaguiana, ver Arnaut, 2008, p. 195–196). José Saramago, para quem “o cão é uma espécie de plataforma onde os sentimentos humanos se encontram. O cão aproxima-se dos homens para os interrogar sobre o que é isso de ser humano” (*apud* Gómez Aguilera, 2010, p. 158), confessou “ter achado o nosso Cão das Lágrimas muito doce; preferia que fosse mais agressivo” (*apud* Meirelles, 2008, p. 81).

30 Como escrevemos em outro lugar (Arnaud, 2014, p. 41–42), não nos parece que devamos aceitar sem qualquer questionamento a falta de esperança ou o carácter cético e pessimista do autor e da sua obra, mesmo que algumas das suas intervenções públicas para isso apontem. Com efeito, aos múltiplos comentários de sentido e melancólico desalento sobrepõem-se outros, talvez em menor número, mas, ainda assim, de fundamental importância, que evidenciam a constante procura do que o Homem pode/poderia ser. A redefinição utópica saramaguiana, ou o que entendemos como tal, implica, pois, uma busca que se traduz num processo de (re)aprendizagem que começa e acaba no próprio ser humano. Para tal, há que acreditar na capacidade e no poder do Homem

poderia sê-lo tratando-se deste autor, mas, mais importante, de uma redenção humanista e humanitária.

Talvez por isso, então, os eleitos sejam sete, número que aponta para a ideia de renovação, de fechamento de um ciclo e de início de outro (Chevalier & Gheerbrant, 1982, p. 860). Além disso, lembrando que o grupo é composto por quatro homens (ou por três homens e um rapaz, homem a ser) e por três mulheres, a ideia de totalidade do universo em movimento é obtida pela soma do número quatro, símbolo da terra com os seus pontos cardeais, ou com os seus quatro elementos, e do número três, símbolo do céu e da Santíssima Trindade que, todavia, aqui, como em *Memorial do Convento*, deve ser entendida como uma trindade terrestre e não celeste (Saramago, 1982, pp. 169–170).

O que assim se deixa implícito é que a construção, talvez utópica, de um mundo mais livre, mais justo e mais fraterno não implica, como sucede nas utopias de Thomas Morus, de Johann Valentin Andreae, de Tommaso Campanella ou de Francis Bacon (Arnaut, 2009), ou como sucede em *A Jangada de Pedra*, o achamento de um novo espaço, diverso daquele que habitamos. Esse parece ser, na ficção de José Saramago, um mero pormenor. Pelo contrário, a ideia que subjaz à leitura que fazemos das ficções do autor, e de *Ensaio sobre a Cegueira* (falamos também da adaptação de Meirelles), em particular, aponta para a exigência de (re)construir uma sociedade livre, justa e fraterna exatamente no mundo/sociedade em que vivemos. O (não) lugar da utopia deixa de ser um (outro) espaço físico, geográfico, passando a ser o próprio Homem, as suas crenças e convicções (Arnaut, 2014), depois, naturalmente, de passar por um processo de tomada de consciência ilustrado por *vias crucis* de teor diverso, de acordo com os tempos, os espaços e as personagens presentes nos romances.

Como refere Saramago,

a grande revolução, e o livro [*Ensaio sobre a Cegueira*] fala disso, seria a revolução da bondade. Se nós, de um dia para o outro, nos descobrissemos bons, os problemas do mundo seriam resolvidos. Claro que isso nem é uma utopia, é um disparate. Mas a consciência de que isso não acontecerá, não nos deve impedir, cada um consigo mesmo, de fazer tudo o que pode para reger-se por princípios éticos. Pelo menos a passagem por este mundo não terá sido inútil e, mesmo que não seja extremadamente útil, não terá sido perniciosa. (Gómez Aguilera, 2010, p. 118)

para lutar contra várias espécies de adversidades, de obstáculos e de violências. Afinal, como disse, em 1997, a Eduardo Sterzi e Jerônimo Teixeira, “Sabemos mais do que julgamos, podemos muito mais do que imaginamos” (*apud* Gómez Aguilera, 2010, p. 155).

Lembrando as palavras já citadas de H., de *Manual de Pintura e Caligrafia*, a escrita do autor e a imagem do cineasta duraram, de facto, “o tempo que era necessário para se acabar um h[H]omem e começar outro” (Saramago, 1985 [1977], p. 312), embora, devemos reconhecê-lo, nem todos (personagens, leitores e espectadores) possam ter assimilado o *aviso à navegação*. Os laços de afeto, de solidariedade e de compaixão desenvolvidos pelo grupo dos sete, bem como a consciência manifesta da lúcida mulher do médico de que “não cegámos, penso que estamos cegos, Cegos que vêem, Cegos que, vendo, não vêem” (Saramago, 1995, p. 310), parecem indicar, porém, que a mudança é possível, iniciada que foi a capacidade para que cada um se interrogue por que “somos assim” (Saramago, 2013, p. 34). Afinal, “lançada a semente a seara vai crescendo” (Oliveira, 1982 [1953], p. 29).

Referências bibliográficas

- António, L. (2008). Cinema: *Ensaio sobre a Cegueira*. Recuperado de <http://lauroantonioapresenta.blogspot.pt/2008/11/cinema-ensaio-sobre-cegueira.html>
- Arnaud, A. P. (2017). A palavra em movimento: a adaptação para cinema de ‘Embargo’ e de *A Jangada de Pedra*. In A. T. Peixinho & e B. Araújo, Bruno (Orgs.), *Estudos Narrativos Mediáticos* (pp. 205–232). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Arnaud, A. P. (2014). José Saramago: da realidade à utopia. O Homem como lugar onde (pp. 31–52). In B. Burghard (Ed.), “*O que transformou o mundo é a necessidade e não a utopia*” – *Estudos sobre Utopia e Ficção em José Saramago*. Berlin: Frank & Timme.
- Arnaud, A. P. (2011). *Claraboia* de José Saramago: como um homem se foi fazendo escritor. *Público/Ípsilon* (Livros), 2 de dezembro de 2011, p. 38 (recensão).
- Arnaud, Ana Paula (2010). Novos rumos na ficção de José Saramago: os romances fábula (*As Intermitências da Morte, A Viagem do Elefante, Caim*). In A. B. Barel (Org.), *Os Nacionalismos na Literatura do Século XX: os Indivíduos em Face das Nações* (pp. 51–70). Coimbra: Minerva.
- Arnaud, A. P. (2009). Nas margens do tempo e do espaço: onde pa(i)ram as utopias. In M. E. Ferreira (Org.), *Intersecções. Ciência e Tecnologia, Literatura e Arte* (pp. 15–29). Recife: Editora Universitária UFPE.
- Arnaud, A. P. (2008). *José Saramago*. Lisboa: Ed. 70.
- BÍBLIA SAGRADA* (1995) (19ª ed.). Lisboa: Difusora Bíblica.

- Brito, J. B. de (s./d.). *Literatura no Cinema*. Recuperado de http://imagensama.dasdotcom.files.wordpress.com/2011/04/literatura_no_cinema.pdf
- Chevalier, J. & Gheerbrant, A. (1982 [1969]). *Dictionnaire des Symboles. Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*. Édition revue et augmentée. Paris: Robert Laffont/Jupiter.
- Ensaio sobre a Cegueira* (2009) [Filme], Realização de Fernando Meirelles; baseado na obra de José Saramago. Lisboa: Castello Lopes Multimédia.
- Ferreira, V. (1995). Do livro ao filme. *Discursos. Estudos de Língua e Cultura Portuguesa*, nº 11–12, pp. 202–206.
- Gómez Aguilera, F. (2010). *José Saramago. Nas suas Palavras*. Lisboa: Caminho.
- Gonzalez, R. (2008). *Ensaio sobre a Cegueira* causa polémica nos EUA. Retrieved from http://www.olharvirtual.ufrj.br/2010/?id_edicao=227&codigo=4
- Grimal, P. (2004). *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Trad. Victor Jabouille (4ª ed.). Lisboa: Difel.
- Hutcheon, L. (2006). *A Theory of Adaptation*. New York. London: Routledge.
- Journot, M.-T. (2009). *Vocabulário de Cinema*. Trad. Pedro Elói Duarte. Lisboa: Ed. 70.
- Luis, S. B. (2000). “O centro comercial é a nova universidade”. Entrevista com José Saramago. *Visão*, 26 de Outubro, pp. 19–22.
- Oliveira, C. de (1982 [1953]). *Uma Abelha na Chuva* (21ª ed.). Lisboa: Sá da Costa.
- Meirelles, F. (2008). *Diário de Blindness*. Vila Nova de Famalicão: Quasi.
- Omena, J. J. C. de (s./d.). *Ensaio sobre a Cegueira*. Retrieved from http://www.academia.edu/4495572/Ensaio_sobre_a_cegueira_an%C3%A1lise_cr%C3%ADtica
- Picchio, L. S. (1999). José Saramago: a lição da pedra. *Colóquio/Letras*, nº 151–152 (*José Saramago: o ano de 1998*), Janeiro-Junho, pp. 13–19.
- Rios, J. del, Albuquerque, B., & Laub, M. (1999). A terceira palavra. Entrevista com José Saramago. *Revista Bravo* (São Paulo), nº 21, pp. 60–69.
- Saramago, J. (2013). *A Estátua e a Pedra*. Lisboa: Fundação José Saramago.
- Saramago, J. (2006). *As Pequenas Memórias*. Lisboa: Caminho.
- Saramago, J. (1997). O autor como narrador. *Ler* (Revista do Círculo de Leitores), nº 38, Primavera/Verão, pp. 36–41.
- Saramago, J. (1995). *Ensaio sobre a Cegueira*. Lisboa: Caminho.
- Saramago, J. (1982). *Memorial do Convento*. Lisboa: Caminho.
- Saramago, J. (1982) [1980]. *Levantado do Chão* (3ª ed.). Lisboa: Caminho.

- Saramago, J. (1985) [1977]. *Manual de Pintura e Caligrafia* (3ª ed.). Lisboa: Caminho.
- Stam, R. (2006). Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro*, nº 51, jul.-dez., pp. 19–53.
- Videografias (s./d.) (“Voz”). Retrieved from <http://www.univ-ab.pt/~bidarra/hyperscapes/video-grafias-112.htm>

Sara Grünhagen

Université Sorbonne Nouvelle e Universidade de Coimbra

Falar a língua dos homens e dos anjos: intertextualidade e metalepse em *O evangelho segundo Jesus Cristo*

Resumo: *O evangelho segundo Jesus Cristo*, de José Saramago, apresenta, desde o título e as epígrafes, uma questão narratológica que subjaz sua concepção e que inicialmente repercutiu, ainda que por vias menos literárias, na própria recepção do livro: a forma da composição e da transmissão narrativa de acontecimentos considerados do âmbito da religião. A conhecida polêmica em torno do livro estaria então relacionada a certa transgressão da língua que caberia aos homens e, por extensão, aos seus romances, transgressão esta que vai além da esfera religiosa, estendendo-se ao campo narrativo, na mistura de gêneros, vozes e intertextos operada por um narrador que, no ato mesmo de recontextualizar a escritura sagrada, também se deixa ver, interpelando personagens e leitores, Deus e a história.

Palavras-chave: José Saramago, Evangelho, intertextualidade, metalepse, narratologia, Literatura Portuguesa.

Quod scripsi, scripsi.
Pilatos e Saramago

Saramago, como se sabe, não era escritor dado a invocar o auxílio das musas, fossem elas deusas greco-romanas, ninfas portuguesas ou mesmo a Virgem Santíssima, como é sugerido ao personagem Camões em *Que farei com este livro?* (Saramago, 1988, p. 119). Não acreditando em nenhum tipo de inspiração – “Não, não sei o que é a inspiração”, diz a Carlos Reis (2015, p. 98) –, Saramago vai, porém, se pôr a trabalhar com um gênero que, na tradição cristã, não poderia prescindir de inspiração divina e de validação canônica. Pois é como *evangelho* que o livro se apresenta, e é como *evangelista* que o narrador se mostra, estando nisso a ofensa mais imediata aos “princípios que têm a ver com o patrimônio religioso dos cristãos”, conforme enunciado pelo então subsecretário de Estado da Cultura Sousa Lara nos idos de 1992, quando do debate sobre a retirada da obra da lista de concorrentes a um prêmio literário europeu (cf. *Diário da Assembleia da República*, 29/4/1992, p. 1759). Mas não me interessa explorar

aqui a história das conhecidas polémicas que o livro suscitou, e que resultaram na mudança de Saramago para Lanzarote. Interessa, sim, analisar algumas das transgressões de Saramago, que se estendem muito além do campo religioso e abrem-se para uma reflexão metaficcional sobre a linguagem e sobre o próprio ato de escrita. O que, já adiante, pode dar margem para a seguinte conclusão: se, como noutros romances, Saramago se põe a questionar as “idealidades incorpóreas”¹ da tradição ocidental, desta vez se aventurando diretamente no terreno perigoso da religião, *O evangelho* não deixa de afirmar uma série de “princípios de fé” humanistas e narratológicos, estes últimos sendo o foco deste trabalho. A crença deste evangelista-narrador está, portanto, no homem, na linguagem, no poder da linguagem, na narrativa.

Desde o título e as epígrafes, *O evangelho segundo Jesus Cristo* levanta questões relacionadas à composição narrativa: quem, como e o que se escreve. Vejam-se as epígrafes do romance:

Já que muitos empreenderam compor uma narração dos factos que entre nós se consumaram, como no-los transmitiram os que desde o princípio foram testemunhas oculares e se tornaram servidores da Palavra, resolvi eu também, depois de tudo ter investigado cuidadosamente desde a origem, expor-tos por escrito e pela sua ordem, illustre Teófilo, a fim de que reconheças a solidez da doutrina em que foste instruído. Lucas 1:1-4

Quod scripsi, scripsi. Pilatos (Saramago, 2005, p. 5)

As epígrafes são, tradicionalmente, o lugar onde “l’auteur abat ses cartes” (Compagnon, 1979, p. 417), onde o autor põe as cartas na mesa e mostra a que veio, e em Saramago a epígrafe é, de fato, vista como uma proposta de trabalho: “é como se eu escrevesse os romances para justificar, para arredondar ou para desenvolver aquilo que já está contido numa epígrafe” (em resposta a Carlos Reis, 2015, p. 126). No caso da citação dos quatro primeiros versículos de Lucas, temos já anunciado não apenas “o campo de trabalho onde depois a narrativa se vai desenvolver” (Reis, 2015, p. 127) – ou seja, a escrita de *mais um evangelho*, a partir de uma investigação cuidadosa e na esteira de outros que o antecederam –, mas também um intertexto importante com o qual o romance busca estabelecer uma identificação. Há alguns dados contextuais curiosos a respeito do evangelho de Lucas que reforçam a aproximação para a qual esta primeira epígrafe aponta. Embora o evangelho de Lucas indique, nos primeiros versículos, a quem é dedicado (Teófilo), em nenhum trecho é mencionado o nome do evangelista, mas a tradição atribuiu-o a Lucas, o mesmo autor dos Atos dos Apóstolos. Com base

1 A expressão é da personagem de Fernando Pessoa n’*O ano da morte de Ricardo Reis* (2011, p. 199).

em uma citação de Paulo em sua carta aos Colossenses (Cl. 4:14), a tradição igualmente considerava que Lucas era médico e não era circuncidado; ou seja, não era judeu (cf. Lourenço, 2016, p. 218). Ainda que, como ocorre com tantos outros aspectos da Bíblia, essa imagem de Lucas derive muito mais de uma tradição hermenêutica do que de dados verificáveis, é interessante pensar que, como Lucas já estava fazendo em sua época, é também com essa tradição que Saramago está dialogando.

Temos, pois, em Lucas um evangelista *externo*, que não foi *testemunha ocular* dos acontecimentos que descreve e que, para narrar a vida de Jesus, fez uma investigação minuciosa, tendo se inspirado sobretudo no evangelho de Marcos, embora sua narração traga “pormenores surpreendentes em que [...] não segue o seu modelo” (Lourenço, 2016, p. 219). É sabido que, com exceção talvez de João, que se apresenta como autor e personagem da história que narra², os evangelistas não foram testemunhas oculares dos acontecimentos que descrevem, mas é Lucas quem explicitamente expressa que fez um trabalho de pesquisa, e destacar esse aspecto da composição do evangelho canônico na epígrafe é importante para marcar o caráter investigativo e, portanto, digno de confiança que este novo *Evangelho* quer mostrar ter. Para além da epígrafe, a presença de Lucas é significativa no romance: este livro, além de ser o mais narrativo dos quatro evangelhos, contém a maior extensão de material único dos três sinópticos; ou seja, vários dos episódios da vida de Jesus só constam desta fonte, e alguns deles, elencados por Frederico Lourenço, são centrais na construção do *Evangelho* de Saramago:

O nascimento de Jesus na manjedoura de Belém; [...] a circuncisão de Jesus; a apresentação de Jesus no templo; a parábola do Bom Samaritano; [...] Marta atarefada com a lida da casa e exasperada com a sua irmã Maria; [...] a pecadora que lava os pés de Jesus com as suas lágrimas e os enxuga com os seus cabelos; [...] a frase de Jesus na cruz “Pai, perdoa-lhes, pois não sabem o que fazem”. (Lourenço, 2016, p. 219)

Fazendo então suas as palavras de Lucas, Saramago desde o início já se anuncia como evangelista externo, mas não menos confiável. O autor indica, no paratexto, que resolveu, *ele também*, depois de uma investigação extremamente cuidadosa, expor *por escrito e pela sua ordem* aqueles ditos *factos* estabelecidos, e vai fazê-lo com pormenores que, como no caso de Lucas, não só podem ir além das suas fontes, mas são indicativos da fiabilidade da informação transmitida,

2 Sobre os episódios em que João se apresenta como personagem, ver Lourenço, “Nota introdutória ao Evangelho segundo João”, em *Bíblia, volume I: O Novo Testamento. Os quatro Evangelhos*.

conforme a ressalva que o narrador faz no terceiro capítulo do *Evangelho*, meta-lecticamente chamando a atenção para o ato da narração em si:

E eram eles Abiatar, Dotaim e Zaquias, nomes que aqui se deixam registados para estorvar qualquer suspeita de fraude histórica que possa, acaso, perdurar no espírito de todas aquelas pessoas que destes factos e suas versões tenham obtido conhecimento através doutras fontes, porventura mais acreditadas pela tradição, mas não por isso mais autênticas. (Saramago, 2005, p. 29)

Coincidência ou não, como o livro de Lucas *O evangelho segundo Jesus Cristo* tem vinte e quatro capítulos, ainda que não numerados. A simetria e o rigor técnico-estilístico dos romances de Saramago são pontos que merecem ser aprofundados, pois vão da concordância entre o primeiro e o último capítulo do livro, entre o *incipit* e o *explicit*³, passando por situações e personagens que se espelham, num movimento de contraposição e complementação⁴, pelos ecos das falas das personagens em momentos diferentes da história e, o que interessa mais diretamente a esta análise, pela exposição minuciosa e circular da gravura de Dürer no primeiro capítulo d'*O Evangelho*, que parte das personagens e dos elementos marginais até chegar ao centro da composição, a imagem de Jesus crucificado, com a qual o romance depois se encerra. O diálogo, aqui, é não só intertextual como intermediático, e, construindo-se “a partir de uma outra ficção”, este primeiro capítulo já traz os elementos, as personagens e as imagens-chave desta nova narração por um evangelista português; como aponta Cerdeira da Silva, ao final da leitura do livro, “percebemos que tudo já estava lá” (Silva, 2000, pp. 237, 239).

Voltando às epígrafes, é possível dizer também a propósito delas que, mais do que um ponto de partida, elas apontam para as principais questões metaficcionalis do livro, inicialmente delineadas: a forma da composição e da transmissão narrativa de acontecimentos considerados do âmbito da religião, o que se inscreve num percurso de questionamento de narrativas e discursos oficiais (sobretudo históricos e políticos) que marca as obras da profícua década de 1980 de Saramago. O problema do registro daqueles *factos* narrados, sua perenidade e as

3 O exemplo (intertextual) mais evidente é d'*O ano da morte de Ricardo Reis*, que começa com a referência camonianiana às avessas “Aqui o mar acaba e a terra principia” e termina com “Aqui, onde o mar se acabou e a terra espera” (Saramago, 2011, pp. 10 e 465).

4 Conforme mostram Mark Sabine e Adriana Martins a propósito da figura do duplo que, aprofundado n'*O homem duplicado*, já estava presente n'*O ano da morte de Ricardo Reis*, com Ricardo Reis e Pessoa, n'*A história do cerco de Lisboa*, com os casais Raimundo Silva e Maria Sara e Mogueime e Ouroana, e, neste *Evangelho*, com um Deus e um Diabo que são provocativamente muito parecidos (Sabine & Martins, 2006, p. 16).

consequências desta fixação pela escrita, é reforçado na segunda epígrafe: “Quod scripsi, scripsi” (O que escrevi, escrevi), a famosa frase da Vulgata que traduz a resposta de Pilatos aos sumos sacerdotes sobre a inscrição “Rei dos Judeus”, em João 19:22. Essa cena é depois recuperada no final do romance, de maneira a incluir a perspectiva da personagem de Jesus, que está tentando tomar as rédeas da sua história e escapar da narrativa divina que lhe é imposta:

Os olhos de Jesus, enfim, procuraram e fixaram os olhos de Pilatos, Posso pedir-te um favor, perguntou, Se não for contra a sentença que ouviste, Peço-te que mandes pôr por cima da minha cabeça um leteiro em que fique dito, para que me conheçam, quem sou e o que sou, Nada mais, Nada mais. Pilatos fez sinal a um secretário, que lhe trouxe o material de escrita, e, por sua própria mão, escreveu Jesus de Nazaré Rei dos Judeus. O sacerdote, que estivera entregue ao seu contentamento, deu-se conta do que sucedia e protestou, Não podes escrever Rei dos Judeus, mas sim Que Se Dizia Rei dos Judeus, ora Pilatos [...] respondeu secamente, Não me maces, *o que escrevi, escrevi*. (Saramago, 2005, p. 373, grifo meu)

O julgamento de Jesus perante Pilatos é relatado nos quatro evangelhos (Mt. 27:11–37, Mc. 15:1–26, Lc. 23:1–38 e Jo. 19:1–22), mas em todos eles Jesus não toma qualquer iniciativa, e na maior parte do tempo nem sequer responde às perguntas que lhe são feitas: “E não lhe respondeu palavra alguma” (Mt. 27:14); “Pilatos interrogou-o de novo, dizendo: ‘Não respondes nada?’. Mas Jesus nada mais respondeu” (Mc. 14:4–5); “Mas Jesus não lhe deu resposta. Então Pilatos diz-lhe: ‘Não me falas?’ (Jo. 19:9–10); [Herodes, cujo julgamento só consta do evangelho de Lucas] “Interrogou-o com bastantes perguntas, mas Jesus nada lhe respondeu” (Lc. 23:9). Em contraste, é possível vislumbrar, já no trecho citado, uma diferença narrativa crucial do *Evangelho* de Saramago em relação ao texto bíblico, diferença esta expressa desde o título: aqui, a história de Jesus é contada *segundo* o próprio herói, porque centralizada nele, guiada pelo seu olhar e pela sua experiência, frequentemente em focalização interna⁵. A passagem de evangelho a romance vai, portanto, além do preenchimento dos “espaços em branco” do leitor Saramago daqueles evangelhos, que se põe a narrar um cotidiano que não cabia nos propósitos dos escritores bíblicos. Aqui, procede-se “à representação da história a partir do campo de consciência” (Reis, 2018, verbete “Focalização interna”) da personagem Jesus, transformando-se o herói dos evangelhos em

5 Em trechos como o que segue isto fica mais evidente: “Jesus não vê o pai, o coração quer encher-se-lhe de alegria, mas a razão diz, Espera, ainda não chegámos ao fim, e realmente o fim é agora, deitado no chão está o pai *que eu procurava*, quase não sangrou [...] *parece que dormes, meu pai, mas não, não dormes, não poderias*, com as pernas assim torcidas” (Saramago, 2005, pp. 138–9, grifos meus).

protagonista, e em um protagonista humano, com tudo o que isso pode significar em termos de experiências terrenas.

Neste jogo com o arquiconhecido intertexto bíblico está a tragicidade do *Evangelho*, pois o leitor já sabe o final da história e sente o drama potencializado de Jesus na luta por se libertar e por libertar os homens de um desenlace que, afinal, já ocorreu e do qual o próprio leitor é parte. A subversão de Saramago não está, portanto, em mudar o final da história, que, inicialmente antecipada no quadro geral que é pintado no primeiro capítulo, também vai ser depois narrada *pela sua ordem*. Na contramão das críticas imediatas feitas ao *Evangelho* quando de sua publicação, arrisco dizer que sua transgressão maior, diria mesmo, sua originalidade, não tem tanto que ver com *o que* é dito, com a refiguração (cf. conceptualização de Reis, 2015, pp. 13–41, 145–162) de um Jesus divino a viver experiências demasiado humanas, algo que já havia sido feito por outros escritores, como D. H. Lawrence em *The Man who Died*. Mais conhecida pelo título *The Escaped Cock* e publicada em 1929, esta novela narra a trajetória de Jesus pós-ressurreição, mas de um Jesus que, como o herói de Saramago, não quer mais viver o destino que lhe fora traçado, fugindo das Marias e dos discípulos para vagar pela terra, até encontrar uma sacerdotisa da deusa egípcia Ísis, uma mulher forte e bela que, amando-o, cura-o da morte e da dor que ele ainda carregava consigo (Lawrence, 2005, pp. 123–163).

Como já foi indicado por outros autores (ver, por exemplo, Arnaut, 2008, p. 34), a refiguração de Jesus por Saramago também encontra apoio em apócrifos muito antigos, como o *Evangelho de Filipe*, em que Jesus tem um pai terreno e é amante de Maria de Magdala. Diversos trechos do apócrifo parecem reafirmar essa intertextualidade, como, relativamente aos dois aspectos mencionados da figuração de Jesus: “E, a não ser que tivesse outro pai, o Senhor não teria dito: ‘O meu Pai que está no céu’, mas simplesmente ‘o meu Pai’”; “E a companheira do [Salvador é] Maria Madalena. O [Salvador] amava-a mais do que a todos os discípulos e beijava-a frequentemente na [boca]” (Evangelhos Gnósticos, 2005, pp. 31, 39). O sacrilégio de atribuir amores e vivências não muito santas a Jesus não é, portanto, exclusivo de Saramago. Daí que, como dizia, a transgressão maior deste *Evangelho* não tem tanto que ver com *o que* é dito, com esta história pormenorizada em diálogo direto com o intertexto bíblico, mas está relacionada ao *quem* da narrativa, ao já mencionado lugar que é dado à personagem de Jesus, e também ao *como*, a uma narração que busca chamar a atenção para a ficcionalidade da própria linguagem, desta e de qualquer narrativa. Nesse contexto, a resposta categórica de Pilatos – *O que escrevi, escrevi* – assume outra dimensão, profundamente irônica: nas palavras de Cerdeira da Silva, ela aponta para “a ignorância do sujeito enunciador quanto à própria fatalidade da linguagem que,

uma vez escrita, se desabsolutiza, pois já não pode fugir às muitas leituras que gerará à sua revelia” (Silva, 2000, p. 206).

Disso tudo se entende que é o próprio ato de escrever, assim como as consequências desta materialização da escrita, que está em jogo no romance, uma escrita que se dá inevitável e assumidamente a partir de outras, em leituras que *abrem* o texto fixado e, no caso do intertexto deste *Evangelho*, protegido por uma história de interpretações oficiais, mediadas pelas instituições religiosas. O material bíblico seria, por princípio, intocável, mas, como bem notou Umberto Eco, “Não há nada mais aberto que um texto fechado” e, nessa abertura, “mais do que de cooperação, trata-se de violência” (Eco, 2011, p. 41). Para Foucault, também, esse tipo de leitura “não aclara uma matéria que com o fim de ser interpretada se oferece passivamente; ela necessita apoderar-se, e violentamente, de *uma interpretação que está já ali*, que deve trucidar, resolver e romper a golpes de martelo” (Foucault, 1980, p. 17, grifo meu). Tal violência, portanto, é intrínseca a qualquer releitura interpretativa e dela não estão isentos os próprios evangelhos quando retomam e releem o Antigo Testamento à luz da história de Jesus, de maneira a atualizar e aplicar suas profecias à nova narrativa sendo contada, o que vai resultar numa querela interpretativa de longa data entre cristãos e judeus, com consequências por todos sabidas. No *Evangelho* de Saramago está presente não apenas essa história de interpretações conflituosas, com prolepses recorrentes e menções a acontecimentos externos à narrativa (p. ex., Saramago, 2005, pp. 122, 316–7), mas, e é para esse ponto que quero chamar a atenção, está presente sobretudo uma consciência enunciada das implicações da escrita: não há qualquer ingenuidade na composição e no gesto de apropriação de outras narrativas. Pelo contrário, essa ingenuidade é denunciada, como na epígrafe de Pilatos, numa postura que é própria de uma literatura chamada pós-moderna, mas que, como já foi dito, tem igualmente que ver com o projeto literário de Saramago de repensar histórias e ficções, confundindo propositadamente uma e outra. Trata-se, nas palavras de Umberto Eco, de “ajustar contas com o passado” e, acrescento, com as *narrativas* do passado; trata-se de “reconhecer que o passado, visto que não pode ser destruído porque sua destruição leva ao silêncio, deve ser revisitado: com ironia, em modo não inocente” (Eco, 2014, p. 555).

Essa não inocência traduz-se, por exemplo, nas constantes intervenções do narrador, e um conceito narratológico útil para abordá-las é o de metalepse, conforme proposto por Gerard Genette, a análise da composição servindo aqui também à compreensão dos sentidos do livro, sobretudo num romancista como Saramago, em que plano discursivo e plano diegético se entrecruzam o tempo todo na criação de efeitos de sentido e na afirmação ideológico-crítica proposta pelos romances. Veja-se este trecho, da metade do livro:

Não seria de todo crível que Jesus, na sua idade, andasse com estas palavras na boca, qualquer que fosse o sentido em que as usasse, mas *nós, sim, que, como Deus, tudo sabemos do tempo que foi, é e há-de ser, nós podemos pronunciá-las, murmurá-las ou suspirá-las enquanto o vamos vendo entregue à sua faina de pastor [...] Sendo Jesus o evidente herói deste evangelho*, que nunca teve o propósito desconsiderado de contrariar o que escreveram outros e portanto não ousará dizer que não aconteceu o que aconteceu, *pondo no lugar de um Sim um Não*, sendo Jesus esse herói e conhecidas as suas façanhas, *ser-nos-ia muito fácil* chegar ao pé dele e anunciar-lhe o futuro, o bom e maravilhoso que será a sua vida, milagres que darão de comer, outros que restituirão a saúde, um que vencerá a morte, mas não seria sensato fazê-lo, porque o moço [...] goza do robusto cepticismo próprio da sua idade e *mandar-nos-ia passear*. (Saramago, 2005, pp. 198–9, grifos meus)

A autorreferenciação, que vai marcar o estilo de Saramago e se acentuar a partir da década de 1990 (cf. Sabine & Martins, 2006, pp. 16–7), assim como a ironia à menção do projeto de revisitar narrativas na contramão do intertexto, é evidente: *História do cerco de Lisboa*, publicado em 1989, é imediatamente anterior ao *Evangelho*. E se aqui o desenlace não vai ser alterado, estamos, como naquele romance, diante de um exercício de revisitação transformadora e consciente de uma narrativa anterior estabelecida, e disso decorre que esse texto outro, *O evangelho segundo Jesus Cristo* ou a *História do cerco de Lisboa*, não tendo o poder de efetivamente interferir na História maiúscula – seja de Portugal, seja da religião –, pode, porém, influenciar nossa leitura dessas histórias, ressignificando-as. Nesse projeto de revisitação entra o narrador soberano que provocativamente anuncia ser como Deus e metalepticamente reivindica sua liberdade de invenção.

A metalepse, termo originário da retórica, designa essa passagem, sempre transgressiva, de um nível narrativo a outro (Genette, 1972, pp. 243–4), mas também a “manipulação [...] dessa relação causal particular que une, num sentido ou noutro, o autor à sua obra, ou, de maneira mais geral, o produtor de uma representação a essa mesma representação” (Genette, 2004, p. 14)⁶. Aqui o romancista-narrador “conduz a seu bel-prazer o destino de suas personagens” (Genette, 2004, p. 23)⁷; ele não se limita a recontar episódios da vida deste herói canônico, mas se deixa ver e guia o olhar do leitor para “a mão que escreve” (conforme expressão de Silva, 2014), para o ato da escrita e para as suas

6 No original, “Une manipulation [...] de cette relation causale particulière qui unit, dans un sens ou dans l’autre, l’auteur à son œuvre, ou plus largement le producteur d’une représentation à cette représentation lui-même”. As traduções de citações são minhas.

7 “[I] mène à sa guise le destin de ses personnages”.

possibilidades. É nesse sentido que há metalepse, pois, segundo Genette, esse tipo de intervenção:

Rompe de fato com a ficção (no sentido de *convenção*) inerente à narração romanesca [...]. Essa maneira de “desnudar o processo” [...], ou seja, de revelar, mesmo que de passagem, o caráter de todo imaginário e modificável *ad libitum* da história contada, abala, nesse movimento, o contrato ficcional, que consiste precisamente em negar o caráter ficcional da ficção. (Genette, 2004, p. 23)⁸

Dessa reflexão narratológica aplicada ao texto de Saramago pode-se tirar uma conclusão importante: ao destacar o processo de criação em si, enunciando as possibilidades narrativas que se lhe apresentam – inclusive aqueles caminhos que se vai optar por não seguir, mas que, sendo relatados, entram na economia da narrativa; ou seja, num romance, dizer que *não* se vai narrar algo é já fazê-lo –, o evangelista-narrador exige que o leitor suspenda sua *crença*, e não sua descrença, na expressão de Coleridge (cf. Pier, 2009, p. 193), e os corolários disso sem dúvida podem ser problemáticos, e em alguma medida o foram, visto que se está lidando com um intertexto bíblico. De modo que a transgressão aqui não tem que ver, de fato, com *contrariar o que escreveram outros*, mas com insistir na ficcionalidade da narração, de qualquer narração, com sua seleção de episódios, com sua eleição de vencidos e vencedores, com seu olhar sempre e inevitavelmente soberano, divino⁹. A ousadia narrativa desse evangelho-romance está na sugestão, pelo jogo metaléptico com o intertexto, de que os escritos dos que vieram antes, que *emprenderam compor uma narração dos factos*, nos termos de Lucas, podem também ser tão fictícios, visto que são narrativos, quanto aquele que se está a compor no presente.

Cabe destacar que a intertextualidade, entendida como uma “relação de copresença entre dois ou mais textos” (Genette, 1982, p. 8)¹⁰, se evidente no nível diegético, também vai se dar no nível do discurso, e os ecos da linguagem bíblica que marcam o estilo do romance vão reforçar igualmente aquela quebra do contrato ficcional que é própria da metalepse, num movimento que aqui destaca a ficcionalidade do texto e do intertexto. Assim, este *Evangelho* “não apenas se

8 “Cette dernière intervention rompt bel et bien avec la fiction (au sens de *convention*) inhérente à la narration romanesque [...]. Cette manière de ‘dénuder le procédé’ [...], c’est-à-dire de dévoiler, fût-ce en passant, le caractère tout imaginaire et modifiable *ad libitum* de l’histoire racontée, égratigne donc au passage le contrat fictionnel, qui consiste précisément à nier le caractère fictionnel de la fiction”.

9 Saramago propõe uma discussão interessante a esse respeito, relativamente à História maiúscula, no artigo “História e ficção” (1990, pp. 16–20).

10 “Une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes”.

apoia em referências culturais do cristianismo, mas [...] exercita a própria fórmula de escrita do texto sagrado”, de modo que “o sacrilégio está também em tocar o modelo para, de dentro dele, devorá-lo sabiamente num pastiche consciente do seu discurso” (Silva, 2000, p. 205). Para o leitor minimamente familiarizado com o texto bíblico, esses ecos são evidentes em trechos como:

Em verdade, em verdade vos digo, não há limites para a malícia das mulheres, sobretudo as mais inocentes. [Jo 5:19, 24-25]

Jerusalém, Jerusalém, gritam os devotos viajantes à vista da cidade, de repente levantada como uma aparição no cimo do morro do outro lado, além do vale, cidade *em verdade* celeste, centro do mundo. [Lc 13:34]

Este homem deu a vida a uma criança, outro lha quer tirar, e tanto vale uma vontade como a outra, *fazer e desfazer, atar e desatar*, criar e suprimir. [Mt. 16:19, Ec. 3]

A esses homens não terás de dizer mais do que *Arrependei-vos Arrependei-vos Arrependei-vos*, Por tão pouco não precisarias sacrificar a vida daquele de quem dizes ser pai, bastava que fizesses aparecer um profeta. [Mt. 3:2, Lc. 13:3, 5] (Saramago, 2005, pp. 29, 55, 86, 314)

Do Antigo ao Novo Testamento, de provérbios a interpelações conhecidas de Jesus, como a primeira frase, “Em verdade, em verdade vos digo”, repetida sobretudo no evangelho de João, e a última, “Arrependei-vos”, verbo que aparece quinze vezes no evangelho de Lucas (cf. Lourenço, 2016, nota de Mt. 3:2, p. 68), para não mencionar os versículos que são citados palavra por palavra, o romance efetivamente segue de perto o seu modelo, mas inserindo outros elementos narrativos ou, como já foi sugerido, preenchendo os espaços em branco do intertexto. Assumindo, porém, o seu caráter ficcional; recontextualizando episódios e versículos, como na segunda citação, em que o tom admoestador do original de Lucas – “Jerusalém, Jerusalém, que matas os profetas e apedrejas os que te foram enviados” (Lc. 13:34) – ganha outros contornos na experiência festiva dos viajantes que se dirigem à cidade; e, principalmente, apropriando-se de uma linguagem tornada sagrada pela tradição religiosa (“fazer e desfazer, atar e desatar”), eis que o romance reafirma sua transgressão de falar e misturar as línguas humana e divina.

De certa forma, como a *narração* em si, destacada pelas intervenções metalépticas do narrador, a língua também é protagonista deste romance, e ambas, narração e língua, são profundamente portuguesas. Pois se é verdade que o *Evangelho* marca uma certa ruptura no percurso literário de Saramago, com obras até então muito mais centradas em temas e cenários portugueses (cf. Sabine & Martins,

2006, p. 13), e se é verdade que aqui o escritor vai buscar seu material romanesco em outros mares, Portugal não deixa de estar presente, em cenários, personagens e falas propositadamente anacrônicos e deslocados:

Dois mil crucificados é muito homem morto, mas mais haveriam de parecer-nos se os imaginássemos plantados a intervalos de um quilómetro ao longo duma estrada, ou rodeando, é um exemplo, *o país que há-de chamar-se Portugal*, cuja dimensão, na sua periferia, anda mais ou menos por aí.

Aborreci-me, tinha saudades da família, *Saudade, que é isso*, Pena de estar longe.

Mas uma praça em Belém de Judeia não é o mesmo que o *jardim de São Pedro de Alcântara*, com bancos e vista aprazível para o castelo, aqui sentamo-nos na poeira do chão. (Saramago, 2005, pp. 136, 238, 179)

Sentando junto com suas personagens na poeira do chão, brincando com a linguagem e com a anacronia enquanto recorre a exemplos de um país que, no tempo da narrativa em análise, nem sequer existia, deixando-se, enfim, ver, o narrador não só insiste na ficcionalidade deste *Evangelho*, mas também afirma um pertencimento, menos a um país, e mais a uma língua, o que é perceptível não apenas em menções diretas, mas também em paisagens, provérbios, situações, descrições e narrações do cotidiano de Josés e Marias que falam, pensam e sofrem em português. Daí que, em vez de pensar em termos de ofensa ao patrimônio, na visão de Sousa Lara e de toda a polémica que resultou, arrisco sugerir que, ao contrário, há, neste evangelho português, algo de homenagem. Aqui cabe retomar aquela ideia inicialmente esboçada de que o romance traria a sua própria profissão de fé, no homem, na linguagem, na narrativa e no poder que cada um tem, para o bem ou para o mal. Porque, embora trágico, pois segue o final conhecido, o romance deixa vislumbrar linhas de fuga, inclusive na intersecção, também metaléptica, da língua dos homens e dos anjos: no plano da diegese, o amor de Jesus e Maria de Magdala marca a invenção de um modo de existência outro, profano, talvez, mas humano; no plano narrativo, o encontro e a passagem de níveis, se não pode intervir no passado e nas suas narrativas fundadoras, confronta-os e desautoriza-os em sua negação das fronteiras. Colocando-se, portanto, entre a ficção e a história, entre o profano e o sagrado, o prosaico e o extraordinário, o humano e o divino, o texto e o intertexto, a narrativa romanesca e a bíblica, *O evangelho segundo Jesus Cristo* interpela uns e outros, chamando o leitor à cena para nesse processo repensar, mais do que os limites, as potencialidades da literatura.

Referências bibliográficas

- Arnaut, A. P. (2008). *José Saramago*. Lisboa: Edições 70.
- Compagnon, A. (1979). *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris: Seuil.
- Diário da Assembleia da República* (1992). VI Legislatura, 1ª sessão legislativa (1991–1992), I série, n. 56, reunião plenária de 29 de abril de 1992, diário de 30 de abril de 1992, 1747–1788.
- Eco, U. (2011). O leitor-modelo. In *Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos* (2ª ed.). Trad. Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva.
- Eco, U. (2014). Pós-escrito a *O nome da rosa*. In *O nome da rosa* (6ª ed.). Trad. Aurora F. Bernardini e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Record.
- Evangelhos Gnósticos* (2005). Biblioteca de Nag Hammadi II. Trad. Luís Filipe Sarmiento. Lisboa: Ésquilo.
- Foucault, M. (1980). *Nietzsche, Freud e Marx*. Porto: Anagrama.
- Genette, G. (1972). *Figures III*. Paris: Seuil.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- Genette, G. (2004). *Métalepse: de la figure à la fiction*. Paris: Seuil.
- Lawrence, D. H. (2005). The Escaped Cock. In *The Virgin and the Gipsy and Other Stories* (pp. 123–163). Cambridge: Cambridge UP.
- Lourenço, F. (2016). *Bíblia, volume I: O Novo Testamento. Os quatro Evangelhos*. Introdução, tradução e notas de Frederico Lourenço, Lisboa: Quetzal Editores.
- Pier, J. (2009). Metalepsis. In P. Hühn et al. (Eds.), *Handbook of Narratology* (pp. 190–203). Berlin/Nova York: Walter de Gruyter.
- Reis, C. (2015 [1998]). *Diálogos com José Saramago*, Porto: Porto Editora.
- Reis, C. (2015). *Pessoas de livro: estudos sobre a personagem*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Reis, C. (2018). *Dicionário de estudos narrativos*. Coimbra: Almedina.
- Sabine, M., & Martins, A. (2006). Introduction: Saramago and the politics of literary quotation. In Sabine, M., & Martins, A. (Eds.), *In dialogue with Saramago: essays in Comparative Literature* (pp. 1–24). Manchester: Manchester Spanish and Portuguese Studies.
- Saramago, J. (1988). *Que farei com este livro?* (2ª ed.). Lisboa: Caminho.
- Saramago, J. (1990, 6 mar.). História e ficção. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Lisboa, 10 (400), 16–20.
- Saramago, J. (2005). *O evangelho segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das Letras.

Saramago, J. (2011). *O ano da morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras.

Silva, T. C. C. (2000). *O avesso do bordado: ensaios de literatura*. Lisboa: Caminho.

Silva, T. C. C. (2014). *A mão que escreve*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra.

António Manuel Ferreira

Universidade de Aveiro, CLLC

Doença e maldição: *A Febre das Almas Sensíveis*, de Isabel Rio Novo

Resumo: O romance *A Febre das Almas Sensíveis* (2018), de Isabel Rio Novo, é uma narrativa tecnicamente sofisticada, constituída por discursos de variada tipologia. No entanto, a diversidade discursiva não propicia a fragmentação, porque todos os textos são coordenados por uma questão aglutinadora: a tuberculose. Tendo como centro topográfico o sanatório do Caramulo, o romance desenvolve-se num esquema de esferas concêntricas, unificando, desse modo, todos os discursos.

Palavras-chave: Isabel Rio Novo, literatura, doença, sanatório, corpo maldito, exclusão.

1. No romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), Machado de Assis desafia o leitor a conferir credibilidade ao seu narrador, um “defunto autor”, que não é um “autor defunto” (Assis, 2004, p. 513). Brás Cubas conta a sua história a partir do túmulo, com o objetivo de esclarecer alguns acontecimentos decorridos em vida, e, sobretudo, para ocupar o longo tempo da eternidade. Em *A Febre das Almas Sensíveis* (2018), Isabel Rio Novo manifesta uma destreza narrativa de sabor machadiano, porém o romance não denuncia qualquer propósito de emulação ou de tributo ao magnífico escritor brasileiro. Machado é referido como “futuro autor de *Dom Casmurro*” (Rio Novo, 2018, p. 79), mas essa alusão surge num contexto, cuja figura principal é o jovem poeta Castro Alves, uma das pessoas que integram a galeria de artistas ceifados pela tuberculose, a terrível doença que confere unidade semântica à narrativa¹.

Apesar da referência a *Dom Casmurro*, creio que *A Febre das Almas Sensíveis* encontra a sua matriz intertextual mais evidente em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Trata-se, todavia, de uma aproximação fundamentalmente técnico-compositiva, porquanto os dois romances são muito diferentes. No que diz respeito a outro dos intertextos, *A Montanha Mágica*, de Thomas Mann, a escritora refere o romance diretamente, logo no espaço paratextual das epígrafes, mas o mais

1 Além de Castro Alves, são convocados os seguintes escritores: Cesário Verde, António Coelho Lousada, Soares de Passos, Eça de Queirós, Júlio Dinis, António Nobre, Casimiro de Abreu, Guilherme Braga, José Duro e Sebastião da Gama.

interessante consiste no inusitado paralelismo estabelecido entre o poeta António Nobre e Hans Castorp, uma das personagens centrais da longa narrativa de Mann, e que partilha com o autor de *Só* o facto de ambos terem frequentado o famoso sanatório de Davos-Platz, um na ficção e outro na vida real². O tema unificador da doença faz-nos ainda pensar na novela *Morte em Veneza*, também de Thomas Mann, um texto exemplar no que diz respeito à multiplicação de estratos significantes. A partir da doença de Gustav von Aschenbach, o escritor vai expandindo o campo de reflexão, de acordo com o funcionamento da estrutura novelística. É essa densidade semântica que permite a Luchino Visconti a transposição do texto para o cinema sem o empobrecer, embora tenha feito algumas alterações. Recentemente, o ensaísta Vamberto Freitas alude a esta questão quando, numa recensão ao romance de Isabel Rio Novo, refere *A Montanha Mágica* e afirma que “Não é o doente que se torna metáfora, é toda a ambiência de país ou de uma sociedade e continente em guerra e na absoluta precariedade de uma certa modernidade” (Freitas, 2018, p. 2). Assim é, de facto.

Recordo Machado de Assis e Thomas Mann, como poderia também referir Camilo Castelo Branco, Agustina Bessa Luís, Teolinda Gersão ou mesmo Lucrecio – que citarei mais adiante – com o único objetivo de situar o romance de Isabel Rio Novo num contexto histórico-literário que, ao invés de lhe ameaçar a inegável originalidade, lhe acrescenta um suplemento genealógico de cariz nobilitante. Na verdade, a escritora vem construindo um universo ficcional muito coerente, cuja autenticidade autoral permite estabelecer linhas coesivas entre obras aparentemente tão diversas como *A Caridade*, *Histórias com Santos*, *Rio do Esquecimento* ou *A Febre das Almas Sensíveis*. São, por conseguinte, de inteira justiça as opiniões críticas que têm atribuído a Isabel Rio Novo o estatuto de uma das mais consideradas escritoras da literatura portuguesa contemporânea³.

A questão da tuberculose já surgia no anterior romance da autora, intitulado *Rio do Esquecimento* e publicado em 2016⁴. Mas, apesar da sua importância, não

-
- 2 “Mesmo assim, a rapariga não conseguia evitar ver na personagem de Hans Castorp algumas feições do autor de *Só*” (Rio Novo, 2018, p. 97).
 - 3 Segundo Vamberto Freitas, “Um romance como este limita-se a esse discurso do lamento e choro de uma humanidade no seu sofrimento e eventual salvação. Nos tempos que correm, não podemos pedir mais de uma grande obra literária como esta. É tanto uma história do passado como um aviso ao presente. Vai perdurar nesta sua grandeza” (Freitas, 2018, p. 3).
 - 4 Veja-se, por exemplo, o seguinte passo: “Já doente, quase translúcida na magreza com que a tísica lhe escavava os músculos, sentava-se ao piano, a única coisa que tinha restado do tempo da opulência, com duas mantas a aconchegarem-lhe os ossos, e os

era o tema axial, ao contrário do que acontece em *A Febre das Almas Sensíveis*. Com efeito, esta obra é uma narrativa tecnicamente sofisticada, constituída por discursos de variada tipologia. No entanto, a diversidade discursiva não propicia a fragmentação, porque todos os textos são coordenados pelo tema aglutinador da doença. Tendo como centro topográfico o sanatório do Caramulo, o romance desenvolve-se num esquema de esferas concêntricas, unificando, desse modo, todos os discursos. Assim, o núcleo diegético, situado nos anos quarenta do século XX, é enriquecido por uma resenha biobibliográfica de escritores dos séculos XIX e XX que morreram tuberculosos, bem como por apontamentos de teor diarístico e filosofante, que ficaram esquecidos no sanatório, e que permitem uma reflexão atual acerca dos acontecimentos ficcionais decorridos no passado. A convergência do registo literário com as incursões históricas e filosóficas proporciona à autora a elaboração de um retrato de Portugal durante a época salazarista: um país pobre, atrasado e injusto, ou seja, um país tão doente como os seus míseros habitantes⁵. Mas essa faceta de denúncia realista e antropológica não tem que ver apenas com Portugal; situa-se também no vasto território da miséria humana e no intrínseco absurdo da vida.

2. No epílogo de *Rio do Esquecimento*, Teresa, uma das personagens, reaparece, “cento e trinta e nove anos” após ter morrido (Rio Novo, 2016, p. 157). Passeia pelo cemitério onde estão esquecidos os seus familiares e resolve regressar às profundezas do rio onde foi criminosamente afogada pelo noivo, que nunca a amou. Se o romance começasse pelo epílogo, Teresa poderia transformar-se na narradora principal, à maneira de Brás Cubas. Mas assim não acontece, e o romance termina definitivamente com o fantasma de Teresa a afundar-se no reino dos mortos silenciados, podendo “finalmente, descansar” (Rio Novo, 2016, p. 158). No entanto, no mundo criado pela escritora, habitado por mortos, doentes, mártires e espertos, o defunto que não descansa vai ressurgir na figura de Armando, o rapaz tuberculoso que morre no sanatório do Caramulo em 1948, e

seus dedos muito finos e abrasados pela febre corriam sobre o teclado, sacudindo de vez em quando uma nota tremida, sempre que a menina não resistia a um acesso de tosse ou quando a pobreza crescente não permitia a afinação do instrumento” (Rio Novo, 2016, p. 24).

- 5 A miséria de Portugal é, na praia da Figueira da Foz, realçada pelo contraste entre os portugueses e os “refugiados dos regimes fascistas, muito esbeltos e atléticos” que “introduziam os desportos náuticos e jogavam no casino”. As mulheres estrangeiras “atentavam contra o cinzentismo dos costumes, exibindo as formas voluptuosas em fatos de banho cavados e alegrando as esplanadas com os cabelos claros, os risos abertos e a maneira desassomburada de se sentarem de pernas cruzadas” (Rio Novo, 2018, p. 34).

que vai conduzir, como narrador póstumo, as histórias contadas em *A Febre das Almas Sensíveis*.

Em *A Caridade*, Isabel Rio Novo elabora um texto híbrido – entre o ciclo de contos e a novela – cuja unidade parece ser construída pelo projeto de uma das personagens – o Padre – que pretende escrever uma tese de doutoramento acerca do seguinte tema: “O Conceito de Caridade nas Biografias Devotas Femininas em Portugal (Séculos XVII e XVIII)” (Rio Novo, 2005, p. 25). Este motivo propulsor viabiliza a inscrição de várias tipologias genológicas que exemplificam e interrogam a noção de caridade. De modo semelhante, em *A Febre das Almas Sensíveis*, a figura fugidia de uma rapariga que pretende fazer um trabalho académico sobre “a ideia romântica da tuberculose e os escritores portugueses que foram suas vítimas” a tuberculose justifica a estrutura do texto narrativo. Como acontece em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, a narração começa *in ultimas res*⁶, mas o narrador vai contar a história não a partir da tranquilidade burguesa do túmulo machadiano, mas da inquietação de fantasma deambulante pelas ruínas do sanatório do Caramulo. É o fantasma de Armando que no primeiro capítulo nos dá conta da jovem investigadora e a situa nos mesmos segmentos narrativos, em concomitância com pessoas essenciais da sua vida, nomeadamente a mulher, a filha, os pais, a hipotética amante derradeira e os irmãos ainda crianças, ou seja, num espaço sem tempo e sem lugar.

Com estas aproximações intertextuais, pretendo dizer que a obra de Isabel Rio Novo constitui uma tessitura verbal movente, tanto em termos de géneros literários, como no que diz respeito à matéria dos textos. Deste modo, é possível ver em Armando uma reelaboração ficcional de Teresa, como se as personagens circulassem, transformadas, entre diferentes obras, à semelhança dos contos que transitam do hibridismo genológico de *Caridade* para a consistência temática e estrutural de *Histórias com Santos*. Se, em *Rio do Esquecimento*, Teresa não tivesse regressado à profundidade das águas, poderia ter contado uma história feita de agruras, algumas ilusões e muita crueldade. Dessa tarefa se encarrega Armando, nos límpidos e letais horizontes da serra do Caramulo, uma montanha que só é mágica pelo poder demiúrgico da escritora.

3. Em *Os Lusíadas*, a autoridade ética e estética de Camões paira sobre todos os discursos, mesmo no de Vasco da Gama. De forma diferente, mas com um alcance similar, também em *A Febre das Almas Sensíveis* a voz da romancista

6 “Mas estou a começar a história pelo fim. É tempo de ordenar as ideias. Deixemos a rapariga com as histórias dos escritores e os mais papéis que encontrar nos destroços” (Rio Novo, 2018, p. 18).

funciona como orquestradora e consubstancia-se na figura da jovem investigadora e nos apontamentos biobibliográficos acerca dos vários artistas convocados. Ao defunto narrador cabe a visão panóptica e atemporal que apenas a morte poderá ficticiamente viabilizar. Através da narração de Armando, ora em primeira pessoa, ora em terceira, ou nas duas em simultâneo⁷, temos acesso à parte mais narrativa do romance, e também à visão mais realista, o que é curioso, tratando-se do fantasma de um defunto. É ele quem traça alguns contornos da sociedade portuguesa, a partir da narração das desventuras do núcleo familiar, um processo de vinculação sociocultural e histórica que já havia sido ensaiado em *Rio do Esquecimento*.

Na verdade, neste romance, que retrata alguma sociedade portuense do século XIX, a família, quase sempre disfuncional, é a primeira esfera de significado que dá acesso ao desequilíbrio social. Daí a importância dos pais prepotentes, das mães malélicas e vingativas, bem como dos filhos pusilânimes e dependentes. Em *A Febre das Almas Sensíveis*, temos de novo a mãe amarga e cruel e um ambiente familiar que frustra completamente a sagrada trindade salazarista, codificada no lema “Deus, pátria e família”. Deus é uma ausência absoluta, que se desinteressa do destino das suas criaturas; a família é o reino da arbitrariedade emocional, em que o pai tem preferências em relação aos filhos, e a mãe, como Medeia alucinada, não gosta de ninguém. A pátria é um local de exílio e maldição, que apenas na falaciosa eutopia salazarista pode ser vista do modo seguinte: “A pátria rescendia a frescura e viço. [...] Salazar recolhia ao seu chalé, onde pernoitava antes de partir para uma rápida visita ao Bussaco ou a Santa Comba Dão, para depois, finalmente, de ânimo retemperado, regressar às lides da capital” (Rio Novo, 2018, p. 127). Salazar era visita regular do Caramulo, mas, quando se debruçava no florido varandim de madeira da casa que habitava, desviava “o olhar dos corpos inertes dos tísicos alinhados na galeria do sanatório em frente” (Rio Novo, 2018, p. 126).

Armando, do outro lado da vida, não nos dá nenhuma esperança. Só a morte, como aniquilação total, pode ser fator de paz. No que diz respeito à voz autoral, subsumida na figura da investigadora, gostaria de salientar as considerações que faz acerca de António Nobre, porquanto é este poeta quem melhor exemplifica a questão do corpo maldito e da consequente exclusão social. Quando Nobre se encontra em Paris com Eça de Queirós, o romancista apresenta-se “Consumido,

7 Esta técnica narrativa é antecipada no segmento final do primeiro capítulo: “Convém que recue aos tempos da infância, que me distancie, que busque uma voz diferente da minha. Esperem que todas as vozes se encontrem algures, nalgum momento, de algum modo” (Rio Novo, 2018, p. 18).

macilento, de olhos encovados”, denunciando a “imagem da tísica ocultada com tenacidade”; e o poeta “simpático, langoroso, melancólico” também partilharia certamente os traços físicos que testemunham a doença de Eça. Ao resumir a desgraçada vida de António Nobre, a escritora aborda a questão da tuberculose como um novo motivo de exílio (Rio Novo, 2018, p. 96). Com efeito, a doença, quer seja real, quer seja metafórica, tem sido causa de exílio, voluntário ou forçado, como aconteceu, por exemplo, com António Botto, obrigado a emigrar para o Brasil, por ser homossexual, uma condição entendida como doença. Neste romance, António Nobre arrasta a melancolia da sua doença, errando por vários países, “Praticamente abandonado pelos parentes mais próximos, sem dinheiro e desesperançado”. Ao procurar um conforto final na sua pátria, “ver-se-ia expulso de pensões e estalagens” (Rio Novo, 2018, p. 98). Ao contrário do sinal que Deus inscreve em Caim, e que servirá como garantia de proteção ao fraticida bíblico, os sintomas da tuberculose funcionam em Nobre como identificadores do corpo maldito, o corpo condenado à exclusão. Assim aconteceu no passado com os leprosos, e, mais recentemente, com os doentes de sida. Veja-se, por exemplo, esta passagem do romance: “Em Belas, o dono do hotel onde se alojara, postado a três passos dele, o lenço de seda muito constrangido debaixo do nariz, explicou-lhe que não poderia acolhê-lo mais tempo, por causa dos outros hóspedes” (Rio Novo, 2018, p. 98).

Algumas palavras finais para os apontamentos intitulados “Considerações sobre a morte, alinhavados por R. N.º”. Estes textos, de autor cripticamente identificado, mas desconhecido na trama romanesca, constituem a parte mais filosófica do romance. De acordo com o protocolo de leitura inscrito nas epígrafes, o intertexto fundamental tem que ver com o poeta Teixeira de Pascoaes, cujo livro *Vida Eetérea* é lido apaixonadamente por Eduardo, um dos irmãos de Armando; e também com Alberto Pimentel, autor da obra *Psicofisiologia*. Creio, todavia, que é no longo poema didático *De Rerum Natura*, de Lucrecio, que reside a base literária e filosófica das reflexões acerca da vida e da morte, que prevalecem nos apontamentos de R. N. Convoco o famoso poeta latino do mesmo modo que convoquei Machado de Assis e Thomas Mann; ou seja, pretendo inserir o romance de Isabel Rio Novo numa antiquíssima tradição de pensamento poético-filosófico que tem em Hesíodo o seu primeiro representante, e que é sabiamente continuada por Lucrecio, ao divulgar poeticamente os ensinamentos de Epicuro.

No fundo, Lucrecio ensina-nos que a morte não existe, porque não havendo deus nem desuses, o que pensamos ser a morte é apenas uma transformação da matéria. No Livro Primeiro do poema, o poeta-filósofo afasta a intervenção de Deus na criação do homem e do universo, declarando: “O princípio a partir do qual partiremos/é que nada nasce do nada, por obra divina” (Lucrecio, 2015,

p. 27). E, mais adiante, conclui: “Portanto, nenhuma coisa regressa ao nada, / mas todas regressam por desagregação aos átomos da matéria” (Lucrecio, 2015, p. 31). Esta visão materialista a ateia da vida, muito bem assimilada por Alberto Caeiro, e claramente expressa nas suas diatribes contra São Francisco de Assis, tem como consequência uma conceção da morte como metamorfose da matéria. Segundo Lucrecio, “[...] não perece completamente tudo aquilo que parece morrer, / porque a natureza forma de novo uma coisa a partir de outra” (Lucrecio, 2015, p. 33).

Segundo creio, vão precisamente neste sentido os escritos de R.N. Veja-se o seguinte passo: “Todos os dejetos que sobrarem desta investida são reduzidos pelo sábio processo da desagregação molecular aos compostos mais simples: água, anidrido carbónico, amoníaco e sais, logo aproveitados na viagem eterna e natural da matéria” (Rio Novo, 2018, p. 150). Esta descrição do processo evolutivo de um cadáver conduz a uma conclusão que poderia ser assinada por Lucrecio: “E o homem que assim foi, é e será disperso aos quatro elementos funde-se na natureza, na vida póstuma que é realmente larga, expansiva e eterna. Onde está a morte, a destruição, o aniquilamento que tanto temes? Deus? Que é deus para aqui chamado?” (Rio Novo, 2018, p. 151).

Perante um excelente romance que lida com as questões da doença, da morte, da exclusão e do esquecimento, como interpretar esta deriva lucreciana? Em meu entender, trata-se de um ato de lucidez. Viemos do pó – e, em princípio, qualquer cientista pode reconhecer esta verdade, que é, de facto tão bíblica como científica – e ao pó regressaremos. Epicuro, Lucrecio e Alberto Caeiro pretendiam ajudar as pessoas a encontrarem a felicidade. Com os escritos do seu filósofo desconhecido, Isabel Rio Novo está, portanto, em boa companhia.

Referências bibliográficas

- Assis, M. (2004). Memórias Póstumas de Brás Cubas. In *Obra Completa* (10.^a Ed., Vol. 1, pp. 513–639). Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- Lucrecio (2015). *Da Natureza das Coisas*. Tradução de Luís Manuel Gaspar Cerqueira. Lisboa: Relógio D'Água.
- Rio Novo, I. (2016). *Rio do Esquecimento*. Lisboa: D. Quixote.
- Rio Novo, I. (2018). *A Febre das Almas Sensíveis*. Lisboa: D. Quixote.
- Rio Novo, I. (2005). *A Caridade*. Portimão: Câmara Municipal de Portimão.
- Rio Novo, I. (2014). *Histórias com Santos*. Porto: Edições Simplesmente.

Jorge Vicente Valentim

UFSCar/UNESP-FCLAr/FAPESP¹

“Corpo no outro corpo é o nome do amor”: homoerotismo e resistência na narrativa portuguesa contemporânea

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo tecer algumas breves reflexões em torno da narrativa portuguesa pós-1974, cuja temática esteja centrada nas relações homoeróticas, vista sob diferentes modos de representação. Tomaremos como base para tais reflexões alguns dos casos mais sintomáticos deste contexto, seja no campo da ficção, seja no do ensaio

Palavras-chave: Homoerotismo, resistência, narrativa portuguesa contemporânea, ensaio, ficção.

quando o corpo no outro corpo é o nome do amor e se
funde no perfume e na súplica que suspende a madrugada
(alguém, que teve entrada pela Porta da Traição)
de novo o sexo e o outro sexo procuram beber a água
última do deserto
o sabre, a verdadeira faca do sémen, enterrou até ao fundo,
sem qualquer dor rival
o aço que prende a morte
(João Miguel Fernandes Jorge. *Castelos – I a XXXV*)

Falar de homoerotismo ligado à literatura portuguesa contemporânea, sobretudo àquela produzida depois do 25 de abril de 1974, não é um gesto que angaria uma simpatia plena ou uma concordância imediata, tanto por parte da crítica especializada, quanto por parte até de certo círculo de leitores. Mas, para já adiantar a minha proposta, não me parece que ser agradável ou concordante com algumas posturas e mediações seja uma necessidade de quem produz textos sob a dicção e a temática homoeróticas ou de quem os procura como objetos para uma leitura crítica ou um simples exercício de prazer e de identificação.

Por isso, ao lado de homoerotismo, na minha perspectiva de leitor crítico, o conceito mais coerente seja, exatamente, o de resistência, na forma como o

1 Este trabalho foi apresentado com auxílio FAPESP (2018/02250-8).

definiu Alfredo Bosi, ou seja, a “resistência” entendida como tema da narrativa, enquanto “luta contra os regimes totalitários e belicistas” com “a mesma substância cognitiva e ética da linguagem de comunicação, que é o nosso pão cotidiano quer na vida pública, quer na vida privada” (Bosi, 2002, p. 126); e a “resistência” como forma inerente e imanente do discurso textual, deixando vislumbrar nas teias narrativas, “independentemente de qualquer cultura política militante, uma tensão interna que as faz resistentes, enquanto escrita, e não só, ou não principalmente, enquanto tema” (Bosi, 2002, p. 129).

Neste viés analítico, vale a pena lembrar, aqui, uma das republicações da famosa carta de Oscar Wilde a Lord Alfred Douglas (*De profundis*, 1897/2011), realizadas em Portugal, onde Miguel Vale de Almeida, no seu cuidadoso e lúcido prefácio, sublinha de forma sistemática a atemporalidade e a trans-historicidade das expressões do escritor inglês, pontuando que aquele “amor que não se atreve a dizer o nome” (Wilde, 2011, p. 13), ou seja, a expressão afetiva entre duas pessoas do mesmo sexo, ganhou reverberações de uma forte e incontornável visibilidade a ponto de ser possível falar, nos tempos atuais, não apenas das reações mais conservadoras sobre tais manifestações, mas também da ousadia de muitos escritores e artistas em se atrever a desafiar códigos reguladores em nome do “sagrado direito à diferença” (Melo, 1982, p. 58) e da liberdade de expressão.

No que toca à literatura portuguesa contemporânea, mais especificamente à ficção no período pós-25 de Abril de 1974, observa-se um nítido investimento por parte de certos escritores sobre as representações de personagens e situações em sintonia com a perspectiva homoerótica. Alguns mostram-se envolvidos diretamente com a questão dos direitos da comunidade LGBT, como é o caso de Guilherme de Melo, por exemplo, sobretudo no que diz respeito a uma dicção imediata e uma representação da condição homossexual. Para além do caso paradigmático do autor de *A sombra dos dias* (1985), num breve olhar sintetizador, encontram-se autores que ora utilizam uma perspectiva endógena do tema (tanto de maneira explícita, quanto pelo viés subliminar), como são os casos de Al Berto, Frederico Lourenço, Mário Cláudio, Eduardo Pitta e João Miguel Fernandes Jorge; ora valem-se de um repertório imaginário na concepção de uma visão exógena à homossexualidade, como bem atestam alguns títulos de Jorge de Sena, Rosa Lobato de Faria, Daniel Sampaio e Possidónio Cachapa.

Diante de um rico elenco de textos e autores contextualizados a partir de 1974, constata-se que tanto hetero quanto homossexuais, tanto homens quanto mulheres, escreveram sobre o tema, motivados por diferentes objetivos e, como era de se esperar, com resultados muito distintos uns dos outros. Ou seja, da representação às múltiplas dicções, fato é que verbalizar as afetividades homoeróticas tornou-se uma tônica fundamental de desafio e ousadia a todo um código moral

que ainda procurava manter sob o manto do silêncio as falas daquele amor que ousa dizer o seu nome em língua portuguesa.

Na presente investigação, realizada na Universidade do Porto, em 2013², tomamos conhecimento de alguns procedimentos de escrita que procuram afirmar a diferença, sem perder de vista a preocupação com a elaboração do texto literário e/ou com a riqueza de expressões discursivas que o tema poderia abarcar. É preciso frisar a relevância de tal aspecto na medida em que ele contradiz, frontalmente, o primeiro parecer emitido, em 2012, que recusava terminantemente reconhecer a existência deste *corpus*, chegando mesmo a estabelecer uma contradição grosseira ao negar a procedência de uma literatura homoerótica portuguesa pós-1974 e, ao mesmo tempo, elogiar a fortuna crítica e os títulos listados nas referências bibliográficas (*sic!*).

Daí, a minha insistência em entender que o gesto crítico não pode se afastar também de um posicionamento assertivo por parte de quem o produz, viabilizando, assim, meios de se criar, consolidar e divulgar uma epistemologia de resistência. Felizmente, a minha aposta neste caminho demonstrou estar no rumo certo, tendo em vista que o meu ensaio “*Corpo no outro corpo*”: *homoerotismo na narrativa portuguesa contemporânea*, publicado em 2016, sob a chancela da EdUFSCar, foi escolhido entre os 10 finalistas do Prêmio Jabuti 2017, no Brasil, coroando, acima de tudo, uma visibilidade necessária ao tema e às questões mais proeminentes das chamadas “sexualidades periféricas” (Foucault, 1994, p. 46).

Mas, interessa-me, aqui, pensar, ainda que de forma muito breve, como certos escritores respondem às demandas suscitadas a partir do 25 de Abril de 1974. Se é certo, como nos esclarece São José Almeida (2010), que nem todos foram convidados para a grande Festa dos Capitães de Abril, posto que tal abertura não trouxe uma “mudança de posição oficial e legal perante a homossexualidade” (S. J. Almeida, 2010, p. 217), não se poderá negar que o advento revolucionário proporcionou novos caminhos de criação artística e literária, reivindicando novos atores e agenciamentos outros que possibilitassem uma perspectiva mais ampla sobre a realidade portuguesa.

2 Esta pesquisa foi realizada na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, sob a supervisão da Prof. Doutora Isabel Pires de Lima, e obteve uma Bolsa de Pós-Doutorado Sênior da CAPES (Processo 10171/12-6) para sua consecução. O texto original intitulou-se “*Que da garganta o pássaro se desprenda*”: *homoerotismo na ficção portuguesa contemporânea*, mas, ao longo do processo de revisão para publicação em forma de livro, acabou ganhando nova configuração, em virtude, inclusive, da inserção de outros gêneros textuais no seu *corpus*.

Neste contexto, um dos nomes que merece destaque é o de Natália Correia. Poetisa, ficcionista, dramaturga, ensaísta e antologista, a escritora açoriana notabilizou-se pela sua postura combativa à ditadura salazarista e em defesa da livre expressão, seja no campo artístico, seja no político como membro da Assembleia da República, já em tempos pós-Revolução dos Cravos. Natália Correia protagoniza algumas cenas de resistência ao autoritarismo do Estado Novo, como o enfrentamento direto a um controle dos comportamentos com a publicação de sua conhecida *Antologia de poesia erótica e satírica portuguesa (Dos Cancioneiros Medievais à Actualidade)* (1966), ou, ainda, com a edição das *Novas Cartas Portuguesas* (1972), de Maria Teresa Horta, Maria Velho da Costa e Maria Isabel Barreno, obra de nítido penhor feminista, que preconiza a liberdade dos corpos femininos com uma dicção distinta e pontual num cenário de proibição e silenciamento sobre os prazeres sob a perspectiva das mulheres.

Mas é já no contexto da democracia instituída em Portugal que Natália Correia assume outro protagonismo no campo cultural. No sensível relato de Fernando Dacosta, a postura resistente e combativa da escritora em nada diminui quando se trata da defesa da autonomia e da liberdade de expressão. De acordo com o autor de *O Botequim da liberdade*:

Natália Correia provoca sensação ao falar num colóquio sobre homossexualidade. É a primeira vez, a seguir ao 25 de Abril, que o tema se aborda publicamente entre nós.

As correntes mais jovens e libertárias (anarquistas e independentes) esgotam o espaço, duas salas, um *hall* e uma escadaria, do Centro Nacional de Cultura.

O êxito – a fazer lembrar o provocado pelas conferências de Almada, vestido de fato-macaco, no cinema que havia no outro lado da rua – torna-se retumbante. (Dacosta, 2013, p. 55)

Ora, é exatamente esta conferência de Natália Correia, proferida em 1981, que irá ser publicada no ano seguinte, no *Jornal de Letras Artes e Ideias*, sob o título “Homossexualidade, mito e *magna mater*”, ao lado de outro texto, “Safo: amada voz, rouxinol”, de Eugénio de Andrade, cujas ênfases, como os respectivos títulos sugerem, apontam para o tratamento aberto ao tema da homossexualidade e sua presença nos mais diferentes campos da cultura portuguesa.

Como já tive a oportunidade de afirmar em outro ensaio (Valentim, 2016), em meu entender, longe de se configurar como uma contribuição para uma coluna de jornal, este texto constitui-se um verdadeiro e autêntico exercício ensaístico de Natália Correia, onde esta apresenta, desenvolve e argumenta os aspectos míticos, simbólicos e culturais da homossexualidade e a importância de entendê-la como uma manifestação natural dos seres humanos. Ou seja, despojada de qualquer olhar redutor e essencialista, a autora entende e defende que “quanto mais nos aproximamos das disposições nativas da humanidade mais

naturalmente a homossexualidade se manifesta sem as máscaras e os inerentes dramas de consciência que a moral redutora do **natural** ao **convencional** lhe infligem” (Correia, 1982, p. 9).

Daí, a sua postura em basear-se em fontes teóricas da antropologia, da filosofia, da sociologia e da mitologia, em diálogo com os seus conhecimentos literários, para postular o tratamento absolutamente natural sobre o tema, sem imputar-lhe qualquer tipo de hierarquia ou discurso preconceituoso. Ao contrário, dos comportamentos femininos dos homens aos gestos lésbicos das mulheres, a compreensão de Natália Correia é a de que “a homossexualidade inscreve-se ingenuamente nas sociedades embebidas na natureza que por sua vez depende das formas cósmicas ordenadas pela Mãe primordial” (Correia, 1982, p. 9).

Interessante observar que, mesmo não o citando diretamente, a postura da ensaísta portuguesa sobre o tema sugere uma leitura muito próxima dos pressupostos de Michel Foucault, na medida em que, fazendo tal uso, ela também refuta a expressão “homossexualismo”, muito em voga ainda nos anos de 1980, e lança mão do termo “homossexualidade”, num gesto explícito de recusa daquela carga pejorativa, negativa e patológica que o primeiro termo enceta. E vale lembrar, neste sentido, que Natália Correia foi leitora assídua dos mais importantes pensadores franceses do século XX, além de poder contar com a tradução da *História da Sexualidade*, em Portugal, realizada por Pedro Tamen, em 1977.

Em outras palavras, ainda que não possa confirmar categoricamente que a autora de *A Madona* tenha tido contato direto com o pensamento foucaultiano, gosto de pensar que a afinidade de ideias e a sintonia de conceitos entre eles sugerem algum tipo de diálogo, ainda que de modo esporádico, capaz de motivar a produção de “Homossexualidade, mito e *magna mater*” como um dos ensaios pioneiros sobre o tema no cenário português pós-1974.

Como bem sublinha Fernando Dacosta (2013), a abordagem pública e despojada sobre o tema ganha uma forte repercussão na época não apenas pelo fato de seu pioneirismo, mas, sobretudo, pela qualidade e pela pujança de sua realização. Na verdade, Natália Correia não deixa de proporcionar uma visibilidade necessária e incontornável ao tema, mas também, e sobretudo, abre novos caminhos para a sua inserção nos mais diversos campos de saberes dentro dos espaços portugueses.

No tocante à produção ensaística em Portugal, nesta mesma linhagem de tratamento da homossexualidade e de suas reverberações sociais, políticas, culturais, artísticas e econômicas, outros títulos posteriores surgem como herdeiros desta proposta nataliana, na medida em que procuram também expandir as suas indagações para as questões de gênero e as incidências das diversidades e subjetividades sexuais, como são os casos de Ana Cristina Santos (2005), Ana Luísa

Amaral (2017), António Fernando Cascais (2004), Eduardo Pitta (2003), Guilherme de Melo (1982, 2002), Miguel Vale de Almeida (2010) e São José Almeida (2010).

E, para além do campo do ensaio, não podemos deixar de referendar também alguns dos casos presentes na produção ficcional portuguesa contemporânea. Dentre as muitas obras que se inserem nestas novas trilhas abertas e explicitam a defesa do “sagrado direito à diferença” (Melo, 1982, p. 58), é preciso destacar, muito mais pela sua importância documental e política do que propriamente pelas suas qualidades estéticas, a *1ª Antologia de Literatura Homoerótica Portuguesa* (2001). Publicada a partir da reunião de textos integrantes do concurso organizado pela Revista *Korpus* e pela *Opus Gay*, a referida antologia dispõe textos em prosa e verso de autores das mais diversas partes dos territórios portugueses (continental e insular), quase na sua totalidade de nomes desconhecidos e sem qualquer projeção de destaque nos meios literários. Talvez a única ressalva poderia ser dada a Tito Lívio, crítico de teatro e de cinema, autor de um interessante livro de poemas (*Senhor, partem tão tristes*, 2002, Quetzal).

Ainda assim, apesar de suas qualidades pouco atrativas, esta antologia, publicada nos anos iniciais do século XXI, parece despontar como o gesto inicial de uma visibilidade e resistência no cenário português. No entanto, o poeta e ensaísta Eduardo Pitta, autor de um dos trabalhos mais emblemáticos sobre esta questão (*Fractura. A condição homossexual na literatura portuguesa contemporânea*, 2003, Angelus Novus), põe em xeque a utilização do termo nomeador da obra, na medida em que este não incide de maneira frontal e específica naquela “defesa de uma cultura gay portuguesa” (Serzedelo, 2001, p. 7), conforme anunciada no prefácio da referida *Antologia*.

Tal desconfiança reside no fato de que Eduardo Pitta estabelece uma espécie de diferença entre literatura “homossexual” e literatura “gay”, a partir dos laços de envolvimento militante com as reivindicações dos grupos LGBT. Segundo ele, “enquanto a primeira (a literatura dita homossexual) reflecte sensibilidades e experiências isentas de sentido político pré-determinado, a segunda (a literatura dita gay) não dispensa nunca o lastro ideológico. O homossexual coexiste. O gay impõe direitos de cidadania” (Pitta, 2003, p. 29).

Na verdade, a sua recusa não deixa de ter razão, na medida em que o próprio conceito “gay” surge politicamente forjado a partir da segunda metade do século XX, com os ventos trazidos pelo advento de Stonewall (Woods, 1998), e em Portugal tais reivindicações só entram nas pautas políticas anos depois do 25 de Abril (S. J. Almeida, 2010). Por outro lado, não posso deixar de questionar se o estabelecimento de hierarquias conceituais constitui um caminho produtivo e eficaz para se pensar toda uma produção literária feita por homens e mulheres,

homo e heterossexuais, tendo como objetivo a liberdade inequívoca do amor poder dizer abertamente o seu nome, independentemente de quem sejam seus remetentes e seus destinatários.

Antes, portanto, de configurar condicionamentos políticos e militantes entre categorias genológicas, não se pode abrir mão de alicerçar os olhares críticos a partir das instâncias textuais. Por isso, fico a me interrogar, retomando o pensamento de João Silvério Trevisan, se a abordagem da condição homossexual na literatura portuguesa contemporânea não poderia ser lida a partir de um outro viés, qual seja, o de reafirmar a viabilidade do tema exatamente pela possibilidade de se “falar de uma literatura homoerótica enquanto nascida do ponto de vista da temática homossexual. Ou, mais precisamente, uma *literatura de temática homoerótica*” (Trevisan, 2002, p. 165). E, vale destacar, que essa abordagem temática permite tanto a livre expressão de uma perspectiva diretamente ligada à identidade gay, quanto a aproximação do universo homossexual, sem que o seu autor pertença a este núcleo. Desta forma, a ideia de que “quem for homossexual tende a escrever de um jeito parecido” (Trevisan, 2002, p. 164) não é capaz de sustentar-se como uma das premissas caracterizadoras desta literatura. Afinal, sendo ela produto discursivo de sensibilidades atentas ao universo efabulado, sua condição primeira é de ser arte, matéria literária, sujeita, portanto, não só a diferentes perspectivas na sua criação, mas também a distintas subjetividades, que encontram múltiplos recursos na sua realização. Em outras palavras, seria possível mesmo distinguir uma literatura de outra, sustentando a presença ou a ausência de um “lastro ideológico”?

Acredito, portanto, que a denominação “literatura homoerótica” em nada diminui, apaga, anula, exclui ou minimiza as reivindicações dos autores, filiados e/ou sintonizados com as questões LGBT. Muito pelo contrário, ela permite uma amplitude maior, podendo o seu leitor estabelecer as redes de diálogos e ligações entre as representações e as dicções homossexuais, ainda mais nestas primeiras décadas do século XXI, quando se percebe uma nítida queda “de dois tabus ligados ao romance de costumes” (Real, 2012, p. 27).

De acordo com Miguel Real, no tocante à nova ficção portuguesa contemporânea, dois caminhos de abordagem se tornam visíveis e incontornáveis. De um lado, o desocultamento absoluto do “tema da descrição dos atos heterossexuais” (Real, 2012, p. 28), e de outro, a “narração de cenas homossexuais, abrindo caminho para a publicação sem qualquer tipo de escândalo moral” (Real, 2012, p. 27) de outros títulos que reverberam estas novas perspectivas eróticas.

Vale destacar, neste sentido, o caso exemplar de um escritor como Alexandre Pinheiro Torres, cujos romances, em muitos casos, efabulam aquilo que Carlos Ceia irá chamar de “exacerbação da vida sexual” (Ceia, 1998, p. 72). Tal exercício

de resistência e liberdade pode ser observado em, pelo menos, duas situações. A primeira, pelo viés do desnudamento das relações heterossexuais, como faz em *Sou toda sua, meu guapo cavaleiro* (1994), onde o ficcionista deslinda toda uma série de metáforas das bundas femininas, perpetradas por olhares masculinos, ou, ainda, recria um universo sexual marcado pelos mais diferentes fetichismos e segregações, como o falocentrismo, a misoginia, o bestialismo e o voyeurismo. E a segunda, pelo viés da publicização reverberante das relações homoafetivas, como desenvolve na novela *Amor, só amor, tudo amor* (1999), onde os protagonistas Jaime e Afonso, combatentes sucedâneos à Revolução dos Cravos, vivem uma tórrida e intensa história de amor.

Ouso, aqui, trazer à cena o reconhecido ensaísta, ligado ao Neorealismo literário português, exatamente para sustentar a minha ideia inicial. O fato de Alexandre Pinheiro Torres não estar diretamente envolvido com as questões reivindicadoras dos movimentos LGBT inviabilizaria a sua produção ficcional, ao se debruçar sobre a temática homoerótica? Seu texto, mesmo não comprometido direta e politicamente com a militância gay, não possui um nítido e característico lastro ideológico? Se, para a primeira pergunta, a resposta é não, para a segunda, é óbvio que a resposta é um estrondoso sim. Em ambos os casos, basta folhear as primeiras páginas de sua novela para o leitor se dar conta da maneira despojada com que o autor efabula a sua trama com personagens homossexuais:

O vento gélido e duro como a beira de um sino, torturava as janelas. Lá dentro, no quarto, as vidraças escorriam. Aposento pequeno, onde só poderia haver como fonte de aquecimento o bafo de quem lá respirasse. [...]

Pois, as janelas escorriam. Um casal de hóspedes. Melhor do que nada. Sangue quente, bagagem insignificante. Pela manhã, lágrimas extensíssimas nos vidros. Donde viria então o calor? Os corpos nus jaziam exaustos na cama de casal, num desalinho inspirado pela nortada que galgava as praias no seu eterno andar de cego de pernalta, ainda tonto de sono. Corpos entorpecidos e soporosos, em desleixada dormência, quase letargia ou incúria.

Naquela noite, esses corpos haviam-se interpenetrado de todas as formas possíveis até a exaustão, vapores de locomotivas, carvão incendiado a chiar no fim da linha. Mas o corpo de Jaime estremeceu. Era a luz do dia a reclamar o trono. [...]

De pernas trementes, mas cruelmente triunfantes, ainda houve energia para chegar à larga janela e fechar um pouco a cortina que ficara aberta. E logo, com a luz do galo a despertá-lo de vez, correu para dar duas palmadas nas nádegas de Afonso. (Torres, 1999, pp. 13–16)

Ora, diante da intimidade devassada do casal, do saudável despudor na descrição dos gestos de carinho e de posse dos dois amantes, da ênfase do foco narrativo em integrar personagens e espaço numa espécie de simbiose sem qualquer preocupação de julgamento moral, como não entender esta novela de Alexandre

Pinheiro Torres como um autêntico exercício homoerótico literário, onde a resistência a códigos heteronormativos bem pode ser uma chave de leitura para a compreensão das múltiplas dimensões erotizantes e das subjetividades sexuais?

Caberia, então, questionar: ser ou não ser homoerótico? Acredito que sim, que é possível produzir um texto com temática homoerótica sem perder os vínculos identitários com aquilo que diz respeito à sua forma de ser, de estar no mundo e de se relacionar social e afetivamente com o outro. Nesta perspectiva, se um passo decisivo é o de identificar certos escritores com uma visão particularmente endógena com o tema (Guilherme de Melo, Al Berto, Frederico Lourenço e Miguel Vale de Almeida), por outro, não se poderá excluir aqueles que preferem não suscitar uma abordagem clara e explícita com o tema (Mário Cláudio, Joaquim Almeida Lima e Henrique Levy) e, ainda, os que, mesmo sem um vínculo identitário explícito, entendem o homoerotismo como um exercício de compreensão e representação do homem, numa dimensão universal (Jorge de Sena e Possidónio Cachapa).

Talvez, por isso, a melhor e mais incisiva resposta para a afirmação e a visibilidade de corpos que se querem presentes e dignificados nos seus direitos pode ser encontrada nos versos de João Miguel Fernandes Jorge, lidos em epígrafe. Afinal “Corpo no outro corpo” não será efetivamente “o nome do amor”?

Concluo estas minhas breves reflexões, muito mais em forma de inquietações, relembrando a sempre pontual lição de Eduardo Lourenço. Num dos seus mais incontornáveis ensaios (“Da literatura como interpretação de Portugal”), o autor de *O labirinto da saudade* afirma que a literatura pode ser um eficaz instrumento de pesquisa e interpretação de Portugal, e consolida tal proposição com uma série de exemplos retirados desde um Camões até um Garrett e um Pessoa, sem deixar de lado nomes como os de Ramalho Ortigão, Eça de Queirós, Teófilo Braga, Teixeira de Pascoaes, João Gaspar Simões, Carlos de Oliveira e tantos outros. Pois bem, tomo a liberdade para acrescentar, num nítido gesto de ousadia e resistência, entre os eleitos do filósofo português, outros nomes que bem podem contribuir para a compreensão de um *modus vivendi* específico da identidade portuguesa: Guilherme de Melo, Al Berto, Álamo Oliveira, Frederico Lourenço, Miguel Vale de Almeida, Mário Cláudio, Natália Correia e tantos mais.

Gosto de pensar que, em todos estes, é possível detectar uma resistência e uma afirmação de um discurso homoerótico como meio de compreender a presença do homossexual enquanto parte integrante da sociedade e da cultura portuguesas contemporâneas. Assim sendo, urge não os relegar a um espaço marginal e deslocado de puro silenciamento, mas considerá-los como um dos pontos centrais de reflexão e questionamento. E, na ficção portuguesa contemporânea de temática homoerótica, encontramos um passo decisivo e importante

para a confirmação das propostas culturais interpretativas de Eduardo Lourenço: “Chegou o tempo de *existirmos e nos vermos tais como somos*” (Lourenço, 1991, p. 118), ensina-nos o mestre de *Tempo e poesia*. Faça votos que seja este, portanto, o tempo para nos darmos a conhecer, para existirmos e para que nós e também os outros nos vejamos e nos respeitem tais como somos.

Referências bibliográficas

- 1ª Antologia de literatura homoerótica portuguesa*. (2001). Lisboa: Korpus, Opus Gay.
- Almeida, M. V. de. (2010). *A chave do armário: homossexualidade, casamento, família*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- Almeida, M. V. de. (2011). Prefácio. In O. Wilde. *De profundis* (pp. 9–20). Trad.: Rita Correia. Lisboa: Nova Delphi.
- Almeida, S. J. (2010). *Homossexuais no Estado Novo*. Porto: Sextante.
- Amaral, A. L. (2017). *Arder a palavra e outros incêndios*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Bosi, A. (2002). *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Cascais, A. F. (2004). Um nome que seja seu: dos estudos gays e lésbicos à teoria *queer*. In A. F. Cascais (Org.), *Indisciplinar a teoria: estudos gays, lésbicos e queer* (pp. 21–90). Lisboa: Fenda.
- Ceia, C. (1998). *O que é afinal o Pós-Modernismo?* Lisboa: Século XXI.
- Correia, N. (1982, 11–24 de maio). Homossexualidade, mito e *magna mater*. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 2 (32), 9–10.
- Dacosta, F. (2013). *O Botequim da Liberdade* (3ª Edição). Lisboa: Casa da Palavra.
- Foucault, M. (1994). *História da sexualidade I – A vontade de saber*. Trad.: Pedro Tamen. Lisboa: Relógio d'Água.
- Jorge, J. M. F. (2004). *Castelos I a XXXV*. Lisboa: Averno.
- Lourenço, E. (1991). *O labirinto da saudade*. Lisboa: Dom Quixote.
- Melo, G. de (2002). *Gayvota: um olhar (por dentro) sobre a homossexualidade* (2ª Edição). Lisboa: Editorial Notícias.
- Melo, G. de (1982). *Ser homossexual em Portugal*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Pitta, E. (2003). *Fractura. A condição homossexual na literatura portuguesa contemporânea*. Coimbra: Angelus Novus.
- Real, M. (2012). *O romance português contemporâneo 1950–2010*. Lisboa: Caminho.

- Santos, A. C. (2005). *A lei do desejo: direitos humanos e minorias sexuais em Portugal*. Porto: Afrontamento.
- Serzedelo, A. (2001). As razões da *Opus Gay*. In *1ª Antologia de literatura homoerótica portuguesa* (p. 7). Lisboa: Korpus, Opus Gay.
- Torres, A. P. (1999). *Amor, só Amor, Tudo Amor*. Lisboa: Caminho.
- Trevisan, J. S. (2002). *Pedaço de mim*. Rio de Janeiro: Record.
- Valentim, J. V. (2016). “*Corpo no outro corpo*”: *homoerotismo na narrativa portuguesa contemporânea*. São Carlos: EdUFSCar.
- Wilde, O. (2011). *De profundis*. Trad.: Rita Correia. Lisboa: Nova Delphi.
- Woods, G. (1998). *A History of Gay Literature. The Male Tradition*. New Haven: Yale University Press.

Maísa Medeiros Pacheco de Andrade

Universidade de Coimbra

A guerra, o trauma e o testemunho em *A Costa dos murmúrios*, de Lídia Jorge

Resumo: O romance *A Costa dos Murmúrios*, de Lídia Jorge, alude à época da ocupação colonial portuguesa em África. A narrativa se desenrola, principalmente, em torno das memórias que a personagem Eva Lopo conserva acerca da realidade moçambicana em guerra, trazendo não só as impressões que mantém sobre o conflito bélico, mas também sobre a realidade cotidiana e a vida das personagens envolvidas na trama.

Palavras-chave: guerra, trauma, testemunho, memória, choque, Lídia Jorge.

1. A guerra e a realidade do choque

Com o surgimento da sociedade moderna o homem se viu diante de uma nova realidade. Suas atividades sociais ganharam um ritmo mais acelerado, assim como as relações com o Outro se viram transformadas. Walter Benjamin (1989), no ensaio *Sobre alguns temas em Baudelaire*, aborda as peculiaridades do cotidiano das grandes cidades e ressalta a vivência do choque e o conseqüente declínio da experiência. Tal realidade do choque se intensificou com o aumento da violência no cotidiano e com o horror das diversas guerras ocorridas ao longo do século XX, o que permite considerarmos, inclusive, que habitamos a era das catástrofes. É nesse sentido que Márcio Seligmann-Silva (2005) afirma que

Nós podemos pensar a humanidade ao longo do século XX como parte de uma sociedade que poderia ser caracterizada, sucessivamente, como pós-massacre dos armênios, pós-Primeira Grande Guerra, pós-Segunda Guerra Mundial, pós-Shoa, pós-Gulag, pós-guerras de descolonização, pós-massacres no Camboja, pós-guerras étnicas na ex-Iugoslávia, pós-massacre dos Tutsis etc. Mas esse prefixo “pós” não deve levar a crer, de jeito nenhum, em algo próximo do conceito de “superação”, ou de “passado, que passou”. Estar no tempo “pós-catástrofe” significa habitar essas catástrofes. (Seligmann-Silva, 2005, p. 63)

Viver numa sociedade tomada pela violência e que possui como herança a memória de massacres e de grandes eventos bélicos, como as duas Grandes Guerras Mundiais e as Guerras Coloniais, por exemplo, leva os indivíduos a se sentirem invadidos pelos sentimentos de angústia e de medo, mantendo-se num constante estado de vigília.

O romance *A Costa dos Murmúrios*, de Lídia Jorge, objeto do presente estudo, conduz o leitor a fazer uma viagem pela realidade moçambicana dominada pelo conflito bélico. A temática da guerra encontra-se nas entranhas de seus personagens e de seus cenários, estando suas práticas sociais, culturais e familiares por ela invadidas (Medeiros, 1999, p. 65). Em muitos trechos do livro nos deparamos com cenas que descrevem explicitamente momentos de violência e outras que trazem este tipo de situação de maneira velada. Percebemos também na leitura do romance que o cotidiano ali relatado, assim como muitos de seus personagens, encontram-se em estado de permanente choque, uma vez estarem sempre vulneráveis ao encontro com situações de horror e de massacre.

O momento em que Evita tem acesso, através de Helena, às fotos que registram o seu noivo em ação no campo de batalha é um desses momentos de encontro com o horror. Senão, vejamos o trecho em questão:

Helena mostrou-me com precaução o pacote que dizia *spoilt* como os outros e Víbora Venenosa III. Mais rostos, mais cabeças de soldados escondidos entre sarças, mais incêndios, e logo a imagem dum homem caído de bruços, depois dois telhados, e sobre um dos telhados de palha, um soldado com a cabeça dum negro espetada num pau. Viam-se vários corpos sem cabeça à beira duma chitala, um bando de galinhas avoejava sobre eles na mesma fotografia. Helena passou. Helena tomou a seguinte e mostrou o soldado em pé, sobre o caniço. Via-se nitidamente o pau, a cabeça espetada, mas o soldado que a agitava não era um soldado, era o noivo. Helena de Tróia disse – “Vê aqui o seu noivo?” Ela queria que Evita visse. Era claro como a manhã que despontava que Helena de Tróia me havia trazido até àquela divisão da casa para que eu visse sobretudo o noivo. (Jorge, 2008, p. 133)

A cena descrita na passagem acima faz alusão à cabeça degolada de um negro, espetada em um pau, e o noivo de Evita a segurá-lo e agitá-lo. Esta imagem remete o leitor à imagem da Górgona, figura da mitologia grega representada pelas irmãs: Esteno, Euríale e Medusa. A imagem da cabeça degolada da Medusa, muitas vezes tratada apenas como Górgona, simboliza a máscara mítica do horror, provocando uma espécie de repugnância paralisante em quem a vê. Nas palavras de Roberto Vecchi (2010),

Medusa é o horror, o que expressa inclusive etimologicamente o sentido do termo. Horror é um deverbal de *horreo* latino (*phrisso*, grego), que remete para a reação física do horror sobre o corpo, particularmente o eriçar-se dos pelos e dos cabelos perante um fato repugnante, que petrifica (e aliás, há também uma pseudoetimologia que remete para o *frigus* latino, o congelamento), que não deixa via de fuga, mas pelo contrário se bloqueia, numa paralisia insondável e mais insuprível do que a própria consciência da morte. (Vecchi, 2010, p. 240)

A presença no texto da imagem de uma cabeça degolada, portanto, não é sem propósito. Nesse momento a personagem Evita se depara com o horror, com uma situação que lhe provoca espanto e choque, paralisando o tempo e o sujeito, de maneira a impedir sua reação. A imagem de um ícone que tem o seu corpo desmembrado, perdendo assim a sua unidade, também conduz à sensação de desordem e de consequente dificuldade ou impossibilidade de representação daquilo que se encontra diante de si, é esse um dos efeitos do trauma, a impossibilidade de representação linear do evento traumático vivenciado.

2. A memória traumática em *A Costa dos Murmúrios*: o dito e o não-dito

Em grego a palavra trauma significa ferida. Uma ferida que se instala na memória. O trauma se instaura diante de acontecimentos que fogem do campo da experiência humana comum. Os conflitos bélicos e seus desdobramentos, por exemplo, são considerados alguns desses eventos de natureza traumática. A dificuldade de compreensão desses fatos violentos é acompanhada da incapacidade de simbolização desse choque, ou seja, diante do horror e do inimaginável, a linguagem não se vê capaz de submeter o evento traumático, no momento de sua recepção, a uma determinada forma (Seligmann-Silva, 2003).

É diante dessa incapacidade de simbolização do choque e do consequente desencontro com o real que o indivíduo traumatizado passa a vivenciar a repetição constante e alucinatória da imagem de violência. O sujeito que se viu diante do olhar da Medusa se encontra, portanto, petrificado, não conseguindo reagir ao horror do acontecimento com o qual se deparou, o que o faz retornar constantemente a cena violenta, como se daquele tempo estanque nunca tivesse saído.

O romance de Lídia Jorge, ora em questão, descreve em algumas passagens cenas que remetem o leitor ao estado traumático em que se encontravam os soldados que participavam diretamente dos combates em terras moçambicanas, durante a ocupação portuguesa nesse território. Exemplo disso é o trecho em que o noivo de Evita, Luís Alex, após retornar de um período de luta, expõe uma postura na qual demonstra vivenciar, como mencionado linhas acima, a repetição constante e alucinatória da imagem de violência. Vejamos:

Entrou pela porta do pequeno quarto, atirou o bernal para cima da cama, a bóina para cima da cômoda [...]. Dormia com pequenos saltos, abria e fechava os olhos com uma velocidade intensa. Depois deixava-os fechados, respirando fundo, movendo os músculos da cara e dos braços, com gestos sem sentido, incontrolados. [...] As mãos do noivo [...] escorregavam, e quando isso acontecia, ele estremeia na água e apanhava-as sobre o peito como se as recuperasse. Como dois músculos. Era impossível falar com

um homem que se tinha transformado num músculo atento aos ruídos. [...] o alferes acordava e dormia, num outro estado diferente de exaustão. [...] o alferes Luís Alex, que não me tocava desde que tinha vindo na tarde da conferência de Imprensa, acordava ao meu menor rumor. (Jorge, 2008, pp. 237–240)

Estar sempre em estado de alerta, é esta a imagem que a passagem do texto de Lídia Jorge constrói. Luís Alex, dominado pelo chamado stress pós- traumático¹, não consegue se desvincular dos comportamentos agressivos e da constante vigília que mantinha durante a missão bélica. O constante retorno às cenas de combate e de violência impede assim que o alferes possa voltar às suas condições normais de comportamento e dar seguimento a sua vida.

A incapacidade de Luís Alex em enxergar o distanciamento que mantém de seu casamento, em virtude de sua memória e de sua consciência estarem voltadas para a guerra, leva o leitor a comparar essa relação com aquela que o Estado português insiste em manter, naquele momento, com a missão por ele implementada em África. A obsessão pelo triunfo no confronto pela ocupação das terras moçambicanas não permite que as tropas portuguesas e seus comandantes vislumbrem ou admitam o insucesso do projeto em questão.

A situação de desencontro com o real e de recalçamento do passado, negando com isso o fracasso da missão portuguesa em Moçambique, também é abordado em um outro trecho do romance em análise, o qual narra a demonstração do capitão cego no Stella Maris, intitulada de *Portugal d' Aquém Mar É Eterno* e que tem como objetivo exaltar a suposta vitória e a possibilidade de permanência do Estado português em território africano:

É um cego triunfal que vai orar. [...] Talvez seja necessária a guerra para se compreendem certos fenômenos de defesa e ataque do corpo e da alma. Desde que ficou sem visão, entregou-se à História, o tenente-capitão. A demonstração que traz, naquela noite, já ele apresentou diante de várias mesas, pelas várias províncias ultramarinas. O seu título é abrangente como um círculo – *Portugal d' Aquém Mar É Eterno*. [...] Para além dos olhos, o cego também foi atingido a nível da cabeça, embora guarde grandes tufos de cabelo jovem e brilhante. Falar da eternidade de um império sem ver, e com cabelos em

1 O seu diagnóstico faz supor que o paciente vivenciou um acontecimento histórico considerado traumático, ou, e reportando-me à matriz que me é fornecida pelo *DSM-IV* (1994, pp. 427–429), “[foi] exposto a um acontecimento em que ambas as condições seguintes se verificaram: a) a pessoa vivenciou, testemunhou ou foi confrontada com um acontecimento ou acontecimentos que envolveram a morte ou o ferimento grave de alguém, ou ameaça de morte ou de ferimento grave (seus ou de outrem); b) a resposta da pessoa implicou medo intenso, impotência (*helplessness*) ou horror” (Quintais, 2000, pp. 673–684).

peladas, cria na sala o temor de quando se faz aproximar a temporalidade do absoluto. (Jorge, 2008, 211)

A passagem transcrita trabalha com a ironia de que apenas um cego é capaz de narrar a investida portuguesa em África com um desfecho glorioso e de considerar a eternidade do imperialismo português. A presença de quadros no recinto com imagens do desastre da *Invencível Armada*, onde estava a ser realizada a demonstração do capitão, também se apresenta como uma passagem irônica, tendo em vista que a mesma foi derrotada pelos ingleses.

Além de recusar o fracasso da missão, o discurso do capitão também pode ser interpretado como uma negação da culpa pelos massacres das populações negras e pela destruição ocorridos durante o período bélico. Exaltar a atuação portuguesa apenas como uma ocupação pacífica e benéfica para os povos locais foi o meio encontrado para manter longe o sentimento de culpa, os traumas e os fantasmas, que retornam “compulsivamente – na cabeça de uma sociedade culpada e que “não entende” sua história” (Seligmann-Silva, 2005, p. 73).

Alguns dos massacres realizados no período da Guerra Colonial, porém, são mencionados no romance de Lídia Jorge. No primeiro momento da narrativa, no conto *Os Gafanhotos*, o leitor se depara com a morte de diversos negros pela ingestão equivocada de metanol. Nessa primeira fase do livro, os habitantes do Stella Maris, em princípio, sentem-se solidários à grande quantidade de mortos que surgem na costa. Todavia, com o tempo a solidariedade inicial se esvai e torna a reinar a indiferença e a ausência de qualquer sentimento de culpa diante do que está a ocorrer sob seus olhos. É diante desse cenário que Margarida Calafate Ribeiro (2004) argumenta que:

Tudo aquilo acontecia ali, aparentemente à frente dos olhos de quem almoçava, ceava e festejava a grande vista do terraço que lhes podia trazer a sumptuosidade do Índico ou o cenário devastador dos negros mortos, mas parece que ninguém os via, como mais tarde também ninguém veria os Mucumburas (1971), Wiryamus (1972) e outros massacres, todos envolvidos numa atmosfera de paz, celebrada entre um pacto de que “ninguém dizia nada” (Jorge entrevistada por Letria e Serrano, 1988; 11) e uma alienação, por muitos genuinamente interiorizada e por outros perversamente publicitada. Naquela costa *dos murmúrios* moçambicana, como na costa *dos murmúrios* portuguesa de onde partiam os barcos que Evita veria de longe no Índico como “um pedaço de pátria que descia” em “silêncio absoluto”, dissimulava-se a paz, fazendo a guerra, envolvendo os seres numa trama de silêncio. (Ribeiro, 2004, p. 384)

No segundo momento de *A Costa dos Murmúrios*, onde prevalece o ponto de vista de Eva Lopo, a mesma menciona explicitamente a ocorrência dos massacres como os de Wiriamu, Juwau e Mucumbura, mencionados no excerto teórico-crítico acima. O silêncio mantido acerca dos horrores e atrocidades da guerra

está vinculado não só à estratégia de dissimulação da paz, como menciona Ribeiro (2004), ou da isenção de culpa perante os fatos ocorridos, mas também à observância do trauma e da incapacidade de enlutar e de simbolizar os atos de violência praticados durante o confronto da guerra. Assim, uma espécie de segredo sobre a realidade de massacres e de morte é guardado em uma cripta, onde a literatura terá um papel fundamental na sua abertura e desvendamento.

3. O testemunho e o seu papel na reconstrução do passado.

A *Costa dos Murmúrios* possui a peculiaridade de estar dividido em duas narrativas distintas. A primeira, como mencionado em linhas anteriores, denominada *Os Gafanhotos*, possui um narrador homem, e durante todo o texto a sua identidade mantém-se anônima. Na segunda parte do texto, nos deparamos com a figura de Eva Lopo como narradora. Essa personagem é a Evita do conto *Os Gafanhotos*, porém, vinte anos depois.

Observamos no desenrolar da narrativa que Eva Lopo está a dialogar com o texto inicial do romance a todo o momento. Utilizando-se da sua memória e das impressões que possui dos fatos passados, a personagem passa assim a complementá-los ou mesmo a modificar a versão dos mesmos, tida até então como a oficial. O olhar crítico da personagem Eva permite, portanto, que a própria história, antes narrada na primeira parte do romance, tenha a sua veracidade questionada.

Assim, podemos pensar que o romance de Lídia Jorge, ora em análise, envolve-se com o conceito de metaficção historiográfica, conforme trata Linda Hutcheon (1991), e que tem como característica principal a tomada de personagens e acontecimentos históricos com base em uma perspectiva que problematiza os fatos considerados em princípio “verdadeiros” e inquestionáveis.

Percebemos que a autorreflexão realizada acerca das “verdades” históricas ocorre no romance principalmente em virtude do testemunho de Eva Lopo e do processo de desconstrução que a mesma realiza ao rever os acontecimentos narrados na primeira parte do texto. O olhar diferenciado de Eva ou a sua invisibilidade, tanto por ser mulher, quanto por ter vivenciado a guerra de outro ângulo, observando aqueles diretamente envolvidos no conflito, assim como aqueles que construíam o cotidiano da cidade, permite uma organização peculiar dos fatos históricos, conforme podemos depreender da seguinte passagem: “Os músculos invisíveis podem ter um desempenho especial na organização dos factos históricos” (Jorge, 2008, p. 189).

O distanciamento temporal de vinte anos no qual Eva Lopo se encontra para rememorar os fatos por ela testemunhados, assim como a menção a um outro *eu*, denominado de Evita, surge no texto como metáfora de “cisão interna entre um eu que observa e outro que é abandonado, a saber, o corpo” (Seligmann-Silva, 2005, p. 68). Essa cisão é característica dos sobreviventes de eventos traumáticos, que não conseguem estabelecer uma identificação entre o *eu* de agora com o *eu* que passou pela vivência do trauma.

A rememoração dos fatos por Eva Lopo, contudo, deve ser observada levando-se em conta também a natureza do testemunho, que apesar de ser necessário para o alcance de uma outra versão da história e da possível compreensão dos fatos ocorridos, não pode ser desconsiderada a impossibilidade de tradução total da experiência tanto em termos do pensamento, como da memória e da linguagem, tendo em vista a natureza traumática de muitos dos eventos por ela revisitados (Seligmann-Silva, 2003).

A versão dos fatos apresentada por Eva deve ser vista como uma das diversas possibilidades oferecidas por uma memória em ruínas, a qual permite a realização de uma infinidade de interpretações, pois como afirma a própria Eva Lopo: “Era forçoso que olhássemos todos os quatro na mesma direção, mas sem dúvida que nenhum de nós via o mesmo vento a bater, os mesmos toldos a voar, a mesma areia escorregando e fugindo” (Jorge, 2008, p. 71).

4. Considerações finais

Diante dos apontamentos acima elencados, podemos considerar a Literatura como meio para a reflexão acerca do passado e das versões dadas à história. Mostra-se o texto literário, igualmente, como um poderoso instrumento para penetração na cripta que guarda os segredos da memória traumática, do horror e dos fantasmas da guerra.

Vislumbramos também, com base no exposto, a importância do testemunho e do reconhecimento de diversas memórias, no sentido de possibilitar a reconstrução do passado através de uma infinita possibilidade de interpretações, permitindo-se com isso possível o preenchimento de lacunas acerca de fatos importantes da história que foram omitidos ou distorcidos pela memória oficial.

A memória e o testemunho, dessa forma, mostram-se de grande relevância para a superação da impossibilidade de representação dos eventos traumáticos vivenciados pela humanidade. Memória, Testemunho e Literatura são, portanto, três fortes aliados no processo de enfrentamento da Medusa.

Referências bibliográficas

- Benjamin, W. (1989). Charles Baudelaire - um lírico no auge do capitalismo. In W. Benjamin, *Obras Escolhidas III*. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense.
- Hutcheon, L. (1991). *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução Ricardo Cmz. Rio de Janeiro: Imago.
- Medeiros, P. (1999). Memória infinita. *Portuguese Literary & Cultural Studies*, 2, 65.
- Quintais, L. (2000). Memória e trauma numa unidade psiquiátrica. *Análise Social*, XXXIV (151-152), 673-684.
- Ribeiro, M. C. (2004). *Uma História de Regressos, Império, Guerra Colonial e Pós-Colonialismo*. Porto: Edições Afrontamento.
- Seligmann-Silva, M. (2003). *História, Memória, Literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp.
- Seligmann-Silva, M. (2005). *O local da diferença*. São Paulo: Ed. 34.
- Vecchi, R. (2010). *Excepção Atlântica: pensar a Literatura da Guerra Colonial*. Porto: Edições Afrontamento.

Bianca do Rocio Vogler

Universidade de Coimbra/CAPES

Afonso da Maia: uma personagem de tragédia grega no romance de Eça de Queirós

Resumo: No artigo que aqui desenvolvo, apresento uma leitura acerca do romance *Os Maias*, do escritor português Eça de Queirós, em que se considera a existência de determinadas características de algumas personagens trágicas clássicas na constituição da personagem Afonso da Maia, entendendo-o, a partir dessa perspectiva, como a figura central da obra e da vida e dos acontecimentos trágicos que nela se desenvolvem.

Palavras-chave: Afonso da Maia, *Os Maias*, Eça de Queirós, tragédia grega, Édipo, Tirésias.

1. Do Naturalismo à tragédia grega: as perspectivas de Eça de Queirós na escrita d'*Os Maias*

Ao fim dos anos de 1870, Eça de Queirós se depara com o início de um empreendimento para o qual passaria a dedicar muito da sua energia, tempo e talento, um projeto bastante trabalhoso e desgastante que só seria acabado em 1888. Tal projeto era a elaboração do romance *Os Maias*, aquele que viria a ser considerado por muitos como a sua obra-prima e, como afirma o escritor em uma carta remetida de Bristol, Inglaterra, ao amigo Ramalho Ortigão, em 20 de fevereiro de 1881, “[...] um romance em que eu pusesse tudo o que tenho no saco” (Queiroz, 1961, p. 65).

E um dos aspectos de maior relevância em se tratando desse processo longo e complicado é o de que o autor se encontra, no período em que se dedica à escrita do romance, em um momento de transição no que diz respeito às suas características literárias, fato que ocorre em grande proporção por um movimento de desintegração dos valores estéticos defendidos pelas escolas realista e naturalista, com as quais o escritor havia tido a sua formação artística e elaborado a maior parte dos seus textos.

Em tal sentido, na sua *Introdução à leitura d'*Os Maias**, Carlos Reis (1984) evidencia as questões que se desenrolavam naquele período em que Eça se dedicava à escrita de tal romance, aludindo a essa dissolução em que os preceitos do Naturalismo se veem no final do século XIX:

O processo de desagregação do Naturalismo queirosiano tem que ver, igualmente, com um projecto literário falhado: o das “Cenas da Vida Real”. Concebidas como conjunto de doze novelas (a revelação é do próprio Eça ao seu editor, numa carta de 1878), as “Cenas” destinavam-se a ser, ao longo da década de 80, um fresco dos costumes e dos vícios da sociedade portuguesa da Regeneração [...]. O certo, porém, é que tal projecto (à excepção, ao que parece, da *Capital*) ficou por concretizar. As razões deste malogro devem encontrar-se, provavelmente, em duas motivações fundamentais: por um lado, na ausência da pátria, forçada pelas funções diplomáticas exercidas por Eça, ausência essa que retirava ao romancista possibilidades de observação directa do contexto social sobre que se debruçaria; por outro lado (e mais uma vez) na desagregação do Naturalismo, a qual inviabilizava uma empresa que, pelo menos em projecto, tinha alguma coisa que ver com as suas coordenadas fundamentais. (Reis, 1984, p. 20)

Assim, enquanto está no processo de elaboração d’*Os Maias*, o escritor português se vê em meio a todos esses conflitos que o enredam para a empresa das modificações de diversos dos aspectos da sua obra. Em primeiro lugar, observa a decaída dos valores da escola naturalista e a ascensão de uma nova compreensão da escrita literária, e em segundo lugar, como é evidenciado por Reis, o afastamento físico de Portugal em que vivia em tal período impunha essa barreira da observação que se mostrava essencial às composições de personagens naturalistas e do meio social português que Eça buscava realizar nos seus textos.

Tendo em conta, portanto, que essa desagregação do Naturalismo acontecia durante os anos em que o escritor português mantinha seu foco na escrita d’*Os Maias*, observamos que tal obra apresenta traços marcantes dessas transformações das visões literárias e culturais da época e do autor. No entanto, essas modificações não fazem com que esse romance se afaste completamente das características do período realista e naturalista de Eça, apresentando uma ligação fundamental com os elementos dessa escola:

Uma obra que, nos seus aspectos fundamentais – personagem, espaço e acção; tempo, perspectiva narrativa e ideologia – não deixará de revelar inegáveis relações (ora de afinidade, ora de rejeição), com o cânone naturalista, a cuja progressiva desagregação tinha assistido a sua gestação. (Reis, 1984, p. 22)

Portanto, como fica evidente no trecho acima citado, a escola naturalista inevitavelmente apresenta grande influência na composição do texto, mesmo que seja, em dados momentos, numa situação de contraposição às suas concepções, em trechos nos quais o escritor exhibe características que trazem mudanças à sua obra e que transformam tal romance em um mosaico eciano.

Tais mudanças se dão, então, ao longo de todos esses anos em que Eça está escrevendo a história da família Maia. E de acordo com Reis, o distanciamento

dos valores naturalistas foi o que possibilitou ao escritor a construção de um romance com características trágicas:

[...] *Os Maias* surgem numa época de crise de confiança nas coordenadas ideológicas subjacentes ao Naturalismo. Que a descrença na estética naturalista se encontra espelhada, de vários modos, ao longo das páginas da obra, já o evidenciamos por diversas vezes, reconhecendo-se, embora, que essa descrença não corresponde a um corte radical, mas antes a uma transformação das directrizes da escola literária em questão. É tendo em conta este papel de inovação estética que, no contexto da ficção de Eça, *Os Maias* representam, que se justifica o recurso à problemática do trágico, como processo de sugestão de vectores ideológicos distanciados dos que eram próprios do Naturalismo. Com efeito, a dimensão trágica da intriga dos *Maias* insiste fundamentalmente em valores anti-positivistas: a incapacidade do homem controlar a sua existência, o carácter imprevisível dos fenómenos, a derrocada de uma situação de felicidade que aparentemente nada poderia pôr em causa. (Reis, 1984, p. 169)

No entanto, podemos considerar também que essa criação de um texto repleto de características de tragicidade dá-se a partir da influência de alguns dos próprios elementos da escola naturalista, pois compreendemos que há a possibilidade de estabelecer uma aproximação entre determinados aspectos presentes nesse período literário com aqueles observáveis nas peças trágicas.

Considerando-se essa perspectiva, vemos que no primeiro episódio do programa *Grandes Livros*, exibido pela emissora de televisão portuguesa RTP2 e dedicado à análise e à exposição das singularidades da composição d'*Os Maias*, Carlos Reis fala a respeito da forma como Eça expõe essa força maior que se abate sobre as personagens do romance, relacionando tal elemento às características trágicas e também aos excessos do romantismo criticados pela escola realista/naturalista:

É, no fundo, uma reflexão acerca da pequenez do homem, da impotência do homem, da sua incapacidade para controlar o seu destino e dessa espécie de vertigem de destruição, que tem muito que ver com a estética do trágico, mas também tem muito que ver com determinadas atitudes românticas e com a radicalização de comportamentos para alguém ou para além de quaisquer normas de carácter moral. (Luso Livros, 2012)

Dessa forma, um dos principais entre os aspectos que consideramos serem relacionáveis da tragédia ao Realismo e ao Naturalismo é a questão do determinismo, carácter de grande predominância nas obras desse período da literatura, na qual identificamos a possível proximidade com a problemática do destino das obras de cunho trágico.

Compreendemos, portanto, o fato de que em ambos os elementos está impregnada uma característica de impossibilidade de escolha, pois o desfecho da história do indivíduo já está traçado, seja por ter ele cometido uma ação que

se denomina “erro trágico” e que irá levá-lo à degradação, no caso da tragédia, seja por esse indivíduo estar condicionado às influências internas e externas que o prenderão a um final determinado, no caso do enfoque dos textos realistas e naturalistas.

E essa “subordinação” a algo certo, a um fato determinado por uma força maior, pelo caráter do herói, por um meio, etc., que observamos em tais personagens, diz respeito a uma impossibilidade de alteração do desfecho das suas histórias.

Tendo em vista essa perspectiva, no texto *A tragédia: estrutura e história*, Lígia Militz Costa e Maria Luiza Ritzel Remédios expõem as características relacionadas a tal aspecto apreensíveis na composição das obras de conteúdo trágico: “[...] na tragédia, o herói trágico quer guiar-se por seu próprio caráter (*ethos*), mas está subordinado à força, ao gênio mau (*dáimon*)” (Costa & Remédios, 1988, p. 9).

Nesse sentido, é possível destacar o modo como se dá essa construção do herói trágico e da sua trajetória nas peças trágicas da Grécia Antiga, nas quais a ação apresenta-se como o ponto primordial na construção do destino do herói, pois é a partir das ações tomadas por ele que será erigida a sua sorte e também a dos membros da sua família.

Dessa forma, retornando à consideração da possibilidade de, de algum modo, estabelecer uma certa aproximação entre o conceito de determinismo e alguns dos aspectos da tragédia, nos voltamos para Benjamin Abdala Júnior e Maria Aparecida Paschoalin identificando, no capítulo “O Realismo-Naturalismo (1865–1900)”, do livro *História social da literatura portuguesa*, os fatores que caracterizam as obras de cunho realista, principalmente as de inspiração naturalista, deixando claro que elas têm na “[...] teoria determinista de Hippolyte Taine (1825–1893), segundo a qual a obra de arte deveria reproduzir situações condicionadas pela herança, pelo meio e pela circunstância (momento)”, um dos seus pontos fundamentais de formação (Abdala & Paschoalin, 1982, p. 103).

Até certo ponto, portanto, é possível compreender que, tanto no destino trágico quanto no determinismo realista e naturalista, está presente essa inevitabilidade, a sorte que se estabelece a partir de determinado fato e que arrasta o indivíduo a um desfecho imutável da sua trajetória.

Nesse sentido, no texto “Na Mansão de La Mole”, que integra o livro *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*, Erich Auerbach coloca a questão da tragicidade que representa um dos traços de maior significância nas obras realistas/naturalistas, dizendo que

A irrupção da seriedade trágica e existencial no Realismo [...] a mistura do sério com a realidade quotidiana [...]. A novidade da atitude e a nova espécie de objetos que eram tratados séria, problemática, tragicamente tiveram como efeito o desenvolvimento progressivo de uma espécie totalmente nova de estilo sério ou, se se quiser, elevado [...]. (Auerbach, 1978, p. 431, grifos nossos)

Essa tragicidade, a qual traz em si toda a visão de seriedade com que são vistos os novos caracteres trabalhados pelos escritores a partir daquele período literário, é bastante evidente ao observarmos *Os Maias*, pois é possível verificar pontos que remetem às características das peças trágicas, sendo utilizados por Eça de Queirós no romance para o tratamento de personagens com uma vivência mundana já maior que as das tragédias gregas.

Com essa perspectiva, localizamos os aspectos evidenciados por Beatriz Ber-rini a esse respeito no seu depoimento constante dos extras “A Obra – Uma tragédia clássica”, do disco 2 da minissérie *Os Maias*. Ao falar sobre as feições de uma tragédia grega que tal obra de Eça possui, a estudiosa compreende o seguinte:

[...] existem ponderáveis elementos que nos levam a concluir que se trata, também, de uma autêntica tragédia clássica. Estão presentes as três unidades: a ação é única, a problemática é a paixão de Carlos, desenvolvendo-se em reduzido espaço físico, a saber o centro de Lisboa, concentrando-se, sobretudo, no Ramalhete e na Rua de São Francisco. O tempo também é escasso, os fatos trágicos marcantes da obra concentram-se na chamada “semana terrível”. Desde o início do romance, como se viu, e estamos em face de outro elemento da tragédia clássica, sinistros agouros acenavam para possibilidades futuras funestas, embora estivessem sutilmente espalhados pelas páginas do romance. As personagens mais diretamente envolvidas, outro traço da tragédia, todas de alta estirpe, são somente três: Afonso, Carlos e Maria Eduarda. (Amaral, & Carvalho, 2001, DVD 2, extras “A Obra – Uma tragédia clássica”)

2. O caráter trágico de Afonso da Maia: entre Tirésias e Édipo

Dessa forma, compreendemos que no movimento de composição da personagem Afonso da Maia e do romance *Os Maias* como um todo, Eça utiliza-se das suas influências históricas e artísticas, construindo seu texto por meio do diálogo com diversos textos. E entendemos que entre os principais desses textos estariam as peças trágicas da Grécia Antiga.

Nesse sentido, algumas das principais entre essas características estão empregadas no sentido de estabelecer o caráter trágico da personagem Afonso da Maia. E no processo de observação de tais aspectos da constituição do patriarca Maia, nos deparamos com a possibilidade de identificar uma junção de elementos de certas personagens trágicas que poderiam se apresentar como influenciadoras na sua construção.

Assim, consideramos a possibilidade de visualizar alguns fatores em que se apreende uma ligação das tragédias gregas com os textos de Eça de Queirós, fato que se dá em relação ao paralelismo de determinadas características existentes entre os textos dos poetas trágicos e os do realista português.

Nesse sentido, assim como nas tragédias, os textos ecianos se colocam com um objetivo moralizante, de tom político, em que buscam apresentar aos indivíduos que atingem com a sua arte os problemas que permeiam as sociedades em que vivem. Nessa perspectiva, os conceitos de destino e de determinismo trabalham criando as consequências das ações, do caráter, do meio, e assim por diante.

Então, na medida em que desenvolvem esse conteúdo moralizante, os autores das tragédias espelham as suas personagens em determinadas figuras possuidoras de uma grandiosidade imprescindível para que os seus espectadores/leitores sejam levados a um sentimento de compaixão e perda, sendo que esse conteúdo moralizante de caráter pedagógico é identificado como um dos aspectos primordiais das peças trágicas clássicas.

Assim, os poetas trágicos da Grécia Antiga confrontavam, nos seus textos, os habitantes da pólis por meio de histórias que envolviam indivíduos de alta estirpe e de inegável grandeza de caráter. Ao verem tais indivíduos tendo suas vidas assoladas pela força do destino, esses cidadãos acabavam por se defrontar com um efeito catártico com o qual assumiam uma posição de identificação com o herói trágico, já que este se instituía como seu representante, o ser no qual se espelhavam e ao qual atribuíam uma elevação com relação aos outros indivíduos.

Esse efeito da catarse é apontado por Aristóteles, na sua *Arte Poética*, como a principal intenção das peças trágicas da Grécia Antiga. Segundo o filósofo grego, a tragédia, “[...] suscitando a compaixão e o terror, tem por efeito obter a purgação dessas emoções” (Aristóteles, 2007, p. 35). Assim, o efeito catártico impõe-se como uma maneira de reflexão do mundo, da vida e dos atos tomados ao longo de uma existência, já que é das ações que derivam os fins trágicos. Desse modo, as personagens são colocadas como exemplos aos olhos dos observadores da obra de arte.

E isso nos possibilita divisar uma constituição política impregnada nessas obras, constituição essa em que os poetas desempenham uma função de, digamos assim, “militância”, expondo as suas ideologias acerca da sociedade em que vivem.

Assim, é também em um viés de certa forma pedagógico e em grande medida político que Eça de Queirós desenvolve a sua obra. Sua ligação com os conceitos realistas e naturalistas e a sua constante defesa ideológica dão à sua obra esse tom, digamos, moralizante, com o qual ataca a forma como a sociedade

portuguesa em que vive procura se transformar em um espelhamento de outras sociedades europeias, em especial a parisiense e a inglesa, e se esconde dos seus defeitos por meio da religião.

E é a partir dessa percepção aproximativa entre dadas questões das tragédias clássicas e as que o escritor português desenvolve em sua obra que buscamos explicitar as características da personagem Afonso da Maia que vão ao encontro de determinados caracteres trágicos gregos.

Nesse processo, em primeiro lugar, temos a compreensão da possibilidade de identificar uma associação entre as características premonitórias que o patriarca Maia apresenta ao longo de todo o texto e a personagem sofocliana Tirésias. Esse vidente cego, figura fundamental nas peças “Édipo Rei” e “Antígona”, do poeta ático Sófocles, apresenta-se com a característica da premonição, por meio da qual dá indicações às personagens acerca dos acontecimentos do passado e do futuro, deixando os rastros do destino para que o herói os veja e chegue ao reconhecimento, o qual, como podemos observar na *Arte poética*, de Aristóteles, é um ponto fundamental nas peças trágicas clássicas.

Ao reconhecimento, o herói chega, portanto, por meio dessas indicações que lhe são apresentadas por meio dessa visão profética. No “Édipo Rei” e na “Antígona”, Tirésias representa essa figura que vê através do herói trágico e que acaba por guiá-lo ao conhecimento dos fatos para que tenha clareza no momento em que for levado ao desvendamento do seu fado.

Em uma das passagens de maior importância de “Édipo Rei”, o vidente cego, por meio de palavras misteriosas e relutantemente, faz revelações que ao fim da peça se mostrarão terríveis para o Rei Édipo. E em meio a tais revelações, o adivinho pondera sobre a inutilidade do conhecimento que possui, já que nenhum indivíduo detém o poder de modificar o destino que afetará não só o rei mas toda a sua família e o seu povo:

TIRÉSIAS:

Pobre de mim! Como é terrível a sapiência
quando quem sabe não consegue aproveitá-la!
Passou por meu espírito essa reflexão
mas descuidei-me, pois não deveria vir. (Sófocles, 1998, p. 34, vv. 378–381)

Assim, n’*Os Maias*, entendemos que Afonso se depara com uma condição muito próxima à de Tirésias, pois, ao longo de sua vida, visualiza, em determinados momentos, a chegada de infortúnios na existência dos seus descendentes, infortúnios esses que a personagem sabe serem capazes de degradar toda a sua família. Por isso, ao se deparar com alguns símbolos, o patriarca premune os acontecimentos terríveis que se abaterão sobre a sua casa, relacionando-os, também, em diversos momentos, com alguns acontecimentos passados.

Nesse sentido, um dos momentos mais característicos desse aspecto premonitório apresentado por Afonso é a passagem em que o patriarca vê Maria Monforte pela primeira vez. Em tal passagem, ele relaciona a sombrinha escarlate usada pela moça com uma mancha de sangue que encobre o filho Pedro da Maia, associando, assim, a visão do objeto naquele dado momento com uma previsão do futuro de Pedro:

Daí a dias, Afonso da Maia viu enfim Maria Monforte [...]. Maria, abrigada sob uma *sombrinha escarlate*, trazia um vestido cor-de-rosa cuja roda, toda em folhos, quase cobria os joelhos de Pedro sentado ao seu lado: as fitas do seu chapéu, apertadas num grande laço que lhe enchia o peito, eram também cor-de-rosa: e a sua face, grave e pura como um mármore grego, aparecia realmente adorável, iluminada pelos olhos dum azul sombrio, entre aqueles tons rosados [...]. Iam calados, não viram o mirante; e, no caminho verde e fresco, a caleche passou com balanços lentos, sob os ramos que roçavam a *sombrinha de Maria* [...] Afonso [...] *olhava cabisbaixo aquela sombrinha escarlate que, agora, se inclinava sobre Pedro, quase o escondia, parecia envolvê-lo todo — como uma larga mancha de sangue alastrando a caleche sob o verde triste das ramas.* (Queirós, 2003, pp. 20–21, grifos nossos)

Seu conhecimento do passado de Maria – o fato de o seu pai, Manuel Monforte, ter sido um assassino, feitor e traficante de escravos – compõe, também, um fator de enorme preponderância na constituição dessa visão fatídica acerca dos acontecimentos futuros que a moça traria à vida do seu filho.

E, desse modo, assim como Tirésias, os presságios que atingem Afonso se constroem também na junção daquilo que ele sabe do passado e das suas apreensões a respeito do que esse passado representa para o futuro.

Tal visão do patriarca acabará, ao final da história, por apresentar-se muito mais funesta, pois além de representar a morte que a Monforte traz a Pedro, também representa a desintegração de toda a família Maia a partir do momento em que a esposa do filho separa as duas crianças que viriam a cometer o incesto deflagrador do fim trágico dos Maias, refletido com maior impacto na morte do próprio Afonso.

Da mesma forma que o adivinho das peças de Sófocles, essa personagem eciana se mostra apreensiva com relação àquilo que visualiza, procurando, por isso, evitar o confronto com tais ideias. Enquanto Tirésias, possuidor do conhecimento dos crimes cometidos inconscientemente pelo herói, tenta evadir-se dos questionamentos de Édipo a respeito do responsável pelo flagelo de Tebas, Afonso da Maia se ilude com a crença de que a Monforte havia desaparecido completamente da vida da sua família, de que a neta, Maria Eduarda, que a nora havia levado consigo estava morta e de que o neto, Carlos Eduardo, ao ser criado

de acordo com os seus preceitos e afastado da influência da religião, tornara-se imune às fraquezas que levaram seu filho Pedro à ruína e à morte.

Entretanto, o vidente possui o conhecimento de que existe um final trágico impossível de ser contornado, um final com o qual inevitavelmente será necessário confrontar-se. Já Afonso tem a pretensão de escapar aos agouros que pairam sobre si e sobre os seus descendentes.

E, assim, vemos, ao longo do texto, o patriarca Maia buscando maneiras de impedir que esses seus sentimentos premonitórios se concretizem de alguma forma. Nesse movimento, inferimos a ideia de que tal personagem acaba por assumir as feições de um herói trágico, já que ao pressentir o destino que se aproxima de si e da sua família, ele busca se desvencilhar de tal predestinação.

No entanto, esses caminhos que toma, ao invés de o afastarem da desdita que sente se aproximar, apenas o levam a esse destino de uma forma inesperada, que o surpreende e causa um terror ainda maior pela imaginação de que havia sido evitado.

É nesse sentido que possuímos a compreensão de que essa personagem eciana vai ao encontro, ainda, da personagem trágica mais famosa de toda a tragédia ática, o Rei Édipo, que, na tentativa de fuga da sua sorte, caminha inconsciente na direção do seu fim trágico.

A partir daí, considerando, inclusive, a existência de uma similaridade entre o Rei de Tebas e o adivinho cego Tirésias, temos a ideia expressa por Lúcio Lauro Barrozo Massafferri Salles, no artigo “Sobre a decifração de si mesmo em *Oidipous Tyrannos*”, em que faz uma revisão dos aspectos que aproximam essas duas personagens sofoclianas:

Há certa relação de identidade entre Édipo e Tirésias. Podemos indicar – desde as semelhanças físicas que se impõe depois da morte de Jocasta – até alguns elementos históricos dos personagens, que nos permite pensá-los separados deste encontro na obra de Sófocles.

Édipo perde a visão – cegando-se – ao saber de verdades insuportáveis para o seu espírito [...].

Tirésias, bem assim como Édipo, tem o seu passado associado ao Monte Cíteron. Teria sido ali, onde Édipo fora abandonado com os tornozelos trespassados, que Tirésias mudaria o curso de sua própria história, ao conhecer as peculiaridades da(s) identidade(s) feminina e masculina, sob a forma de duas serpentes.

[...] o resultado da revelação que Tirésias faz, tornando-se por isso vidente e perdendo a visão – ao dizer a verdade de maneira direta – ganhando também um cajado para que pudesse se guiar com destreza. Torna-se cego, Tirésias; o ser de três pés. (Salles, 2011, pp. 99–100)

Tal identificação entre esses dois caracteres sofoclianos pode ser observada, inclusive, no diálogo que travam quando Édipo busca a resposta sobre quem seria o assassino de Laio, diálogo em que o adivinho acaba por ligar o destino do herói, do qual tem conhecimento, ao seu: “Pois todos vós sois insensatos. Quanto a mim, não me disponho a exacerbar meus próprios males;/ para ser claro, não quero falar dos teus” (Sófocles, 1998, p. 35, vv. 393–395).

Quando nos deparamos com tal ideia, vemos que o diálogo/confronto entre essas duas personagens se instaura como uma forma de espelhamento, em que o vidente, conhecendo os fatos que envolvem o passado e o futuro do herói, vê uma espécie de projeção de si, além de saber que o fim trágico do herói se estenderá, de alguma forma, a todos aqueles que o cercam.

É é nesse mesmo diálogo que teremos, como visto acima na fala em que Tirésias revela a inutilidade de saber de algo que não pode ser mudado, a visão da impotência do indivíduo diante do destino, quando o adivinho enfatiza ao herói esse fato: “O que tiver de vir virá, embora eu cale” (Sófocles, 1998, p. 35, v. 408).

Confrontamo-nos, assim, com essa impotência do herói diante da força dos deuses nessa passagem do “Édipo Rei” em que Tirésias faz algumas afirmações a Édipo sobre a identidade do assassino de Laio, dando ao herói o seguinte aviso sobre a trágica situação em que se colocou na sua busca por fugir ao destino que lhe foi traçado:

TIRÉSIAS:

Apenas quero declarar que, sem saber,
manténs as relações mais torpes e sacrílegas
com a criatura que devias venerar,
alheio à sordidez de tua própria vida! (Sófocles, 1998, p. 37, vv. 435–438)

Tendo em conta tais afirmações feitas por Tirésias em seu discurso, observamos que a atitude de Afonso em querer enganar o destino a que a família Maia estava fadada se relaciona com um dos aspectos de maior significância da tragédia clássica, a ilusão em que o herói é envolto na sua tentativa de desligamento das consequências desse seu fado, no que é possível fazer referência ao conceito de duplo desenvolvido por Clément Rosset (1998):

Se o real me incomoda e se desejo livrar-me dele, me desembaraçarei de uma maneira geralmente mais flexível, graças a um modo de recepção do olhar que se situa a meio-caminho entre a admissão e a expulsão pura e simples: que não diz sim nem não à coisa percebida, ou melhor, diz a ela ao mesmo tempo sim e não. Sim à coisa percebida, não às conseqüências que normalmente deveriam resultar dela. (Rosset, 1998, p. 13)

Portanto, no momento em que percebe a chegada do fato trágico, a personagem procura desvencilhar-se dele, sem compreender que é nesse movimento que

acabará por envolver-se ainda mais nesse seu fado, caminhando para a tragédia sem ter a percepção disso, pois crê ter se afastado da sua desdita.

Esse movimento de Afonso da Maia, procurando enganar a sorte, torna-se deflagrador da compaixão e do terror diante dos acontecimentos trágicos, pois faz com que haja o surpreendente no momento da descoberta da consumação de tais fatos.

Rosset aponta, então, para o modo como o destino age para erigir essa característica do surpreendente com o qual a instauração do efeito catártico se faz mais eficaz. O filósofo francês explica, assim, que, para tanto, esse destino utiliza-se do próprio herói na sua busca desesperada por fugir aos acontecimentos terríveis que lhe foram predestinados:

Se acontece de estarmos prevenidos de antemão desta necessidade inerente a todo acontecimento, e logo teoricamente capazes de impedi-lo, o destino responderá com um estratégia que frustrará a tentativa de esquiva e, às vezes, até se divertirá – eis a sua *ironia* – em transformar a esquiva no próprio meio de sua realização, de modo que, em tais casos, aquele que procura impedir o acontecimento temido se torna o agente de sua própria desgraça, e o destino, por elegância ou por preguiça, delega aqui às vítimas a responsabilidade de fazer todo o trabalho no seu lugar. (Rosset, 1998, p. 29)

Essa responsabilidade do herói trágico com relação ao seu destino se faz ver, inclusive, no diálogo de Édipo com Corifeu, quando o herói, após ter descoberto ser ele o assassino que procurava, fura os próprios olhos, pois compreende que estivera cego todo o tempo. É assim que o Rei de Tebas enfim tem o reconhecimento de que o destino o havia cercado e que ao tentar escapar a ele havia na verdade caminhado ao seu encontro:

ÉDIPO:

Foi Apolo! Foi sim, meu amigo!

Foi Apolo o autor de meus males,
de meus males terríveis; foi ele!

Mas fui eu quem vazou os meus olhos.

Mais ninguém. Fui eu mesmo, o infeliz!

Para que serviriam meus olhos
quando nada me resta de bom

para ver? Para que serviriam? (Sófocles, 1998, p. 88, vv. 1576–1583, grifos nossos)

Da mesma forma que esse herói trágico grego, Afonso da Maia tenta driblar o destino que pressente aproximar-se da sua família, voltando, para isso, a sua preocupação para Carlos Eduardo e procurando evitar uma espécie de repetição da história do filho Pedro na do neto. Por isso, cria o menino para ser um homem forte e “imune” às fraquezas de um coração romântico, o que seria, na sua opinião, influenciado pelos valores pregados por uma sociedade portuguesa

cheia de seus “vícios” e escondendo-se por trás de uma máscara de religião, além de pelas próprias instituições religiosas e pelo sentimentalismo da escola literária romântica que dominava as atenções do Portugal da época.

Desse modo, quando questionado pelo abade Custódio sobre a educação de Carlos, o patriarca deixa clara a sua intenção de dar ao neto uma educação totalmente diferente da que o filho recebeu: “Eu quero que o rapaz seja virtuoso por amor da virtude e honrado por amor da honra; mas não por medo às caldeiras de Pero Botelho, nem com o engodo de ir para o reino do céu...” (Queirós, 2003, p. 47).

Assim, quando Afonso vê o neto cada vez mais influenciável por um romantismo e por essa fraqueza dos quais acreditava Carlos protegido, isso se torna um fato imprevisto ao patriarca Maia, possibilitando que o fim trágico da família seja um acontecimento inesperado pela forma como se dá e apesar de todas as visões e sinais que evidenciam a tragédia desde o começo da narrativa:

Carlos, muito sério, apoiava o Ega.

– A única coisa a fazer em Portugal – dizia ele – é plantar legumes enquanto não há uma revolução que faça subir à superfície alguns dos elementos originais, fortes, vivos, que isto ainda encerre lá no fundo. E se se vir então que não encerre nada, demitamo-nos logo voluntariamente da nossa posição de *país* para que não temos elementos, passemos a ser uma fértil e estúpida província espanhola, e plantemos mais legumes!

O velho escutava com melancolia estas palavras do neto, em que sentia como uma decomposição da vontade, e que lhe pareciam ser apenas a glorificação da sua inércia. Terminou por dizer:

– Pois então façam vocês essa revolução. Mas pelo amor de Deus, façam alguma coisa! (Queirós, 2003, pp. 261–262, grifo nosso)

Por meio da ilusão de que, ao ter tido uma educação distinta da de Pedro, Carlos se tornaria um homem forte e teria um fado glorioso, diferente do daquele tido pelo pai, o destino faz com que Afonso, o herói trágico, caminhe inconsciente à desdita que tanto temia e da qual tanto tentou evadir-se.

Então, com relação a essa face ilusória utilizada pelo destino, Carlos Reis (1984) expõe o seguinte comentário sobre o momento de reconhecimento de Afonso da Maia acerca da tragédia que se abatera sobre a sua família:

[...] o destino é, afinal, essa força motora (isto é, a categoria actancial de destinador) que comanda os eventos conducentes à catástrofe final. Um destino subtilmente representado em ocorrências por vezes aparentemente inócuas, mas afinal carregadas de força trágica [...] é sobretudo numa referência a Afonso da Maia, ao Afonso da Maia atingido pelas revelações de Carlos, quando o desenlace está já muito próximo, que se percebe com clareza a profundidade temporal e as consequências trágicas da ação do destino [...]. (Reis, 1984, pp. 92–93)

Como Édipo ao atingir o reconhecimento de que o fado previsto pelo oráculo de Delfos havia se cumprido, ao finalmente chegar à revelação dos fatos trágicos que haviam se abatido sobre a sua casa e da forma como haviam se desenrolado, o patriarca Maia compreende a inutilidade das suas ações no sentido de procurar um caminho diferente, já que todos os caminhos que tomasse o levariam, inevitavelmente, ao seu destino trágico.

Dessa forma, é assim que o surpreendente empreende o fator de acontecimento terrificante e compassível da tragédia, pois, como atestado por Aristóteles, “É preferível que a personagem atue em estado de ignorância e que seja elucidada só depois de praticado o ato: este perde o caráter repugnante e o reconhecimento produz um efeito de surpresa” (Aristóteles, 2007, p. 56).

E é assim que observamos que a composição trágica da personagem Afonso da Maia se instaura por meio desse diálogo da escrita eciana com essas personagens das tragédias clássicas.

Referências bibliográficas

- Abdala Jr., B., & Paschoalin, M. A. (1982). O Realismo-Naturalismo (1865–1900). In *História social da literatura portuguesa* (pp. 98–121). São Paulo: Ática.
- Amaral, M. A. (Roteirista), & Carvalho, L. F. (Diretor). (2001). *Os Maias* [4 DVDs]. Brasil e Portugal: TV Globo/SIC.
- Aristóteles. (2007). *Arte Poética*. Trad. P. Nassetti. São Paulo: Martin Claret.
- Auerbach, E. (2011). Na Mansão de La Mole. In *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental* (5ª Ed., pp. 405–441). Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva.
- Costa, L. M., & Remédios, M. L. R. (1988). *A Tragédia: estrutura e história*. São Paulo: Ática.
- Luso Livros. (2012, Junho 13). *Série “Grandes Livros” – Os Maias de Eça de Queirós* [Arquivo de vídeo]. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=fc-L2htDKAY>.
- Queirós, E. (2003). *Os Maias* (2ª Ed.). São Paulo: Ateliê Editorial.
- Queiroz, E. (1961). *Cartas*. São Paulo: Brasiliense.
- Reis, C. (1984). *Introdução à leitura d’Os Maias* (4ª Ed.). Coimbra: Livraria Almeida.
- Rosset, C. (2008). *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão* (2ª Ed.). Trad. J. T. Brum. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Salles, L. L. B. M. (2011). Sobre a decifração de si mesmo em *Oidipous Tyrannos* (com observações sobre a tradução de Trajano Vieira). *Aisthe*. Rio de Janeiro,

V (8), 93–102. Disponível em <http://www.ifcs.ufrj.br/~aisthe/vol%20V/Salles.pdf>.

Sófocles (1998). *A trilogia tebana: Édipo Rei, Édipo em Colono, Antígona* (8ª Ed.). Trad. M. G. Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

David G. Frier

University of Leeds, UK

***O Degredado* de Camilo, o triunfo ilusório de Gonçalo Mendes Ramires, e impérios instáveis em África**

Resumo: Neste texto, crio um contraste na visão da presença portuguesa no Moçambique colonial do século XIX entre *O Degredado* de Camilo (das *Novelas do Minho*, publicado pela primeira vez em 1877) e o romance semi-postúmo *A Ilustre Casa de Ramires*, de Eça de Queirós (publicado em 1900). No final do texto, vou acrescentar outra visão da presença colonial europeia na zona através do romance do escritor escocês John Buchan, *Prester John* (*Preste João*) de 1910, que oferece mais uma perspetiva negativa sobre o colonialismo português na época (mesmo levando em conta a propaganda a favor do Império Britânico nesta obra).

Palavras-chave: Camilo Castelo Branco, Eça de Queirós, John Buchan, colonialism, África.

O propósito deste texto é analisar uma das *Novelas do Minho* de Camilo (*O Degredado*, publicado em 1877) no contexto da consolidação e expansão portuguesa em Moçambique no século XIX. A minha intenção é identificar certa leitura da política colonial portuguesa, precisamente através da falta de coerência aparente na visão da sociedade identificada pelo autor dentro da obra. Aproveitando referências breves também a mais duas obras (*A Ilustre Casa de Ramires*, romance póstumo de Eça de Queirós, publicado em 1900, e *Prester John*, do romancista escocês John Buchan, publicado em 1910¹) como pontos de contraste aparentes na visão apresentada do imperialismo europeu em África, penso propor que o caos visto por Camilo na colónia resulta não apenas das qualidades pessoais negativas identificadas pelo autor no protagonista da obra, mas também dos sistemas inerentes a uma sociedade que não consegue identificar as bases profundamente hierárquicas e exclusivas da mesma e que, por esta mesma razão, é incapaz de coordenar a sociedade portuguesa em geral, para fazer um sucesso da presença portuguesa nas colónias africanas. Temos aqui um panorama dum

1 Existe uma tradução portuguesa desta obra, de L.R. Silva, *O Padre Negro* (publicado no Porto pela Editora Civilização, provavelmente em 1940).

império em que as mudanças ocorrem mais ou menos casualmente e, mesmo que Eça faça uma tentativa de mostrar um aproveitamento português mais claro do território africano (lembremo-nos que a obra dele é escrita após o Ultimatum britânico de 1890 e o Congresso de Berlim, de 1884–1885), uma examinação mais de perto do romance dele também não deixa bases sólidas para otimismo acerca do futuro português no contexto colonial.

O Degredado conta a história picaresca de João do Couto, em certo sentido um personagem camiliano típico, no sentido de ser uma pessoa regida predominantemente pelas paixões (que podem ser tanto positivas como negativas, conforme o contexto), cujo trajeto de vida é marcado inicialmente pelo amor frustrado da juventude com Rosa de Borbelinha, esposa do cirurgião Manuel Baptista. Mas, conforme salienta Massa (1983, p. 719), no caso desta novela, mais do que as relações amorosas em si, a essência desta história é formada pelas vivências experimentadas na colônia – e os resultados que derivam desses anos fora de Portugal em termos da mobilidade social permitida ao personagem: a seguir a várias peripécias mais ou menos melodramáticas em Portugal, culminando na morte de dois alentejanos, João do Couto vê-se exilado para o Moçambique (onde, por coincidência, Rosa também se encontra a seguir ao degredo anterior do próprio marido). Apesar de poder viver durante alguns anos junto com a amante ali, quando ela morre, em comum com alguns outros protagonistas camilianos deste período (p. ex. António de Queirós, pai de Maria Moisés, no romance homónimo), volta para a pátria, em 1852, enriquecido, chamando-se João Evangelista Vila Real, e já não um humilde João do Couto, tendo entrado em segundas núpcias, ao chegar a Lisboa, com Clemência, “a primeira mulher perdida que encontrasse, assim que pusesse o pé no chão da pátria” (Branco, 1982, p. 106). Depois, ao montar uma “corrente de elegantes casas na Rua Bela da Princesa”, no Porto, faz questão ali de “montar sempre um cavalo preto de boa estampa”, seguido por um “preto a pé” e acompanhado também por um cão da Terra Nova, enquanto “Nos dias santificados, passeava sua esposa, uma senhora dotada de gorduras carminadas, e arquejante debaixo do peso dos grilhões de ouro que lhe bamboavam sobre o promontório dos seios” (Branco, 1982, p. 111). É tudo, afinal, para portuense ver, e assim João consegue finalmente um certo estatuto social, apesar de todos os pecados cometidos em Portugal e em África:

Primeira. Pancadaria à mão-tente na primeira mocidade; navalha espanhola na boca, e pau de choupa em riste, nas feiras e romarias.

Segunda. As raparigas da Samardã, e as circunjacentes perdidas de modo que nem o Céu lhes podia valer; porque diz Santo Agostinho que nem Deus pode restituir a virgindade perdida.

Terceira. O pomo da discórdia atirado ao seio da família de Manuel Baptista; o amigo assassinado por amor dele; o cirurgião sentenciado a perpétuo desterro, e morto das febres pútridas do presídio de Lourenço Marques.

Quarta. O assassinio dos dois alentejanos, que eram maus, mas tinham direito à vida que representava o pão de muitas crianças.

Quinta. A torpe ficção de patriotismo com que se investiu para indultar-se de matador de dois brancos, espedaçando centenas de negros que haviam estrebuchado sob o pé de ferro que os esmagava no chão onde o missionário implantara a Cruz. (Branco, 1982, p. 111)

Para além da ironia silenciosa no último parágrafo desta citação, em relação à evidente injustiça de poder conseguir perdão pela morte de dois brancos através do massacre de “centenas de negros [...] no chão onde o missionário implantara a Cruz”, em termos gerais a biografia deste personagem conta uma série de aventuras melodramáticas e criminosas, inspiradas às vezes por paixões instintivas: tendo passado a maior parte da vida participando em círculos de criminalidade a escala pequena, João vê-se degredado para Moçambique como criminoso, onde encontra não somente a amante perdida, mas também os começos do processo da própria reabilitação social, através das lutas travadas com os cafres landins. Mas (mesmo deixando de lado aqui qualquer crítica acerca das atitudes coloniais e racistas aqui implícitas) o que interessa aqui é o facto de o próprio protagonista da novela não fazer a mínima ideia da possível significância dos seus próprios atos, sendo descrito por Massa como “un fauve assoiffé de sang” (“um selvagem sedento de sangue”) (Massa, 1983, p. 721):²

Sabida na capital a derrota da tropa [portuguesa] às mãos dos negros, João Evangelista Vila Real, que era português semelhante aos do século XV e XVI, que por ali andaram a erguer padrões de civilizadores, sentiu-se arder em patriotismo, como há poucos anos, na África Ocidental, ardeu outro mais celebrado aventureiro, José Teixeira do Telhado. Em patriotismo não há como Portugueses! Um grande patife, lá fora nunca deixa de ser um grande patriota. (Branco, 1982, p. 102)

A razão óbvia do envolvimento de João Evangelista Vila Real nessa campanha é evidente: o desejo de poder voltar para Portugal numa situação social melhorada, o que finalmente consegue em 1852, depois de participar também na supressão da revolta da Baía de Lourenço Marques, em 1842. A comparação oferecida primeiro com os grandes heróis da expansão ultramarina portuguesa seiscentista e logo depois com o criminoso célebre José do Telhado, que Camilo conheceu pessoalmente na Cadeia da Relação do Porto, em 1859–60, conforme as *Memórias*

2 Todas as traduções para o Português de citações originais escritas em Inglês ou Francês são da responsabilidade do autor.

do Cárcere, publicado em 1862 (cf. Branco, 1862, pp. 140–141), serve somente para confirmar a ironia da visão camiliana da atuação da pátria no Ultramar: já que Camilo confirma as previsões do anterior governador português de Moçambique (Sebastião Xavier Botelho) acerca da quase inevitabilidade da revolta em questão (Branco, 1982, p. 101) e a “luta [...] carniceira e longa” que foi necessária para a suprimir (Branco, 1982, p. 103), ficamos com a impressão duma colónia fundada em nome da civilização cristã, mas povoada pelas camadas menos aptas da sociedade portuguesa da época para fazer a mínima noção do que fazer com o território conquistado, nem das razões da presença portuguesa em África.

O tal “patriotismo” mencionado no texto consiste mais na necessidade de proteção imediata da colónia portuguesa do que em qualquer tipo de análise racional duma situação de profunda desigualdade racial e de potencial enorme para conflagrações repetidas ao longo dos anos: suprime-se uma revolta, e logo é só esperar alguns anos para a eclosão doutra rebelião... E reparemos na necessidade que a colónia tinha de facto de “patifes” como João do Couto, como explica Massa:

En effet, les établissements portugais autres que Mozambique, sont peu développés et en décadence; ils disposent de peu d'hommes et de matériel et se défendent difficilement contre les attaques des indigènes qui contrôlent l'arrière-pays, attaquent les forts et rançonnent les populations. (Massa, 1983, p. 731)³. (De fato, os estabelecimentos portugueses fora da área colonizada estão pouco desenvolvidos e encontram-se num estado de decadência; têm poucos homens e recursos materiais à sua disposição, e quase não se conseguem defender dos ataques dos indígenas que controlam o resto do território, atacando as fortalezas e explorando as populações).

O primeiro envolvimento que João tem na supressão das rebeliões africanas (em 1835) acontece simplesmente como reação instintiva por parte de um homem acostumado já a resolver os problemas com a violência:

3 De facto, a argumentação de Massa baseia-se numa leitura extensa de fontes documentais que expõem duma maneira pormenorizada a fraqueza e a precariedade do domínio dos portugueses no Moçambique da primeira metade do século XIX, já que, na prática, o território de baixo controle efetivo dos portugueses se limitava a “une étroite bande de terre, allant de la baie de Lourenço Marques – que les Hollandais et les Anglais disputent à tour de rôle aux Portugais – au Cabo Delgado, au Nord, bande de terre que à Inhambane, par exemple, n'est plus large que le jet d'un tir de cannière” (“uma faixa estreita de terra, que se estendia da bahia de Lourenço Marques, reclamada sucesivamente por holandeses e britânicos aos portugueses, até Cabo Delgado, no Norte, uma faixa de terra, que em Inhambane, por exemplo, não excede o alcance dum tiro dum barco de guerra”) (Massa, 1983, pp. 728–729).

João Evangelista cingiu a banda, disciplinou e vestiu cinquenta homens, e, arrancando-se aos braços da esposa chorosa, foi para a feitoria de Inhambane, com um frenesi de acutillar cafres como se fosse vingar os manes insepultos de Manuel de Sousa de Sepúlveda. (Branco, 1982, p. 102)

Não é que João seja pessoa má em si: simplesmente se encontra numa situação colonial para a qual se encontra totalmente sem preparação na vida anterior e tem de encontrar maneiras de arranjar a vida lá conforme as possibilidades que tem. E, ainda por cima, como explica Massa (1983, pp. 724–725), na prática, as pessoas sujeitas ao degredo para Moçambique, na época, muitas vezes se encontravam com liberdade quase total para construir as suas vidas ali, relativamente longe do controle do estado português: “Nous l’avons dit, Manuel Baptista comme João do Couto, dans leur malheur, sont des privilégiés” (“Como indicámos já, tanto Manuel Baptista como João do Couto, apesar do sua má fortuna, são pessoas privilegiadas”) (Massa, 1983, p. 727).

Em contraste com a lista de crimes cometidos por João do Couto (citado *supra*), Camilo continua a elucidar as razões pelas quais este personagem se acha justificado ao pedir a ascensão para a nobreza ao voltar para o país natal:

Isto seria absurdo, se uma fatalidade geográfica não pusesse João do Couto entre o rio Minho e o Cabo da Roca. Se ele não visse duas comendas da Conceição apressilhadas nas lapelas de dois seus vizinhos apanhados em flagrante assalto de quadrilha em Ponte Ferreira; se não visse a farda escarlate num réu convicto de testamenteiro falso – ousaria pedir brasão de armas a el-rei seu amo? Se então não coroassem de barão português um correitor de meretrizes no Rio de Janeiro, João Couto, o homicida lavado na sangueira dos cafres, pediria a el-rei a faculdade de ir saborear um refresco nas salas da Ajuda? Ele não pensava nisso. João Evangelista Vila Real, se aceitou o hábito de Cristo, foi porque soube que Vasco da Gama o tinha aceitado; e, quando pediu o foro de fidalgo, atendeu a que Afonso de Albuquerque e Pedro Álvares Cabral o não tinham rejeitado. (Branco, 1982, p. 112)

“Isto seria absurdo, se uma fatalidade geográfica não pusesse João do Couto entre o rio Minho e o Cabo da Roca”: somente Portugal, parece, seria capaz de oferecer essas honras a pessoas como João do Couto. Temos outra vez aqui a ironia camiliana a refletir sobre a atualidade do país: as maiores figuras da tradição lusitana (Vasco da Gama, Afonso de Albuquerque e Pedro Álvares Cabral) são postas em pé de igualdade com assaltantes de província e corretores de meretrizes, o que talvez devesse conduzir-nos a fazer perguntas sérias acerca das ações levadas a cabo pelas maiores figuras dessa época da história portuguesa⁴. Penso

4 Massa também chama a atenção dos leitores para com a ironia de Camilo nas alusões que faz à dignificação pelas autoridades do país dos criminosos deportados para Moçambique, em contraste com “les défenseurs du régime, de la monarchie

que é neste sentido altamente irónico que Camilo cita como epígrafe as palavras que se seguem do Prólogo do Primeiro Volume das *Décadas* de João de Barros: “[...] Por se não perderem da memória dos homens que escreverem depois de nós tão gloriosos feitos” (Branco, 1982, p. 77) para depois dedicar o conto “AOS SENHORES FIDALGOS DA CASA REAL E CAVALEIROS PROFESSOS DA ORDEM DE CRISTO” para que estas dignas pessoas possam “ufanar-se do irmão de armas que tiveram na sua cavalaria” (Branco, 1982, p. 79). Camilo está bem consciente de que os impérios se constroem e se mantêm com base no sangue, suor e lágrimas de milhares de pessoas, portuguesas, africanas e outras, e assim implicitamente também não deixa sem culpa as maiores figuras da história nacional em relação aos problemas atuais nas colónias.

Do mesmo modo, quando João Evangelista de Vila Real finalmente recebe licença para voltar para a pátria, depois de mais de trinta anos de ausência, a narração faz questão de mencionar outro paralelo com a idade de maior prestígio do país, quando os mediócrs versos do cirurgião-mor Miranda (intitulados *Africanas*) são comparados (em tom negativo) com *Os Lusíadas* e com a suposta história de Camões ter salvo o manuscrito do seu poema épico ao nadar no mar, após o naufrágio sofrido na foz do rio Mekong:

Devia ser imenso o júbilo do cirurgião-mor Miranda portador do indulto [de João Evangelista Vila Real]; mas, no mar alto, morreu abrasado no incêndio do navio em que partira. Deu-se o desastre em 1851, se bem me recordo. Quem tiver curiosidade ou memória pode esclarecer a data e as miudezas do sinistro em que pereceu, na flor dos anos, o vate Miranda e, por boa sorte das letras pátrias, o manuscrito inédito das suas *Africanas*. (Branco, 1982, p. 105)

Vista assim, a ação política e cultural levada a cabo neste texto dá a impressão dum país caótico, sem norte moral nem ideológico: n’*O Degredado*, temos a aparência dum país sem rumo, um país sem solução, no qual os títulos de nobreza são repartidos a criminosos e a pessoas que agem somente em benefício próprio e em que o império serve apenas como destino dos criminosos, sem dar benefício económico à pátria e sem cumprir com a suposta missão civilizadora do Cristianismo. O que conta é o sucesso que indivíduos como João Evangelista de Vila Real conseguem ter, mais nada.

Se passarmos agora a considerar a questão africana tal como aparece n’*A Ilustre Casa de Ramires*, pode parecer ao princípio que temos uma situação bem

constitutionelle” (“os defensores do regime, da monarquia constitucional”) na metrópole, que “croupissent dans des taudis” (“ficam abandonados em casas de baixa qualidade”) (Massa, 1983, p. 739).

diferente: no último capítulo desta obra, o deputado parlamentar recém-eleito, Gonçalo Mendes Ramires, representante duma família nobre que – conforme o próprio Gonçalo – ostenta privilégios anteriores à fundação do país (Queirós, pp. 336–337), decide largar tudo e mudar-se para Moçambique, onde (conforme a narrativa apresentada através da carta de Maria de Mendonça, que forma grande parte do último capítulo do romance), o personagem demonstra “como se adianta a civilização de África” (Queirós, p. 354), ao plantar uma fazenda com “dois mil coqueiros”, para além de “muito cacau, muita borracha” e ao construir “uma grande casa, próximo do rio, com vinte janelas e pintada de azul” (Queirós, p. 355), uma grande casa para corresponder, suponhamos, à dignidade da ilustre Casa de Ramires no velho Portugal, que fornece o título do romance.

A mesma senhora prevê também um casamento para Gonçalo em breve com a jovem Rosa do Rio-Manso para refundar a dinastia dos Ramires (numa época nova de aproveitamento sistemático das colónias como recurso económico, tal como estava previsto pelo Congresso de Berlim). O que chama a atenção, porém, é que, apesar dalgumas referências soltas ao longo do texto à presença britânica na África austral, e apesar do território aproveitado por Gonçalo se encontrar dentro da área geral em contenção no Ultimatum britânico de 1890 (“Macheque, na Zambézia”) (Queirós, p. 346), o texto em si dá a impressão dum futuro sereno para os planos tanto de Gonçalo como do país em geral, com o qual João Gouveia faz questão de o identificar ao final da narrativa (Queirós, pp. 361–362):

Os três amigos retomaram o caminho de Vila-Clara. No céu branco uma estrelinha tremeluzia sobre Santa Maria de Craquede. E padre Soeiro, com o seu guarda-sol sob o braço, recolheu à Torre vagarosamente, no silêncio e doçura da tarde, rezando as suas ave-marias, e pedindo a paz de Deus para Gonçalo, para todos os homens, para campos e casais adormecidos, e para a terra formosa de Portugal, tão cheia de graça amável, que sempre bendita fosse entre as terras. (Queirós, p. 362)

Notemos que neste capítulo nem sequer se menciona a possibilidade (bem prevista no texto camiliano) de possíveis revoltas por parte dos africanos (que, assim, não estão incluídos no desejo expresso de paz “para todos os homens”?). A adaptação irónica ao final do texto das palavras da Ave Maria católica, em relação à “terra formosa de Portugal”, esconde o facto de a população indígena de Moçambique simplesmente não existir para as pessoas do círculo em volta de Gonçalo, a não ser como objeto de desprezo racial, como se não tivessem papel nenhum a fazer naquela terra, nas palavras de João Gouveia: “«Quais trabalhos, minha senhora? Era desembarcar ali na areia, plantar umas cruces de pau, atirar uns safanões aos pretos [...]»” (Queirós, p. 356).

A crítica feita a Gonçalo e à classe social dele aqui é implícita e não explícita, e é-nos comunicada através dos próprios silêncios do texto: pessoas da classe dele simplesmente (com a exceção de Gouveia, que exprime algumas dúvidas acerca dos benefícios da aventura africana, mas mesmo assim apenas do ponto de vista dos proveitos disponíveis para os portugueses como colonizadores) não estão conscientes da realidade africana, porque não fazem a mínima ideia dessas realidades, a não ser quando tiram proveito financeiro das mesmas (Queirós, p. 356). O próprio Gonçalo, conforme a carta de Maria de Mendonça, preserva “a mesma brancura” de pele que sempre teve quando o observa ao sair do comboio em Lisboa (aliás, procedente de Paris) (Queirós, p. 354)⁵. Evidentemente não esteve exposto ao sol tropical nos quatro anos que passaram depois de deixar o Parlamento; e os desafios e afrontas que teve de sofrer ao longo do texto por parte de Ernesto das Nacejas talvez sirvam como premonição de maiores dificuldades futuras em África, tempestades essas nem sequer imaginadas na conversa amena visualizada no último capítulo do romance. Para Gonçalo, graças aos privilégios detidos pela família, o território africano que possui serve como uma tela de pintura em branco onde possa criar o quadro que desejar, da mesma maneira como ao longo do romance foi tecendo a narrativa medieval exagerada do antecessor Tructesindo Mendes Ramires e do Bastardo de Baião; na interpretação de Bishop-Sánchez, pelo menos, tudo isto mais não faz do que compensar pela consciência do protagonista do seu medo interior de “failure and rejection” (“insuficiência e rejeição”) (Bishop-Sánchez, 2018, p. 73)⁶. Apesar da apresentação contrastante de África nos dois textos, portanto (um continente turbulento para o João do Couto camiliano, em contraste com uma fazenda de progresso sereno para Gonçalo Mendes Ramires), temos de levar em conta não somente as décadas que passaram entre o tempo narrado dos dois textos (apesar de nem sempre haver indicações claras da cronologia no texto, a ação de *Degredado* toma lugar mais ou menos entre 1817 e 1852, enquanto várias alusões históricas n’*A Ilustre Casa de Ramires* indicam uma data provável nos anos 80 do mesmo século), mas também um componente forte de classe: Gonçalo é aristocrata que estudou em Coimbra e que pode aspirar a ser eleito à Assembleia Nacional. Por sua parte, João do Couto é-nos apresentado (através das palavras

5 Note-se como contraste aqui que ao menos no caso do João Evangelista de Vila Real camiliano “O sol da África bronzeara-lhe um simpático semblante de beduíno” (Branco, 1982, p. 340).

6 A mesma crítica aponta também para o plágio descarado do protagonista em termos literários como evidência adicional da falta de força interna dele (Bishop-Sánchez, 2018, pp. 79–80).

do Padre Francisco, que o conheceu na aldeia de origem, a Samardã, uma aldeia bem conhecida pelo próprio Camilo, como se sabe) como sendo relativamente abastado, mas claramente duma classe inferior, de agricultores rurais, um novo rico afinal, em contraste com a consciência obsessiva de Gonçalo do seu estatuto aristocrático:

Os machos traziam chocalhos grandes como sinetas que se ouviam badalar a meia légua. Quando João do Couto entrava por aqui dentro com a sua récua, vinha toda a gente às portas cumprimentá-lo. O seu negócio era lá para o Sul. Ia a Lisboa todos os meses levar presuntos de Lamego e salpicões de Chaves. Ganhava muito dinheiro, chegou a ter seis mil cruzados em peças; mas, afinal, gastou tudo, arruinou a casinha dos pais, vendeu os machos, fugiu da terra, e tais proezas fez no Alentejo que foi degredado para África por toda a vida – há-de haver quinze ou vinte anos. (Branco, 1982, p. 91)

João do Couto, portanto, é alguém que sabe levar a água ao seu próprio moinho porque não tem outras hipóteses na vida, mas Gonçalo simplesmente sempre teve os recursos para poder aproveitar-se de qualquer situação à qual tivesse de fazer face. Não saberia sobreviver na prática, nem em África, nem na Samardã, se dependesse das próprias qualidades pessoais.

Antes de concluir, vou apresentar mais uma perspectiva breve sobre a presença europeia na África austral, desta vez por parte do romancista escocês John Buchan, num dos primeiros romances do autor, *Prester John*, de 1910. Como se verá pelo título, esta obra tem certa relevância neste contexto, já que faz referência ao suposto rei cristão Preste João, procurado pelos portugueses nas suas viagens pela África e pelo Oriente Médio nos séculos XV e XVI. Neste caso, porém, não está em jogo nenhuma ambição para expandir o cristianismo, como era o desejo expresso dos portugueses que ambicionavam contactar a mítica figura de Preste João na era das viagens marítimas. Trata-se no livro de Buchan da proteção dos interesses do Império Britânico, com o personagem moderno que encarna o papel do rei africano a ser representado pela figura misteriosa dum enorme sacerdote protestante africano chamado John Laputa. Este senhor, que aproveitou da educação recebida no Reino Unido para aprender o inglês e compreender o funcionamento da sociedade britânica desde dentro, tem como missão utilizar o nome do antigo Preste João para encorajar a subversão do proclamado destino do Império britânico (acerca de cujos benefícios o narrador não deixa margem de dúvida com um discurso muitas vezes marcado por um racismo aberto, espantoso para os leitores da nossa época) e instalar-se como líder de um novo reino africano. Os planos do Reverendo Laputa encontram-se frustrados ao final pela ingenuidade e o valor do narrador, o jovem comerciante escocês David Crawford, que emigrou para África para gerir uma loja na pequena cidade de Blaauwildebeestfontein.

Qual a relevância desta narrativa aqui? Para mim, reside em dois aspetos do texto: primeiro, na perfeita consciência do narrador de que os interesses dele e os interesses do Império estão completamente interdependentes e a certeza que tem da justiça da missão benéfica do Império britânico: o prémio recebido pelo narrador pelos serviços oferecidos a bem da pátria consiste na concessão que lhe é oferecida de voltar para a sua aldeia de origem com uma fortuna de mais de 250.000 libras esterlinas derivadas de ouro e de diamantes africanos (Buchan, 1938, pp. 232–233). E segundo, no desprezo total (outra vez expresso em tons dum racismo extremo) que sente pela única figura portuguesa a aparecer no livro, o agente livre Henriques, que ora quer aparecer como amigo dos britânicos, ora como amigo dos rebeldes africanos, e que na realidade trabalha somente em benefício dos próprios mesquinhos interesses pessoais. A morte dele (às mãos fortes de John Laputa) é apresentada como uma justiça feita contra a covardia, a falsidade e sobretudo a fraqueza do português⁷: “After two shots Laputa had got hold of him and choked his life out as easily as a man twists a partridge’s neck” (Buchan, 1938, p. 204) (“Depois de dois tiros Laputa tinha conseguido apanhá-lo e extinguido a vida com tanta facilidade como um homem ao torcer a garganta dum perdiz”), enquanto a morte do africano fica justificada (neste caso com algum pesar) em nome do progresso oferecido pela dominação europeia, com palavras do próprio rebelde: “You warned me, and I will repay you. I will make you rich, Crawfurd. You are a trader and want money. I am a king and want a throne. But I am dying, and there will be no more kings in Africa” (Buchan, 1938, p. 206) (“Avisou-me, e vou oferecer uma recompensa. Vou torná-lo rico, Crawfurd. Você é comerciante e quer dinheiro. Eu sou rei e quero um trono, mas estou a morrer e já não vai haver mais reis em África”). O contraste com o português como rival imperial fica claro: o sentido de superioridade inata do Império Britânico é tal que os portugueses nem sequer são levados a sério e ficam numa escala inferior até em relação aos africanos, que são vistos como uma civilização

7 Note-se aqui que o desprezo mostrado pela figura portuguesa se assemelha à apresentação do explorador português José Silvestre do livro *King Solomon’s Mines*, de Rider Haggard (publicado em 1885 e traduzido para o português por Eça de Queirós com o título de *As Minas de Salomão*), que também indica uma perspetiva superior britânica em relação aos esforços portugueses na África. Esta visão negativa recorrente dos portugueses por parte de observadores britânicos é examinada de perto por Boaventura de Sousa Santos na discussão acerca dos portugueses como colonizadores, que, nesta interpretação, têm a função dupla de servir tanto como Caliban no espelho de Próspero assim como Próspero no espelho de Caliban (Santos, 2002, pp. 21–24, especialmente a p. 21).

inferior à britânica, mas que pelo menos possuem uma vitalidade e energia que os colocam num estrato superior aos portugueses (e que têm o potencial, com a supervisão do homem branco – britânico, claro! – de fazer progressos em benefício de todos, mas sobretudo em benefício do Império britânico).

Se, do ponto de vista do Império, Laputa tem de morrer por causa da ameaça que supõe para a supremacia britânica em África, a figura dele fica imortalizada na forma duma estátua no pátio da escola de Blaauwildebeestfontein (Buchan, 1938, p. 236), mas somente como demonstração da virilidade superior do Império que conseguiu domesticar o africano e torná-lo prisioneiro dum sistema de educação colonial que pretende “giving the Kaffirs the kind of training which fits them to be good citizens of the [British] state” (Buchan, 1938, p. 235) (“dar aos cafres o tipo de treino que os torne aptos para serem bons cidadãos do estado”). No fundo, o monumento reconhece o poder do Império Britânico e não a figura de Laputa; esta estátua é uma forma de o Império poder apoderar-se da própria força dos colonizados, acabando por subjugar-los a uma visão racialmente hierárquica (mas funcional) dentro da única sociedade capaz de ser concebida por um imperialista convicto como Buchan, que escreve abertamente:

the difference between white and black, the gift of responsibility, the power of being in a little way a king; and so long as we know this and practise it, we will rule not in Africa alone but wherever there are dark men who live only for the day and their own bellies (Buchan, 1938, p. 230) (a diferença entre os brancos e os pretos, o dom da responsabilidade, o poder de ser, dalguma maneira restrita, um rei; e enquanto ficarmos conscientes desta realidade e a pusermos em prática, seremos soberanos não apenas em África, mas em toda a parte onde houver homens pretos que vivem somente para o curto prazo e em benefício das próprias barrigas).

A colaboração sistemática existente ao longo deste romance entre as forças militares (representadas pelo Capitão Arcoll) e a sociedade civil do Império (representado pelo narrador, o comerciante Crawfurd) indicam uma sociedade colonial com confiança na manutenção ao longo prazo das suas próprias estruturas e com a sagacidade para saber derrotar qualquer oposição que possa ser oferecida ao domínio colonial, enquanto o retrato feito de Moçambique por Camilo é duma sociedade colonial interessada somente em sobreviver no curto prazo e consciente da ameaça constante de possíveis rebeliões por parte de africanos que vivem em meios bem distantes dos europeus. E estes europeus, segundo parece, não são capazes de chegar a nenhum tipo de convivência com uma comunidade indígena que é mencionada somente utilizando termos tão negativos como “cafres” e “pretos”.

Uma vez que volta para a metrópole, n’*O Degredado* temos um João do Couto qualquer disfarçado de “*João Evangelista Vila Real, cavaleiro professo na Ordem*

de Cristo” (Branco, 1982, p. 112) a ganhar o respeito da mesma sociedade que o tinha expulsado do país anos antes e sem qualquer transformação interna da personagem, somente contando com o respeito superficial duma sociedade que não está disposta a ver nada para além da superfície. É uma sociedade com enormes recursos – e responsabilidades – coloniais disponíveis em África, mas já que a vida nas províncias portuguesas não parece estar mais estável e menos turbulenta do que nas colónias (como se vê com as ameaças sofridas por João ao voltar para Vila Real em 1852) (Branco, 1982, pp. 110–111), parece – na visão camiliana da sociedade portuguesa de meados do século XIX – que a única hipótese aberta a pessoas como ele na prática é precisamente a de enriquecer e esconder os pecados do passado, seja em África, seja em Portugal. A novela acaba com um apelo do narrador para com uma suposta leitora feminina e privilegiada, um apelo que na prática Camilo deve saber ser impossível de realizar:

Tenho o desvanecimento de conjecturar que a filosofia deste opúsculo há-de dar de si. Pretendo aniquilar a fidalguia destes reinos movendo Vossas Excelências a não consentirem que seus esposos, afidalgando-se como João do Couto, concorram juridicamente aos bailes de Paço com facinorosos de torna-viagem. (Branco, 1982, p. 114)

Mas, como vemos no caso d’*A Ilustre Casa de Ramires*, o sonho português africano haveria de continuar durante mais algum tempo até se tornar pesadelo em meados do século XX. Mas esta seria já outra história.

Referências bibliográficas

- Bishop-Sánchez, K. (2018). Writing the Nation: Re-thinking the Masculinist Project in Eça de Queirós’s *Ilustre casa de Ramires*. *Journal of Lusophone Studies*, 3 (1), 70–89.
- Botelho, S. X. (1835). *Memória Estatística sobre os domínios portugueses na África Oriental*. Lisboa: Typographia José Baptista Morando.
- Branco, C. C. (1982). *O Degredado*. In *Obras Escolhidas de Camilo Castelo Branco* (Vol. XXI, pp. 77–114). Seleção e notas de Alexandre Cabral, 24 volumes. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Branco, C. C. (1862). *Memórias do Cárcere*. Porto: Em Casa de Viúva Moré, Editora. Retirado de <https://ia802305.us.archive.org/8/items/memoriasdocarce-01brangoog/memoriasdocarce01brangoog.pdf>.
- Buchan, J. (1938). *Prester John*. Londres: Thomas Nelson and Sons Ltd.
- Massa, F. (1983). Camilo et *O Degredado*: Faits et méfaits d’un banni au Mozambique. Separata de *Arquivos do Centro Cultural Português*, XIX, 719–740.

- Queirós, E. (1991?). *A Ilustre Casa de Ramires*. Fixação do texto e notas de Helena Cidade Moura. Lisboa: Livros do Brasil.
- Santos, B. S. (2002). Between Prospero and Caliban: Colonialism, Postcolonialism, and Inter-identity. *Luso-Brazilian Review*, 39 (2), 9–43.

Francisco Maciel Silveira

Universidade de São Paulo

Mar transcontinental: a paixão abissal de Pedro e Inês segundo a visão ciclópica do divã de Freud

Resumo: Propõe-se um estudo em torno de *Inês de Castro*, peça escrita pelo historiador e biógrafo Gondim da Fonseca (RJ, 1899–1977). Justifica-se a proposta por, na vasta bibliografia em torno do mito inesiano, não se dar atenção à referida peça, que, sem dúvida alguma, merece ser examinada pela originalidade e pelo inusitado enfoque. Nela, Gondim da Fonseca, em três atos e um minucioso Posfácio elucidativo, trata do caso Pedro/Inês à luz da psicanálise freudiana, sugerindo que a eternidade do mito decorre da bolinação de zonas românticas e edípicas do inconsciente coletivo, no diálogo trancontinental entre Portugal e Brasil.

Palavras-chave: Mito, Freud, História, teatro, literatura luso-brasileira.

Fernão Lopes, na *Crônica do Senhor Rei D. Pedro*, abre o capítulo XLIV, ensaiando, já no século XV, uma explicação para simpatia e empatia provocadas pelo caso amoroso Pedro/Inês — simpatia e empatia que, ao cabo, foram responsáveis pelo nascimento e crescimento do mito. Segue o trecho de Fernão Lopes:

Porque semelhante amor, qual el-Rei Dom Pedro houve a Dona Inês, raramente é achado em alguma pessoa, porem (= por isso) disseram os antigos que nenhum é tão verdadeiramente achado, como aquele cuja morte não tira da memória o grande espaço de tempo. E se algum disser que muitos foram já que tanto e mais que eles amaram, assim como Adriana e Dido, e outras que não nomeamos, [...], responde-se que não falamos em amores compostos, os quais alguns autores abastados de eloquência, e florescentes em bem ditar, ordenaram segundo lhes aprouve, dizendo em nome de tais pessoas, razões que nunca nenhuma delas cuidou: mas falamos daqueles amores que se contam e leem nas histórias, que seu fundamento têm sobre verdade. Este verdadeiro amor houve el-Rei Dom Pedro e Dona Inês como se dela namorou, sendo casado e ainda Infante. (Lopes, s/d, pp. 199–200)

Que nos diz Fernão Lopes?

Excepcionalidade na humana natureza, um amor como o de Pedro/Inês raramente é achado em alguma pessoa. E nenhum amor é assim tão verdadeiramente excepcional, se não aquele que, vivo na memória do amador, sobrevive à morte, eternizando-se, assim, ao longo do Tempo.

Amores, como esse de Pedro e Inês, poderiam ter existido. É verossímil que tal aconteça. Mas só na ficção, nascidos e eternizados na imaginação e pena de autores eloquentes.

Inimaginável no quotidiano, na vida real, no ramerrão da História, um tal amor eterno, como o de Pedro e Inês? Isso só possível em conto da Carochinha? Contudo, no caso amoroso desses dois entes com registro no cartório civil da História, o Real, a Verdade não só imitaram como superaram a Ficção.

Conclusão de tão estrambótico silogismo: — Por incrível que pareça, a eternização do amor Pedro/Inês, transformado em mito, decorre de terem seus protagonistas real, verdadeira e historicamente existido.

E mais, acrescente-se: o nascimento e a perenidade do mito inesiano decorrem do pragmatismo filisteu de uma *causa mortis* motivada e justificada pelo contexto histórico: razões e conveniências do Estado a degolarem as liberdades dessa víscera chamada coração. Fressuras de um Romantismo *avant la lettre* alimentam, pois, o mito inesiano.

Ante o exposto por Fernão Lopes, somos levados a concluir que todo mito só alcança significado e eternidade porque tem seu fundo de Verdade — de Verdade histórica. Além de alimentar-se de amor.

Assim Fernão Lopes propôs sua tese, explicando a perenidade do mito inesiano. Menos romântico, Gondim da Fonseca (RJ, 1899–1977) há de propor na peça *Inês de Castro* uma explicação científica para o caso Pedro/Inês.

Tenho agora em mãos a segunda edição, saída no Rio de Janeiro, pela Livraria São José, em 1957. Menos que rigor bibliográfico, a referência ao volume visa chamar atenção para o arranjo de seu conteúdo. O livro reúne a peça teatral propriamente dita (*Inês de Castro*, pp. 9–84) e um Posfácio (seguido de “Bibliografia”, “Datas e Minúcias Essenciais”), que vai da página 85 a 154. O Posfácio, tendo na retaguarda a bibliografia, além de datas e minúcias esclarecedoras, objetiva defender, expondo e explicando, a tese encenada na peça, temeroso, talvez, Gondim de que *sua verdade científica* não fosse entendida na teatralização.

Já na capa do volume que tenho em mãos, Gondim da Fonseca ostenta seu intuito cientificista num apelo de *outdoor*: “A verdade histórica e a realidade psíquica, após seis séculos de fantasia e nevoeiro” (Fonseca, 1957).

Já que estamos há seis séculos mergulhados em fantasia e nevoeiro, pouco custará à paciência do leitor que se adie a revelação da grande verdade. E vamos adia-la para estar se a peça, por si só, não seria capaz de tornar clara a tese que o enredo e suas personagens encarnam.

Divide-se a peça em três atos. Cada um deles marcado por uma notação temporal (ressoante de significados para quem conheça a biografia histórica dos

envolvidos). Vamos resumir os atos, dando as informações que cremos necessárias para o entendimento da trama dita factual e histórica.

O primeiro ato passa-se em Coimbra, mais precisamente no Convento de Santa Clara, dezembro de 1354. Ou seja, coisa de um mês ou pouco menos, antes do assassinato de Inês, ocorrido em 7 de janeiro de 1355, e num espaço que, tendo sido habitação da Rainha Santa Isabel (mulher de D. Dinis, mãe de Afonso IV, avó de Pedro), estava sendo conspurcado pela presença pecaminosa da barregã Inês, que aí fora alojada por Pedro. Reunindo Pedro, Brites (ou Beatriz, a mãe de Pedro, aspirante à casta santificação clarissa da sogra Isabel), Afonso IV, Inês e uma convenientemente trágica pitonisa de nome Maria da Lua, — fica o público a saber de coisas escabrosas: Pedro odeia o pai Afonso, que, por sua vez, também odeia o filho, um desejoso de matar o outro; Pedro (só não enxerga quem não quiser) ama a mãe Brites, não a perdoando por ter-se rendido à fraqueza pecaminosa da carne; Inês, alegre e amorosa nora, constantemente abandonada e entregue à própria sorte por causa das ausências cinegéticas de Pedro (prefiguração do Acteon D. Sebastião?), acaba revelando, para escândalo do público, que o sogro Afonso bem que dera em cima dela e, repudiado, passara a persegui-la e a seu amado Pedro. Maria Lua cumpre seu papel trágico de Pitonisa prevendo a morte de Inês e sua coroação *post mortem*. Como pôde o público ver, está esboçado o conflito, com suas implicações psiquiátrico-psicanalíticas. Bem que esse álbum de família nos lembra Néelson Rodrigues ao retratar os demônios freudianos represados nos porões do inconsciente.

O segundo ato passa-se num arrabalde de Lisboa, ao ar livre, paisagem simbolicamente outonal, outubro de 1359. Protagonista em ação, Pedro, o Justicoso. Somos testemunhas do arbítrio, livre e facinoroso de seus julgamentos, feitos em nome das ordenações de sua justiça psicopática. Tendo por modelo e inspiração Fernão Lopes, na crônica dedicada a D. Pedro, a peça encena, com ligeiras modificações aqui e ali, as punições pretensamente exemplares de Pedro. Retorna à cena Maria da Lua para, pitonisa da hora, anunciar que o Infante, viúvo alegre e já esquecido de Inês (nem bem se passaram cinco anos da morte da “mísera e mesquinha”), estando a prevaricar com outra galega de nome Teresa Lourenço, teve com a dita, dois anos e quinze dias atrás, um rebento de nome João — bastardo sortudo que, nas previsões de Maria da Lua e na confirmação da História, será D. João, o Primeiro, fundador da Dinastia de Avis e salvador do reino português, ameaçado em 1383 de ser anexado à Espanha: “Senhor! Vosso filho será rei. E casar-se-á com uma princesa de longe. E terá filhos sábios. E um deles será tão grande que tornará o mundo maior” (Fonseca, 1957, p. 59).

Haveria na plateia algum bom entendedor, capaz de decifrar esse enigma e adivinha da pitonisa Maria da Luz? Se não há, deciframos nós: Maria da Lua

anunciava o casamento de João, o Primeiro, com Filipa de Lencastre (Deus o livrasse de meter-se com salerosas e problemáticas espanholas) —, útero prenunciador do *rugby* e dos *hooligans*, capaz até de gerar uma inclíta geração, da qual, para não desmentir Maria da Lua, sairiam el-Rei D. Duarte e o Infante D. Henrique, seu irmão, cuja castidade religiosa ensinou na Escola de Sagres que navegar, existencial e cientificamente, é coisa precisa. Já viver não é preciso.

Porque importante na urdidura da tese de Gondim, cumpre dizer que esse segundo ato finda com o anúncio da morte da Rainha Brites (ocorrida em 25 de outubro de 1359). O pano desce com Pedro a berrar — “Morta! Minha mãe! Inês! Inês!” (Fonseca, 1957, p. 60).

O terceiro ato passa-se em 24 de abril de 1361 e trata fundamentalmente dos preparativos para exumação do cadáver de Inês e seu traslado para Alcobaça, cenário da necrolatria do beija-mão (aliás, não encenado pela peça). Ato que conta com a participação de uma personagem fictícia, de nome Duarte, apresentado como filho de Pero Coelho. O confronto Duarte *versus* Pedro vai ensejar um longo diálogo que, fazendo as vezes de divã freudiano, arrancará de el Rei confissões desse teor e sabor:

Na realidade, creio que foram apenas dois os matadores de Inês: eu e meu pai. Ele pelo ódio que me tinha desde menino. Todos os seus carinhos eram para Maria minha irmã, não para mim. Sempre me feriu desprezando-me. Feriu-me matando-me em criança um perro que estimava. Feriu-me tornando amarga a vida de minha mãe, que depois da sua morte fez penitência... [...] Penitência por ter casado com ele. Vestiu-se de freira franciscana e como freira franciscana foi enterrada. Que Deus lhe perdoe a miséria de haver com ele partilhado o leito. Oh que nojo a vida! Que nojo a vida! Ela que era toda graça, toda ternura como Inês, e até pouco mais idosa do que Inês, ao lado daquele monstro sem alma. Nojo, nojo! Nós a matamos ambos, a minha mãe e a Inês. (*Pausa*) Álvaro Gonçalves! Pedro Coelho! Mande rasgar-lhes o peito e as espáduas. Mas a ele, ao grande criminoso, é que eu desejaria esmagar. [...] A sua morte [de Inês], no dia seguinte ao de Reis de 55, foi um golpe rude de mais, que me atordoou. Minha mãe permaneceu a meu lado, meiga e sofredora, — e como que virgem depois do passamento do marido, virgem e vestida de freira, já esposa mística do Senhor e não dele, do seu dono, — amaciando todas as minhas agruras, pondo bálsamo nas chagas do meu coração. Só quando ela me faltou é que, na realidade, me senti órfão de duas mães, — dela e de Inês. (Fonseca, 1957, pp. 78–82)

Como se pôde ver, o primeiro ato passa-se em dezembro de 1354, ou seja, às vésperas do assassinato de Inês. O segundo, em 25 de outubro de 1359, dia da morte da mãe, passados quase cinco anos da morte de Inês, morte de que, segundo a peça, Pedro já não lembrava, divertindo-se em caçar javalis, veados e barregãs (Beatriz Dias, Teresa Lourenço). O terceiro ato situa-o Gondim no dia anterior

ao beija-mão do cadáver de Inês, que teria ocorrido em 25 de abril de 1361. Com tal insistência temporal, somos levados a desconfiar que, na tese de Gondim, as datas desempenham papel importante, ao relacionaram as mortes da amante, da mãe e a coroação de Inês.

Se, finda a peça, o leitor não tivesse ainda decifrado a adivinha, interpretando a criptografia aritmética do calendário, desvendando qual a relação entre Pedro/Inês/Afonso/Brites, qual o motivo dos atos de Pedro, — nada de *stress*. O Posfácio ali estava para desvelar a “verdade histórica e a realidade psíquica” de toda aquela tragédia.

Sumariando as adivinhas contidas nas datas do primeiro e segundo atos, lê-se no Posfácio:

[...] depois da morte de Inês [anunciada no primeiro ato], aquietou-se o fogo da paixão de D. Pedro até 25 de outubro de 1359 [segundo ato]. Aí reacendeu-se. Triturado, angustiado pelo desaparecimento de D. Brites, D. Pedro funde a sua imagem com a densa recordação da loura espanhola de olhos verdes, também desaparecida e também sua mãe (mãe-ersatz, é claro!). (Fonseca, 1957, p. 102)

Já, no terceiro ato, a data do beija-mão (25 de abril) estaria ligada ao mês do nascimento de Pedro (abril) e ao dia (25) da morte da mãe, contribuindo para fundir e confundir as relações do filho com a mãe e a amante: “Depois de morta e exumada ela [Inês] era sozinha, a Mãe. Em vida, não: havia também D. Brites” (Fonseca, 1957, p. 103).

Se ainda não tivéssemos percebido que a peça histórica de Gondim encadernava uma tese de cunho científico, em nosso socorro viria uma vez mais o Posfácio, cujas páginas 103–104 nos acolheriam como confortável divã psicanalítico (ou será psiquiátrico?):

O magnífico episódio do canto III dos *Lusíadas* (“Estavas, linda Inês, posta em sossego”, etc.) paralisou a crítica e deformou a história. Restabeleço agora a verdade. E a verdade, neste caso, revela-se mais trágica do que a velha e delambida fábula que tanto impressionou poetas e artistas de todas as latitudes. É a reprodução exata, na vida, do mito que inspirou a obra-prima de Sófocles, — *Édipo-Rei*. Pedro (Édipo) mata o pai (Laios: Afonso, representado por Coelho-Gonçalves) e casa-se com a mãe Jocasta: Inês-Brites, procalamando-a rainha depois de morta. Rainha: mulher do rei — mulher dele. Viva apesar do cadáver. (Fonseca, 1957, pp. 103–104)

Ao datar o Posfácio — “Rio, 6 de maio de 1956, dia de Freud” —, claro que o leitor, finalmente, adivinhou o nume (e nome) inspirador da “verdade histórica” e da “realidade psíquica” trazidas pela peça. Dissipando seis séculos de fantasia e nevoeiro, Freud, pela mãos de Gondim, depositou em nosso regaço maternal e acolhedor um rei mais que nunca infante em suas borradras fraldas edipianas.

Referências bibliográficas

Fonseca, G. (1957). *Inês de Castro*. Rio de Janeiro: Livraria São José.

Lopes, F. (s/d). *Crônica do Senhor Rei D. Pedro*. Porto: Livraria Civilização Editora.

Flavia Maria Corradin

Universidade de São Paulo

O eterno mito inesiano redivivo no além-mar

Resumo: Este ensaio intenta discutir, sob a óptica da intertextualidade, três textos de autores brasileiros contemporâneos que dialogam com o eterno mito de Inês de Castro. Dentro deste contexto, pretendemos tratar de textos que veiculam linguagens distintas e dirigem-se a públicos de diferentes faixas etárias, tendo como fio condutor o mito inesiano que, em última instância, versa a saudade, termo tão próprio da nossa Língua Portuguesa.

Palavras-chave: língua portuguesa, literatura infantojuvenil, Inês de Castro, intertextualidade, literatura luso-brasileira.

Este ensaio busca trabalhar de um lado com temática e perspectiva crítica com as quais já vimos trabalhando há tempos: intertextualidade, ficção *versus* história, mito, memória... Por outro, para complicar um pouquinho, resolvemos acrescentar um elemento que nos é novo, ou pelo menos, não é alvo primordial de nossa atenção no âmbito acadêmico: a literatura infantojuvenil.

Estamos diante de dois cordéis *A história de Inês de Castro: a dama lourinha que, depois de morta, virou rainha* (2011), de Fábio Sombra, e *O Caso de Pedro e Inês: inês(quecível) até o fim do mundo*, de Francisco Maciel Silveira (2015) e do “poema em forma de livro: *Inês*, de Roger Mello e Mariana Massarani.

A temática do congresso — pelos mares da língua portuguesa —, a indagação de um ex-orientando, que me enviou o título *Inês* a jazer há tempos em meu computador — como uma história de assassinato pode ser contada para crianças? —, a curiosidade e esperteza da pequena Beatriz, não a do referido livro, mas a de nossa afilhada de quatro anos: “tia, já vi este quadro antes” (tratava-se de uma reprodução de *O nascimento de Vênus*, de Botticelli, exposta num museu para crianças em Santiago do Chile) “eu estava no colo do papai” (na galeria Uffizi, em Florença) a menininha é viajada... e ama livros — contava esfuziante, ao entrar no carro na saída da escola, a primeira visita à recém inaugurada *library* da escola (ela cursa o *Junior Kindergarten*, na escola canadense *Maple Bear*) — foram decisivos para este instigante desafio.

Vamos por partes e iniciemos com uma pitadinha daqueles conceitos que nos são familiares. Embora não caiba no espaço deste ensaio discutir questões que envolvem a distinção entre os conceitos de fonte e paradigma, que presidem

a perspectiva intertextual, torna-se imperioso tratar outra questão que parece estar na gênese de qualquer visão intertextual: o conceito de memória, concebida como a faculdade de reter as ideias, impressões e conhecimentos adquiridos anteriormente, mas também como relato ou narração, uma vez que, conforme aponta Vasco Pereira da Costa,

[...] a história [de Pedro e Inês] está mais que contada, os poetas liricaram-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)

Estamos diante do que Jacques Le Goff (2014) chama de memória coletiva, na medida em que descreve e ordena os fatos de acordo com tradições estabelecidas, tendendo a confundir história e mito. Tudo isto, no entanto, está no nível da rememoração, uma vez que implica, segundo Goody (1977), uma dimensão narrativa, ou ainda, de acordo com Vernant (1965), trata-se da possibilidade de o homem conquistar progressivamente seu passado individual, assim como a história será a capacidade de apropriação do passado coletivo de um dado grupo social. Deste modo, a história amplia a memória, transformando-a, sem, no entanto, destruí-la. Os fatos da memória estariam, pois, de acordo com Ecléa Bosi (2209), em estado potencial e, quando solicitados, por questão de vária ordem, são detonados. Assim, por exemplo, o mito de Inês de Castro, objeto, em última instância, deste ensaio, está latente no subconsciente da sociedade portuguesa (mas não só na dela), reatualizando-se em diferentes espaços artísticos ao longo do tempo ou, como afirma Lilian Moritz Schwarcz, “a rainha Inês vive em cada um de nós”.

As proposições acima trazem à tona dois outros pontos que devem ser examinados, ainda que de forma sucinta. Estamos diante de concepções que envolvem a perspectiva histórica e a mítica. Conforme aponta Le Goff (1977), nas sociedades “desenvolvidas” a história gera o mito, na medida em que ele “teve que se constituir num lugar qualquer, num momento histórico preciso”. Flagrado e reatualizado invariavelmente pelo discurso, o mito prolonga o tempo da história, uma vez que se volta inquestionavelmente para o passado. É sempre, segundo Mircea Eliade, a narrativa de uma “criação”, uma vez que relata de que modo algo foi produzido e começou a “ser”.

Todo este preâmbulo parece necessário para que possamos discutir algumas questões propostas por Eliade e que estão na gênese das releituras de todo e qualquer mito: o que começou a ser? por que começou a ser?

Em se tratando do mito de Inês e Castro, o que começou a ser? *o amor*; por que começou a ser? *porque existiu na realidade, isto é, não foi uma criação literária ou fictícia*. Assim, o mito inesiano está sempre em busca de reatualizar-se ficcionalmente na literatura, na arte, uma vez que na vida real é impossível. A memória torna-se o combustível propulsor para que o mito exista na realidade literária de qualquer tempo, impulsionando-o para a eternidade — simulacro da verdadeira realidade? qual delas é efetivamente a verdadeira realidade: a histórica, flagrada num tempo e espaço determinados ou a literária, a surpreender um tempo e espaços vicários? — Assim, aquele amor, que foi finito no tempo cronológico da história — aquele fatídico 7 de janeiro de 1355 — permanece vivo *até o fim do mundo* no espaço mítico, sagrado da literatura. Parafraseando Pirandello, parece estarmos diante de um caso de amor, precocemente ceifado na história, que está na constante e incessante busca de realizar-se na eternidade.

Fiquemos por aqui para não nos alongarmos demasiadamente em questões teóricas. No entanto, outros dois conceitos precisam ser considerados antes de adentrarmos os textos propriamente ditos. Trata-se de traçar umas breves linhas em torno da caracterização de literatura infantojuvenil, e suas peculiaridades, bem como as especificidades de textos veiculados em cordel.

Concebida como uma vertente literária menor e, por vezes marginalizada frente aos cânones, muitas vezes considerada como uma forma “simplificada” de texto artístico, na verdade, a ficção infantojuvenil sofre das mesmas questões que envolvem o texto destinado a adultos: ter ou não qualidade estética, na medida em que se apresenta como “um capital estético, a combinar com o da família e da escola” em prol do desenvolvimento cognitivo ou ainda “do enriquecimento pessoal, moral e estético dos jovens”. Assim, textos escritos para crianças ou adolescentes, serão aqueles “que constroem diegeticamente como leitor implícito”. Preferimos não taxar a temática apropriada para os jovens, visto que os textos em questão estão muito distantes do que poderíamos pensar como adequado, uma vez que, embora tratem do amor, o final do enredo está longe do característico *happy end*, uma vez que Inês é assassinada.

Dois dos textos arrolados para este ensaio, como já apontamos, estão inscritos na chamada literatura de cordel, que se caracteriza, em última instância, por sua origem medieval, popular e oral. Teria nascido na França, a *littérature de colportage*, entrado na Península Ibérica, via Espanha, os *pliegos volantes* e chegado a Portugal como folhas volantes que, para efeito de comercialização, nas feiras, eram impressas em papel rústico e penduradas em barbantes, cuja narração veicula fatos históricos, poesia, cenas de teatro, decorados e recitados em voz alta pelos chamados repentistas. Foi por intermédio da colonização ibérica que esta

forma literária chega às Américas e no caso brasileiro se aclimata prioritariamente no nordeste.

Dediquemos nossa atenção agora aos textos literários. Encetemos o processo pelo cordel *A história de Inês de Castro: a dama lourinha que, depois de morta, virou rainha* (2011), de Fábio Sombra¹, que dedica o texto a duas amigas — Emília Miranda e Isabel Pereira — que buscam despertar o interesse de jovens leitores em Portugal e na França.

A *Apresentação* do cordel, assinada pelo próprio autor, intitula-se *Agora é tarde, Inês é morta!*, ponto de partida para recontar o trágico romance ente o Príncipe D. Pedro e a jovem Inês de Castro. Já aqui Sombra faz menção ao fato de que tal história vem correndo o mundo sob diferentes formas artísticas “até chegar a esta versão”, estruturada em sextilhas. Lembra ainda que “uma narrativa clássica do cancionero português” vai ser “recontada em uma forma que foi igualmente trazida para o Brasil por nossos antepassados lusitanos”.

Depois de estampar como epígrafe a primeira décima do episódio de Inês de Castro, dos *Lusíadas*, o autor pede a Luís de Camões

alento, inspiração,
energia e destemor/pra narrar em trova e versos
uma história real de amor

e avisa

Para dar tempero à história,
Para acrescentar-lhe o sal,
Misturei verdade e lenda
Ao enredo original. (Sombra, 2011, p. 11)

Aqui parece residir o problema do cordel, uma vez que o autor não promove acréscimo relevante ao mito inesiano. Os acrescentamentos parecem-nos mais ligados a incorreções históricas, quando trata, por exemplo, dos matadores da “dama lourinha” afirma

1 Nascido no Rio de Janeiro, em outubro de 1965, Fábio Sombra é escritor, violeiro e cordelista. Autor de várias obras inscritas no universo infantojuvenil, é detentor de diversos prêmios. Seus livros refletem a presença do pesquisador e profundo conhecedor da cultura popular, uma vez que tematizam o folclore, as festas e as tradições brasileiros. Ultimamente tem-se dedicado também a traduções, recontagens e adaptações de contos populares europeus.

Um morrera e os outros dois
 Foram em Portugal julgados
 Por seu crime responderam
 Sendo em juízo condenados.
 E, no inferno, diz, a lenda,
 Ardem os três por seus pecados. (Sombra, 2011, p. 21)

Reza a história que Pero Coelho e Álvaro Gonçalves tiveram efetivamente mortes crudelíssimas, fazendo jus o rei português ao epíteto Pedro, o cru; porém Diogo Lopes Pacheco conseguiu fugir para a França, tendo sido perdoado pelo monarca quando regressa a Portugal.

Além disso, ao tratar da cerimônia do beija-mão e da trasladação do corpo de Inês de Coimbra para Alcobaça, aponta

Ao findar o “beija-mão”
 Eis que o séquito real
 Foi de Coimbra a Alcobaça
 Num cortejo sem igual,
 Pra assistir a cerimônia do luxuoso funeral. (Sombra, 2011, p. 24)

Os textos históricos, contudo, são unânimes em apontar a cerimônia do beija-mão já em Alcobaça.

Interessante, no entanto, a explicação para o bordão “agora é tarde/Inês é morta!”, que teria sido proferido por D. Pedro diante do lamento arrependido do pai, que pilatianamente lavou as mãos diante da insistência dos Conselheiros em matar Inês de Castro como única e última saída para salvar o reino dos Castro:

Ele [D. Pedro] corre até o castelo
 De seu pai e arromba a porta.
 O rei chora, arrependido,
 Mas o jovem diz: — Que importa?
 Seu lamento chega tarde
 Pois agora Inês é morta! (Sombra, 2011, p. 20)

Releva notar ainda a verossímil possibilidade de que o mesmo povo que sempre criticou a relação Pedro e Inês, tenha aceitado o amor entre os dois, uma vez que

O capelão do palácio
 Confirmou ter realizado
 A secreta cerimônia
 Certo dia, no passado.
 E afirmou: — Foi casamento
 Pela Igreja abençoado!

Um silêncio assustador
 Fez-se ouvir, desta maneira.
 Inês foi desenterrada
 E a população inteira,
 Ajoelhou-se respeitosa,
 Ao redor de sua caveira. (Sombra, 2011, p. 22–23)

Talvez seja melhor não trazer à tona a inquietante questão de que a bênção da Igreja desculpa e justifica atos que eram, pouco antes, considerados ignominiosos! Já que estamos no universo infantil, afinal Inês é “a dama lourinha”, poderíamos aventar a hipótese de que a varinha de condão enquadrou a voz social!

Cabe ainda ressaltar dois aspectos do cordel que nos chamaram especial atenção. Em primeiro lugar, estaria a difícil classificação entre os termos lenda, conceito que se caracteriza, segundo Lúcia Pimentel Góes por ser uma

história ou tradição oriunda de tempos imemoriais e popularmente aceite como verdade. É aplicada hodiernamente a histórias fantasiosas ligadas a pessoas verdadeiras, acontecimentos ou lugares. [...] Lenda e mito são relacionados, mas a lenda tem menos a ver com o sobrenatural. A lenda frequentemente diz respeito a personagens famosas, populares, revolucionárias, santas, que vivem na imaginação popular. A lenda é sustentada oralmente, cantada em versos tradicionais ou em baladas, e posteriormente escrita. A literatura de cordel inclui muitas histórias lendárias em torno de figuras populares ou da vida política. Na lenda, facto e fantasia são interligados (*apud* Ceia, *E-Dicionário de termos literários*),

e mito, conceito de complexa definição, que, conforme Mircea Eliade (2012), corresponderia à “história do que se passou *in illo tempore* [...]. Dizer um mito é proclamar o que ocorreu *ab origine*. Uma vez dito, isto é, revelado, o mito torna-se verdade apodítica: funda a verdade absoluta”. Ainda de acordo com o eminente estudioso, duas questões, com já referimos algures, estão na gênese das releituras de todo e qualquer mito: o que começou a ser? por que começou a ser?

Pendemos para o uso do termo mito pelas razões arroladas notadamente por Mircea Eliade a que já aludimos.

A segunda questão a ser notada é que o cordel termina com um acróstico, ou teléstico, uma vez que as duas sextilhas finais formam o nome e sobrenome do autor do texto: Fabio Sombra. As estrofes arrematam o texto, retomando o propósito inicial — recontar, inventar —, além de promover, em última instância o elogio ao amor.

Passemos agora para *O Caso de Pedro e Inês: inês(quecível) até o fim do mundo*, de Francisco Maciel Silveira, que dá a lume, mais uma vez, um título, veiculado

no formato de cordel, ainda dentro dos pressupostos do Projeto *Autor por Autor*². Nesta investida, trata da decantada história de amor entre Pedro e Inês de Castro.

O Autor dedica-se ao ensino há mais de quarenta anos, tendo trabalhado no hoje chamado Ensino Médio, para fincar seus pés no ambiente universitário, dedicando especial atenção à Literatura, o que lhe dá cabedal para dialogar com conteúdo tão celebrado, trazendo-lhe, entretanto, novas achegas no âmbito formal.

Estampada numa fôrma popular, como vimos, é o cordel, Francisco Silveira parte, entretanto, da estrutura da epopeia, ao pedir camonianamente apoio à musa do cordel. Assim, rebaixa a elevada oitava rima, com versos decassílabos, característicos das epopeias clássicas, às sextilhas, estrofes de seis versos, em octossílabos, seguindo um esquema rímico variável “pra não cansar a audição”, sem, no entanto, descurar da estrutura veiculada pela maioria das epopeias modernas, em que encontramos a Introdução (dividida modernamente em Proposição, Invocação, e Dedicatória), a Narração e o Epílogo.

Dialogando com as epopeias clássicas, sem repeti-las, Silveira inicia seu cordel com a Invocação, em que apresenta uma espécie de lamento ao pedir a unção e mesmo o apadrinhamento do Senhor para que o leitor reconheça seus versos. Estamos, pois, diante, de mais uma inversão, quando o maravilhoso pagão, próprio das epopeias, é substituído pelo universo cristão, reiterado no apelo à Virgem Maria e aos Anjos do Céu para que lhe deem inspiração, capacitando-o a cantar o *Amor que vence a morte,/vivo além de sua duração*.

Na página de rosto, Silveira apresenta o assunto a ser cantado, bem como os heróis de seus versos, conforme já antecipado no subtítulo, onde se lê:

ABC
do
triste e comovente amor
de
Pedro por Inês,
a triste e mesquinha
que,
depois de morta,
foi Rainha
e até hoje reina na memória e no coração do povo.

2 O Projeto *Autor por Autor*, dirigido por Francisco Maciel Silveira e coordenado por Flavia Maria Corradin, está vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da Universidade de São Paulo e objetiva o ensino da Literatura através de textos teatrais, poéticos ou ficcionais cujo tema e/ou motivo trate(m) a vida e obra de autores portugueses.

Não esquecendo o universo intertextual, o Autor pessoalmente indica que *é a hora* de iniciar a Narração, além de apontar para a raiz didática do texto sugerindo ironicamente que

(Se alguma palavra rara,
retirada do relicário,
se arcaísmos, minha cara,
refogem do uso diário,
saiba que a todos ampara
essa burra do dicionário – Silveira, 2015, p. 18)

A Narração apresenta a história do “amor que, contra tudo e todos, /acabou virando infração./Infração contra as leis de Deus,/infração contra as leis da grei” (Silveira, 2015, p. 21), apontando ainda intertextualmente que a sandice dos amantes acabou por levá-los a um *amor de perdição*. Sem se afastar do relato histórico, Silveira acompanha diacronicamente os fatos, desde que Pedro viu a aia de D. Constança pela primeira vez em Alenquer até o cortejo fúnebre que a trasladou de Coimbra a Alcobaça, tornando-a rainha depois de morta. Abre, contudo, um parêntesis, para tratar da aporia que atormenta o Rei Afonso IV, autor da sentença de morte contra Inês, uma vez “que tudo e mais sempre faria / em defesa da dinastia” (Silveira, 2015, p. 38).

Xico Maciel (pseudônimo? Heterônimo do Autor/Professor Doutor Francisco Maciel Silveira?) dedica também atenção à relação homossexual de Pedro com seu escudeiro Afonso Madeira, contra quem inflige um dos muitos castigos — haja vista o que fará com os matadores de Inês —, que lhe justificam o epíteto de *cru* ou *cruel*, ordenando a castração de seu escudeiro, depois de descobrir-lhe relação com uma dama da corte, casada, conforme já apontara a crônica de Fernão Lopes, paradigma primeiro desta e de muitas outras histórias. Devemos salientar ainda que os desvarios sociopatas e a necrolatria de Pedro estariam radicadas no fato de as monarquias europeias, notadamente a portuguesa, tecerem relações endogâmicas, que levavam a toda sorte de degenerescência.

Chegamos ao Epílogo do *ABC do triste e comovente amor de Pedro por Inês*, um originalíssimo, se assim podemos denominá-lo, cordel épico. Aqui, sem descurar, mais uma vez, do apelo intertextual, Silveira ainda dirigindo-se à *Leitora*, trabalha a ideia do amor eterno, dialogando seja com Camões, seja com Vinícius de Moraes. O amor de Pedro e Inês talvez tenha suplantado aquele inscrito nos sonetos camonianos ou vinícius-moraesianos, na medida em que, não sendo eterno apenas enquanto durou, prevaleceu à morte (ou será que só se tornou eterno devido à morte da protagonista?), conforme inscrito no túmulo de Pedro, em Alcobaça — *A: E: AFIN: DOMUDO* —, colocado estrategicamente em ângulo

com o de Inês, de modo a que eles possam estar frente a frente, quando se encontrarem na vida eterna.

Assim, mais uma vez, por intermédio de um veículo popular, o Autor trabalha conteúdo canônico, dialogando intertextual e criticamente com a História, com a Literatura, suscitando no *Leitor(a)*, esperamos, o desejo de explorar as sugestões aí contidas, de modo a que o amor de Pedro e Inês continue se perpetuando na memória dos brasileiros, portugueses, espanhóis, franceses, ingleses... Enfim, um caso de amor inesquecível... até o fim do mundo.

Por fim, dediquemos atenção a *Inês*, texto de Roger Mello e ilustração de Mariana Massarani, que foge ao popular cordel para ingressar no mundo infantil do faz de conta, na medida em que a narrativa privilegia, dentre outros aspectos, o diálogo entre palavra e imagem. As duas linguagens vão refletir a visão que Beatriz, a única filha mulher de Pedro e Inês — lembremos que eles geraram ainda Afonso, João e Dinis —, tem da história de amor vivida pelos pais, bem como da trágica morte da mãe e da reação do pai³.

Já dissemos algures, que a literatura infantojuvenil não faz parte (pelo menos até o momento) de nossas investigações acadêmicas. Parece-nos, no entanto, que tudo na vida tem uma razão, qual signos, numa representação teatral. Não saberia explicar por que razão resolvi enveredar por este caminho tão logo li a proposta deste encontro, que, de modo algum, impunha tal perspectiva. De certa forma, parece estarmos diante de um clamor que se instalou em nossa vida nos últimos anos, mais especificamente a partir do nascimento de nossa afilhada, a outra Beatriz, único contato efetivo com o universo infantil desde há muito. Parece que a observação de seu desenvolvimento pessoal, das situações que a envolvem, do seu relacionamento com familiares e amigos levaram-me, — desculpe-me a mudança de pessoa verbal — a refletir acerca de questões que estavam bem longe do meu mundo: criança dá trabalho e despesa, portanto tê-las é, no mais das vezes, uma escolha que deve ser refletida profundamente. Feita a escolha, em minha “modesta” opinião, não cabem ideias, como por exemplo, delimitar-lhe o espaço para ela não se sujar, não se machucar, não... ou ainda você pode escolher, ela não entende, ela não sabe... e cuidado, não dê a ela, ela vai quebrar, ela vai rasgar, ela vai sujar, ela não gosta, ela nunca comeu isto... Ficaria aqui por páginas e páginas arrolando restrições que implicam, em última instância, o cerceamento da liberdade de agir ou de pensar da criança justificado por N motivos que escondem, ao fim e ao cabo, o trabalho de andar atrás, de explicar, de insistir, de permitir/não permitir..., isto é, de assumir as consequências pela escolha feita.

3 *Inês*, de Roger Mello e Mariana Massarani (2015). *Inês*. São Paulo, Brasil: Companhia das Letrinhas, não apresenta páginas numeradas.

Quando li *Inês*, imediatamente pensei: este livro precisa ser examinado no âmbito do projeto *Autor por Autor*, que norteia nossa investigação acadêmica. Como dissemos, o livro é escrito e ilustrado por adultos que se inserem no mundo infantil do faz de conta, dando voz à pequena Beatriz, que vem narrar os fatos históricos que envolvem seus pais sob a sua óptica. Sempre com o apoio da personificação ou do simbolismo animal — “... eu andava escondida no meio de outras coisas. Curva de brisa, alga vermelha, briga de passarinho” — a menininha narra o seu cotidiano, desde o momento em que Pedro viu Inês na corte de D. Constança e, diz ela “eu ainda não era uma vez” (Mello & Massani, 2015), mas já aí o faz de conta vai prever o relacionamento amoroso dos pais. Sem abandonar a perspectiva histórica, como por exemplo, o casamento por interesse do pai com Constança, explicando que era a mulher do pai, mas não era sua mãe, a morte da princesa, contada pelos peixes, o exílio de Inês, a mãe, cercada pelos três conselheiros, o casamento em segredo de seus pais, o tom evasivo do pai ao falar do casamento, a coroação, o beija-mão... Por toda a narrativa a menina vai apresentando o pai e as situações que o acompanham por meio de epítetos. Além daqueles por que ficou conhecido pela História Pedro, o Cruel, Pedro, o Cru, Beatriz o define como o Desobediente, quando vai à caça e não volta no tempo previsto; o Confuso, quando fala de seu casamento de conveniência com Constança; o Mentiroso, quando diz estar caçando e está, na verdade, com a amante; o Apressado, quando “bateu em disparada” para chegar a tempo do enterro de Constança; o Resoluto, quando decide ficar para sempre com Inês; o Vingativo, ao vingar a morte da amada; o Justo, quando promove a trasladação do corpo de Inês de Coimbra a Alcobça.

Marcado, pois, pelo universo infantil, o enredo corporifica a história sob a perspectiva da criança, ao apontar, de um lado a desaprovação da corte, do povo, de todos frente ao relacionamento dos pais, por outro, Beatriz afirma: “só eu e meus irmãos [o aprovamos] ou não teríamos nascido” (Mello & Massani, 2015). A menininha antecipa, de algum modo, o momento que antecede a morte da mãe, conforme aponta o excerto:

Um dia eu corri pra me esconder do João e me perdi de mim mesma.

De medo escondi um passarinho na mão.

Foi como se eu escondesse o universo.

A respiração dele, apressada, me soprou assim: Inês.

(...)

O passarinho, que coisa, me escapou.

— Inês!

Agora não.

Agora Inês é morta (Mello & Massani, 2015).

O mundo onírico fecha-se uma vez que a pequena Beatriz do início que “andava escondida no meio de outras coisas. Curva de brisa, alga vermelha, briga de passarinho”, depois da coroação da mãe, que “soprou um pouco de brisa debaixo de cada janela”, a brisa do mito?, transformou-se naquela que pensava que “o velho Mondego sempre chorou desta cor — como as algas vermelhas — Porque... Se lembra? Antes de me chamarem Beatriz eu andava escondida no meio de outras coisas.”, uma vez que — “Beatriz! Alguém me chamou. — Alguém me chamou” (Mello & Massani, 2015).

Terminemos esta comunicação, que já se alonga mais do que deveria com a fala de Lilia Moritz Schwarcz, editora da Companhia das Letrinhas, que publicou o livro: “Nesta bela e singela obra, a dupla Roger Mello e Mariana Massarani reúne-se para mais uma vez mostrar que talvez Inês não esteja tão morta assim, já que vive em cada um de nós e em cada detalhe deste poema em forma de livro”.

Fica a pergunta de meu orientando. Como um livro infantil pode falar de assassinato? Na verdade, os livros aqui tratados, experienciam temática apropriada ao universo infantil, ao fazem conexões com o próprio real, com o cotidiano, com os vícios e virtudes, uma vez que, em última instância, tematizam o sentimento maior de todos os tempos: o Amor. Com já dizia Pero Coelho, um dos matadores de Inês de Castro que narra o conto de *Teorema*, de Herberto Helder

Não me interessa o Reino. Matei-a para salvar o amor do rei [...]. O seu corpo [do Rei] ir-se-á reduzindo à força de fogo interior, e a sua paixão será sempre mais vasta e pura [...]. D. Inês tomou conta das nossas almas. Ela abandona a carne e torna-se uma fonte, uma labareda. Entra devagar nos poemas e nas cidades. Nada é tão incorruptível como a sua morte. No crisol do inferno manter-nos-emos todos três perenemente límpidos (...)**O povo** só terá de receber-nos como alimento, de geração para geração [...]. Matei por amor do amor — e isso é do espírito demoníaco. (Helder, 1985, p. 47)

Estamos, pois, diante do mito. O bordão: *agora, Inês é morta* ficará cativo ao clichê popular, porque, na verdade, Inês vive na História e no mundo do faz de conta da literatura, do teatro, das artes plásticas, da iconografia aquém e além mar, por toda a eternidade, conforme já idealizara D. Pedro I, de Portugal, ao mandar construir os túmulos, que abrigam os corpos de Inês de Castro e Pedro I. Colocados, frente a frente, manterão o amor de ambos vivo e eterno até o fim do mundo!

Referências Bibliográficas

- Bosi, E. (2009). *Memória e sociedade – lembrança de velhos*. São Paulo, Brasil: Companhia das Letras.
- Ceia, C. *E-Dicionário de termos literários*. <https://www.google.com.br/search?q=dicion%C3%A1rio+de+termos+literarios+carlos+ceia&oq=dicion%C3%A1rio+de+termos+literarios+carlos+ceia&aqs=chrome..69i57j0.17894j1j8&sourceid=chrome&ie=UTF-8>. Acesso em 12 de Abril de 2018.
- Costa, V. P. (1987). *Pedro e Inês. Memória Breve*. Açores, Portugal: Instituto Açoriano de Cultura.
- Eliade, M. (2012). *Mito e realidade*. São Paulo, Brasil: Perspectiva.
- Goody, J. *Mémoire et apprentissage dans tes sociétés avec sans écriture: La transmission Du Bagre. L'Homme*. Retrieved from https://www.persee.fr/doc/hom_0439-4216_1977_num_17_1_367717.
- Helder, H. (1985). *Os passos em volta*. Lisboa, Portugal: Assírio e Alvim.
- Le Goff, J. (1999). *A História Nova*. São Paulo, Brasil: Martins Fontes.
- (2014). *História e memória*. Campinas Brasil, Editora da Unicamp.
- Mello, R. & Massarani, M. (2015). *Inês*. São Paulo, Brasil: Companhia das Letrinhas,
- Silveira, F. (2015). *O Caso de Pedro e Inês: inês(quecível) até o fim do mundo*. São Paulo, Brasil: Kapulana Editora.
- Sombra, F. (2011). *A história de Inês de Castro: a dama lourinha que, depois de morta, virou rainha*. Rio de Janeiro, Brasil: Escrita Fina.
- Vernant, J-P. (1968). *Mythe et pensée chez les grecs. Études de psychologie historique*. Paris, France: Maspero,

Tania Martuscelli

University of Colorado Boulder

Brasil e Portugal na literatura contemporânea: hibridismo e hospitalidade

Resumo: Assim como a era Lula permitiu que aparecesse em Portugal uma literatura repleta de brasileiros – nativos ou de torna-viagem, para recuperar tendências de outros tempos ficcionais – também no Brasil surgiram histórias da relação entre portugueses, brasileiros e africanos no lado Europeu. Hugo Gonçalves, Inês Pedrosa, Alexandra Lucas Coelho, Luiz Ruffato e outros apresentam-nos textos repletos de hibridismo cultural e da complexa questão filosófica da hospitalidade, como Derrida nos ensina.

Palavras-chave: Hibridismo cultural, hospitalidade, era Lula da Silva, literatura contemporânea, globalização.

Este trabalho faz parte de um projeto mais amplo, de livro, em que busco encontrar em textos contemporâneos do mundo falante de português um espaço geopolítico comum, transnacional. No presente caso, buscarei analisar os livros de Luiz Ruffato, *Estive em Lisboa e Lembrei de Você* (2009), de Hugo Gonçalves, *Enquanto Lisboa Arde o Rio de Janeiro Pega Fogo* (2013), de Inês Pedrosa, *Desamparo* (2016) e de Alexandra Lucas Coelho, *Deus Dará* (2016), sob o prisma do hibridismo cultural e dos conceitos filosóficos de hospitalidade e de hostilidade. Todos os textos são contextualizados em momentos de progresso ou crise econômica dos anos 2000 que nos são bastante familiares tanto no Brasil como em Portugal.

Luís Inácio Lula da Silva contribuiu para que o Brasil entrasse numa nova era. Uma era de otimismo, de franco crescimento econômico que beneficiou não somente as elites industriais, como, fato inédito na história do país, também o proletariado. *A era Lula* tal como se quer classificar, ainda que passageira, tendo durado de 2003 a 2011 sob seu comando e até 2016 com Dilma Rousseff, que acabou por sair do governo depois de um duvidoso *impeachment*, modificou o pensamento e cultura da época. Tal mudança de perspectiva não afetou somente a autorrepresentação do país como também o modo que passou a ser visto no exterior: a representação do Brasil enquanto lugar de prosperidade e otimismo permitiu uma nova onda de investimentos e, ainda mais, de imigração estrangeira, contrariamente ao que até então se (re)conhecia como movimento de emigração dos brasileiros.

Se hoje testemunhamos que “o Brasil voltou vinte anos em dois”, tal como o atual governo quis anunciar sem perceber a ambiguidade provocada por uma realidade negativa¹; antes, em tempos de governo petista, vimos um crescente acolhimento de uma geração portuguesa ávida de trabalho e com conhecimento especializado em tecnologias de ponta, na época bastante desejado. O Brasil exportava suas *commodities* mais do que nunca, mas também importava, naquele momento único, saber. Foram vários os portugueses que usufruíram do crescimento e demanda profissional do país, ao mesmo tempo que fugiram da então crise em Portugal, de certo modo reagindo à controversa sugestão do Primeiro Ministro na época, Passos Coelho. Esse porta-voz do governo neoliberal via a saída em massa de cidadãos como solução para o alto índice de desemprego. Enquanto Portugal julgava estar a se aliviar de um excesso de mão-de-obra (evidentemente uma irônica metáfora para as jovens cabeças pensantes do país, cuja situação de desesperança se traduziu no termo *geração rasca*), o Brasil enviava seus estudantes ao mundo para eles também se especializarem por via de um inédito programa de Ciências Sem Fronteiras, hoje extinto.

Juntamente com os engenheiros e *nerds* da computação, chegaram ao Brasil jornalistas e escritores. Este último grupo interessa-nos no presente trabalho. Alguns vinham de passagem, uma vez que o turismo também recebeu investimentos e apoios, para reportar os acontecimentos da Copa do Mundo e das Olimpíadas, outros vieram como residentes temporários e os artistas já consagrados vinham a convite, numa época em que se consumia, ou ainda era possível consumir, literatura. Quanto aos brasileiros que haviam saído do país, na *era Lula* muitos desses chegaram a voltar, enquanto outros passaram a investir na nação europeia por via imobiliária ou na importação de produtos portugueses. Não obstante, a dinâmica de hospitalidade e hostilidade promulgada por tais ondas migratórias trouxe a brasileiros e portugueses uma nova perspectiva de comportamentos, ainda que a novidade tivesse de ser cotejada com aquela antiga de mais de meio milênio de existência, dos tempos da colonização.

Derrida analisa o fenômeno da migração global – e a consequente aculturação e transculturação – como um vai-vem da dinâmica de hospitalidade e hostilidade. São diversos os fatores que provocam essa dicotomia por parte tanto do visitante como de seus anfitriões. Em *O Monolinguismo do Outro ou a Prótese*

1 Este *slogan* foi criado como propaganda dos dois anos do governo de Michel Temer, presidente que substituiu Dilma Rousseff. Os *media* imediatamente perceberam a ambiguidade e aproveitaram para sublinhar a desastrosa e retrógrada política adotada, que culminou no valor do “dólar” quatro vezes maior que o “real”, por exemplo.

de *Origem* (*Monolingualism of the Other, Or, the Prothesis of Origin*) o filósofo sublinha a questão da variação linguística, por exemplo, mostrando que um estrangeiro que fala a língua do país aonde vai viver domina-a “aparentemente” (Derrida, 1998, p. 86). Pode-se pensar na questão do sotaque que vai denunciar o distanciamento do indivíduo com o local, ou seu modo de se expressar e agir, ou mesmo os mal entendidos se tomamos a expressão “falar a mesma língua” como conotação de entender um ao outro sem necessidade de maiores explicações. O fato de Brasil e Portugal compartilharem essa mesma língua, ainda sim, por ser um material orgânico, vivo e, por isso, maleável, suscetível de influências e mudanças, não significa que sejam expressadas da mesma maneira. Em outro trabalho, em que Derrida fala *Da Hospitalidade* a convite de Anne Dufourmantelle, o filósofo demonstra como a restrição da hospitalidade ou o modo de “filtrar” ou distinguir os visitantes gera, paradoxalmente, a hostilidade. Segundo ele, há uma inerente cumplicidade entre a violência do poder e a hospitalidade (Derrida & Dufourmantelle, 2003, p. 149). Se a variação linguística é um dos fatores para a hostilidade, também outros, como a origem, a profissão e, sobretudo, a condição financeira ajudam ou complicam o processo de hibridismo do novo morador.

No caso de Brasil e Portugal, por mais antiquado que pareça, o passado histórico também vem à tona. Willy Maley, tal como refere Judith Still (2013), conclui do estudo da hospitalidade de Derrida que o processo de hibridismo cultural passa pelo trauma das origens múltiplas e mutiladas, que seria a tal prótese de origem a que se refere o filósofo. Desse modo, as ilusões de autenticidade e a ansiedade da influência (para relembrar o título do conhecido estudo de Harold Bloom e mencionar que, também na literatura, não só na vida real, tal acontece) provocam efeitos duradouros, traumas por assim dizer, decorrentes do processo de hibridismo. Derrida propõe a expressão “*chez-soi chez l'autre*” (Still, 2013, p. 213), isto é, sentir-se em casa na casa dos outros, para referir-se a esta complexa experiência de diáspora.

O romance de Luiz Ruffato, *Estive em Lisboa e Lembrei de Você*, ou, tal como foi impresso em Portugal, um ano depois (em 2010), dando azo à discussão das variações linguísticas, *Estive em Lisboa e Lembrei-me de Ti*, retrata um brasileiro humilde e pouco estudado que busca a sorte em Portugal². Merece destaque o

2 Cabe anotar que a versão para o cinema, cujo roteiro e direção foram assinados pelo português José Barahona em 2016, recebeu o título brasileiro. Ainda que não se queira adentrar, no presente caso, na questão de acordos, variações, línguas-mães-filhas, puras ou contaminadas, merece sugerir que a versão fílmica, lançada em tempos do ápice e da queda da *Era Lula* em questão, aventa-se que o diretor preferiu respeitar a versão

fato de Serginho, herói do texto de Ruffato, ser representado como um jovem de poucas ou mesmo nenhuma perspectiva de sucesso econômico, personagem-ethos de diversas gerações de brasileiros de classe baixa antes da *era Lula*. Trata-se, portanto, de uma narrativa acerca de um imigrante ingênuo, desconhecedor do universo cultural ou mesmo histórico português, que sonha em retornar ao Brasil endinheirado e, sobretudo, ser invejado por seus conterrâneos. No entanto, o moço de Cataguazes, interior de Minas Gerais, não acostumado com a vida movimentada das grandes cidades, passa por apuros de ordem social e cultural, além de geográfica e linguística enquanto vivencia a hospitalidade e a hostilidade do país em seu processo natural de hibridismo. Percebe os portugueses como “sempre enfezados, resmungando pra dentro, incompreensíveis, respondendo as perguntas com irritação” (Ruffato, 2009, p. 39), enquanto vai passando pela experiência migratória, sentindo-se em casa na casa dos outros.

Também são brasileiros dois personagens de Inês Pedrosa no livro *Desamparo*. Nesse caso, a trama é contextualizada na crise financeira em Portugal. Raul, arquiteto nascido no Brasil, é hostilizado por seu sotaque: “com toda a crise do imobiliário e casas vazias, as empresas de construção a falir umas atrás das outras [...], onde há trabalho para arquitetos? Tentou ser professor de artes, criar *ateliers* de tempos livres para crianças, mas o sotaque atrapalha. Ninguém quer crianças a falar brasileiro” (Pedrosa, 2016, pp. 31–32). A mãe de Raul, Jacinta, é filha de portugueses e foi levada ao Rio de Janeiro por seus pais, onde cresceu e seguiu a carreira de modista. Na velhice, contudo, depois de 50 anos vividos na América do Sul, voltou a habitar a aldeia onde sua mãe lhe deixou de herança uma casa. Além disso, Jacinta é mais uma desterrada que, se no Brasil era chamada de “Portuguesa”, em Portugal passou a ser a “Brasileira” (p. 23). É, portanto, personagem híbrida tanto num país como no outro, que não sofre por “ter falta de personalidade”, mas por “ter personalidade a dobrar” (p. 23), como ela própria afirma. De fato, a trama é memorialista e reconta a vida passada de Jacinta no Brasil, com detalhes geográficos e históricos do Rio de Janeiro enquanto ela busca sentir-se mais “em casa” em seu país de origem. Pode-se classificá-la como figura *lusu-brasileira*, ou seja, fruto do hibridismo cultural entre os países, dando nova significação ao herói oitocentista de *torna-viagem*. A personagem sente-se bem acolhida em sua terra natal, mas com certa desconfiança. Jacinta acredita a hospitalidade à idade avançada, de modo que passa a ser vista como “‘a brasileira’ boa da aldeia, porque [é] demasiado velha para evocar os fantasmas

original do título de modo a manter certa hegemonia da variante brasileira no mercado consumidor.

das brasileiras sedutoras” (p. 27). Seu filho, Raul, nascido no país sul-americano e agora residente em Lisboa, é apresentado como um “[c]ulpado de estar pobre, num país de pobres, e com o sotaque errado” (p. 27). Representa, portanto, o hibridismo, ainda que resultante da hostilidade.

Não obstante ao fato de ser estrangeiro pela variedade brasileira do português que fala e não propriamente pelo seu passaporte, para voltar a referir Derrida, o poder econômico é outro fator determinante. O exemplo do filósofo é o de que um burguês intelectual palestino de mesma classe social que a sua é-lhe menos estrangeiro que um francês de classe superior ou inferior. No que concerne à língua, contudo, o mesmo burguês intelectual palestino passa a ser mais estrangeiro que “um trabalhador suíço, um camponês belga, um boxeur do Québec” (Derrida, 2003, p. 86). Note-se que há duas vertentes de base no processo da diáspora na opinião do autor, que são a língua e o estatuto social.

Se portugueses e brasileiros são menos estrangeiros na questão linguística, ainda assim diferem no modo de se expressar. Numa perspectiva globalizada, aqueles de mesma classe e função profissional podem ser menos estrangeiros entre si do que um brasileiro e português de diferentes estratos sociais. O (re) conhecimento linguístico não poupa o filho de Jacinta, arquiteto, nem Serginho, garçon/empregado de mesa no Bairro Alto, de serem ostracizados em Lisboa, pois trazem na variante brasileira a “prótese” do estrangeiro.

Entretanto, a vivência e convivência com anfitriões de mesma classe econômica no Rio de Janeiro, fazem com que o personagem de Hugo Gonçalves em *Enquanto Lisboa Arde o Rio de Janeiro Pega Fogo* sinta-se de tal modo confortável que praticamente repete a vida errática e marginal que tinha em Lisboa: “Um dia estava em Lisboa, com pressa para sair dali, e no dia seguinte estava no Rio de Janeiro, a morar numa cobertura com vista para o Redentor, sem hora para acordar” (Gonçalves, 2013, p. 14). O rapaz anda de bicicleta, faz tatuagem e consome drogas enquanto vai se acimatando ao ritmo da cidade. O mineiro de Luiz Ruffato, por sua vez, mantém-se marginalizado socialmente, de modo que se se relaciona com outros, são estrangeiros na mesma situação que a sua. O português no Rio de Janeiro é um ser-político com agência social e dinheiro para se manter, enquanto o brasileiro em Lisboa é refém da globalização. Também é refém Raul, não porque não tenha escolaridade, pois é arquiteto, mas por não ter trabalho e, conseqüentemente, não ter estatuto econômico para impor-se enquanto cidadão.

Não é por estar na sua nova casa no Rio de Janeiro que o personagem de Hugo Gonçalves deixará de se meter em peripécias perigosas que se relacionam tanto com sua vida passada, isto é, Portugal, de onde teve de fugir para não ser assassinado, como, surpreendentemente, ao passado colonial. Ao encontrar outros

personagens conterrâneos seus de diversas idades e classes sociais, como um rapaz empreendedor de família rica do Estoril (com sotaque do Estoril), um ex-soldado em Angola em tempos de guerra, ou uma jovem skatista que assimilou rapidamente o modo de falar do carioca, a representação do Brasil – como país promissor – e a autorrepresentação de Portugal – como país em crise – vai sendo cotejada com a visão imperialista dos mais velhos e a visão de fracasso dos mais novos. O modo de estar em casa na casa dos outros diverge de indivíduo a indivíduo, pois é a experiência pessoal que os forma. Entretanto, o fantasma do colonialismo revisita cada um dos portugueses que vão viver no Brasil, ainda que de modos distintos. Por vezes desestabiliza-os, por outras, fazem com que se sintam mais próximos desse lugar estrangeiro.

Derrida também se refere a fantasmas, isto é a *espectros* que são a tradição cultural e o passado social do imigrante que precisa ser velado e enterrado antes de se transformar em algo novo, em uma cultura híbrida. Se o protagonista de Gonçalves aproveita a vida no Rio de Janeiro, o ex-soldado Carlos ressentido o progresso econômico do Brasil. O jovem admite que “[s]entia que, no Rio de Janeiro, estava longe da falência da minha vida lisboeta. E, se a Europa fosse ao fundo, se tudo ruísse, então o meu passado, as minhas faltas e as minhas dívidas seriam também enterradas pelo entulho” (Gonçalves, 2013, p. 29). Ou seja, o processo de mutilação de suas origens e a ilusão de autenticidade vão se concretizando de modo aparentemente positivo (hospitaleiro) no personagem enquanto novo morador na cidade. Por outro lado, o trauma das origens múltiplas e mutiladas do ex-soldado não lhe permite otimismo: “Combati em Angola e tentei ficar depois da independência. Mas tive de voltar para Lisboa sem nada. E fui tratado pelos meus compatriotas como um bandido” (p. 28). O espectro do passado colonial ronda o soldado de modo a que se sinta hostilizado, ao passo que o protagonista crê que enterrar Portugal é libertar-se de seus compromissos pendentes. O primeiro sente-se mal recebido onde quer que esteja e o segundo imagina-se pronto para estar em casa na casa dos outros. Enquanto o protagonista “aparentemente” fala a língua do carioca e, por isso, ao “contemplar a Lagoa e, mais acima, a estátua do Cristo que flutuava [...] [a vê] como a miniatura de uma Nossa Senhora de Fátima numa cozinha portuguesa” (p. 15), o ex-soldado reclama, ofendido, que “[a] língua é nossa, o sotaque é deles” (p. 39), sem compreender ou sem querer compreender a dinâmica de esplendor da política brasileira e decadência portuguesa durante a *era Lula*.

Outro romance que se passa no Rio de Janeiro, este mais recente, *Deus Dará*, de Alexandra Lucas Coelho, é escrito em tempos de declínio político e econômico no Brasil, depois do *impeachment* de Dilma Rousseff. A trama se passa, contudo, no contexto do princípio do fim da *era Lula*, ainda com a presidente

sucessora em seu primeiro mandato. Os acontecimentos desenrolam-se entre os anos de 2012 (parte I) e 2013 (parte II), num momento em que, segundo o narrador, “[o] presente do Brasil é tanto que se basta a si mesmo, fácil esquecer o resto do mundo, passado, futuro” (Coelho, 2016, p. 497). O enredo ainda retrata o momento de viragem social em que a população se mobilizou contra o aumento da tarifa de ônibus, estopim para os protestos apartidários em 2013.

O olhar do visitante português recai sobre “[a] confiança carioca [que] parece irreversível, o oposto de Portugal no momento” (p. 19) e testemunha que a revolta vai mais além dos vinte centavos de aumento. O narrador revela que o povo quer

[g]uerra pela saúde, pela educação, pela reforma política, por um Estado laico; Guerra contra o monopólio da mídia e o monopólio da soja, a extinção da Amazônia e a extinção dos índios, a discriminação dos gays e a criminalização do aborto, a proibição da maconha e o abuso de mulheres; guerra do #nãovaiterpapa, #nãovaitercopa, #nãovaiterolimpíada, contra a remoção de favelados, sem-tecto e sem-terra, o favorecimento feudal, a violência policial; mas também a corrupção, as alianças do sistema, o sistema em geral, jornalistas em geral, partidos em geral. (Coelho, 2016, pp. 220–221)

Tendo vivido no Rio de Janeiro entre 2010 e 2014, Alexandra Lucas Coelho experimentou o clima social e econômico sufocante que finalmente elegeu Luís Inácio Lula da Silva na quarta vez em que se candidatou à Presidência da República. Por outro lado, com a publicação do romance em 2016, a autora se beneficia do distanciamento histórico e, com o calor da hora do *impeachment* que foi divisor de águas, Coelho revelou na ficção o classismo, o racismo e o conservadorismo por parte da “elite do atraso”, para referirmos o título do celebrado livro do sociólogo Jessé Souza.

Os fantasmas da colonização no romance não foram enterrados, mas escondidos no armário. Explica o narrador de *Deus Dará* que o Brasil próspero não foi mais que “*Imobilidade em movimento*: Lula garantindo que a margem se tornasse sistema, sem mudar o sistema” (Coelho, 2016, p. 541). Isto é, a crítica recai sobre o conservadorismo. Sem modificar as tradições políticas e sociais, os espectros do passado acabaram por voltar a assombrar o país em 2016 com o *impeachment*.

Coelho escreve a ficção de uma estudante de doutoramento, Inês, que se muda ao Brasil para investigar a influência da imigração libanesa e passa, ela mesma, pelo processo de hibridismo cultural. Hospitalidade, hostilidade, os sentimento de estar em casa na casa de outros, o choque cultural, linguístico e histórico preenchem as 565 páginas de *Deus Dará*, cujo subtítulo é “Sete Dias na Vida de São Sebastião do Rio de Janeiro, ou o Apocalipse segundo Lucas, Judite, Zaca, Tristão, Inês, Gabriel & Noé.” O narrador onisciente é um português que somente no final vai revelar sua identidade. Trata-se de um antepassado da autora, Nicolau Coelho, navegador, capitão de uma das naus da frota de

Cabral. Ao passo que narra o cotidiano dos seis personagens, reflete sobre o (seu) passado colonial reconhecendo suas reverberações no presente, isto é, depois de “[q]uinientos anos de centrifugação” (Coelho, 2016, p. 407). Não deixa de ser, por isso, o processo de hibridismo também de Nicolau Coelho ele próprio, enquanto ascendente da autora-imigrante.

Para o narrador, a colonização foi “[a] maior catástrofe que um punhado de homens alguma vez trouxe a milhões de homens” (Coelho, 2016, p. 548), dando-se conta que “a utopia acaba onde Caminha achou que ela começava, em 1500” (p. 510). Ao mesmo tempo, surpreende-se no presente, tal como provavelmente teria acontecido no passado, com o exotismo tropical, os cheiros, os sons, os nomes dos animais e das plantas que são novidades sedutoras tanto para Inês no século XXI como para Nicolau Coelho no século XVI: “[s]ete da manhã na selva do Cosme Velho, hora do sabiá e do bem-te-vi; do mico, do macaco, do gambá, do tucano; daquela cobra que um dia apareceu no terraço; do insecto no açúcar da jaca, da jabuticaba” (p. 18). A surpresa da variação linguística tampouco passa despercebida e chega ao ponto de necessitar de tradução, como em “caqui é dióspiro, como tomar umas é beber, encher a cara é beber demais” (p. 18).

Trata-se, portanto, de uma história narrada por um autor defunto ou um defunto autor, para referenciar e reverenciar Brás Cubas, de Machado de Assis. Alexandra Lucas Coelho homenageia Machado e ainda outros artistas brasileiros em seu livro do apocalipse, como Clarice Lispector nos momentos em que o narrador intrometido se assemelha a Rodrigo S.M. de *A Hora da Estrela*, e Chico Buarque, este sugerido já no título e no final da trama quando os amigos da protagonista ensinam-na a cantar os clássicos da MPB.

Para além de uma visão distópica das sociedades brasileira que a autora retrata depois da *era Lula*, e portuguesa em tempos de crise econômica, é possível prolongar o olhar ao nosso mundo globalizado atual. A personagem imigrante no Rio de Janeiro afirma, desiludida, que “esta cidade é a pior do mundo com exceção de todas as outras” (Coelho, 2016, p. 342). Isto é, a crise não é exclusiva a Portugal ou ao Brasil, mas é global.

Os movimentos migratórios, o traumático processo de hibridismo cultural pela diáspora é resultado catastrófico das políticas neoliberais. Por via literária, percebemos um mundo global em que a Inglaterra se faz avessa à ideia de Comunidade Europeia por conta das políticas migratórias, os Estados Unidos ficam legados a Donald Trump, Portugal passa a ter uma das cidades mais caras do mundo, e o Brasil fica ao “deus dará”.

Referências bibliográficas

- Coelho, A. L. (2016). *Deus Dará. Sete Dias na Vida de São Sebastião do Rio de Janeiro, ou o Apocalipse segundo Lucas, Judite, Zaca, Tristão, Inês, Gabriel & Noé*. Lisboa: Tinta da China.
- Derrida, J., & Dufourmantelle, A. (2003). *Da Hospitalidade*. Trad. Fernando Bernardo. Coimbra: Palimage.
- Derrida, J. (1998). *Monolingualism of the Other, Or, The Prothesis of Origin*. Stanford: Stanford University Press.
- Gonçalves, H. (2013). *Enquanto Lisboa Arde o Rio de Janeiro Pega Fogo*. Lisboa: Casa das Letras.
- Pedrosa, I. (2016). *Desamparo*. Lisboa: Leya.
- Ruffato, L. (2009).  *Estive em Lisboa e Lembrei de Você*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Ruffato, L. (2010). *Estive em Lisboa e Lembrei-me de Ti*. Lisboa: Quetzal.
- Still, J. (2013). *Derrida and Hospitality – Theory and Practice*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Agnaldo Rodrigues da Silva

Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT)

A reconciliação com a memória e a identidade. A árvore dos antepassados (Licínio Azevedo) e O grande circo autêntico (José Mena Abrantes)

Resumo: *O grande Circo Autêntico* (1978) e *A Árvore dos Antepassados* (1994) são duas produções que articulam aspectos políticos e culturais, inerentes ao processo de colonização e descolonização de países do Continente Africano, particularmente Angola, Moçambique e República Democrática do Congo.

Palavras-chave: Memória e identidade, teatro e cinema africanos, José Mena Abrantes, Licínio Azevedo, *O Grande Circo Autêntico*, *A Árvore dos Antepassados*.

O teatro, o cinema e a política

Assim como o teatro, o cinema também é político por natureza. Partimos do pressuposto de que o produto que chega ao público (o filme) é uma seleção de imagens escolhidas, pensada por pessoas ideologicamente engajadas. Lembremo-nos de Rosenstone (2010), quando escreveu *A história nos filmes – os filmes na história*, pois ele mostra em via de mão dupla que a produção de um filme é sempre intencional, uma vez que no produto final permeia uma ideologia política que dará impacto no público de maneira particular ou globalizante.

Pavis (1999), nesse mesmo direcionamento conceitual, afirma que toda teatro é necessariamente político, pois coloca em debate ideias sobre as correntes filosóficas e sociológicas, visando o triunfo de uma determinada teoria de melhoria social sobre a outra. Articulado ao pensamento de Pavis, Goddard, quando escreve “Deleuze e o cinema político de Glauber Rocha”, na revista *Lugar Comum* (2012), destaca que a obra do cineasta brasileiro pode ser tomada como um dos exemplos do cinema político moderno.

No pensamento de Goddard, toda discussão em torno do texto gira em torno de uma consciência política moderna, resultante do Cinema Novo, a qual se chamou de “estética da fome”. Essa vertente cinematográfica debruçou-se em filmar personagens comendo terra, raízes, roubando para comer, matando para comer, fugindo para comer, em um ambiente com personagens sujas, feias, descarnadas, morando em casas imundas, velhas e obscuras. Como

se pode observar, Rocha articulou em suas produções um miserabilismo que se opunha ao cinema industrial, que apresentava filmes de gente rica, em casas bonitas, andando em carros de luxo, imagens que mostravam um mundo alegre, cômico, perfeito.

Nessa direção, as articulações filosóficas e sociológicas que se apresentam no teatro e no cinema de Abrantes e Licínio, respectivamente, são expressões políticas que estão materializadas pela arte, em um período específico da história social da humanidade, pautadas em análises que confrontam o capitalismo e o socialismo, a democracia e antidemocracia, colonialismo e pós-colonialismo. Entram em discussão, portanto, questões inerentes à valorização humana em detrimento aos momentos críticos que, em determinado momento histórico, por exemplo, defenderam a supremacia de uma raça sobre a outra, com base na cor da pele.

Em *Arte e Ilusão*, Gombrich discute a produção histórica da arte, destacando que essa história pode ser descrita como o ato de forjar chaves-mestras para abrir fechaduras misteriosas de nossos sentidos, cuja chave original só a natureza tinha. Para o crítico, essas fechaduras são complexas, que apenas se deixam penetrar quando diversos parafusos ficam de prontidão e certos números de trincos são movidos simultaneamente. “Como um arrombador que tenta abrir um cofre-forte, o artista não tem acesso direto ao mecanismo interno. Pode apenas apalpá-lo com seus dedos sensíveis, sondando um gancho aqui e ajustando outro ali, quando alguma coisa cede lá dentro” (Gombrich, 2007, p. 304).

O pensamento desse notável historiador da arte e seu psicologismo alerta ao fato de que o crítico pode dar dicas de como abrir a porta para compreensão de uma produção cultural; por isso, ele não é o dono absoluto da verdade interpretativa. Uma vez aberta e feita a chave, outros poderão repetir a proeza, pois aqueles que vierem depois, basta o discernimento que aguça a capacidade de copiar a chave-mestra para atualizar o pensamento existente e, muitas vezes, superá-lo, em prol da evolução do conhecimento.

Caberá ao espectador de teatro ou cinema recuperar elementos históricos para compreender as propostas empreendidas na construção de *O grande Circo* e *A árvore dos Antepassados*, além de, sobretudo, atualizar os temas desenvolvidos na peça e no filme a partir da contemporaneidade e suas ideologias. O exercício de voltar os olhos para o passado para compreender o presente requer uma tomada de consciência sobre a relação do homem com o mundo, de sua posição quanto a alteridade, bem como da quebra de fronteiras culturais reais ou imaginadas (preconceitos).

A reconciliação com a Memória e a Identidade

Em *A Memória Coletiva*, Maurice Halbwachs (1990), quando discute as lembranças, ele afirma que elas são imagens flutuantes, incompletas, e, sobretudo, imagens reconstruídas. Para esse teórico, as lembranças que acreditamos ter fielmente conservado e cuja identidade não nos parece duvidosa, elas são formadas também quase que inteiramente sobre falsos reconhecimentos, de acordo com relatos e depoimentos. Nessa direção, um quadro não pode produzir totalmente sozinho uma lembrança precisa e pitoresca. Porém, nesse contexto, o quadro está repleto de reflexões pessoais, de lembranças familiares, pois, a lembrança é uma imagem engajada em outras imagens, uma imagem genérica reportada ao passado.

Em *O Grande Circo Autêntico*, Abrantes recupera aspectos traumatizantes de uma relação de subjugação, cristalizada na memória coletiva pelo sentimento de trauma, diante do cerceamento da liberdade, exploração e supremacia de uma raça sobre as outras. A temática explorada é o neocolonialismo, processo de dominação política e econômica protagonizado pelas potências capitalistas, que assombrou as ex-colônias ocidentais na Ásia e África entre o final do século XIX e ao longo do XX. Tempo e evasão entram em ebulição, quando o presente recorre às lembranças de um passado para reconstruir os efeitos de uma sociedade em crise, onde se encontram em latência a tradição, os resultados da miscigenação e as perspectivas de afirmação identitária.

Os apontamentos acima levam-nos à teoria de Hall (2005), que ao concentrar-se nos estudos sobre a identidade, indica uma celebração móvel (contínua) do sistema cultural no qual o sujeito está inserido. Por isso, torna-se necessário pensar a construção sociocultural pela ótica da provisoriidade, ou seja, as identidades se caracterizam gradativamente, de maneira dinâmica, escapando, naturalmente, da delimitação ou estabilização temporal. Os elementos culturais integram-se paulatinamente e criam a ilusão da essência unívoca, ocasionando o sentimento de pertença de forma estável e segura. Desse modo, no texto de Abrantes, o circo é o espaço onde o sentimento de pertencimento torna-se latente, como se os atores e os espectadores estivessem em um lugar de experimentação, revivendo aquilo que havia sido o colonialismo e a luta pela sua superação (coloca-se, portanto, um sentimento de recusa ao neocolonialismo).

Na mesma direção, em *A Árvore dos Antepassados*, Licínio articula elementos da memória individual e coletiva na elaboração de cenas que consolidam o passado como matéria da história. O homem histórico move-se entre as culturas, empurrado pelas circunstâncias traumáticas das guerras, levando e trazendo consigo experiências e expectativas que estão impregnadas na sua formação

política e ideológica. Ricoeur (2007) atesta a legitimidade da memória como um fio condutor que liga o presente ao passado, mesmo diante das fragilidades ocasionadas pelo esquecimento. Memória e imaginação estão inevitavelmente relacionados, mas os traumas tendem a alocar-se com mais profundidade na experiência individual e coletiva. Algumas questões tornam-se desafiadoras no documentário de Azevedo, pois, como esquecer os horrores da guerra? As violências do colonialismo? As relações desajustadas de poder? A dor de sujeitos que se alimentam de fragmentos de lembranças, na perspectiva do retorno para o seu grupo social, sua cultura?

Como seria, portanto, o processo de reconstrução da memória quando se produz a literalização da história, diante de criadores que tenham vivido e testemunhado diversos acontecimentos traumáticos nos seus contextos socioculturais e políticos? Se a memória pode falhar, diante de lapsos que constituem os espaços temporais de acontecimentos que não lembramos, ou de seus mínimos detalhes, reconstruir o passado torna-se uma tarefa desafiadora. A reconstrução pela ficção conta com um fator crucial: ela (a ficção) pode subverter ou não a história, reafirmar ou mudar os rumos daquilo que conhecemos sobre o passado, dando lugares àquelas vozes que foram silenciadas.

José Mena Abrantes e *O grande circo autêntico*

O grande Circo Autêntico é uma peça que traz como contexto o processo neocolonial na República Democrática do Congo (antigo Zaíre): “O grande Circo autêntico é uma farsa tragicômica sobre o processo neocolonial na ex-República do Zaíre, com recurso a situações, personagens e técnicas circenses” (Abrantes, 1999, p. 10). Produzida entre 1977–78, a peça conta, comicadamente, como um modesto tratador de leopardos ascendeu, sem quaisquer escrúpulos, a dono de circo e que ainda por aquela década do Século XX continuava a obter vantagens em um país em crise. Há, no entanto, um alerta do autor aos desavisados, pois a comicidade está entrelaçada com a seriedade do conteúdo apresentado. É nesse sentido, portanto, que o dramaturgo dispõe uma nota inicial de esclarecimento, em que salienta:

a ação desta peça situa-se, por razões óbvias, num país fictício que se calhar até existe... por essa razão, qualquer semelhança entre os seus personagens e/ou situações e factos e/ou figuras da vida real NÃO PODE SER pura coincidência. (Abrantes, 1999, p. 19. Destaques do autor)

Na televisão, nas novelas em particular, a mensagem seria dada ao público de forma diferente, informando que qualquer semelhança seria mera coincidência. No cinema, o efeito desse recado indicaria que o filme fora produzido baseado

em fatos reais. Abrantes segue além, pois ele incita o espectador a refletir sobre o que será apresentado no palco, a fim de que a peça não seja vista apenas como representação da realidade, mas um debate ideológico. Por isso, ele afirma que fatos, situações e personagens não podem ser vistos como pura coincidência com a vida real. O recurso utilizado pelo dramaturgo causa um efeito mimético mais intenso, pois tenta atribuir maior peso àquelas realidades ficcionalizadas. Nessa linha de pensamento, Boal afirmou que

aos que pretendem separar o teatro da política, pretendem conduzi-lo ao erro – e esta é uma atitude política [...] O teatro é uma arma. Uma arma eficiente. Por isso é necessário lutar por ele. Por isso, as classes dominantes permanentemente tentam apropriar-se do teatro e utilizá-lo como instrumento de dominação. Ao fazê-lo, modificam o próprio conceito do que seja o 'teatro'. Mas o teatro pode igualmente ser uma arma de libertação. Para isso é necessário criar as formas teatrais correspondentes. É necessário transformar. (Boal, 1975, p. 1)

Amplamente alegórica, metafórica e irônica, desfilam-se na peça de Abrantes personagens que aludem à vida subumana, em um contexto de opressão e censura pertinentes ao momento histórico sobre o qual o dramaturgo coloca em questão. Por essa razão, o texto traz como personagens: domador, mago, palhaço, tratador de Leopardos, Bailarina, Leopardos (feras) e o coro (representação do povo). O circo é uma metáfora de uma nação que perdia novamente a sua autonomia política, diante de interesses de compatriotas que ainda se beneficiavam com aquela situação. É por isso que o coro afirma: “é a nossa terra, é a nossa pobre gente, a quem transformaram a independência numa jaula” (Abrantes, 1999, p. 43).

Silva (2013) afirma que o dramaturgo faz o uso da metáfora de circo, apegando-se ao escárnio e ao riso para discutir uma situação conflitante. O escárnio é uma arma poderosa quando se fala em confrontos políticos, sociais e religiosos, pois o riso desqualifica o objeto da crítica, por isso tornou-se uma prática constante na arte e na literatura da Idade Média (e não só), quando a Igreja chegou ao auge do poder em diversos lugares do mundo.

Para Minois, artistas e escritores ao longo dos séculos utilizaram-se dessa tática para enfraquecer a posição de quem ocupa o poder, de modo que o riso habitou as diversas revoluções nacionais e internacionais, visando uma mudança nos rumos político-ideológicos vigentes. Desse modo, “o riso reencontra sua velha vocação de insulto, de agressão verbal e visual, de exclusão e zombaria humilhante” (Minois, 2003, p. 461).

A técnica que Abrantes utilizou em *O grande circo autêntico* apresenta uma dinâmica com quadros que sugerem movimentos, com várias estratégias para

o trânsito de personagens e cenários. Nesse sentido, a peça abre possibilidades para a construção de cenas próprias ao estúdio cinematográfico, com a presença de uma cenografia complexa, amparada por luzes e ações simultâneas. As luzes iluminam cenas específicas, a exemplo da focalização que é própria do cinema, um subterfúgio para deter a atenção do público em uma cena particular (um tipo de *close-up*). A *mise en scène* realiza-se como imagens escolhidas ao espectador, com cortes e cenas colocadas em sequência, criando a ilusão de continuidade, aspecto inerente à arte cinematográfica.

Licínio Azevedo e *A árvore dos antepassados*

Walter Benjamin, em “A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica” (5ª versão), afirma que “o cinema caracteriza-se não só pelo modo como o homem se apresenta perante a aparelhagem, mas também pelo modo como, com a ajuda desta, ele representa o mundo circundante” (Benjamin, 2017, p. 37). A afirmação de Benjamin permite compreender o quanto o cinema enriqueceu o mundo, substancialmente as nossas percepções diante de questões que tomam novas dimensões aos olhos da câmera, com a peculiaridade que tem em focar os detalhes que até então podiam escapar às outras técnicas. Nessa perspectiva, o cinema ampliou as possibilidades da percepção nos âmbitos visual e acústico, de modo que “as ações apresentadas por um filme podem ser analisadas com muito mais exatidão e sob muitos mais pontos de vista do que as ações representadas na pintura ou no teatro” (Benjamin, 2017, p. 37).

Citar Benjamin nesta discussão sobre o cinema africano é enriquecedor, tendo em vista que Licínio Azevedo é um mestre na ciência cinematográfica, ao passo que disponibilizou ao público diversos filmes, com tendências a documentar (a maioria documentários) momentos históricos significativos. O filme, portanto, deixa de ser mera distração para as massas e toma um caráter esclarecedor, presupondo concentração e capacidade de raciocínio. Para pessoas descompromissadas politicamente, a produção de Azevedo as obriga a sair da zona de conforto, em busca da reavaliação da própria história.

Licínio Azevedo é cineasta, produtor e escritor gaúcho que se radicou em Moçambique no ano de 1975. A sua biografia indica que ele tenha trabalhado no Instituto Nacional de Cinema, ocasião que lhe oportunizou o contato com diversas produções cinematográficas, entre as quais aquelas de Ruy Guerra e Godard. No Instituto de Comunicação Social de Moçambique, o realizador orientou o programa de televisão “Canal Zero” e fundou a empresa de produção cinematográfica Ebano Multimedia. Pelo conjunto de sua obra, em 1999 recebeu o prêmio

da FUNDAC (Fundo para o Desenvolvimento da Arte e Comunicação), sendo um dos seus filmes mais estudados *A árvore dos Antepassados*.

O contexto do filme baseia-se nos conflitos bélicos de Moçambique, pois durante os 15 anos de guerra cerca de um milhão e meio de moçambicanos procuraram refúgio nos países vizinhos. Em muitos casos, não houve tempo para as pessoas se despedirem da família ou amigos, nem cumprirem com as formalidades em relação aos seus antepassados (culto aos mortos). Em 1984, quando a guerra atingiu a província de Tete, o personagem Alexandre Ferrão foi escolhido pelos tios para levar a família para o Malawi, seguindo a viagem com aqueles que aguentaram a longa travessia por terra. Dez anos depois, com o fim da guerra, o protagonista decidiu que era o momento de regressar para que as pessoas pudessem se reconciliar com a árvore de seus antepassados.

Para Pereira e Cabecinhas,

o compromisso primeiro de Licínio Azevedo 'é com as pessoas' e a guerra, que assolou o país entre 1977 e 1992 (CAHEN, 2002) acabou por se transformar na 'personagem' central dos seus filmes. Depois da guerra as transformações políticas e económicas do país conduziram a uma quase total ausência de apoios, por parte do estado, para a produção cinematográfica; foi assim necessário encontrar novas formas para poder continuar a trabalhar. Em Moçambique, como em outros países, a produção de filmes encontra-se dependente do conceito de coprodução e isso, segundo o nosso entrevistado, não é necessariamente uma coisa má, pois existem alianças interessantes, fundadas nas dificuldades comuns. Licínio Azevedo rejeita categoricamente a ideia de neocolonialismo por parte dos países financiadores, mas reconhece-se, durante a entrevista, o peso da agenda internacional no financiamento (ou não) dos filmes. (Pereira & Cabecinhas, 2016, p. 2017)

Em entrevista realizada pelas autoras acima, Licínio afirma que havia feito o filme com o propósito de representar a relação dos moçambicanos com os seus antepassados, "o respeito pela tua Igreja, cada família tem a sua própria Igreja que é uma Árvore, onde faz homenagem aos antepassados, aos espíritos dos antepassados" (Pereira & Cabecinhas, 2016, p. 1045):

A minha mãe também tinha uma grande ligação, ela foi médium uma certa fase da vida dela e sempre me passou muitas histórias relacionadas com antepassados... nunca na minha família ninguém foi... ninguém era religioso assim de ir à igreja, nunca ninguém foi à igreja, mas eu acho isso importante... e isso é uma coisa que eu encontro já no Steinbeck, na literatura norte americana dos anos 30. (Pereira & Cabecinhas, 2016, p. 1045)

A metáfora da árvore como representação da família, no ciclo que envolve os vivos, os antepassados e àqueles que estão por nascer, atribui ao filme potenciais simbólicos, intimamente ligados às crenças não só dos moçambicanos, mas de

muitos povos do continente africano. Lembremos de Reis (2011), quando analisa a obra de Wole Soyinka, identificando a presença do mito do eterno retorno nas sociedades tradicionais africanas, não o retorno do mesmo, mas de algo enriquecido. A descrição do universo africano pela perspectiva ioruba proposta por Soyinka, aponta para um sistema metafísico em que o tempo se torna bidimensional, composto de um longo passado, o presente em um futuro em potencial (talvez virtualmente nenhum futuro). Nesse sentido,

ao contrário da concepção ocidental, nas sociedades tradicionais africanas o tempo não se mostra como mudança e sucessão, mas como o contínuo fluir de um presente permanente que abrange todos os tempos. Segundo Soyinka, a cosmologia ioruba distingue três realidades simultâneas: o mundo dos vivos, o dos mortos/das divindades e o dos que ainda vão nascer. Esses três mundos não se constituem entidades separadas, já que o sistema de pensamento ioruba baseia-se na simultaneidade dos tempos, o que faz com que os mortos, os vivos e os não nascidos habitem um tempo em que a periodicidade é ignorada. (Reis, 2011, p. 65)

Por isso, além de emocionar o espectador, *A árvore dos antepassados* é um rico documentário social, cultural e histórico, que permite a observação minuciosa de um momento crítico da nação moçambicana nas primeiras décadas do período pós-colonial. A cenografia revela um país devastado pelas guerras, o sucateamento dos monumentos históricos, das casas e dos veículos, bem como a condição de refugiados que muitas pessoas tiveram que assumir contra as suas vontades. Desse modo, o documentário mostra prédios destruídos, casas abandonadas, sucatas de ônibus e carros, campos minados e, sobretudo, riquezas usurpadas, uma ampla reflexão sobre a ganância humana, diante do contexto do capitalismo selvagem que gradativamente instituiu grandes potências e países subdesenvolvidos.

A memória torna-se o principal ponto de acesso ao passado, pois mesmo com as lacunas provenientes do esquecimento, as personagens lembram-se dos momentos vividos diante de cada lugar visitado ou pessoa encontrada, reafirmando o pensamento de Spivak (2010) ao indicar a importância das narrativas em primeira pessoa de indivíduos subalternos, pois se tratam de fontes históricas que configuram identidades discursivas que não podem ser encontradas em arquivos. Por isso, o trabalho cinematográfico de Licínio ganhou dimensão histórico-social e humana, uma vez que as personagens confundem-se (às vezes são) os próprios atores das situações vividas, de modo que o público entra em estrita relação com depoimentos e cenas filmadas em ambientes reais. Trata-se do direito de narrar dos oprimidos, que para Said (1984) não se devem calar e sim reclamar sempre o seu direito de narrar suas experiências, suas insurreições, suas memórias, suas tradições, suas histórias.

Palavras finais

O grande circo autêntico e *A árvore dos antepassados* são narrativas que privilegiam a memória, para a reconstrução de cenas impossíveis de serem esquecidas por uma geração, que por aquelas alturas engajavam-se em uma reivindicação da identidade, a angolidade e a moçambicanidade, pois como afirma Ecléa Bosi, uma memória pessoal alcançará uma memória social (porque faz parte dela), uma vez que existe uma fronteira em que se cruzam os modos de ser do indivíduo com a sua cultura, uma fronteira que congrega eventos históricos, psiquismo humano-individual e social. A substância social da memória (a matéria lembrada) baseia-se no ato individual, que paulatinamente se torna comunitária, “transformando o tempo da memória em social”.

Abrantes e Licínio constroem personagens que utilizam a voz para falarem de si, evocar as suas memórias e, sobretudo, reencontrar-se com as suas identidades; não aquela de antes, mas enriquecida pelas novas experiências, que no presente vivido, entre fragmentações e contradições, “a identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. [...] À medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcentrante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente” (Hall, 2005, p. 13).

Referências bibliográficas

- A Árvore dos Antepassados*. Dir. Licínio Azevedo. Moçambique/Reino Unido: Ebano Multimédia, 1994. 50 min.
- Abrantes, J. M. (1999) *Teatro*. Primeiro Volume. Coimbra: Cena Lusófona.
- Benjamin, W. (2017). *Estética e Sociologia da Arte*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- Boal, A. (1975). *O teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Goddard, J. (2012). Deleuze e o cinema político de Glauber Rocha - Violência revolucionária e violência nômade. *Revista Lugar Comum*, 31. Rio de Janeiro: Rede Universidade Nômade.
- Gombrich, E.H. (2007). *Arte e ilusão*. Trad. Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Martins Fontes.
- Hall, S. (2005). *A identidade cultural na pós-modernidade* (10ª ed.). Rio de Janeiro: DP&A.

- Minois, G. (2003). *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Editora UNESP.
- Pavis, P. (1999). *Dicionário de teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva.
- Pereira, A. & Cabecinhas, R. (2016, set.-dez.). Um país sem imagem é um país sem memória. Entrevista com Licínio Azevedo. *Estudos Ibero-Americanos*, Porto Alegre, 42 (3), 1026–1047.
- Reis, E. L.L. (2011). *Pós-colonialismo, identidade e mestiçagem cultural*. Belo Horizonte: Editora da UFMG.
- Ricoeur, P. (2007). *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François [et al.]. Campinas, SP: Unicamp.
- Rosenstone, R. A. (2010). *A história nos filmes, Os filmes na história*. Trad. Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra.
- Said, E. (1984, 16–29 de fev.). Permission to narrate. *London Review of Books*, 13–17.
- Spivak, G. (2010). *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Regina Goular Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: UFMG.
- Silva, A. R. (2013). Teatro angolano – O grande circo autêntico, de José Mena Abrantes. *Conexão Letras – Quando foi o pós-colonial?* 8 (9), 45–52. Coordenação de Jane Fraga Tutikian. Porto Alegre: UFRGS.

Olga Maria Castrillon-Mendes

UNEMAT/Cáceres/MT/Brasil

Aspectos do romance contemporâneo em Mato Grosso

Resumo: Este artigo trata da narrativa contemporânea em Mato Grosso a partir de uma visada sobre os romances de Eduardo Mahon: *O cambista* (2014), *O fantástico encontro de Paul Zimmermann* (2016), *O homem binário e outras memórias da Senhora Bertha Kowalski* (2017) e *Alegria* (2018).

Palavras-chave: Ficção contemporânea, literatura brasileira, alegria, Eduardo Mahon.

Preâmbulos

O romance em Mato Grosso não seguiu o mesmo caminho da tradição da poesia, do conto e da crônica. Suas marcas repousam nas primeiras décadas do século XX. De forte acento romântico, as narrativas longas, inicialmente publicadas em folhetins, não fizeram sucesso de público ao saírem em livros. Os registros de sua circulação em rodapé dos jornais locais foram levantados por Yasmin Nadaf (2002), obra de valor documental sobre a circulação dos periódicos em Mato Grosso. A poesia e o conto, em detrimento do romance, tiveram considerável produção. A partir dos anos 2000 é que as narrativas longas voltaram à cena literária com novos e imprevisíveis acentos estéticos.

O estatuto social dos primeiros romances se deu em 2008 quando veio à luz a Coleção Obras raras, cujo impacto junto ao público leitor foi tão fecundo que é possível encontrar uma considerável fortuna crítica sobre eles frutos, principalmente, das dissertações e teses dos Programas de Pós-Graduação em Estudos Literários das duas Universidades públicas do Estado¹. Tais textos, como fala Antonio Candido, apresentam aspectos de “retardamento que são normais”, significando simplesmente uma “demora cultural” e não demérito de suas qualidades estéticas. Nesse caso, a diversidade local produz uma espécie de “legitimação

1 Os romances da Coleção Obras raras são: *Luz e sombras* (1917), de Feliciano Galdino de Barros; *Mirko* (1927), de Francisco Bianco Filho, *Piedade*, de José de Mesquita (1937) e *Era um poaieiro*, de Alfredo Marien (1944) cujos estudos têm iluminado novas perspectivas de análise.

da influencia retardada, que adquire sentido criador” (Candido, 2006, pp. 180–181). Uma criação muito particular cujos personagens e espaços emblemáticos configuram a necessidade de discutir questões sociais e de gênero humano, tendo por foco de análise o seu valor literário.

Pouco se conhece sobre a enorme influência de Mato Grosso no espírito dos escritores e os diferentes rumos que as discussões sobre regionalismo poderiam ter tomado pela historiografia literária, caso os interesses políticos e de grupos tivessem adquirido abrangência maior, fora dos raios das relações centrais de poder e de outros eixos constituidores do universo cultural brasileiro. Essa visão mais abrangente da produção romanesca local é gênese e explicação, pois equilibram aspectos que abrem diferentes perspectivas leitoras que, de alguma forma, combatem a limitação da experiência literária e despertam o desejo de penetrar particularidades das obras que libertam sensibilidades e novas visões do universo produtivo. Determinados componentes de origem, como vinculações de pensamentos remotos e contemporâneos ao escritor e as mudanças da sociedade, podem ser postos em circulação de análise, tematizados e lidos ao lado das abordagens estéticas. Em vista disso, é inevitável o apelo à cultura para que se possa explicar as relações de sentido e outros elementos que fizeram parte do complexo histórico-social das obras.

Assim, a revisão do processo de formação do romance em Mato Grosso gera as singularidades de que são próprias cada uma respondendo ao seu modo. Pode-se traçar relações entre Portugal e as cidades brasileiras como Cuiabá, Cáceres e Barra do Bugres, tal como as que se extraem da literatura dos pioneiros Galdino de Barros e Alfredo Marien, ou José de Mesquita e Francisco Bianco Filho. Tanto podem ser espaços reais, quanto simbólicos. O imaginário popular que renasce de cada uma das obras, contudo, não reduz umas às outras. São universos particulares com operações literárias distintas.

Desta forma, para situar um panorama histórico-literário específico, tendo iniciado nossa conversa com a gênese do romance em Mato Grosso, o que já é matéria de estudos de alguns pesquisadores do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UNEMAT², nosso foco neste artigo é refletir sobre os aspectos que caracterizam o romance contemporâneo em Mato Grosso que, sem o particular apego à tradição, traz um novo fazer literário cujas particularidades são foco dos nossos estudos atuais. Para isso, temos nos debruçado na criação

2 Cf. estudos de Dante Gatto e Walnice Vilalva, ambos pesquisadores do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários/PPGEL/UNEMAT – Tangará da Serra.

romanesca de Eduardo Mahon, um escritor que tem surpreendido o público com sua vasta e fecunda produção literária.

Pelas searas da poesia, do romance e do conto, Mahon é um polígrafo. Nascido no Rio de Janeiro, onde se formou em Direito, reside em Cuiabá/Mato Grosso/Brasil, desde 1980, local em que constituiu família e publica sua vasta obra. Incansável na participação dos movimentos culturais do Estado, sua primeira produção foi na área jurídica *O ministério Público de Robespierre*. Depois disso, só tem labutado na literatura. Estreou com *Nevralgias* (2013), misto de poesia e contos, seguida de *Doutor funéreo e outros contos de morte* (2014); dos romances *O cambista* (2015) e *O fantástico encontro de Paul Zimmermann* (2016), entremeados pela trilogia poética *Meia palavra vasta, Palavras de amolar e Palavrazia*, de 2015. Retorna à narrativa breve em *Contos estranhos* (2017) e continua a surpreender com “coisinhas simples”, como diz, “muita pequenas, com tiragem superrestrita” de dois pocket’s: *Um certo cansaço do mundo* e *Quem quer ser assim sem querer*, poemas/haicais, de 2017. Seus últimos romances, *O homem binário e outras memórias da senhora Berta Kowalski*, também de 2017 e *Alegria*, de 2018, recaem na estética do espanto e ambivalência de significados.

Nesse panorama, tem-se um escritor que aposta no público leitor, tanto através do conto quanto do romance. Neste, pressente-se o contista que trabalha muito bem os ingredientes do gênero: rapidez, concisão, suspense desde o primeiro parágrafo e histórias simples muito bem encaixadas em temas inusitados. O ponto central das narrativas é o ser humano envolvido em situações absurdas que traduzem uma realidade prosaica, tudo contado numa linguagem fluida, culta, perpassada por fino humor, o que dá o tom despojado da linguagem que coloca o leitor no nível da narrativa.

Universo de criação literária

O tema do duplo, muito recorrente na literatura, pode ser uma das entradas no universo narrativo de Eduardo Mahon e uma das pistas para pensar o romance contemporâneo em Mato Grosso. Do primeiro ao último romance lançado é possível captar, no conteúdo estético, o narrador colado à essência do humano e, na estrutura, dispositivos literários e linguísticos de um discurso fluido e, ao mesmo tempo, hermético. Ambos os elementos conduzem à compreensão do mundo romanesco que se confunde/colide com o mundo do leitor. É justamente aí que se instaura a desacomodação gerada pela instabilidade e pela dúvida das variantes fabulações. As personagens são a representação cotidiana de um mundo conturbado e desconhecido, repleto de novidades incontornáveis. Como diria Silviano Santiago (2000), o mundo do *entrelugar* em que é possível

construir uma literatura que transita *entre* diferentes culturas, sem perda das próprias singularidades. Perdidos nos próprios duplos, ou nas lutas para barrar/adiar a morte, as personagens se veem emaranhas em teias muito bem tecidas para captar/surpreender o leitor.

Vejam os.

O Cambista é o primeiro romance do autor. Trata de um jovem, Miklos Petri, embrenhado numa empresa de penhores de segredos. A tal ponto se compromete com a matéria-prima do negócio que se perde em meio à imperícia de administrá-los. Perguntas e tentativas de respostas são suscitadas pelo leitor que, tal qual a personagem, enreda-se na trama e em suas interiores obscuridades: “Margareth tomou um gole de água e disse: não entendo nada de cálculo, mas entendo que vidas podem se perder por causa de segredos” (Mahon, 2014, p. 64).

Posto o desafio e instaurada a dúvida, conseguirão, leitor e narrador, desembaraçar os laços que os prendem ao extemporâneo? Aspectos internos e externos à história se embatem num discurso entrecortado por mais de 50 fragmentos intitulados que se expandem à medida que a trama é tecida até atingir o clímax final. Questões de ordem existencial povoam o universo leitor, movido que é pela desesperada possibilidade de domínio de si e do outro. Ao modelo frankensteiniano, a criatura domina o criador. O negócio de segredos cresce de tal forma que o narrador se vê no limite de exterminar o protagonista da trama, mas como? Através de quem? E é com o imprevisível encontro de uma carta pela irmã do protagonista que o desfecho se antecipa, instaurando-se a maior discussão posta pelo narrador: até que ponto a intimidade pode ser devassada?

Mas há que ter calma, pois o início do romance se dá pelo final. A primeira cena, como um fotograma cinematográfico, traz o protagonista morto em um “estabelecimento não autorizado”, pequeno hotel no centro que servia de parada para “tipos estranhos”. O narrador analisa a situação do “desgraçado agiota”: “O corpo inchado, sentado sobre os próprios dejetos. Os cabelos pareciam grudados como se estivessem emplastados de gel e o furo minúsculo na testa era como um olho mágico” (Mahon, 2014, pp. 5–7). Pelo viés desse *olho mágico* – um dos ícones do autor – um corpo documentado como Erick Plum foi encontrado no lixo, da mesma forma como será encontrada a namorada, vítima de misterioso desaparecimento, só revelado na metade do romance: um assassinato com testemunha que, posteriormente, vende o segredo por “dez salários”, na própria firma de Erick. A partir do fatídico episódio a trama se tece pela história do agiota morto, cuja trajetória vai se configurando em uma narrativa de idas e vindas,

sem cronologia. Assim, cabe ao leitor montar a história à medida que os fatos são narrados por um narrador astuto e irônico, como se vê pela construção da personagem Erick Plum que ascende rapidamente no mercado de segredos:

Curiosamente, porém, quando se hospedava em hotéis de luxo, declarava na ficha cadastral que trabalhava como consultor de vendas. Nunca com cambista. O que rendia ao cambista eram os juros, na verdade. O negócio era mais lucrativo quando a informação tratava de negócios e fórmulas secretas de remédios. Descobertas científicas, matrizes tecnológicas interessavam porque eram segredos fáceis de vender para concorrentes. Cobravam-se juros exorbitantes e torcia-se para que os confidentes não conseguissem pagá-los. O medo de ver o segredo negociado para estranhos e revelado é o que movimentava a carteira do mercado de segredos”. (Mahon, 2014, p. 28)

A rápida ascensão no mundo dos negócios, negociações espúrias, medos e instabilidade financeira, são mecanismos que movem o mercado dos segredos e colocam as pessoas em oposição (xeque?). É o próprio autor que revela o processo criativo³:

Escrevi *O Cambista* de maneira normal. Eu sabia que ele [o protagonista] ia morrer. Não tem como não morrer porque ele acaba se opondo ao interesse de três ou quatro grandes companhias. O cara fez uma fórmula segura de avaliação metodológica de um segredo enfim, sujeito inteligente demais, e ele pode eventualmente manipular as transações, etc. e tal. É preciso se livrar dele, mas quem? O mais óbvio que é o irmão da menina que morreu? Quem? O contratante dele. Quem? O concorrente dele? Então essas coisas... E no final das contas o pivô da história toda foi quem ele menos suspeitava, quer dizer, a irmã era como era em função de uma amargura, de um segredo e o lance da transformação pelo segredo, da tortura pelo segredo é uma obsessão, é um paradigma literário, é um lugar comum literário. Isso é uma coisa humana, você se abalar com seu próprio segredo. E o segredo dela não era tão grande assim, quer dizer, essa é a questão.

A aparente “normalidade”, na verdade, é o âmago da questão desencadeada pela história. Como num lance do jogo, a narrativa se centra no grau de humanidade que pode ou não existir em uma pessoa e a forma como ela se relaciona com seus próprios traumas acaba por credenciar o leitor a caminhar pelas vias da sondagem do ser e a reconhecer atitudes muitas vezes inaceitáveis aos olhos de outros. Daí a complexidade, mais existencial que estrutural.

No segundo romance, *O fantástico encontro de Paul Zimmermann*, as perguntas não se esgotam. Ver-se refletido na própria imagem gera os mecanismos ficcionais e a construção dos conflitos interiores – eu/outro representado pelo bem-sucedido banqueiro Paul Zimmermann – que fazem parte da alegoria do contemporâneo. O lance, ainda, é a perícia com que o leitor irá se ver (ou

3 Entrevista informal a esta autora em 05/04/2018.

não) representado. A perda da individualidade do protagonista é uma inquietante postura do narrador perante a cegueira humana. Em terceira pessoa, como em *O cambista*, instaura-se a ambiguidade do conteúdo estético e sua abertura para a iniciativa leitora. A partir da história de um solitário homem que, casualmente, se descobre duplicado em câmeras domésticas instaladas em sua mansão, o narrador percorre os caminhos da busca de sentido dos conflitos humanos e as consequências advindas do encontro dos duplos – aqueles irreconhecíveis momentos dos confrontos pessoais.

Para a surpresa do espectador, viu-se a si mesmo descendo sem camisa a escada de cabelos desarrumados e barba por fazer, vestindo apenas um short de seda com motivos náuticos. Ficou espantado. Em sua consciência nunca usara aquela peça, não andava pela casa sem camisa – nem mesmo no segundo andar – e jamais se apresentaria aos empregados naquelas condições tão informais [...]. Voltou à imagem e congelou-a para ter certeza de que era ele mesmo. Não havia dúvida. (Mahon, 2016, p. 43)

Cômodo a cômodo passava pela atenção do insone financista até que, ao mudar o monitor para a câmera nove, viu-se descendo as escadas, descalço e de pijamas. Aproximou a imagem o quanto pôde: naquele mesmo momento em que ele estava no escritório, segurando uma garrafa de água para curar a ressaca, um outro Paul Zimmermann, esfregando os olhos de sono, perambulava pela mansão. (Mahon, 2016, p. 61)

A alegórica composição de uma história que só se resolve com o aniquilamento de um dos lados, remete à questão dos incontornáveis recursos disponíveis na sociedade. Preso às tecnologias, o homem distancia-se cada vez mais da convivência humana. O que sobrar de ausência de contato e diálogo?! As câmeras de segurança, uma a uma, produzem o sistema de aprisionamento da personagem que é derrotada pela auto-projeção. Parece residir no universo distópico os paradoxos que forçam o leitor a se questionar e, sobretudo, questionar a passividade com que encara a vida.

A tentativa de desfazer o nó trançado para si mesmo, conduz o narrador a um jogo com o leitor que o leva a uma inaceitável certeza das limitações humanas. Nem ele, narrador, tampouco a personagem, se furtarão ao pacto fáustico do homem com o demoníaco mundo midiático. Tornam-se algozes de si. Nessa relação o *topos* do duplo instaura o movimento do jogo entre as realidades ficcionais. A do interior, que focaliza a fragmentação do homem contemporâneo, e a exterior com as sugestões e influências do meio, incorporadas à estrutura da obra, como fala Antonio Candido ao perceber a relação entre literatura e sociedade.

Para apreender esse processo que caracteriza a narrativa mahoniana, a ambiguidade se instaura na constituição do romance. O protagonista não se reconhece

no outro. Ao contrário, estabelece com ele uma relação de adversidade e oposição. A imagem inicial refletida na câmera 9, paulatinamente, opera mudanças na personalidade de Paul. Aos poucos abandona a postura burocrata, afasta-se dos compromissos, da empresa, das pessoas e dedica-se, nervosamente, à diuturna observação das gravações das muitas câmeras espalhadas pelos cômodos da casa. As projeções de si alegorizam o trânsito do racional para o irracional, operando a cisão da identidade da personagem dominada pelo próprio estranhamento. “Seria eu esse ser desprezível?!” Nos desencontros de si Paul se desintegra. A visão caleidoscópica foge ao próprio controle. O foco não é mais o que é, mas o que poderia ter sido.

Como essa discussão vai se desenvolvendo pelos narradores mahonianos desemboca no próximo romance, *O Homem binário e outras memórias da senhora Bertha Kowalski*, cujo protagonista cria uma empresa virtual de armazenar memórias. A narrativa está construída com base em processos narrativos combinatórios: da máquina que opera a sessão de transmissão do cérebro e das personagens enredadas no mecanismo de processamento do sistema sem que consigam se desligar completamente da humanidade de que são constituídas, como se observa no discurso da psicóloga da Continuum Co: “A humanidade, enfim, não é uma propriedade inata. E, se esse conjunto de atributos que apelidamos de humanidade não é partilhado por todos os seres humanos, é verdade que pode ser observado noutros seres, até mesmo nos virtuais” (Mahon, 2017, p. 143). Impressionam as incômodas indagações que desnudam conflitos sociais e psicológicos, introduzindo o fantástico no cotidiano.

Nesse imbróglio narrado em flashes da memória, por isso, sem uma sequência natural, as personagens surgem de situações inusitadas, cujo final é imprevisível. O que se salvará de um mundo dominado por processos combinatórios virtuais? Será a morte um fim inexorável ou poder-se-á dominá-la pela máquina? No duplo sentido dado ao termo “memória” que pode ser tanto a memória de chips armazenados, quanto de lembranças passadas, os narradores são colocados à prova em situações absurdas, portanto, sem respostas plausíveis. Nessa aproximação/afastamento com o mundo possível, o leitor se vê no limite barthiano das possibilidades de fruição e no patamar das discussões de/sobre identidade (ou a perda dela).

O enredamento causado pelo armazenamento da memória das pessoas causa o descontrole da máquina e dos próprios controladores, conduzindo ao fim iminente de um projeto pensado para dominar o homem e sua mortalidade/finitude.

Quando o cliente completa a transferência de memórias para o nosso software e cessa suas atividades orgânicas, o que temos a partir de então não é somente um decalque, um molde do original, mas um arquivo que pensa, que escolhe, que dialoga e que sente da mesma maneira que o ser humano que migrou. Portanto, é a mesma pessoa, integral, com seus defeitos e qualidades, um arquivo no qual não podemos interferir. (Mahon, 2017, p. 83)

O arquivo que pensa poderia ser o máximo do controle das sensações e emoções, o que, de certa forma, enreda as personagens, obrigando-as a prosseguirem numa infinita busca do sentido do humano, preocupação do narrador nos romances anteriores.

A segunda parte do romance encontra o protagonista, Josef Platek, detentor de um sistema altamente sofisticado que promete experiências com a duplicação de memórias humanas. Submete-se ao próprio invento segundo o qual o ser humano poderia ser capaz de humanidade, utilizando programas inumanos. Sua obsessão é explicada na sexta parte da narrativa:

Ernest é diagnosticado, aos 40 anos, com problemas de memória. Doença degenerativa. O filho Josef impressiona-se pela perda do pai e a chance de ser portador da mesma doença. Alucina-se em busca de um objetivo para além do registro das memórias virtuais, “uma fórmula que resultasse na autonomia de um programa, cuja existência fosse independente de dados externos, atualizações ou mesmo de outra programação complementar. No fundo, Josef pretendia salvar o pai, que já não tinha salvação”. (Mahon, 2017, p. 20)

A perda prematura do pai transforma Platek em um homem calculista. Por isso usa a tecnologia a serviço da vida. Circulam na narrativa figuras sociais como advogados, psicóloga, programadores de máquinas que confabulam sobre a legalidade, ou não, do sistema de memórias a serviço da manipulação da personalidade de um cliente.

Por esse motivo, os textos não se fecham; ao contrário, ressoam uns sobre outros e povoam o universo imaginário a tal ponto que se reinicia no processo (mental) da releitura. Movimento incontrolável tal como o descontrole da interferência nos arquivos das memórias armazenadas. Terminada a leitura, o leitor continua a tecer as possibilidades/impossibilidades da história.

Como bem sinaliza o escritor, esta trilogia fecha um ciclo de reflexões e se inicia outra, com o romance em primeira pessoa. É o caso de *Alegria* em que há uma mudança no conteúdo da narrativa. Não mais a procura pela humanidade, mas a naturalização da morte.

Um médico tenta diagnosticar e resolver o inexplicável surto de suicídios em uma comunidade isolada. Aqui, parece haver certo retorno ao universo utópico, representado pela localização insular da comunidade e a ansiedade

do protagonista em resolver a situação local. O surgimento dos peixes mortos no rio que corta o vilarejo leva a novas mortes, desta feita das pessoas. Uma a uma, de variadas formas, dão cabo da própria vida. Numa experimentação trágica da ameaçadora ideia do extermínio humano, o protagonista será o único sobrevivente que leva o narrador a construir um final surpreendente que rompe (corrompe?!), com as expectativas. As mortes sequenciais são sintomas de uma sociedade adoentada na visão de um narrador calculista e frio. Se em um primeiro momento essa estrutura confunde o leitor, por outro, leva-o às possibilidades de recriação do final do texto, como parte de algo que fere a lógica.

A primeira parte do romance é uma digressão do narrador, seguida de descrições que levam aos questionamentos sobre sua pertinência ou não. Esses “excessos” criam o clima de *intensidade e tensão*, aproximando-se da denominação de Cortázar (2006) para as narrativas curtas, uma vez que o suspense permeia toda a história.

A região que servia de porto para o embarque e desembarque das balsas foi contemplada por aquela cena inédita: no rio, flutuavam tantos peixes que pareciam pavimentá-lo de escamas brilhantes, refletindo o sol da manhã para aumentar o calor do dia. Eram tantos corpos que não se via a água. A maioria ainda estava viva, afogando-se no ar, sem qualquer razão aparente. Assim começou o estranho fenômeno em Alegria. (Mahon, 2018, pp. 15–16)

Os suicídios em massa são fotografamas que movimentam a trama e operam mudanças nas personalidades. As personagens, aos poucos, abandonam posturas tidas como corretas, afastam-se dos compromissos e, conseqüentemente, do mundo do trabalho, das pessoas e dedicam-se, nervosamente, à resolução dos problemas criados por situações incontrolláveis. As projeções que operam de si mesmos alegorizam o trânsito do racional para o irracional, cindem as identidades e instauram os estranhamentos. Nos desencontros de si as personagens se desintegram. A visão caleidoscópica foge ao próprio controle.

Nesse caso, com a voz em primeira pessoa, a estratégia funciona como artifício do narrador. Não mais o olhar através da câmera, mas a vivência intra-muros em um vilarejo apartado do centro, numa trama entrecortada pela memória, portanto, passível dos conflitos oriundos de uma sociedade que prega a diversidade, mas ainda não aprendeu a lidar com ela “ainda que fosse difícil acreditar que peixe possa querer morrer” (Mahon, 2018, p. 23).

No vaivém dos acontecimentos, tudo conduz à alegoria não explícita das situações fantásticas: “Em poucos dias, a impressão que tínhamos era a de que não havia mais nenhuma doença além da própria morte” (Mahon, 2018, p. 74). Até que, surpreendentemente, o leitor é deslocado pelo estranho (e desconcertante) final.

De certa forma, como fala Todorov (1975), o narrador enquanto personagem pode mentir, seu discurso não tem que se submeter à prova de verdade, mas enquanto personagem, a ela é dado esse direito. Nesse caso, a mentira é fruto do estado onírico. Sem a certeza da verdade, o leitor hesita, como se vê no romance. O trecho de Albert Camus colocado em epígrafe agrega questões que atravessam a narrativa, oferecendo o mote para a compreensão do mundo narrado. É a âncora da criação literária que instaura a relação entre a realidade e a ficção.

Assim analisados, os narradores dos romances de Eduardo Mahon são múltiplos, problematizadores e/ou desesperançados. Organizam narrativas não sequenciais, mas que trazem sequências de eventos montados bloco a bloco na mente do leitor.

O panorama configura um quadro. Por um lado, um corpo em decomposição no quarto de hotel (*O cambista*); por outro, uma imagem refletida em uma câmera (a câmera 9 de *Paul Zimmermann*), funcionando como sistema de aprisionamento da personagem que é derrotada pela projeção que faz de si. Questões de identidades, ou seja, a materialização do 'eu' e a virtualização do 'outro', ecoam de narrativas clássicas de quem o escritor é ávido leitor.

Numa outra vertente, a revelação do segredo de armazenamento de chipes (*O homem binário*), conduz ao fim eminente de um projeto pensado para dominar o homem e sua mortalidade. Questões de humanidade são colocadas ao leitor que se vê às voltas com a sua inerência ou não ao homem. Nesse aspecto, as narrativas geram a absurdidade dos acontecimentos que conduzem às situações imprevistas/improváveis, como é comum nos narradores mahonianos. O inesperado, ingrediente básico das narrativas, ganha estatuto estético a partir de uma linguagem específica que funciona como ímã, carregando o leitor do princípio ao fim das histórias, ou ao contrário, deixando o leitor entre a surpresa final  busca pelos meandros do caminho que conduz à explicação/complementação da cena inicial.

Desta forma construídos, os romances engendram núcleos centrais, microcosmos sociais para serem montados. Linguagem ágil, capítulos breves e intercalados, geram imagens superpostas que permitem o movimento caleidoscópico do olhar e dos sentidos. O desenrolar do discurso é resultado de uma escrita experimental. Não se lê, portanto, na linearidade, mas no movimento transgressor/recreativo do olhar.

O esgarçamento das histórias caminha para um núcleo desacomodador que é, também, desagregador. Umberto Eco ao tratar do modelo teórico traçado entre a fidelidade do texto e a liberdade interpretativa para tentar compreender as artes contemporâneas, privilegia o leitor em suas discussões, como abordado neste texto. A combinatória de signos que formam a estrutura da obra evoca sentidos plurais, permitindo a fruição, pois desafia o leitor às indeterminantes

interpretações na tentativa de entender como é possível dar significados estruturáveis, mas não estruturados ao mundo, como diz o filósofo (Eco, 1985, p. 47).

No universo dos romances, as narrativas fragmentadas bem podem fazer parte de uma representação teatral ou cinematográfica. Os narradores andam com a câmera na mão e, muitas vezes, olham pelo olhar do autor, também um debochado crítico. A forma como as situações narrativas simples são tornadas complexas (e vice versa) é o que dá destaque aos romances. De maneira direta enfrentam reflexões sobre intimidades, identidades e humanidades. Por isso suas personagens parecem de carne e osso e envolvidas em atitudes corriqueiras, permeadas por um humor sarcástico, cabíveis a qualquer leitor. Deseja romper com o lugar comum, propor o novo, atender ao fluxo do olhar leitor, principalmente, o jovem. Daí a identificação imediata com o mundo ficcional do jogo em que narrador/leitor podem selar o pacto final.

Eduardo Mahon tem conseguido a inédita façanha de ganhar o leitor jovem, foco das suas atenções. Em que pesem todas as opiniões a respeito da sua obra, dois aspectos transformam o escritor num fenômeno literário: encanta pelo domínio da estratégia dos subterfúgios e pelas experimentações criativas dos temas e dos *topoi* tão necessários ao estatuto do ficcional. Desta forma, consegue a proeza de difundir o que produz. Inaugura a façanha de lançar seus livros fora das fronteiras do estado e tem feito investidas internacionais. Além disso, é pródigo na distribuição, como diz, aos leitores em potencial. Com esse (e outros) ingredientes, a verve artística do autor faz habitar, no leitor, a galeria de personagens que configuram (ou não) a humana condição do desprezível mundo contemporâneo.

Referências bibliográficas

- Barthes, R. (2006). *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva.
- Candido, A. (2005). *Literatura e sociedade: estudos de teoria literária e história da literatura* (8ª Ed.). São Paulo: T. A. Queiroz.
- Candido, A. (2006). *Literatura e subdesenvolvimento. A educação pela noite* (pp. 169–196). Rio de Janeiro: Ouro sobre azul.
- Cortázar, J. (2006). *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Jr e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva.
- Eco, U. (1985). *Pós-escrito a “O nome da rosa”*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Eco, U. (2005). *Obra aberta: formas e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva.
- Mahon, E. (2014). *O cambista*. Cuiabá: Ed. Carlini & Caniato.

- Mahon, E. (2016). *O fantástico encontro de Paul Zimmermann*. Cuiabá: Ed. Carlini & Caniato.
- Mahon, E. (2017). *O homem binário*. Cuiabá: Ed. Carlini & Caniato.
- Mahon, E. (2018). *Alegria*. Cuiabá: Ed. Carlini & Caniato.
- Nadaf, Y. (2002). *Roda-viva das miscelâneas: o folhetim nos jornais de Mato Grosso (séculos XIX e XX)*  de Janeiro: 7 Letras.
- Santiago, S. (2000). O entre-lugar do discurso latino-americano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre a dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Todorov, T. (1975). *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva.

Ana Isabel Correia Martins

Pós-doutoranda da FCT/Investigadora CECH – FLUC

As vozes camaleónicas de Agualusa: intercorrências transficcionais e intertextuais

Resumo: *O Livro dos Camaleões* de José Eduardo Agualusa é uma colectânea de catorze contos, já publicados dispersamente e que são agora compilados e reescritos para o presente volume. Apesar das participações cerzirem diferentes estilos e abordagens, denunciando geografias e épocas diversas, todas as personagens comungam de um mesmo ímpeto: a procura de identidade no trânsito pela descoberta do seu lugar no mundo, entre a memória e o esquecimento.

Palavras-chave: Colectânea, memória, identidade, metalepse, adaptação, camaleões.

Textos contextos e intertextos

À escala da eternidade toda a improbabilidade é mais do que certa. Tudo o que não pode acontecer, acontecerá

(Agualusa, 2015, p. 25)

O Livro dos Camaleões de José Eduardo Agualusa é uma colectânea de catorze contos, já publicados dispersamente noutros contextos – jornais, revistas, antologias - agora compilados e reescritos pelo autor para o presente volume¹.

1 Os contos mais antigos são *A primeira noite* e *A última noite*, publicados na revista *Pública*, talvez não tenha sido inócua a escolha para abrirem e fecharem a colectânea, respectivamente. O conto *A sombra da mangueira* foi publicado numa versão muito diferente com o título *O construtor de castelos* no volume *O castelo a três actos* no âmbito de Guimarães, Capital Europeia da Cultura; o conto *O rio sem nome* foi publicado na revista *Visão e Esquecimento* no *Livro Pousadas de Portugal – Moradas de Sonho*, com coordenação editorial do Centro Nacional de Cultura. *O caminho para África* está publicado na antologia virtual de literatura *Rio Passagens*, o conto *O marinheiro e os mascarados* foi escrito no âmbito do programa Roça-Língua, encontro de escritores de língua portuguesa que decorreu em S. Tomé e Príncipe em 2011, e faz parte da antologia Roça-Língua. O contos *A importância de um chapéu*, *A Virgem sem cabeça* e *As virtudes da discrição* foram publicados anteriormente na revista *Ler*. *O bom déspota* foi publicado na revista *Granta* e o conto *Flamantes flamings e flamings e flamboyants* foi escrito a convite do semanário *Expresso* para um projecto de continuação do romance *Os Maias*, de Eça de Queirós, publicado com o título *Tudo o que é chama*. *A rainha das Abelhas* foi publicado na revista *Egoísta*.

Coligem-se diferentes vozes literárias, tanto no estilo e na abordagem, como na(s) época(s) e na(s) geografia(s) que convocam. No cômputo geral, o conto *Flamantes flamings, flamengos e flamboyants* é o mais dissonante por se tratar de uma reescrita de um episódio “da vida romântica” do romance queirosiano *Os Maias*, anteriormente publicado no semanário *Expresso*, com o título “Tudo o que chama”. Em palco voltam a estar Carlos da Maia e o seu amigo João da Ega, Raquel Cohen e o seu marido - Director do Banco Nacional - Dâmaso, Maria Eduarda e a pequena Rosa, que conhecemos agora com 16 anos de idade. Os presságios e secretismos, a *hybris*, o incesto, o fatalismo providencial e outros elementos de afinação queirosiana operam como hipertexto, mas Agualusa introduz modulações e anacronismos tornando a natureza deste conto flagrantemente diferente de todos os outros da colectânea. Apesar desta aparente dissonância dentro da obra, os textos e intertextos são mais convergentes e dialogantes do que aquilo que a nossa expectativa inicial deixa antever.

Questionar-nos sobre o título da colectânea é, inevitavelmente, um começo de leitura e igualmente um factor de surpresa. Se nos depararmos com a novela policial de José Eduardo Agualusa intitulada *O Vendedor de Passados*, traduzida para inglês e vencedora do prémio de melhor ficção estrangeira independente (2007), damos conta que a obra foi rebaptizada pelo tradutor inglês Daniel Hahn com o título *The Book of Chameleons*². No entanto, o *Livro dos Camaleões* e *The Book of Chameleons*, aparentemente homónimas, são duas obras autónomas, independentes e absolutamente distintas. Subestimando este facto, José Eduardo Agualusa refere que a escolha do título para esta Colectânea, que veio à luz anos mais tarde em 2015, trata-se apenas de uma ‘brincadeira’ com esse *fait divers*³. Esta justificação demasiado *naïve* talvez esconda um convite implícito ao leitor para que não deixe de as dialogar uma vez que os *topoi*, identidade e passado, são estruturantes e seminais tanto n’O *Livro dos Camaleões* como n’O *Vendedor de Passados*. Não iremos deter a nessa leitura numa análise comparativa das duas obras, mas tentaremos comprovar este fio condutor nesta Colectânea.

No conto “A sombra da mangueira”, ouçamos o diálogo entre o Construtor de Castelos e o Menino que Vendia Amendoins:

– E nós existimos realmente? – Existimos, sim! – assegurou-lhe o Menino que Vendia Amendoins. – Existimos, mas não realmente. Se realmente existíssemos sentiríamos

2 O protagonista desta novela é Félix Ventura, um traficante de memórias que vende clandestinamente novos passados a pessoas cujo futuro está seguro, mas a quem falta uma identidade estável e linear.

3 <http://www.agualusa.pt/cat.php?catid=28&idbook=106&interviews>

dor. – Dor?! Eu sinto dor. – Dor de barriga? – Não, não sinto dor de barriga. – Dói-te a cabeça? – Não, isso também não. Dói-me outra coisa a que não sei muito bem dar um nome. Acho que o que me dói é o meu passado. – Ah, o passado! O passado existe sem existir, como aquele rio. Julgas que está lá, podes vê-lo, mas não consegues mergulhar nele. Ninguém mergulha no passado. (Agualusa, 2015, p. 13)

A mulher “bonita, morena e ágil, de vestido demasiado faustoso, demasiado vermelho” ao falar da sua profissão de actriz verbaliza o seguinte:

A partir de certa altura, por vício profissional, por medo, não sei bem, comecei a fazer de conta que era outra pessoa ou outras pessoas mesmo longe dos palcos. [...] Medo de que os outros não gostassem da pessoa que eu realmente era. Então, comecei a representar outras pessoas. É mais fácil sermos muitos, do que um só. Ser um só parecia-me muita responsabilidade. [...] De vez em quando na intimidade, ainda me acontecia ser eu. Acontecia-me ser eu por pura distração. (Agualusa, 2015, p. 15)

Inevitavelmente se discorrermos sobre identidade e passado, alia-se um terceiro elemento: a memória. Esta tríade é dinâmica, razão pela qual estes camaleões nos dão conta das movimentações, das labilidades, dos esforços de adaptação, dos jogos de simulação, actuando com expedientes, recorrendo a simulacros de aparências, na intermitência da verdade e do verosímil. Consequentemente, dinâmicas dialécticas, ambiguidades de sentidos, metamorfoses são nesta colectânea um terreno fértil. Se olharmos para a estrutura interna da obra, constatamos que a água, no seu potencial fluido, lábil, esquivo, intravável vai-se apresentando de forma explícita em alguns contos e ressoando, implicitamente, em toda a obra. Desde logo, os cenários e contextos dos contos alternam entre África, Brasil e Portugal, tendo o mar sempre como pano de fundo, esse elemento que é o *intermezzo* e um espaço demiúrgico por onde se espraia a navegação, aquele lugar entre o momento em que perdemos de vista o ponto/porto de partida e enquanto ainda não avistamos o ponto/porto de chegada. Agualusa trabalha de forma distinta estes dois elementos, o rio e o mar. Quando alegoriza o elemento fluvial pretende restringir o nosso olhar, aproximando margens para aprofundar o caudal da memória, do imaginário, da identidade e da história porque o espaço e tempo são duas dimensões indissociáveis: “as águas dos rios afastam-se mas não desaparecem, apenas mudam de lugar. Talvez aconteça algo semelhante aos dias que deixamos para trás: não se extinguem, ocultam-se num outro lugar” (Agualusa, 2015, pp. 13–14). Enquanto o mar nos impele para fora e nos coloca à prova na superação de adversidades, na acumulação de vivências e na sobreposição de experiências e conquistas, o rio direcciona-nos para o âmago, para o interior, no mergulho introspectivo das camadas mais profundas e até mais obscuras do ser. A mundividência desse espaço interior é permanentemente posta em cena:

-Acreditas no Inferno? – Claro. É um território interior. Não se vai para o Inferno, não se vai para o Paraíso. Vamos é com eles para toda a parte. Trazemo-los dentro de nós. Há pessoas que expandem o inferno que trazem dentro de si, outras o Paraíso. Muitas não chegam a desenvolver nenhum dos dois. Essas são as mais infelizes. (Aqualusa, 2015, p. 22)

A manutenção da memória faz-se pelo exercício do esquecimento, não fosse *Letes*, o rio clássico que lhe dá nome, como nos lembra Aqualusa no conto *Esquecimento*: “também ele tinha cruzado a águas. Ainda sabia o nome dela mas esquecera-se do rosto” (Aqualusa, 2015, p. 30) e no conto que se lhe sucede *Rio sem nome* “aquela água extraviada arrastou os trilhos e confundiu o tempo” (Aqualusa, 2015, p. 31). A natureza alegórica e fabulística dos contos, quase que em jeito de parábola, ao mesmo tempo que se reveste de uma linguagem simples, despreziosa e despojada também nos convida a aprofundar várias camadas filosófico-literárias.

As metamorfoses destas figuras ficcionais dão-se por imperativo de um instinto de sobrevivência ao meio natural, mas sobretudo como resposta à necessidade de se protegerem na convivência com os nossos pares, dada a natural predisposição para o vício, para a subversão e para a degenerescência. Repare-se n’*O Construtor de Castelos*, outrora *Construtor de Pontes*, que se deixou conquistar pela arrogância e pela vaidade, tal como sucede com os escritores quando escrevem não para ver melhor, mas para melhor serem vistos. No entanto, para o equilíbrio da biodiversidade e para que se desenvolva um efeito de compensação, o estado de perda e perdição é igualmente um lugar de encontro, porque o erro e o acaso actuam como fenómenos epifânicos e de inestimável aprendizagem, quanto mais não seja pela constatação simples de que se é frágil e falível. Veja-se o caso do Antropólogo: “Tantos anos a penar nos bancos da universidade, os livros que lera, as conferências a que assistira, as longas viagens pelo deserto. E, no entanto, o que sabia ele? Estendido sob a lona frágil, que a tempestade ameaçava arrastar e engolir, era apenas um homem – um homem nu – diante de uma mulher” (Aqualusa, 2015, p. 35). Até mesmo ao nível dos santos e das divindades a falibilidade e a humanidade são tacitamente consentidas pois “há mais humanidade numa virgem sem cabeça, que amou e caiu, do que numa divindade casta e fria, cercada por anjos e por pombas” (Aqualusa, 2015, p. 57).

No conto “A boneca cantora” temos a personificação de elementos que assumem estatuto de personagem com densidade ontológica: a Sombra que perdera o passado na guerra, a sua memória esvaíra como quem perde um braço, uma perna, uma casa. A natureza esquiva, invisível e difusa torna-se uma característica camaleónica nesta também necessidade de se passar despercebido, porque aquilo que escapa aos sentidos, e que deixa de ser tangível legitima dúvidas sobre

a sua própria existência: “na manhã seguinte, o marinheiro largou a âncora e fez-se ao mar. Chovia. A ilha afundava-se na bruma. Ele sabia que mal deixasse de a ver começaria a duvidar do que acontecera ali” (Agualusa, 2015, p. 49). Associado à invisibilidade, o silêncio é uma resposta ao meio, “desorienta os adversários, sendo que no inconstante mundo da política só existem adversários. As pessoas às quais chamamos carinhosamente “camaradas” ou “partidários” não são outra coisa senão adversários que, num determinado instante, estão do nosso lado” (Agualusa, 2015, p. 69). No conto “A importância de um chapéu”, a personagem era de tal forma esquiva que o próprio escritor a perdia com frequência nas suas páginas. No entanto, o mais dilemático era a sua referência, pois nenhum nome lhe parecia verídico, todos tinham algo de falso e de disfarce:

Nomes desadornados e práticos, como José ou João, pareciam equivocados por defeito, como um gato sem botas num livro para crianças. Nomes menos comuns, como Frederico, Segismundo ou Roderico, os quais de forma geral, conferem presença, firmeza e uma sólida personalidade a quem quer que os use, ao invés de esclarecer o personagem, ainda mais o obscureciam. (Agualusa, 2015, p. 51)

Metamorfoses onomásticas e metalepses literárias

C'est là, peut-être, faire inconsidérément endosser à une simple figure un peu plus qu'elle n'y songeait, mais sait-on jamais vraiment à quoi songe une figure?

(Genette, 2004, p. 132)

As figuras ficcionais assemelham-se às dos contos tradicionais, muitas caracterizam-se pela ausência de nome próprio, referenciadas apenas por um papel ou estatuto social que as determina e define. Por serem falaciosamente anónimas, onomasticamente indefinidas - *o Construtor de Castelos, Domador de Leões, a Actriz, O Menino que vendia amendoins, o Escritor Cego, o Engenheiro de Pontes, o Marinheiro, o Antropólogo, a Sombra* – aglutinam identidades colectivas, numa narrativa em jeito de fábula com toda a simplicidade léxico-sintáctica inerente. Simultaneamente, as intercorrências transficcionais, as dinâmicas metalépticas de espectro variável e as intertextualidades surpreendem o leitor. Quem poderia esperar confrontar-se com anacronismos e reescritas em modo de palimpsesto queirosiano⁴? Quem poderia esperar confrontar-se com a figura de Ilich, sobejamente conhecido por Carlos-o-Chacal ou com a guerreira do período colonial

4 Recorde-se que Carlos da Maia e João da Ega extraídos dos *Maias* (1888) discutem sobre Calvinistas e Católicos, enquanto recordam Edvard Munch, em especial o Grito (1893).

no Brasil, Dandára? Nesse sentido, o nosso escrutínio onomástico deve deter-se em duas vertentes metodológicas: por um lado, incidir nos nomes anónimos e colectivos, por outro, nos nomes trazidos metalepticamente da realidade para a ficção.

Começemos pela segunda categoria. Segundo as palavras do escritor, todas as personagens são, na sua generalidade, “arrancadas à realidade ou inspiradas em figuras reais”, o ditador angolano poderia ser de qualquer outro país já que os ditadores têm todos o mesmo nome. O conceito de metalepse é complexo e mesmo correndo o risco de sermos redutores, vejamos algumas das suas definições, começando com o mote de Gérard Genette:

Je crains d'être par quelques pages déjà anciennes, un peu responsable de l'annexion au champ de la narratologie d'une notion qui appartient originellement à celui de la rhétorique; je crains aussi d'avoir procédé à cette annexion, qui pourtant me semble encore légitime, d'une manière plutôt cavalière, en disant à la fois trop et trop peu [...] cette pratique de langage – la métalepse, puisqu'il faut l'appeler par son nom – relève donc désormais à la fois, ou plutôt successivement et cumulativement, de l'étude des figures et de l'analyse du récit; mais aussi peut-être, par quelque biais que nous allons rencontrer, de la théorie de la fiction. (Genette, 2004, p. 7)

Na sua etimologia grega, *metalepsis* designa *in lato sensu* uma permuta, uma troca, uma transgressão, uma deriva, que o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* define como um “tropo da ordem das metonímias que consiste na substituição de um termo por outro” (Houaiss, 2015, p. 2473), implicando transferência de sentido semântico-pragmático. Em boa verdade, esta é uma definição plausível e compaginável também com a de metáfora, lembremos que desde Aristóteles que o processo de *metapherein* representa a aproximação de entidades distantes entre si, através de relações de similitude e da associação de traços comuns. O autor grego defende também que esta aproximação não deve ser nem demasiadamente explícita ou transparente nem demasiado opaca, uma vez que quanto mais desafiante for o processo heurístico e hermenêutico do símile, maior é a originalidade e o vigor da metáfora na sua função de *prommaton poiein*⁵. Segundo a taxonomia Aristotélica, percebemos que o alcance da metáfora é mais abrangente que o da metalepse e da metonímia. Apesar da semelhança destes dois recursos estilístico-retóricos, Dumarsais introduz uma

5 Aristóteles distingue e tipifica, na sua *Poética*, quatro géneros de metáforas: transferência de uma expressão própria de um género para uma espécie; transferência de um termo próprio de uma espécie para um género; transferência de um termo específico para outro termo específico; transferência entre dois termos que comunguem um mesmo traço semântico (Aristóteles, 2015, 1457b).

outra variável para dirimir a questão: a *consecutio* (consequência): “La métalepse est une espèce de [la] métonymie par laquelle on explique ce qui précède pour faire entendre ce qui suit” (Dumarsais, 1988, p. 110). Este efeito de causalidade é igualmente referido por Fontanier:

La métalepse qu'on a si mal-à-propos confondue avec la métonymie et qui n'est jamais un nom seul mais toujours une proposition, consiste à *substituer l'expression indirecte à l'expression directe*, c'est-à-dire, à faire entendre une chose par une autre, qui la précède, la suit ou l'accompagne en est un adjoind, une circonstance quelconque ou enfin s'y rattache ou s'y rapporte de manière à la rappeler aussitôt à l'esprit. (Fontanier, 1977, pp. 127-128)

A metalepse do autor consiste em “transformer les poètes en héros des faits qu'ils célèbrent [ou à] les représenter comme opérant eux-mêmes les effets qu'ils peignent ou chantent lorsqu'un auteur est représenté ou se représente comme produisant lui-même ce qu'il ne fait au fond que raconter ou décrire” (Fontanier, 1977, p. 128). Dumarsais articula este processo na dependência directa com a também figura retórica da *hipotipose* – representação – e alarga o seu espectro de acção: “Métalepse non plus seulement du narrateur mais bien vraiment de l'auteur, romancier entre deux romans mais aussi entre son propre univers vécu, extradiégétique par définition et celui intradiégétique de sa fiction” (Genette, 2004, p. 31). Genette consente uma passagem de um nível narrativo, semântico, ontológico para outro, neste trânsito entre mundo ficcional e mundo real, nesta sobrevida das personagens. Aprofundemos a questão recorrendo a uma última definição que assumimos, preferencialmente, como pano de fundo à análise que se segue:

Ao princípio que dinamiza tais idas e vindas – princípio que é o mesmo que nos permite dizer de alguém do nosso mundo real que é *acaciano* ou *hamlétrico* ou *bovarista* – chamo princípio de *transposição ontológica* – uma espécie de oscilação pendular entre mundo real e mundo ficcional, com intercâmbio de posições e estatutos – é a metalepse, originariamente uma figura da retórica que justamente designa uma transferência ou mudança de nível. As perguntas triviais que, por vezes, indagam de onde vêm as personagens e quem do mundo real é por elas retratado são justamente da esfera da metalepse [...] Em termos mais sistemáticos, o realista (Eça de Queirós, por exemplo) que observa uma pessoa real para construir uma personagem faz ecoar na figura ficcional sentidos que rastreou na tal observação, sentidos esses que dizem respeito a valores, a crenças e atitudes ético-morais, mais do que à realidade contingente⁶.

6 <https://figurasdaficcao.wordpress.com/category/metalepse/> (consultado a 5 de Junho de 2018)

No que concerne à reescrita do episódio queirosiano fazemos a seguinte pergunta: a transposição para o universo de Agualusa de personagens queirosianas, que preservam os seus traços literários, pode ser considerado um processo metaléptico ou simplesmente de empréstimo ficcional? O escritor reiventa cenários e circunstâncias, alguns deles inexistentes, como o caso de Rosa, agora uma linda jovem de dezasseis anos. Desta forma, considera-se mais uma continuidade da estória ou uma tentativa de emancipação do intertexto subjacente? A estas questões aduz-se uma outra: a existência histórica de Robert Heywood ou de Henry Frank Varian não é confirmada mas sabemos da existência real de um artista plástico flamengo Theodorus van den Hove ou até do grande fotógrafo francês Félix Nadar que são mencionados como figuras neste mesmo conto. Continuaremos a trabalhar explicitamente no âmbito da metalepse? Agrupemos mais três contos que nos permitem (re)pensar o conceito: “As virtudes da discricção” no qual o escritor Mía Couto surge como personagem; “O bom despota”, no qual o mesmo processo se dá agora em relação a Ilich Ramírez Sánchez, conhecido como Carlos, o Chacal, autodenominado revolucionário de esquerda e mercenário: “hoje o meu amigo Ilich, que se tornou conhecido em todo o mundo com o nome de Carlos-o-Chacal, envelhece sem honra nem glória, numa prisão de alta segurança, nos arredores de Paris” (Agualusa, 2015, p. 68). Nesta categoria, insira-se ainda o conto que abre a colectânea “A primeira noite”, mencionando Dandára, coincidência ou não com a figura histórica e mártir conhecida. Na decodificação do processo metaléptico, o papel do leitor é fundamental no sentido em que é ele que activa e valida estas transposições e lhes outorga sentido, pelo grau relativo de familiaridade que consegue estabelecer com elas.

Debrucemo-nos agora sobre a categoria dos nomes falaciosamente anónimos e colectivos. Quem não se lembra da Y a paixão do artista plástico Clown em *Um Amor Feliz* de David Mourão Ferreira? Essa mulher envolta num manto de secretismo, aparentemente oculta, gramaticalmente comum, uma sigla convertida em nome de mulher, graficamente erótica, que tudo precipita e inicia? Ou ainda as personagens do *Conto da Ilha Desconhecida* de José Saramago, o rei, o homem, os tripulantes, o capitão do porto e a mulher da limpeza? O estudo da onomástica na literatura é ainda um terreno com muito por indagar, e neste caso a ausência de nomes próprios nas personagens de Agualusa, numa despersonalização e pretensa diluição de identidades, permite um acesso imediato ao papel da personagem na dinâmica narrativa da acção. Ana Maria Machado afirma a este respeito:

Quando um autor confere um Nome a uma personagem, já tem uma ideia do papel que lhe destina. É claro que o nome pode vir a agir sobre a personagem e mesmo modificá-la, mas, quando isso ocorre, tal fato só vem confirmar que a coerência interna do texto exige que o Nome signifique. É lícito supor que, em grande parte dos casos, o Nome da

personagem é anterior à página escrita. Assim sendo, ela terá forçosamente que desempenhar um papel na produção dessa página, na génese do texto. (Machado, 2003, p. 28)

Roland Barthes a este propósito dá igualmente um contributo pertinente:

O nome próprio dispõe das três propriedades atribuídas pelo narrador à reminiscência: o poder de essencialização (pois designa apenas um referente), o poder de citação (pois é possível evocar sempre que se queira toda essência contida no nome, bastando para tanto que ele seja proferido), o poder de exploração (pois é possível ‘desdobrar’ um nome próprio, tal como se faz com uma lembrança): de certa forma, o nome próprio constitui a forma linguística da reminiscência. (Barthes, 1972, p. 58)

José Eduardo Agualusa subverte as três propriedades Barthianas ao diluir esse poder de essencialização, tentando alargar a referenciação a um corpo colectivo. Indubitavelmente, dá-se uma associação directa entre o nome, o comportamento e as características das personagens. Esta linha de investigação tem sido desenvolvida por alguns estudos que dão conta do imenso campo de possibilidades ainda por explorar, além dos dois campos de investigação mais conhecidos, a Antroponímica e a Toponómastica.

Camaleões: a ficção questiona a natureza do real

Tenho-me exercitado nisso: em acreditar.
Não há pior doença do que o cepticismo

(Agualusa, 2015, p. 27)

A escritora Lídia Jorge a propósito deste género literário refere o seguinte:

O conto exige contenção. O escritor de romance gosta de uma atmosfera longa, de um tempo longo, de detalhe. O conto tem de se concentrar no essencial, é como um fósforo: arde rápido mas fica iluminando um bocadinho. Exige uma outra forma de escrita. É um género literário que anda entre a crónica e o poema. Há muitas décadas que tem sido apresentado como o género do futuro. Tenho a impressão de que é assim. Diz bem com a perspectiva fragmentária do mundo de hoje. [...] O conto pode ser uma forma de, diariamente, se ter acesso ao que a literatura faz: um transporte para outro mundo e um encontro com a individualidade. Não substitui o romance, que exige um mergulho numa atmosfera conseqüente e longa, mas permite esse encontro como uma consolação. (Letria, 2016, p. 84)

José Eduardo Agualusa subescreve todos estes pressupostos no *Livro dos Camaleões*, na intermitência entre o espaço confessional da crónica e a concisão literária de um poema, denunciando uma ironia fina e uma crítica mordaz a certas realidades e contextos que lhe são próximos. A osmose da realidade com a ficção constrói-se através da alegorização de histórias e de vivências individuais que

evidenciam, concomitantemente, a integração do sujeito no mundo⁷. A dimensão mimética e efrástica é indissociável deste mecanismo narrativo, uma vez que se deseja que leitor no seu exercício hermenêutico dilucide os sentidos ficcionais na representação e crítica da realidade. A ironia e o sarcasmo funcionam como sublimação estética desta crítica: “não se deve dar às massas nem os meios, ou seja, a educação, nem o tempo, para que apurem e soltem a fantasia. O ideal é que as massas estejam inteiramente ocupadas em sobreviver” (Aigualusa, 2015, pp. 65–66). Impera neste conto uma consciência aguda de uma degenerescência social, estejamos nós no Brasil, em Angola ou Portugal. Estes regimes fortes só se desmoronam quando o medo troca de lugar.

A comunidade internacional, e, em particular, Portugal, tem apoiado, sem reservas, o nosso modelo de democracia. Sou igualmente generoso para com os estrangeiros. Muitos dos que ontem barafustavam contra mim, e contra a corrupção, estão agora do meu lado. Ficaram-me ainda mais baratos do que os meus adversários. Na verdade, o lucro é sempre meu. (Aigualusa, 2015, p. 73)

Em suma, sistematizemos os *topoi* recorrentes em toda a colectânea: o desejo, nas manifestações e variações semântico-pragmáticas sob a outra face do medo, esse móbil que nos leva a “fazer de conta”, a ser quem não somos e a viver sob a ambivalência do dever e poder. Teremos medo que os outros não gostem da pessoa que realmente somos? Será mais fácil sermos múltiplos em vez de um só? Vaidade, vontade, verdade, viagem, vida, neste grafismo da consoante que tanto liberta quanto oprime, dependendo do ponto de vista. A composição destes camaleões vai-se operando em dois movimentos antagónicos mas que se regulam: o descendente, marcado pela perda e pela consciência das fraquezas e o ascendente, promotor da acção. A par da simplicidade das tramas, as diegeses são construídas com recurso ao mistério, ao suspense, à teatralização de diálogos vivos.

Nesta colectânea apercebemo-nos da coalescência do real no neofantástico. J. Alazraki realça a distinção do fantástico sob dois aspectos: a) substitui a mera irrupção subversiva do irracional no interior do racional, por uma instauração da irracionalidade subversiva como sendo a verdadeira realidade para lá do apenas aparente real; b) evidencia uma mutação do intuito no que toca ao efeito de provocar no leitor: não é já o medo como tradicionalmente acontecia, mas sim a inquietude e a perplexidade geradas pela subversão do comumente aceite, conduzindo o leitor para uma leitura metafórica (J. Alazraki, 1999, p. 271).

7 vide (Martins, 1984, pp. 7–15).

Se porventura tivéssemos que apresentar critérios de classificação ou de tipificação dos contos deste *Livro dos Camaleões* poderíamos enumerar três: a) os contos que evocam o mar e o rio de forma explícita - *A sombra da mangueira*, *Esquecimento*, *O rio sem nome*, *A virgem sem cabeça* - e aqueles que não mencionam explicitamente - *Primeira noite*, *A boneca cantora*, *O marinheiro e os mascarados*, *A importância de um chapéu*, *A virtude da discrição*, *o bom déspota*, *Flamantes flamingos*, *flamengos e flamboyants*, *a rainha das abelhas*, *a última noite*; b) os contos cujas personagens têm nomes próprios e personalizados - *A primeira noite*; *As virtudes da discrição*, *O bom déspota*, *Flamantes flamingos*, *flamengos e flamboyants*, *Rainha das abelhas*, *A última noite* - e os contos cujas personagens são aparentemente anónimas, colectivas - *A sombra da mangueira*, *Esquecimento*, *A boneca cantora*, *O caminho para africa*, *O marinheiro e os mascarados*, *A importância de um chapéu*, *A virgem sem cabeça*; c) os contos que representam a utopia enquanto *eutopia* (bom lugar) - *A primeira noite*, *Esquecimento*, *O caminho para africa*, *Os marinheiros e os mascarados*, *A virgem sem cabeça*, *As virtudes da discrição*, *O bom déspota*, *Flamantes flamingos*, *flamengos e flamboyants* e os que a representam enquanto *outopia* (não lugar geográfico, espaço de idealização e imaginação) - *A sombra da mangueira*, *O rio sem nome*, *A boneca cantora*, *A importância de um chapéu*, *a rainha das abelhas*, *A última noite*. Ainda que seja um conceito amplo e complexo nas múltiplas relações que estabelece, a etimologia da palavra utopia consegue dirimir esta ambivalência léxico-semântica que se torna útil na leitura destes contos de Agualusa⁸.

Apesar da heterogeneidade da colectânea e da idiosincrasia de cada uma destas participações, todas as personagens comungam de um mesmo ímpeto: a procura de identidade no trânsito pela descoberta do seu lugar no mundo. Nesse sentido multiplicidade não é sinónimo de contradição, mas de labilidade e hibridismo entre história e ficção: “A articulação entre as estratégias discursivas e a noção de hibridismo permite compreender a composição da matéria ficcional e a inserção da matéria história, num texto que privilegia a pluralidade de vozes e

8 “Despite this multiplicity of possible interpretations, the historiographical discourse about utopia has served to carve a twofold inscription into its meaningful and genealogical fabric: firstly, the term refers to a good place to be reached in the future by following a path in the present that will bring foreseeable changes – and it is in this interpretation that its political meaning resides. Secondly, the simple strategy of prompting philosophical discussions about what an ideal society is and the twists and turns needed to accomplish established in Thomas More’s *Utopia*” (Mata, 2015. pp. 167–168).

discursos como uma de suas principais estratégias para o que se pode denominar verosímil” (Aqualusa, 2002, pp. 182–196).

Certo é que todos estes camaleões revelam as fragilidades de uma natureza às quais se adaptam como instinto de sobrevivência, explorando as labilidades e os vazios da realidade para (res)surgirem metamorfoseados sob outras formas e novas aparências. Aqui não se trata de saber onde termina a realidade e começa a ficção, trata-se de questionar a própria natureza do real, numa tentativa de superação e sublimação, no exercício constante de acreditar: “ocorrera-me um desejo. Mesmo sendo o décimo terceiro, mesmo estando ligeiramente fora de prazo, era meu, apenas meu, e talvez ainda funcionasse” (Aqualusa, 2015, p. 10).

Referências bibliográficas

- Aqualusa, J. E. (2015). *O Livro dos Camaleões*. Lisboa: Quetzal.
- Aqualusa, J. E. (2002). Estratégias discursivas e hibridismo – uma leitura de Estação das chamas. In C. L. Duarte & M. F. Scarpelli (Orgs.), *Gênero e representação nas literaturas de Portugal e África* (pp. 182–196). Belo Horizonte: Coleção Mulher e Literatura.
- Alazraki, J. (1999). Que és lo neo-fantástico? In D. Roas (Ed.), *Teorias de lo Fantástico*, Madrid: Arco Libros.
- Aristóteles (2015). *Poética*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Bakhtine, M. (1978). *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard.
- Barthes, R. (1972). *Novos ensaios críticos*. São Paulo: Cultrix.
- Dumarsais, C. (1988). *Des tropes ou des différents sens*. Paris: Flammarion.
- Eco, U. (2004). *Os limites da interpretação*. Trad. José Colaço Barreiros. Lisboa: Difel.
- Fontanier, P. (1977). *Les figures du discours*. Paris: Flammarion.
- Foucault, M. (1980). *Power/Knowledge: selected interviews and other writings 1972–1977*. New York: Phanteon Books.
- Genette, G. (2004) *Métalepse*. Paris: Seuil.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes. La Littérature au second degree*. Paris: Seuil.
- Houaiss, A. (2015). *Grande Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Letria, J. J. (2016). *Lidia Jorge: A literatura é o prolongamento da Infância*. Lisboa: Guerra e Paz.
- Machado, A. M. (2003). *Recado ao nome: leitura de Guimarães Rosa à luz de seus personagens* (3ª Ed.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

- Martins, M. F. (1984). Para uma compreensão e fundamentação teórica do conceito de Alegoria literária. *Colóquio/Letras*, 79, 7–15
- Mata, I. (2015). From Utopia to Prophecy: the meanderings of the heterotopia of Nation in African Literatures. In F. Bethencourt (Ed), *Utopia in Portugal, Brazil and Lusophone African Countries* (pp. 167–168). Bern: Peter Lang.
- Rushdie, S. (2002). *Step Across this Line: collected non fiction 1992–2002*. New York: Random House.

Francisco Topa

U. Porto / CITCEM

Galinha à cafreal: José Craveirinha meio século depois

Resumo: O artigo reflete sobre uma polémica travada por José Craveirinha na imprensa moçambicana nos anos de 1962–63, a propósito do preconceito racial que, em seu entender, subjazia à designação de um prato tradicional de Moçambique: *galinha à cafreal*. Com isto se chama a atenção para uma faceta do pensamento e da obra de Craveirinha que está quase totalmente por estudar: a de cidadão esclarecido e participante e a de cronista e polemista.

Palavras-chave: José Craveirinha, racismo, crónica, culinária.

Como é bem sabido, José Craveirinha (1922–2003), poeta maior de Moçambique e da língua portuguesa, foi também um importante jornalista. Essa faceta da sua obra está contudo por estudar, pelo menos de forma sistemática, não obstante terem já passado 15 anos da sua morte e oito desde que foi anunciado que “Cerca de 10 mil textos inéditos ou pouco conhecidos do poeta moçambicano José Craveirinha vão ser reunidos numa Obra Completa, que deverá estar concluída dentro de três anos, nos termos de um acordo hoje assinado em Maputo”¹. Não sei exatamente que tipo de textos estarão em causa, mas é provável que aí se incluam as muitas crónicas que o autor de *Xibugo* foi publicando ao longo da sua carreira nos jornais, iniciada em *O Brado Africano*.

Género de fronteira, “fusão admirável do útil e do fútil” na consagrada expressão de Machado de Assis, a crónica pode assumir orientações muito distintas que a aproximam ou a afastam de outros subgéneros, jornalísticos ou literários. No caso concreto de Craveirinha, a faceta mais interessante – pelo menos de acordo com o que pude perceber até agora pela leitura de jornais moçambicanos da década de 60 – é a da coluna de opinião, usada para chamar a atenção e para discutir, quase sempre de modo acutilante, aspetos silenciados da sociedade local. Um desses temas é o racismo, abordado várias vezes e de vários ângulos,

1 Notícia da Agência Lusa de 06/02/2007. WWW: <URL: https://www.rtp.pt/noticias/cultura/textos-de-jose-craveirinha-reunidos-em-obra-completa_n159841>.

às vezes surpreendentes, sobretudo se lidos à distância cómoda de mais de meio século. É um caso desse tipo que pretendo aqui apresentar e discutir.

A 25 de novembro de 1962, na coluna “Contacto” que mantinha em *A Tribuna* – um importante jornal independente fundado em outubro desse ano –, José Craveirinha publicou um texto em que afirmava a certa altura:

Quando a um africano de origem se diz, despreocupadamente aliás, que se vai comer uma “galinha à cafreal” não se pretende magoar. Exerce-se um costume. Emprega-se uma estafada expressão que designa certa especialidade culinária regional. “Galinha à cafreal” é uma galinha assada com piri-piri. Que mal tem isso? – Nenhum.

Mas a expressão “cafreal” é termo extremamente pejorativo. Vem de *cafraria*. De *cafre*. E *cafre* teve sempre um sentido pouco, muito pouco simpático. *Cafre* é coisa reles, rude, bárbara. Pertence a uma terminologia nascida em tempos muito recuados quando se estabeleceram os primeiros contactos com os povos exóticos de África. Mesmo tendo as circunstâncias mudado desde então o apodo chegou aos nossos dias trazido de geração em geração [...]. Ficou. (Craveirinha, 1962, p. 11)

Recentemente, a 28 de março de 2018, foi amplamente noticiado pela imprensa internacional (mas não, que me tenha apercebido, pelos jornais ou televisões de Portugal) a condenação na África do Sul de Vicki Momberg, agente imobiliária, branca, a quatro anos de prisão (três efetivos e um suspenso), pelo facto de, na sequência de um assalto por “smash and grab” ao seu automóvel, ter insultado o agente policial, negro, que a assistiu e tentou acalmar, com a palavra *kaffir*, proferida por 48 vezes. Segundo o *The Guardian*,

A video clip went viral following the incident in 2016 when the police officer tried to help Momberg after thieves broke into her car at night at a shopping centre.

It showed her saying she wanted to be helped by a white or ethnic Indian officer, and that black people were “plain and simple useless” and “they are clueless”².

O mesmo jornal acrescenta que o termo *kaffir* é um “apartheid-era slang for a black person and one of the worst terms of hate speech in South Africa” e que se tratou da primeira decisão do género, dado que até essa altura os condenados por crimes semelhantes tinham sido sentenciados a penas de multa.

O *Le Monde* de 31 de março comentou assim o uso da palavra em causa:

C'est un mot-crachat, un mot de bile, de haine et de tourment: kaffir claque comme le coup de fouet des temps révolus où il était possible, en Afrique du Sud, d'en user à sa guise pour désigner, du point de vue des Blancs, le mépris dans lequel ils tenaient les Noirs.

2 WWW: <URL: <https://www.theguardian.com/world/2018/mar/28/south-african-woman-jailed-in-landmark-ruling-for-racist-rant>>.

Le terme, lui, n'est pas révolu. Son usage ne s'éteint pas en Afrique du Sud. Il est si toxique qu'on le contourne, pour le désigner, par une métonymie: *k-word* (le mot en k). Son emploi en toutes lettres, désormais, peut valoir une peine de prison³.

Outro elemento que gostaria de introduzir para a discussão da questão colocada por Craveirinha em 1962 diz respeito a algumas das designações noutras línguas de um doce que em Portugal ficou conhecido como bomboca (ou, de modo menos comum, beijinho). De origem controversa – há vários países que reivindicam a sua criação –, o doce é um bombom com uma cobertura fina de chocolate, recheio de merengue italiano e bolacha doce na base. Na Dinamarca este doce foi durante muito tempo conhecido como *negerbolle* (rabo de negro) ou *negerkys* (beijo de negro)⁴, designações que por razões óbvias foram abandonadas nas últimas décadas. O mesmo aconteceu na Alemanha com o nome *negerkuss* (beijo de negro), na Holanda ou na Bolívia.

Apenas com estes elementos, parece impor-se uma conclusão provisória: José Craveirinha – apesar de ter ficado quase sozinho naquilo que acabou por constituir uma pequena polémica – estava duplamente certo, antecipando em muito um movimento que só vem ganhando força nos últimos anos. Vejamos então o problema com mais cuidado, começando pelo princípio, isto é, pela palavra.

Craveirinha pôs em relevo um fenómeno aparentemente banal em que muitos não repara(va)m: a língua é um depósito de crenças e valores, que reflete e ao mesmo tempo condiciona o pensamento dos seus falantes. Não se tratava, evidentemente, de discutir a conhecida hipótese Sapir-Whorf que defendia, na sequência dos trabalhos de Humbolt e outros, o papel da língua na formação da visão do mundo. O objetivo era antes o de mostrar, de uma forma mais imediata, que o racismo se faz (também) com palavras, tanto de modo consciente e deliberado, como de maneira involuntária e (relativamente) inconsciente.

Ora o adjetivo *cafreal* não deixa dúvidas. Segundo o *Dicionário Houaiss*, *cafre* vem do árabe *kafr*, que significa incrédulo, infiel, não muçulmano. Ainda segundo o mesmo dicionário, o termo teve um sentido etnológico, hoje obsoleto, designando “indivíduo de uma população africana banta, afim dos zulus, não muçulmana, do sudeste da África”. Por extensão, em sentido pejorativo também obsoleto, o termo significou “indivíduo de raça negra” e, figurativamente, “indivíduo rude, ignorante”. Sebastião Rodolfo Dalgado, no seu *Glossário luso-asiático* (1919, I,

3 WWW: <URL: http://www.lemonde.fr/afrique/article/2018/03/31/en-afrique-du-sud-l-insulte-raciale-mene-en-prison_5278948_3212.html>.

4 WWW: <URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Chocolate-coated_marshmallow_treats> [Consult. 30/04/2018].

p. 170), informa que o termo era “Aplicado, entre outros, aos pagãos da África Oriental” e que “os portugueses adoptaram-no, restringindo a sua significação, e transmitiram-nos às outras nações europeias”. Acrescenta José Pedro Machado (1977, II, p. 23) que, já no século XVI, o vocábulo tinha o sentido de “bárbaros, habitantes do interior; indivíduos atrasados”. De acordo com Monsenhor Dalgado, o primeiro registo na língua portuguesa será de 1516, ocorrendo no *Livro de Duarte Barbosa*. É justamente na aceção que o Houaiss considera obsoleta que reside o problema colocado por Craveirinha: *cafre* e *cafreal* são insultos racistas, na sequência de uma evolução semântica que refletiu e acompanhou as relações entre europeus e africanos e a visão que os primeiros foram formando dos segundos.

Nas réplicas (ou ecos de réplicas, como veremos) que a crónica de Craveirinha suscitou são bem visíveis as questões que os antropólogos da linguagem discutem e que muitos de nós, empiricamente, continuamos a sentir tanto tempo depois. Vejamos cronologicamente o desenlace da questão.

A 27 de dezembro desse ano de 1962, no mesmo jornal *A Tribuna*, num texto intitulado “Ainda a propósito de um termo pejorativo”, José Craveirinha insistiu na questão, citando de novo o dicionário:

Eu volto a dizer que “galinha à cafreal” tem significado amesquinhante porque: O Grande Dicionário da Língua Portuguesa, de António Morais, diz que *Cafre* é “homem rude, desumano e ignorante” e que *Cafreal* é “relativo ou pertencente aos cafres ou à cafraria” e como cafraria “terra onde não há senão gente boçal, estúpida e ignorante”. E ainda temos mais: *cafrice* é “ação própria de cafre. Suma ignorância e bruteza de juízo, barbarice”. (Craveirinha, 1962a, p. 2)

O ponto de partida tinha sido a opinião contrária de um colega de imprensa, António Cabral:

Se depois deste testemunho insuspeito do grande mestre da língua portuguesa, o meu amigo António Cabral continua a persistir na sua teimosia eu encolho-me humildemente e... calo-me. Não há controvérsia possível.

Em todas as línguas existem vícios de linguagem, chamadas também estereotípias. Ninguém com um pouco de senso de delicadeza dirá perante uma pessoa de cor que deseja comer uma galinha cozinhada à moda dos cafres. E se António Cabral concorda em que esta maneira de alguém se referir à forma como a galinha é cozinhada pelos nativos não deixa de ter intenção ofensiva é porque aceitou que havia errado. Caso contrário é porque possui uma sensibilidade muito especial para determinado grau de subtilidade da linguagem corrente. (Craveirinha, 1962a, p. 2)

De facto, António Cabral escrevera a 10 de dezembro, na sua coluna “Boa Tarde a Você” do *Notícias da Tarde*, outro jornal da então Lourenço Marques, uma brevíssima nota desvalorizando a questão:

Galinhas à cafreal

O poeta José Craveirinha, que muito admiro e prezo, insurge-se que se diga “galinha à cafreal”. Francamente, não vejo motivo para esta “insurreição”, pois não vejo nisso qualquer ideia desprimorosa. (Cabral, 1962, p. 2)

A 8 de janeiro do ano seguinte, o autor de *Maria* sentiu-se compelido a regressar ao tema. A crónica intitulava-se “Ponto final na galinha à cafreal” e constituía a resposta a uma carta, provavelmente de um leitor, a que só temos acesso indireto:

Que o facto de o sr. Almeida Costa, perante uma galinha cozinhada “à cafre”, só se lembrar do seu apetite e estar completamente alheio a possíveis suscetibilidades de índole racial no que respeita aos povos a quem podem ser atribuídas as “virtudes” inerentes a “cafres” abona apenas quanto eu já havia dito: embora sem intenção de ofender, o uso do termo não deixa de possuir carga injuriosa.

O sr. Almeida Costa quase põe as suas objeções sobre o pejorativo ou não pejorativo do vocábulo “cafreal” em relação à hipótese de desagrado da galinha. Ora, a galinha não se ofende nem pode ofender-se. O pejorativo entende-se em relação a um grupo humano. (Craveirinha, 1963, p. 2)

Como se percebe, ter-se-á tratado de uma reação pseudojocosa, que Craveirinha opta por enfrentar de modo sério e bem fundamentado, recorrendo até a uma conhecida fábula de La Fontaine, “Le loup et l’agneau”:

Vejam: De maneira alguma pretendi ou pretendo condenar aqueles que empregam o termo “cafreal” para designar uma certa especialidade culinária regional. Seria um contrassenso, um disparate e uma injustiça “enforcar” alguém por faltas cometidas por transmissão de herança. O mal está antes na origem que no efeito. “Não foste tu, foi o teu pai” é lenda velha do lobo que precisou de pretexto para devorar o cordeiro. No caso que se discute, o sr. Almeida Costa, o sr. António Cabral e muitos outros são também vítimas da escravidão dos hábitos. Hábitos com o lastro de 500 anos não se modificam facilmente. Passam a ser uma segunda pele, assumem tamanho de verdades e de tal modo se tornam equipamento familiar na linguagem e nas atitudes correntes que se lhes não percebe o gume e extirpá-los se afigura operação dolorosa ou violação de património moralmente legítimo. Pura confusão.

A “galinha à cafreal”, ou seja, “galinha à boçal”, constitui uma estereotipia de subjacente injúria racial. Em tal designação – note-se bem – não se localiza uma certa localidade ou os seus habitantes em relação à forma de preparar um certo prato, mas sim se referencia através dela uma raça supostamente inferior no conjunto humano. (Craveirinha, 1963, p. 2)

Neste esforço de combater “mais um «cliché» do preconceito racial comummente aceite e sem razão de ser”, o poeta de *Karingana ua karingana* aponta outros exemplos, um dos quais tinha por vítimas alguns dos colonos portugueses:

Posta a questão em termos de inocência de quem maneja vocabulário de sentido racialmente afrontoso, não é de respeitar-se a sensibilidade de quem nele se veja humildemente retratado, como em caso paralelo de vício de linguagem se não deverá deixar de chamar “caneco” a um indo-português, “monhé” a um indiano, “labrego” a um português, assim como se não modificará o costume que muitos adregam não dispensar quando a indivíduos que podiam ser até seus avós, sendo seus criados ou serventes no serviço, porque são africanos de origem são distinguidos sempre com o tratamento geral de “ó rapaz” e às mulheres, mesmo dignas de tratamento mais respeitoso a que as rugas e as câs dão direito, são indistintamente chamadas “Ó rapariga”, o que, se noutro lado é mera destrinça de condição social, em África, por reservado a pessoas de uma certa raça, ganha um significado de agressividade que noutra parte é inteiramente virgem. (Craveirinha, 1963, p. 2)

E termina sublinhando a irrelevância da existência ou não de intenção ofensiva:

E porque quantos caem em tais armadilhas da linguagem convencional vêm depois muito convicta e sinceramente declarar que não tiveram, não têm e nunca terão intenção de ofender, deverá isto servir como refrigério, consolação e mesmo aplauso dos que se sentem visados? Os pruridos extinguem-se ou tornam-se sem razão por não haver premeditação ou má-fé numa ofensa? Devem os atos injuriosos constituir norma quando sejam praticados sob declaração de boa-fé, inocência ou alheamento? (Craveirinha, 1963, p. 2)

Este é justamente um dos aspetos que Jane H. Hill, especialista americana de antropologia da linguagem, aborda num livro de 2008 intitulado *The everyday language of white racism*. Segundo a autora, a ideia de que o racismo é uma questão de valores e atitudes pessoais constitui um ponto importante daquilo a que chama “folk theory”, isto é, “the everyday understanding of the world, found in all societies, that are revealed by ethnographic analysis” (Hill, 2008, p. 4). No caso do racismo, esta forma de ver o mundo estabelece que

is entirely a matter of individual beliefs, intentions, and actions. In the folk theory, a racist is a person who believes that people of color are biologically inferior to whites, so that white privilege is observed and must be defended. Racism is what that kind of white supremacist thinks and does. (Hill, 2008, p. 6)

Ora, como José Craveirinha já observara há mais de meio século, as teorizações críticas atuais sobre o racismo, embora não neguem a importância das crenças pessoais, preferem “emphasize its collective, cultural dimensions, and to avoid singling out individuals and trying to decide whether they are racists or not” (Hill, 2008, p. 7).

A questão voltaria a ser colocada com toda a clareza num editorial não assinado, sob o título de “Sentido pejorativo”, saído na edição de *A Tribuna* do dia 10 desse mesmo mês. A peça abre num tom didático e apaziguador:

Numa comunidade multirracial, para que se procura em todos os setores da atividade humana uma progressiva autenticidade, evidenciando-se cada vez mais a preocupação de evitar ângulos difíceis, encruzilhadas perigosas, arestas que firam, há que ter no plano pessoal e privado, nas relações sociais, até no campo oficial, cuidados permanentes, observação atenta, compreensão e humildade, especialmente de quem, por circunstâncias históricas não recebeu muitos apelos a tal compreensão e raramente houve de usar muita humildade. (1963, p. 2)

O autor passa depois ao domínio da linguagem, invocando o exemplo do Brasil:

Na maior democracia racial do mundo – o Brasil – por alguma razão os legisladores, de mãos dadas com os filólogos, tratam de eliminar do léxico numerosos vocábulos que, etimologicamente, em toda a sua pureza, não são injuriosos, mas passaram, através dos tempos e do uso popular, a conter injúria. [...]

Claro que, ao tornar-se ilegal o significado pejorativo de tais vocábulos que vem assinalado nos dicionários, nada mais se pretende do que tornar impróprio o seu uso, a não ser no sentido estritamente original do termo; toma-se assim, no país onde a Lei Afonso Arinos pune severamente qualquer mínima atitude de racismo, uma atitude oficial no sentido de conclamar um povo inteiro a pôr de parte aquela terminologia que, ainda mesmo sem má-fé, pode ferir alguém, não porque esse alguém tenha feito algo de censurável, mas só porque nasceu aqui ou ali, desta ou daquela cor. (1963, p. 2)

Não discutirei aqui a falácia da “maior democracia racial do mundo”, mas vale a pena pensar um pouco na chamada Lei Afonso Arinos. Aprovada pelo Congresso brasileiro a 3 de julho de 1951, a Lei 1390 viria a receber o nome do seu autor, Afonso Arinos de Melo Franco (1905–1990), deputado mineiro da União Democrática Nacional e também importante jurista, professor e intelectual. Alcançando um surpreendente apoio no Congresso, essa lei punia como contravenção penal a discriminação racial, designadamente os atos de recusa, oposição ou negação de acesso (a estabelecimentos hoteleiros, de restauração, de ensino e a empregos, incluindo públicos e nas Forças Armadas). Estava-se pois muito longe do que escreve o editorialista de Moçambique, o que aliás justificou críticas à lei por parte de movimentos cívicos brasileiros, que fizeram notar que nenhuma prisão foi decretada com base nela.

Reza a lenda que a motivação imediata para a sua elaboração fora um episódio de racismo com ampla repercussão nos *media* internacionais: a recusa do Hotel Esplanada (situado na Praça Ramos de Azevedo, nas imediações do Teatro Municipal de São Paulo) de alojar a famosa dançarina americana Katherine Dunham (1909–2006). Filha de pai americano negro e de mãe canadiana branca, Dunham não era apenas dançarina: era também coreógrafa, antropóloga, professora, ensaísta e ativista, sendo particularmente conhecida pela revolução que trouxe à dança americana através da pesquisa em torno das suas raízes africanas.

Fosse como fosse, a lei chamava a atenção para o problema racial brasileiro, ainda que, no entendimento de muitos, procurasse “esvaziar as potencialidades do conflito político”, deslocando a questão “para o plano da moral” (Grin & Maio, 2013, pp. 34–5).

Apesar pois dos equívocos e das falhas de informação, as ideias iam circulando no Moçambique colonial. E o autor anónimo do editorial terminava com um apelo que ia ao encontro do ideário de José Craveirinha:

O que aqui defendemos, hoje: é que em Moçambique nos habituemos a não usar certas palavras que, de qualquer forma, sejam desagradáveis, humilhantes, ainda que por remota insinuação, para qualquer das etnias que aqui pretendemos confundir em harmonia, que aqui tentamos fixar em paz, que aqui lutamos por que se amem e se interpretem para a homogeneização dum só povo.

Um povo sem “cafres”, sem “canecos”, sem “monhés” e sem “galegos”. (*Sentido pejorativo*, 1963, p. 2)

Antes de passarmos à última peça desta polémica, do próprio Craveirinha, vejamos rapidamente a intervenção de Armando Pedro Munane, em *A Tribuna* de 23 de fevereiro de 1963, sob o título de “Ainda sobre um termo pejorativo: Opinião de um leitor”. Apresentando-se como africano, perguntava o autor, retomando uma questão colocada logo no início da polémica:

Mas por que se há de teimar no que se apoda de afronta só por uma simples razão particular de se não dizer com intenção de melindrar, mas única e simplesmente de comer uma galinha preparada à moda cafre, à moda dum negro rebelde, bárbaro? Sejam os coerentes, compreensivos e claros nas nossas maneiras, a fim de evitar melindrar os outros. (Munane, 1963, p. 11)

O derradeiro texto mais relevante do debate é do próprio autor de *Cela 1*: trata-se de uma crónica intitulada “Resposta a um jornalista beirense”, estampada na edição de *A Tribuna* de 21 de abril de 1963. A questão central tinha que ver com a crítica de Cunha Pereira a um outro jornalista, Gouvêa Lemos, que se opusera ao uso de termos como *monhé*, *caneco*, *mulato*, *cafre*, etc.

Antes de ir à questão da linguagem, Craveirinha recorda um texto em que o seu antagonista declarara ter condições para, se o quisesse, ser racista:

Primeiro, em relação ao mesmo jornalista é necessário esclarecer que a sua posição se filia num declarado preconceito racial, e, portanto, age por coerência com ele mesmo como racista que é. Racista porquê? Porque disse isto: “É que eu, cromossomaticamente, posso ser racista e não o sou”. (“Notícias da Beira”, de 16 de Agosto de 1961).

Ora, se uma pessoa entende que pode ser racista é porque se julga detentora de “virtudes” especiais que lhe possam à nascença atribuir poderes psicofisiológicos superiores e, mesmo que não queira fazer uso deles confessa o preconceito de superioridade racial

pelo[s] genes, o que é peregrina asneira cientificamente e grandessíssimo logro jornalístico, porquanto os corpúsculos de um núcleo são transmissores de caracteres de hereditariedade fisiológica mas, note-se bem, não transmitem virtudes morais ou intelectuais para que homem algum entenda considerar-se “melhor” racialmente do que outro ser humano com caracteres físicos diferentes. (Craveirinha, 1963a, p. 2)

Intitulado “Ser ou não ser [racista] eis a questão”, o texto de Cunha Pereira respondia a um duríssimo escrito de Craveirinha, intitulado “Carta aberta de acção de graças por Cunha Pereira e... amen”, publicada no mesmo número de *Notícias da Beira* de agosto de 1961. Estava em debate a situação político-militar em vários países africanos, com destaque para Angola, em que a luta de libertação começara há pouco:

Angola explica ódio de negros pelos brancos? A Hungria, a França, a Escócia, a Polónia, a Espanha, etc. explicam que espécie de ódio, Cunha Pereira? A Índia e o Paquistão, a China e a Formosa; Cuba e Estados Unidos o que é que explicam, Cunha Pereira? Ódio do negro pelo branco? (Craveirinha, 1961, p. 4)

José Craveirinha acusa o destinatário da sua carta de não entender África e de ter uma atitude francamente racista:

O mal, Cunha Pereira, é você estar em África como um branco e não como um homem apenas. É V. sentir as coisas em vez de compreendê-las. Quando V. divide o continente africano em duas cores, branca e preta, V. confirma forte preconceito racial. [...] V. é racista, Cunha Pereira! V. é daqueles que querem tirar os que estão à mesa para por sua vez se sentarem nela e não para nos sentarmos todos nela. V. é um ultra! (Craveirinha, 1961, p. 4)

Na resposta a essa carta, Cunha Pereira fizera a tal declaração que Craveirinha considera racista:

É que eu, cromossomaticamente, posso ser racista e não o sou – tenho-o provado à saciedade através de tudo o que escrevo a tal respeito. José Craveirinha, a quem a mesma razão veda tal possibilidade, parece demonstrá-lo na sua “carta” e na sua poesia, que pessoalmente aprecio. (Pereira, 1961, p. 6)

Para além do que Craveirinha já dissera, temos um exemplo muito claro daquilo a que Jane Hill chama a virtude branca: “The denial of racism and the performance of what are taken to be antiracist gestures, is one way of constructing white virtue” (Hill, 2008, p. 23).

Voltemos então ao texto de Craveirinha de abril de 1963, intitulado “Resposta a um jornalista beirense”. Depois de mostrar o sem-sentido do conceito de raça, mais ainda se avaliado a partir da cor da pele, o poeta moçambicano reflete sobre os qualificativos racistas e os jogos de poder que encenam:

E quando há pessoas que se entrincheiram em dogmas ociosos, fazendo galas de uma alta-naria categórica e se comprazem em negar a carga injuriosa que certas palavras contêm, não só porque a matriz desses vocábulos pertence a uma dada conjuntura de um encontro de culturas opostas mas porque são distintivos de preconceitos, é porque não podem admitir de bom grado que as despojem dos únicos símbolos de superioridade que acham ainda poder publicamente manter por mais tempo: o jogo discricionário das palavras. (Craveirinha, 1963a, p. 2)

O remate do texto sublinha o contraste entre a teoria e prática na nação do luso-tropicalismo:

E pronto, isto tudo serviu para argumentar com certas pessoas que em coisas de psicologia e cultura social deverão observar o silêncio que as coisas sérias devem merecer de quem imparcialmente as não pode tratar porque as não quer ver sob uma luz que não seja a do seu conceito de: “É que eu, cromossomaticamente, posso ser racista”... profissão de fé numa ordem condenável legalizada na África do Sul com o designativo de “apartheid”, país que até deve aceitar de braços abertos os que doutrinas suas proclamam como válidas através de afirmações daquele teor, como em Moçambique dever-se-ão considerar indesejáveis os que exaltam excelências cromossomáticas dentro da sua jurisdição territorial em aberto antagonismo com o que a Constituição declara como lei e publicamente o Governo desmente sempre que tal outros lhe assacam.

O caso que brevemente acabo de apresentar é interessante sobretudo por dois motivos. Em primeiro lugar, porque nos mostra que a questão do racismo estava na ordem do dia em Moçambique e era debatida com alguma abertura nos jornais, e em termos que, não sendo completamente inovadores, convocavam argumentos que ainda hoje estão apenas a começar a ser discutidos em certos países, como é o caso de Portugal. Não esqueçamos que, pela mesma altura, Lisboa e o país viam no racismo uma fonte de comédia: reveja-se o filme *O Costa d'África*, que é de 1954 e que até há poucos anos era reexibido regularmente como legítimo representante dos anos dourados da comédia portuguesa. Não esqueçamos que há trinta anos expressões como “barrote queimado” ou “lâmpada fundida” eram usadas comumente para fazer referência a negros sem suscitar verdadeira objeção. Ou que há uma década ainda era frequente a *piadinha* “Eu não sou racista: tanto aperto a mão a um branco como o pescoço a um preto”. Ou que ainda hoje se ouvem expressões como “Não cabe na cabeça de um preto” ou “São brancos, que se entendam”. E os exemplos poderiam ser multiplicados se não houvesse um argumento que os secundariza: a *galinha à cafreal* aí continua, em livros de receitas e na internet, por um motivo inesperado – *cafre* e *cafreal* são termos (feliz e infelizmente) que poucos hoje conhecem, como pude comprovar em inquérito informal junto dos meus alunos e de amigos.

Em segundo lugar, porque nos mostra uma faceta do pensamento e da obra de José Craveirinha que está quase totalmente por estudar: a de cidadão esclarecido e participante e a de cronista e polemista. E, para além do interesse que oferece por si mesma, esta faceta é útil também pela luz que projeta sobre a poesia do autor de *Karingana ua karingana*.

Referências bibliográficas

- Cabral, A. (1962). Boa Tarde a Você. *Notícias da Tarde*. 10 de dezembro, pp. 1 e 2. *Chocolate-coated marshmallow treats*. WWW: <URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Chocolate-coated_marshmallow_treats> [Consult. 30/04/2018].
- Craveirinha, J. (1961). Carta aberta de acção de graças por Cunha Pereira e... amen. *Notícias da Beira*. 16 de agosto, p. 4 e 6.
- Craveirinha, J. (1962). Contacto. *A Tribuna*. 25 de novembro, p. 11.
- Craveirinha, J. (1962a). Ainda a propósito de um termo pejorativo. *A Tribuna*. 27 de dezembro, p. 2.
- Craveirinha, J. (1963). Ponto final na galinha à cafreal. *A Tribuna*. 8 de janeiro, p. 2.
- Craveirinha, J. (1963a). Resposta a um jornalista beirense. *A Tribuna*. 21 de abril, p. 2.
- Dalgado, S. R. (1919). *Glossário luso-asiático*. Vol. I. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- Grin, M.; Maio, M. C. (2013, jan.–jun). O antirracismo da ordem no pensamento de Afonso Arinos de Melo Franco. *Topoi*, 14 (6), 33–45.
- Hill, J. H. (2008). *The everyday language of white racism*. Chichester, U.K. / Malden, MA: Wiley-Blackwell.
- Houaiss, A.; Villar, M. S. (2001). *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- Katherine Dunham biography. WWW: <URL: <http://kdcah.org/katherine-dunham-biography>>. [Consult. 14/05/2018].
- Machado, J. P. (1977). *Dicionário etimológico da língua portuguesa* (3.^a Ed. Vol. II). Lisboa: Livros Horizonte.
- Munane, A. P. (1963). Ainda sobre um termo pejorativo: Opinião de um leitor. *A Tribuna*. 23 de fevereiro, p. 11.
- Pereira, C. (1961). Ser ou não ser [racista] eis a questão. *Notícias da Beira*. 16 de agosto, p. 6.

Remy, J.-Ph. (2018). En Afrique du Sud, l'insulte raciale mène en prison. WWW: <URL: http://www.lemonde.fr/afrique/article/2018/03/31/en-afrique-du-sud-l-insulte-raciale-mene-en-prison_5278948_3212.html> [Consult. 30/04/2018].

South African woman jailed in landmark ruling for racist rant. WWW: <URL: <https://www.theguardian.com/world/2018/mar/28/south-african-woman-jailed-in-landmark-ruling-for-racist-rant>> [Consult. 30/04/2018].

Textos de José Craveirinha reunidos em obra completa. Agência Lusa. 06 de fevereiro de 2007. WWW: <URL: https://www.rtp.pt/noticias/cultura/textos-de-jose-craveirinha-reunidos-em-obra-completa_n159841> [Consult. 30/04/2018].

(1963). Sentido pejorativo. *A Tribuna*. 10 de janeiro, p. 2.

(1954). *O Costa d'África*. Realização de João Mendes. Lisboa.

Hilarino Carlos Rodrigues da Luz

CHAM, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa

O mar na poesia de Ruy Duarte de Carvalho, Jorge Barbosa e na obra *Os Pescadores* de Raul Brandão

Resumo: O mar, local “misterioso”, é entendido cosmicamente como sendo uma fonte de energia fecundadora, o que o faz assumir um papel distinto nas díspares cartografias que ultrapassam as fronteiras reais dos mapas e abrem espaços abstratos arrolados à extensão literária, fantástica e histórica. Pretendemos, com esta comunicação, abordar a temática do mar em três autores de língua portuguesa: Ruy Duarte de Carvalho, Jorge Barbosa e Raul Brandão.

Palavras-chave: Produção literária, o mar, insularidade, viagem, infinito.

O oceano proporciona alimento, regulação climática, energia, recursos genéticos, reciclagem de nutrientes e uma ampla diversidade de aspetos culturais. Deste modo considerado um local “misterioso”, o mar é compreendido cosmicamente como sendo uma fonte de energia fecundadora, o que o faz assumir um papel diferenciador nas diversas cartografias que excedem as fronteiras reais dos mapas e originam lugares abstratos arrolados à extensão literária, fantástica e histórica. Para o efeito, Celso Prudente considera que:

Se considerar as relações consubstanciais de lusofonia, ver-se-á no mar a indagação e a resistência da dinâmica espacial da existência que preocupam o lusitano [...]. A geografia protagonizada pelo plexo marítimo aguçou profundamente o sentimento por uma vida mais distante das acomodações institucionais, fazendo-o sempre mais próximo do outro para além da configuração institucional da sua convivência. Observância que não nega as instituições como expressão de estratificação; mas, era, indubitavelmente, bastante pronunciado os níveis de afrouxamento das individualidades em meio as relações decorrentes das organizações de orientação coletiva. (Aulp, 2015, p. 233)

O oceano configura-se, assim, como sendo uma vasta imagem aquática, onde refletem linguagens indiretas da natureza. Os ruídos oceânicos e as cadências da maré movem-se como agentes catalisadores das recordações submersas, deliberando os excertos confiados no inconsciente coletivo, lendário e memorável (Secco, 2000). Essa vinculação à memória coletiva faz com que adquira

conotações subjetivas, como um itinerário de regresso às origens e de polifonia temática em autores de diferentes países. Assim, Celso Prudente, anteriormente citado, defende que:

As águas constituem-se em um elemento significativo das relações místicas, para a dinâmica existencial do ibero-ásio-ameríndio. Nota-se que, as culturas, asiáticas (China Antiga), ameríndias e africanas, são impregnadas de valores transcendentais e suas epistemologias mostram dotação de esfericidade de saber sagrado. (Aulp, 2015, p. 238)

Deste modo, em virtude da sua expressão aparentemente sem limites, as águas oceânicas representam o indiferenciado original do qual tudo se formou. Em Angola, por exemplo, entre as populações de língua e cultura Kimbundu, o culto à *ryanda*, divindade do mar, segundo Carmen Lúcia Secco: “é milenar, tendo coexistido e resistido, ainda que secretamente, aos assédios da cultura dominante, estrangeira, durante todo o período da colonização portuguesa, como forma de resistência do imaginário mítico africano” (Secco, 2000, p. 33).

Ruy Duarte de Carvalho, um autor angolano de origem portuguesa, defendeu, segundo a autora anteriormente citada, que as *ryanda*:

“Cativam-se pelas pessoas, velam por elas e pelas águas” manifestando-se, segundo o próprio, de diferentes formas: a de lençóis de luz sob as águas, formando feixes de fitas coloridas, a de patos nadando, a de pombos sobrevoando as praias, a de crianças gémeas brincando, entre outras. (Secco, 2000. p. 34)

Portanto, do ofegar marinho dos versos emanam ressonâncias ancestrais com o corpo do oceano e o do poema que se entrelaçam à procura de paragens míticas. A sedução da linguagem domina a poesia, que, entretanto, se elege também como espelho crítico e reflexivo da História, repensada por intermédio de um raciocínio instigante, como se pode certificar na seguinte transcrição do poema “Chagas de salitre”, de Ruy Duarte de Carvalho:

Olha-me este país a esboroar-se
em chagas de salitre
e os muros, negros, dos fortes
roídos pelo vegetar
da urina e do suor
da carne virgem mandada
[...].
Olha-me amor, atenta podes ver
uma história de pedra a construir-se
sobre uma história morta a esboroar-se em
chagas de salitre. (Carvalho, 2005, pp. 22–23)

Desta feita, o salitre da maré revoga o sentido romântico das metáforas oceânicas; o mar deixa de denominar as idealizações e passa a simbolizar um afluxo refratário que anima a história. Trata-se, pois, de uma história de desventuras, constrações e dores. Por essa razão, as ondas traduzidas pela reprodução do salitre configuram a corrosividade de uma linguagem poética que se aprofunda e se escava nas equimoses desencadeadas pela história.

Deste modo, o mar representa em autores como Ruy Duarte de Carvalho uma metáfora do infinito, da liberdade e um lugar similarmente da metalinguagem e da proliferação, motivando Cármen Lúcia Secco, já citada, a considerá-lo um: “caminho alegórico rumo ao outrora, às raízes perdidas da africanidade submersa pelas águas opressiva do oceano português” (Secco, 2000, p. 52). Este modelo de abordagem pode ser constatado no texto “Tempo de ausência”:

Vou caminhar em frente até que atinja o mar. Não este mar que vejo à retaguarda, donde nos vem a brisa laminar das tardes de setembro, mentor do céu de bruma que nos maninha o chão.

Eu vou seguir em frente e ultrapassar o paredão das serras, a cortina das águas que na distância acende a redobrada angústia de uma possível esperança. (Grávida brecha no vapor salgado, que permitisse o derramar das águas na raiz dos pastos, na porcelana vítrea das lagoas, na sede solta dos areais das dambas!...)

Vou caminhar em frente e procurar o espelho de outras águas, como se fosse a última estação e eu nunca mais morresse ao pôr do Sol no ventre insaciável das viagens. [...]. (Carvalho, 2005, p. 55)

Desta feita, Ruy Duarte de Carvalho, além de projetar o seu percurso para o desconhecido numa trajetória valorativa do infinito, também propõe ao leitor um novo tipo de mar. Essa proposta visa falar de um mar que permite a permuta do conhecimento com outros continentes; veja-se:

Este é o mar
a revestir-se de uma nova face
trazendo a novidade de outros mundos
e a distância de pátrias roubadas de outras pátrias
nas rotas consagradas de indizível perca.

E este é o continente
um corpo indesmentível de acidentes
o chão que permanece das batalhas
a terra exposta para além das chagas
o ventre a renovar-se em gerações
que erguidas da derrota
inventarão para a noite um hímen de estrelas e para o sol a masculina brasa do vigo
e para as águas a função sagrada
de transmutar as mãos em cereal.
[...] (Carvalho, 2005, pp. 74–75)

Entre outros poemas de Ruy Duarte de Carvalho, encontramos essa temática do mar em “Noção geográfica (primeira proposta para uma noção geográfica)”:

[...]

E se me ocorre o mar e me detenho
 à frente dos meus gados
 eu saberei da costa o quanto me prolonga
 além das águas e dos meus recursos.
 Olhando o mar eu sei que no temor
 vivo em meu sangue, ardente e tão pesado
 que há-de acorrer ao sangue de meus filhos
 se deposita a mágoa antiga já
 em que fermento a raiva e o vigor
 [...] (Carvalho, 2005, p. 68)

Contrariamente a Ruy Duarte de Carvalho, em Jorge Barbosa, um autor cabo-verdiano, que incorpora a experiência de um cabo-verdiano que vive a insularidade, apresenta dois tipos de mar na sua produção literária. O primeiro, considerado hostil, cerca as ilhas, como se fossem grades. Representa rotina, angústia e regula o psiquismo local. O segundo mar, considerado benigno, alforria o povo e permite-lhe ganhar o seu sustento (Luz, 2013).

O autor aborda a realidade física e geográfica das ilhas, dando-nos a conhecer um espaço fechado, estagnado, imóvel, circundado pelo mar, restringindo circulações, oferecendo a noção de uma masmorra, fazendo-lhe referenciar que no arquipélago “nada acontece”, a não ser as secas e as desgraças de sempre, e que tudo chega atrasado, apesar de a rádio minorar os distanciamentos, como se pode certificar na crónica “Nada aqui acontece”:

Nós aqui vivemos no fim do mundo. A não serem as secas e mais os nossos dramas de sempre, nada aqui acontece.

Tudo vem atrasado, as modas, a música, os livros, as cartas dos amigos. Apesar da rádio encurtar as distâncias, pouco ouvimos as suas novidades. Já lá vai o tempo em que às horas certas dos noticiários e fados da Emissora Nacional, dos comentários da BBC, dos sambas desses muitos PR que há pelo Brasil, a burguesia das nossas cidades e das nossas vilas se concentrava, ávida de sensações à roda dos aparelhos. E a gente do povo, curiosa, ficava na rua, defronte das janelas, ouvindo também e comentando com a sua filosofia e a sua ironia os ecos da terra longe. (Barbosa, 1952, pp. 21–22)

Residir num país circundado pelo mar, onde nada ocorre, delimita pois os seus habitantes a um quotidiano fastidioso e estimula-os a uma viagem fantasiada com o intuito de amenizarem as suas dificuldades económicas e de obterem novas experiências que são, posteriormente, partilhadas com os que não conseguiram sair do país, visto que, segundo o próprio:

Lá por outras terras há sempre algo novo: descarrilamentos (nós aqui não temos comboios); desastres de automóveis (os desastres de viação aqui são raros, graças a Deus, sem nada de espetacular); nascem crianças aos pares, três de cada vez, quatro, cinco (a mulher caboverdeana raras vezes ultrapassa a casa dos gémeos).

Por falar de crianças, há também por lá crianças prodígios que regem orquestras, guiam aviões e resolvem cálculos transcendentais de matemática (as nossas, mais modestas, não sabem fazer nada disso; muitas mesmo mal têm tempo para serem crianças, porque depressa são obrigadas a viver a vida de pessoas crescidas, agenciando por si o pão do dia). (Barbosa, 1952, pp. 21–22)

Jorge Barbosa compara o arquipélago a uma prisão, visto que além de ser um espaço pequeno, o mar separa e condiciona os contactos entre as ilhas e com o resto do mundo; no poema “Prisão” tudo é visto com um ar de amargura e de sofrimento. Assim, num primeiro momento, o sujeito poético faz-nos uma configuração mais genérica para depois nos conceder uma notação mais específica:

Pobre do que ficou na cadeia,
de olhar resignado,
a ver das grades quem passa na rua!

Pobre de mim que fiquei detido também
na Ilha tão desolada rodeada do Mar! ...
as grades também da minha prisão.
(Barbosa, 2002, p. 89)

O poeta, movido pela experiência de viver num meio insular, marcado por grandes dramas, vê o mar como a “grade” que o prende na terra, símbolo de prisão, angustiando o seu quotidiano, dada a sua incapacidade de o transpor. Desse modo, em “O caboverdeano e o mar” ficamos com a noção do mar-desgraça e do mar-cativeiro, devido à sua presença contínua na vida dos cabo-verdianos e às desgraças que lhes causa:

Não duram muito os nossos momentos de alegria, nem são longas as horas da nossa tranquilidade. Se não é a estiagem, com as suas terríveis consequências de amarguras e de êxodo para São Tomé, é o mar que nos traz a aflição e a tragédia.

Povo ilhéu, de navegadores por isso mesmo, os caminhos marítimos são também os da nossa vida. De vez em quando ressoa o alarme pelas ilhas. É um desses nossos barquitos de pau frágeis, mas valentes e decididos, que pela demora em chegar ao porto do destino se supõe já perdido por sobre a imensidade do oceano. (Barbosa, 1953, p. 6)

Assim, o mar, uma temática muito presente na escrita de Jorge Barbosa, dá-nos a ideia do ritmo das suas próprias ondas. Ele é o elemento omnipresente que condiciona toda a vivência no arquipélago, surgindo como um assombro que aprisiona e isola as ilhas e os ilhéus, e que desgasta as rochas como se os quisesse

engolir. Procura-se assim assinalar alguns traços da personalidade coletiva, construídos através de um íntimo e intenso contacto com o mar:

O drama do Mar,
o desassossego do Mar,
sempre sempre
dentro de nós!

O Mar!
Cercando
prendendo as nossas Ilhas,
desgastando as rochas das nossas Ilhas!
Deixando o esmalte do seu salitre nas faces dos pescadores,
roncando nas areias das nossas praias,
batendo a sua voz de encontro aos montes,
baloiçando os barquinhos de pau que vão por estas costas...

O Mar!
pondo rezas nos lábios,
deixando nos olhos dos que ficaram
a nostalgia resignada de países distantes
[...]. (Barbosa, 2002, pp. 72-73)

Procura-se, assim, assinalar alguns traços da personalidade coletiva, construídos através de um íntimo e intenso contacto com o mar. Esse é o mar que faz com que os cabo-verdianos se afoguem ao procurarem escapar-se das ilhas, questão patente em “Você, Brasil”, onde o autor indica uma dissemelhança entre o povo cabo-verdiano e o brasileiro:

Mas há uma diferença no entanto:
é que os seus retirantes
têm léguas sem conta para fugir dos flagelos,
ao passo que aqui nem chega a haver os que fogem
porque seria para se afogarem no mar... (Barbosa, 2002, p. 136)

O alerta do afogamento, um dos dramas causados pelo mar, é dado, segundo o autor, pelo ecoar do alarme, anunciando um provável acidente dos botes que, por vezes, com o auxílio divino, caminham em direção a África ou são socorridos a caminho do Brasil. Essa ideia do cerco do mar e da consequente prisão, conforme referimos anteriormente, encontra-se, ainda, no poema “O pássaro fechado”, em que além de nos depararmos com uma insularidade física também encontramos uma insularidade psicológica, justificada pela presença de uma série de elementos, “fechado”; “pássaro”; “asas”; e “voo”. Eles consolidam a imagem de um encarcerado que, estando, preso, ambiciona voar, em busca de autonomia e do que se encontra no além:

Eu trago dentro de mim um pássaro fechado...
 Bate asas, – quer voar! – em ânsias desmedidas...
 Bem sendo no peito, ardente, alucinado,
 Num gigantesco arfar de ondas enfurecidas.
 [...]
 Decorre o meu viver num desassossegado
 Percurso, num febril, num doido tumultuar,
 – Porque trago no peito num pássaro fechado,
 Que não posso matar, que não posso soltar!... (Barbosa, 2002, p. 329)

A vivência do sujeito poético é incômoda, daí a necessidade da ideia da viagem, que, por vezes, não chega para resolver o seu problema existencial, motivo que o faz sentir-se atraído pelo real, sobretudo o que extravasa as fronteiras das ilhas. Assim sendo, há um antagonismo entre a prisão e a liberdade, amparada pelo desassossego. Por essa razão, quando pensa no mar lembra sempre as grandes tragédias vividas no arquipélago de Cabo Verde, como se pode constatar na seguinte transcrição:

Quando penso no mar – o que às vezes acontece –, quando penso nas suas tragédias, na sua poesia, nas suas viagens, quando penso no mar, lembro logo esses nossos minúsculos veleiros que não param no vai e vem pelas ilhas, cumprindo um dever que há anos sem conta o destino lhes impôs. [...] Os seus marinheiros, sempre confiantes em Deus, são os mais otimistas das criaturas. Perigos, canseiras. Perigos, canseiras da vida árdua que levam sobre a insidiosa oceânica [...]. (Barbosa, 1956, p. 31)

Esse conhecimento do mar, fruto das suas experiências quotidianas e profissionais, está muito presente na sua produção literária, nomeadamente no “Romanceiro dos pescadores”, um livro que faz parte da sua obra poética organizada por Elsa Rodrigues dos Santos e Arnaldo França. Trata-se de um “romanceiro” que visa dar a conhecer ao leitor algumas particularidades dos envolvidos com o mar. Essa modalidade testemunhal encontra-se, por exemplo, em alguns títulos como: “Temores”; “As mulheres”; “O tempo”; “As carregadeiras de peixes”; “Temporalidade”; “Festividades”; “O instinto”; “Pescadores da ilha do Sal”; e “Peixes”. Jorge Barbosa escreve o seguinte no poema “Prefácio”:

Eis um poema quase
 canção aflitiva
 com o contraponto
 do ronco das ondas.

Um pouco a história
 de gentes anónimas
 que vivem da pesca
 na orla das ilhas

Em *Os pescadores*, de Raul Brandão, o imaginário expresso através de metáforas construídas à volta das suas memórias representa um caminho de focalizar no mar e nas suas experiências na costa marítima portuguesa, cumprindo um “compromisso social”.

O mar na dita obra pode ser visto, na perspetiva de Pedro Eiras, como “uma presença irredutível dentro de um jogo intertextual, o convite para uma visão liberta de pensamento [...]. O abismo não obscurece as águas” (AA.VV, 1999, p. 469), uma afirmação que pode ser atestada no seguinte excerto da obra:

Vejo agora o barco adornado com o vento, a vela metida nos rizes e os homens estendidos nos bancos. A água diante de mim ondula como um véu diáfano, só frescura e transparência, só poeira verde que desmaia toda arrepiada... Fios delicados de algas boiam ao sabor da onda e ao meu lado corre um veio mais escuro e profundo, quase negro, onde um bando de toninhas persegue, logo de manhã a manta da sardinha. Os grandes dorsos azulados irrompem das águas, afundam-se e tornam a aparecer e a reluzir ao longe, todos molhados, num resto de névoa a dissolver-se... (Brandão, 1989, p. 38)

As duas expressões “vejo agora” e “diante de mim” instauram o registo de uma perceção, que se dá no tempo e no espaço, visto que começamos por ver o barco, a vela, os homens; só depois a água, as algas, as toninhas e as sardinhas. Ao nível supra-marino, sucede-se a consciência da água “como um véu diáfano”, e, um terceiro momento, o supra-marino, que até era invisível. O olhar da superfície perscruta o oceano. É no ritmo desta pesquisa do ar para o interior da água que encontramos a chave da cosmovisão: o mar serve aqui para ser lido, de fora para dentro (AA. VV, 1999).

No que se refere à metáfora, um termo anteriormente referido, Vlodzimierz Szynmaniak considera que o termo está:

Em todos os campos da ciência e da técnica, pois, pode ser aplicada a todos os objetos, do pensamento, físicos, materiais, abstratos, morais, ou metafísicos e podem ser extraídas de tudo o que nos rodeia de tudo o que o céu, a terra, o mar, a natureza em geral, e as artes do homem expõem aos nossos olhos. Podem-se extrair de seres puramente fictícios, imaginários, de seres puramente intelectuais ou morais. (AULP, 2015, p. 2014)

Nesta perspetiva, em *Os pescadores*, Raul Brandão revela-nos dissemelhantes espaços marítimos de Portugal contextualizando-os numa particularidade sociocultural, em que a dita temática do mar se apresenta como imprevisível, portanto uma fonte de provento e ao mesmo tempo um lugar da morte. Daí a sua descrição como sendo: “Um rebramir que acaba sempre na mesma nota profunda – u-u-u, que entra pela terra e pelas almas dentro” (Brandão, 1989, p. 101). Esta visão, quase testemunhal, resulta do facto do autor ter nascido no

dia 12 de março de 1867, na Cantareira, Foz do Douro, Porto, o que o permitiu ter contacto com o mar. Deste modo, António Capão considera que:

É esta criança que traria no sangue, para além do encanto exercido pelo mar sobre a família, as preocupações constantes de um trabalho árduo, incerto e perigoso com que o pai, pescador de profissão, buscaria o sustento da família; traria no sangue as inquietações frementes da esposa-mãe que, em manhãs brumosas, entre o alento, a esperança e os fantasmas avassaladores do espírito, esperava ansiosa, a chegada do barco do marido, salpicado de espuma e de cheiro a maresia; traria no sangue toda a carga afetiva e sentimental que leva as pessoas pouco esclarecidas a crer e descrever, a construir e a destruir, a amar e a desamar, a esperar e desesperar [...]. (Brandão, 1989, p. 1)

Trata-se, portanto, de uma obra que nos remete para algumas páginas emotivas, mormente quando fala das mulheres, especialmente as da beira-mar, como se nota na seguinte transcrição:

E ainda o pior para todas estas mulheres não é serem bestas de carga, dias atrás de dias encharcadas e escorrendo salmoura... A mocidade dura-lhe o que duram as rosas. Quase sempre de uma beleza delicada, a mulher da beira-mar, com exceção da do Algarve, que é “a prenda da casa”, logo que casa carrega com quase todo o peso do lar, cresta-se e envelhece. Acusam-na de imprevidência. Imprevidente é o homem. [...] Esta mulher-terra virgem de ternura-merecia um lugar à parte na nossa terra, pela sua abnegação, pela sua energia, e até pela distinção de sentimentos [...]. (Brandão, 1989, p. 83)

A obra, em apreço, funde anotações sobre paisagens, espaços, hábitos, problemas sociais, com uma pressão fecundante memorialística que não se limita a descrever, a cada passo sobre si mesma, se interroga captando uma linguagem popular, renovadora a que ela se assimila. É assim que no primeiro capítulo encontramos o título “Foz do Douro” e o subtítulo “A Cantareira”, “Abril-1920”.

Raul Brandão interessa-se, pois, pela vila dos pescadores e dos marítimos, uma vez que, conforme referimos anteriormente, cresceu adaptado à vida do mar. Daí que, segundo o próprio:

Quando regresso do mar venho sempre estonteado e cheio de luz que me trespassa. Tomo então apontamentos rápidos – seis linhas – um tipo – uma paisagem. Foi assim que coligi este livro, juntando-lhe algumas páginas de memórias. Meia dúzia de esboços afinal que, como certos quadrinhos do ar livre são melhores quando ficam por acabar. (Brandão, 1989, p. 15)

Contrariamente a Ruy Duarte de Carvalho, e à semelhança de Jorge Barbosa, o mar em Raul Brandão é uma fonte de recursos e um local onde muitos homens desaparecem, visto que, por vezes, “os embarcações que iam ao Brasil” não aguentavam as tempestades, conforme consta no seguinte relato do narrador: “Meu avô materno partiu um dia no seu lugre; minha avó Margarida

esperou-o desde os vinte anos até à morte, desde os cabelos loiros que lhe chegavam aos pés até aos cabelos brancos com que foi para o túmulo” (Brandão, 1989, p. 17). Esses acontecimentos causavam temores nas famílias, visto que a ideia da perda de um “ente querido” estava sempre presente, como se nota no seguinte poema de Jorge Barbosa:

Humildes famílias
dos pescadores
no seu medo ancestral
ao céu e ao mar

ficam atentas
e contritas a ver
as manchas distantes
dos barcos velejando.

No decurso dos anos
é raro mas há
um bote qualquer
que nunca mais volta! (Barbosa, 2002, pp. 201–202)

Entre outros momentos da obra de Raul Brandão, encontramos esse sentimento de tristeza na seguinte passagem:

Andou toda a vida de luto. Viu-os despedaçados nas pedras e deitou toda a ternura que tinha para deitar. Mas incita-os, pragueja, empurra-os, para que não haja fome em casa. Só o mar dá o sustento e a morte. Há mais de um mês que dura o Inverno. (Brandão, 1989, p. 77)

À semelhança de Jorge Barbosa, enquanto os homens partem para o mar, as mulheres em Raul Brandão ficam à espera dos maridos, que, muitas vezes, não regressam. Em “Os meninos e as mães”, Jorge Barbosa fala das mulheres dos pescadores da seguinte forma:

Oh as mulheres
dos pescadores
as pobres mulheres
dramáticas e rudes!

Carregam os filhos
pequenos e nus
erguidos nos braços
e atados às costas. (Barbosa, 2002, p. 207)

Ora, são as mulheres que aquando das fainas que ficam em terra tecendo e consertando as redes, que vendem o peixe e que alimentam os filhos. São elas, ainda,

que ligam todos os sistemas de crenças religiosas ligadas ao mar. Fazem orações conjuntas, vestem-se de luto quando os homens não voltam, uma ausência marcada pela hesitação, ponderada por um tempo épico que o sofrimento psicológico desencadeia, uma vez que alguns barcos não aparecem e nem os homens/pescadores são devolvidos pelo mar. Jorge Barbosa denomina as vendedoras de peixe de “As carregadeiras de peixe”:

Jovens carregadeiras
de peixe trazeis
dentro dos olhos
distâncias do mar.
[...]

Jovens carregadeiras
com cestos pesados
de peixe à cabeça
em equilíbrio certo
[...] (Barbosa, 2002, pp. 212–213)

Voltando ao Raul Brandão, convém realçar que ele descreve a referida temática da morte como algo constante, o que o faz referir aos pescadores da Póvoa da seguinte forma:

Como vivem estes homens? Agrupam-se no extremo sul da povoação. Roupas a secar, interiores que são pocilgas, casebres com uma porta e uma janela, e alguns só com uma porta e um postigo aberto na porta. Trapos, velhas redes, raias escaladas ao sol enfiadas num pau. Ao lado apodrecem barcos e estende-se o sargaço. As mulheres escorrem salmoura e por toda a parte há restos de sardinha e filharada. A vida pulula, a vida pródiga e incessante. [...] Eis como vivem estes homens. Como morrem, dizia-o, muito melhor do que eu, o cemitério da Póvoa que já não existe. (Brandão, 1989, p. 40)

Em suma a morte está presente no momento em que os pescadores se dirigem ao mar com as frágeis embarcações batizadas, por vezes, com nomes que evocam a proteção, nomeadamente “Senhora dos Navegantes”, “Vai com Deus”, “Senhora da Ajuda” ou “Deus te guie”. Se o homem lida diretamente com a morte através do risco e da violência física, à mulher é dada a condição psicológica da dor, de esperar, de praticar a oração, de rezar, de pedir, de sentir a sensação de impotência. Assim diferentemente de Ruy Duarte de Carvalho, o mar em Jorge Barbosa e Raul Brandão assume uma conotação diferente visto que, além de criar fantasias, de ser uma fonte de rendimento, está na base da tristeza de muitas famílias.

Referências bibliográficas

- AA. VV. (2000). *Colóquio ao encontro de Raúl Brandão. Atas do congresso*. Porto: Universidade Católica.
- AULP (2005). *Novos desafios para o ensino superior após os objetivos de desenvolvimento do milénio (ODM)*. Santiago/Cidade Velha.
- Barbosa, J. (1952). Nada aqui acontece. *Cabo Verde*, 4 (38), 21–22.
- Barbosa, J. (1953). O caboverdeano e o mar. *Cabo Verde*, 4 (46), 6.
- Barbosa, J. (2002). *Obra poética*. Organização e notas de Elsa Rodrigues dos Santos e Arnaldo França). Lisboa: INCM.
- Brandão, R. (1982). *Os Pescadores*. Introdução e estudo de António Capão. Porto: Paisagem Editora LTDA.
- Cardoso, C. F. O. (2015). *A poesia de Ruy Duarte de Carvalho para além da fronteira*. *Via Atlântica*, 27, 57–73. Recuperado de URL. Doi: www.google.pt
- Carvalho, R. D. (1997). *A Câmara, a escrita e a coisa dita... fitas, textos e palestras*. Luanda: INALD.
- Carvalho, R. D. (2011). *O que não ficou por dizer*. Organização e edição de Nuno Vidal. Lisboa: Associação Cultural Chã de Carnide.
- Leite, A. M. (1995). *Modalização épica nas literaturas africanas*. Lisboa: Veja.
- Luz, H. C. R. (2013). *O imaginário e o quotidiano cabo-verdiano na produção literária de Jorge Barbosa* (Tese de Doutoramento). FCSH-Universidade Nova de Lisboa.
- Secco, C. L. T. R. (Coord.). (2000). *Antologia do mar na poesia africana de língua portuguesa do século XX: Angola*. Luanda: Kilombelombe.

Martin Neumann

Universität Hamburg

O papel das “pequenas” literaturas lusófonas de África (Cabo Verde, Guiné-Bissau e São Tomé e Príncipe) no universo das literaturas de língua portuguesa

Resumo: A publicação do *Manifeste pour une littérature-monde en français*, em 2007, levantou questões análogas no campo da literatura lusófona, que rarissimamente foi tomada em consideração nestas discussões polémicas, por o português ser, pelos vistos, uma língua de peso internacional menor. E isto é pena, porque a literatura (mundial) vive, muitas vezes, justamente das grandes descobertas nos pequenos nichos que são, entre outros, Cabo Verde, a Guiné-Bissau ou São Tomé e Príncipe.

Palavras-chave: lusofonia, concorrência das línguas mundiais, centro vs. periferia, papel das grandes editoras, desenvolvimento cultural de Cabo Verde, Guiné Bissau e São Tomé e Príncipe, situação atual das “pequenas” literaturas lusófonas.

Antes de entrar no âmago do tema, que me seja permitido fazer um pequeno desvio para chegar ao assunto deste ensaio, começando por falar na situação cultural francesa, onde aconteceu, em 2007, uma *revolução copernicana* quando 44 autores da assim chamada ‘francofonia’ publicaram o manifesto *Pour une littérature-monde en français*. Visto que em 2007 a grande maioria de prémios literários franceses eram atribuídos a autores provenientes das margens do mundo francófono, os 44 autores signatários deste manifesto em jeito de provocação que causou uma viva polémica no seio da *intelligentsia* francesa, reclamavam o seu papel de relevo na cena cultural e literária de expressão francesa. Denigrando de maneira muito geral a literatura contemporânea produzida em França como demasiado autorreferencial, isto culminou na afirmação que desde já a literatura do Hexágone devia ser considerada uma espécie de apêndice da literatura (mundial) de expressão francesa, e finalmente os signatários proclamaram sem rodeios o fim da francofonia. Defensores e adversários destas teses envolveram-se numa luta amarga que produziu exemplos como o seguinte que levará a argumentação para a esfera portuguesa/lusófona. Na sua “Introduction” ao número especial da revista espanhola *Logosphère – Revue d’Études Linguistiques*

et Littéraires de 2011, intitulado *Les littératures francophones: pour une littérature-monde?*, Efstria Oktapoda fez algumas observações surpreendentes, de teor essencialista: o francês seria “uma língua universal, pertencendo não só a uma única nação, que é capaz de transcrever a literatura, ela mesma universal” (Oktapoda, 2011a, p. 20). Além disso seria “uma língua de combate. [...] Ela é a língua de todos os cidadãos que pensam livremente. É uma língua planetária. Faz vibrar o coração de cada homem” (Oktapoda, 2011a, p. 16). Nas suas palavras, “la mondialisation du troisième millénaire sera française et francophone” (Oktapoda, 2011a, p. 19). E o leitor atônito fica também perplexo ao ler que “enquanto que o inglês é geralmente reconhecido como língua da modernidade, sobretudo no que diz respeito ao mundo comercial, o francês é a língua da diplomacia e da cultura, o grego a língua da história, o alemão a língua da filosofia, etc.” (Oktapoda, 2011b, p. 129s.). Aqui, pelo menos, a autora toma em consideração a possibilidade de uma concorrência de outras línguas, em primeiro lugar do inglês que é muitas vezes julgado o rival *par excellence* do francês, não só no plano económico, mas também no plano cultural¹. Para fechar o círculo: o que é surpreendente nessas discussões é o facto de elas negligenciarem soberanamente o outro grande conceito europeu de uma “-fonia”, não figurando nunca a lusofonia nos debates acerca de uma *littérature-monde* francesa ou uma *world literature* inglesa – e isso segue, no fundo, a lógica das estatísticas oficiais. Uma delas afirma que, efetivamente, o francês ocupa o quinto lugar na classificação das línguas universais (depois do inglês, do chinês, do hindi e do espanhol) com 79 milhões de falantes nativos e 370 milhões de locutores no total, enquanto o português tem (depois do árabe e o russo) nada menos do que a oitava posição com 216 milhões de falantes nativos e 235 milhões de locutores no total (<http://www.weltsprachen.net/>. Acesso do dia 27/02/2018). Além disso, esta página web (última atualização de 2017) oferece uma avaliação da importância das línguas listadas, obtendo o francês quatro de cinco estrelas possíveis para a sua relevância e importância internacional, enquanto que o português só obtém duas de cinco estrelas possíveis neste contexto. Numa outra estatística com números do ano de 2018 e, obviamente, outros parâmetros (<http://de.statista.com/statistik/daten/studie/150407/umfrage/die-zehn-meistgesprochenen-sprachen-weltweit/>. Acesso do dia 27/02/2018), as relações apresentam-se doutra maneira. Aqui o português está em sétimo lugar com 270 milhões de falantes nativos e

1 Um exemplo desta atitude é Beggar 2011, p. 48: “D’ailleurs, ce qui est reproché au français [...] c’est sa tendance à se considérer à partir d’une logique de confrontation avec l’anglais qui devient une sorte d’altérité radicale et menaçante”.

falantes com o português como segunda língua, enquanto que o francês só se encontra na décimo-terceiro lugar com 107 milhões de falantes nativos e falantes com o francês como segunda língua, quer dizer que o número de locutores nativos de português ultrapassa nitidamente o número de falantes nativos de francês.

Seja como for, a pergunta que se impõe aqui é, quais poderão ser as razões de este estranho afastamento entre a francofonia e a lusofonia? Porque, lendo os numerosos artigos sobre a problemática da “lusofonia” e as suas implicações políticas, sociais, literárias (Brugioni, 2011a, Mata, 2011, Couto, 2007), logo nos apercebemos de que as questões fulcrais discutidas neste âmbito são essencialmente as mesmas que se põem acerca da francofonia. “A situação da comunidade de língua portuguesa, a lusofonia, partilha várias características típicas com outras comunidades linguísticas eurófonas, como por exemplo a anglofonia ou a francofonia, sobretudo relativamente à potência de legitimação que os antigos centros aparentemente exercem ainda hoje em dia sobre as antigas periferias, mas também no que diz respeito às relações com a totalidade de relações culturais, supostamente privilegiadas e transmitidas através da língua comum” (Da Silva/Brugioni, 2014, p. 2). Aliás, para não utilizar levemente estes conceitos de franco- ou lusofonia, talvez valha a pena esboçar brevemente o nó da questão, onde poderemos fazer uma distinção fundamental: francofonia e lusofonia, escritas com minúscula, “designam um conjunto de fenómenos relacionados com os discursos e instituições ligados ao projeto da reunião de países de língua francesa ou portuguesa respetivamente, independentes da sua inscrição histórica” (Da Silva/Brugioni, 2014, p. 3) ou seja, isto poderia ser uma definição que se quer inofensiva. Escritas com maiúscula, Francofonia e Lusofonia referem-se normalmente a uma aliança entre os membros seja da Organisation Internationale de la Francophonie (OIF), seja da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa (CPLC) – e com isso tornam-se um instrumento político que evoca desde logo as suas implicações de carácter pós- ou até neocolonial, instrumento com o qual as antigas metrópoles exercem ainda uma influência dominante e nefasta sobre os países com os quais partilham a língua. Embora a lusofonia seja politicamente bastante mais fraca do que a variante francesa, “continua a utilizar o seu poder político, cultural e económico na legitimação das práticas culturais contemporâneas e no estabelecimento de novas cartografias literárias nas quais a relação colonial entre metrópole(s) e periferia(s) regula, ainda atualmente, as relações entre países, culturas e literaturas no seio do ‘continente imaterial’ que constitui o espaço lusófono” (Da Silva/Brugioni, 2014, p. 13). Quer dizer que desde logo na terminologia se prolonga de maneira subconsciente uma espécie de racismo no fundo nunca ultrapassado, que marginaliza aqueles artistas que

aprenderam (o francês ou) o português como segunda língua ou no exílio, tornando-se assim “lusófono” equivalente a “lusocêntrico”.

No entanto, esta linha de argumentos levanta questões que visam algumas diferenças fulcrais entre o espaço lusófono e o espaço francófono, que têm características bem próprias e obedecem a regras diversas. Retomando o problema da maior visibilidade da francofonia comparada com a lusofonia, ou seja, o fenómeno de que o português, apesar de ter um número de falantes nativos muito mais elevado que o francês, continua a ser considerado – por exemplo na disciplina alemã da Romanística, mas não só – uma “pequena” língua. Uma possível explicação para esta menorização do português, respetivamente da lusofonia, é fornecida por Pascale Casanova que alude às *guerras invisíveis* entre as várias línguas (Casanova, 1999, p. 35), as quais visam todas uma espécie de hegemonia. Segundo ela, nem todas as línguas são iguais: há línguas que têm maior prestígio do que outras, que são consideradas mais “literárias” por terem uma longa tradição, a reputação de uma certa nobreza, um grande número de textos escritos e universalmente (re)conhecidos, numerosas traduções, etc. (Casanova, 1999, pp. 33 e 36). Nas lutas que produz esta concorrência, as línguas de “grande cultura” (como o francês) opõem-se às línguas de “grande circulação” (como por exemplo o português). Antonio Candido dá um exemplo literário muito ilustrativo num artigo escrito em 1970: “Das línguas do Ocidente, a nossa é a menos conhecida, e se os países onde é falada pouco representam hoje, em 1900 representavam muito menos no jogo político. Por isso ficaram marginais dois romancistas que nela escreveram e que são iguais aos maiores que então escreviam: Eça de Queirós, bem ajustado ao espírito do naturalismo; Machado de Assis, enigmático e bifronte, olhando para o passado e para o futuro, escondendo um mundo estranho e original sob a neutralidade aparente das suas histórias [...]” (Candido, 1970, p. 17). Ou, como diz ainda Pascale Casanova: “Devido ao prestígio de textos escritos em certas línguas, há, no universo literário, línguas reputadas mais literárias do que outras” (Casanova, 1999, p. 33) e o caso do francês comparado ao português corrobora esta hipótese de maneira gritante. Além disso, é preciso levar em conta um facto “intra-linguístico”: o português, enquanto língua do colonizador, nunca desenvolveu as mesmas coerções que a língua francesa, representando essa última um sistema linguístico extremamente centralizado, codificado, estandardizado, sujeito a regras rígidas que são rigorosamente observadas.

Um outro problema, talvez o mais importante, é o do centro. Enquanto a França tem um centro nítido e bem definido que é o Hexágono e sobretudo Paris, o caso de Portugal é diferente. Ou seja, a posição de Portugal ou de Lisboa como “centro” é mais do que equívoco. Segundo Boaventura de Sousa Santos

“Portugal foi durante toda a modernidade ocidental capitalista um país semiperiférico, isto é, um país de desenvolvimento intermédio, desprovido de recursos políticos, financeiros e militares que lhe permitissem controlar eficazmente o seu império e usá-lo para seu exclusivo benefício” (Sousa Santos, 2008). Desde o início do século dezanove, quando a corte portuguesa fugiu para o Brasil, Portugal tornou-se efetivamente e por bastante tempo uma espécie de colónia informal, sobretudo da Inglaterra, e só graças a ela conseguiu manter uma (bem fraca) voz no concerto dos grandes poderes nacionais na Europa e no mundo, o que se mostrou claramente por ocasião da Conferência de Berlim, em 1884/85.

O colonialismo português, sendo protagonizado por um país semiperiférico, foi, ele próprio, semiperiférico, um colonialismo subalterno, o que fez com que as colónias fossem colónias incertas de um colonialismo certo. Esta incerteza decorreu tanto de um défice de colonização – a incapacidade de Portugal para colonizar efectivamente – como de um excesso de colonização, o facto de as colónias terem estado submetidas a uma dupla colonização: por parte de Portugal e, indirectamente, por parte dos países centrais (sobretudo a Inglaterra) de que Portugal foi dependente (por vezes de modo quase colonial). (Sousa Santos, 2001, p. 24)

E já o século XIX estava consciente deste facto. No seu volumoso ensaio *Portugal na balança da Europa*, publicado em Londres em 1830, Almeida Garrett lamenta o atraso da sua pátria em muitos aspetos e, na literatura de viagens, nota-se que Portugal é o único país da Europa que vê e julga os povos das suas colónias como primitivos e bárbaros, ao passo que os viajantes e eruditos dos países do centro da Europa consideram o povo luso como primitivo e selvagem. Quer dizer que, no caso português, apesar das relações entre metrópole e colónias serem à primeira vista claras e bem definidas, o *status* de Portugal como metrópole no contexto europeu ou mundial é mais do que ambíguo. E isso não vale só para as relações coloniais em termos de distribuição de poder, mas também para o campo da cultura: “Enquanto cultura europeia, a cultura portuguesa foi uma periferia que, como tal, assumiu mal o papel de centro nas periferias não-europeias da Europa” (Sousa Santos, 1999, p. 133). Para remediar um pouco esse estado de coisas vacilante, Portugal tenta desde há algumas décadas posicionar-se “within a global framework as the centre of the lusophone community” (Soares, 2006, p. 8), mas ninguém sabe se isto irá resultar.

Para além disso, a posição de Portugal – até como centro semiperiférico – está há muito tempo ameaçada por este grande rival no interior do mundo lusófono que é o Brasil. Eduardo Lourenço constatou já em 1991 que “de ambos os lados do Atlântico – mas sobretudo do lado brasileiro – comportamo-nos mais como rivais do que como aliados” (Lourenço, 1991, p. 159). Contudo, é muito difícil discernir onde irá dar esta luta, tanto no campo dos valores económicos

e simbólicos, como no campo literário, por uma “liderança” no interior da atual CPLC, porque o Brasil também está numa posição muito equívoca: “À semi-perifricidade de Portugal correspondeu a semicolonialidade do Brasil [...], a ideia contraditória de um país mal colonizado e superior ao colonizador [...]. A relação colonizador-colonizado entre Brasil e Portugal foi sempre uma relação à beira do colapso ou à beira de inversão” (Sousa Santos, 2008). Sousa Santos faz estas observações baseando-se em reflexões de Antonio Candido dos anos oitenta, nas quais aquele lamenta o subdesenvolvimento do seu país no campo cultural que atribuiu sobretudo ao analfabetismo: “falta de meios de comunicação e difusão (editoras, bibliotecas, revistas, jornais); inexistência, dispersão e fraqueza dos públicos disponíveis para a literatura [...]; impossibilidade de especialização dos escritores em tarefas literárias, geralmente realizadas como tarefas marginais ou mesmo amadorísticas” (Candido, 1987, p. 143) e a filípica continua ainda por algum tempo, identificando, aliás, os mass-média como o grande impedimento a uma melhoria da situação². Desde então, a situação mudou bastante, sobretudo por causa das iniciativas do governo de Luís Inácio Lula da Silva (2003–2011), mas isso não afetou de maneira decisiva – como aliás Antonio Candido previu – o campo literário. Uma expressão bem visível deste problemático confronto ou concorrência entre Portugal e o Brasil são os debates e discussões, às vezes acerbos, acerca do Novo Acordo Ortográfico, que Sousa Santos já apostrofou de “drama bufo luso-brasileiro” (Sousa Santos, 2008).

Portanto, para além dessas reflexões de ordem sociológica, política e linguística, será sem dúvida útil considerar um outro aspeto que focaliza algumas diferenças fundamentais entre os dois países que são a França e Portugal. Em todas as publicações mais ou menos pertinentes que suscitou o *Manifeste pour une littérature-monde en français* em 2007 verificou-se sempre no interior da dicotomia centro-periferia a seguinte queixa: exagerando um pouco, poder-se-ia dizer que a França em geral e Paris em particular³ monopolizam como centro cultural tanto o capital simbólico como o capital económico (Bourdieu), quer dizer que são as grandes editoras do centro que decidem quem vai ser publicado, ganhando dessa maneira acesso a um grande público. É a Paris que são outorgados os prémios literários que – apesar de críticas sempre mais altas – guiam

-
- 2 “Quando alfabetizadas e absorvidas pelo processo de urbanização, [as grandes massas] passam para o domínio do rádio, da televisão, da história em quadrinhos, constituindo a base de uma cultura de massa. Daí a alfabetização não aumentar proporcionalmente o número de leitores da literatura, como a concebemos aqui” (Candido, 1987, p. 144s.).
 - 3 “Even if other regional alternatives such as Quebec and Belgium exert an undeniable influence” (Moura, 2010, p. 31).

de certo modo o público leitor; é aqui que os gostos literários se formam/são formados. O que constitui um grande problema, porque, assim, só é publicado aquilo que os leitores da metrópole esperam, o que eles querem ler e aquilo que gostam. O caso da literatura francófona é particularmente alarmante. “Tudo passa aqui para os grandes circuitos controlados pelos monopólios, enquanto nenhum dos países chamados de francófono está em condições de criar um mercado ou uma força simbólica que permitiria às suas obras de arte entrar numa competição com armas mais ou menos iguais. O grande mercado económico permanece sempre o Hexágone” (Gary, 2007, p. 318). Aliás, são muitos, não só autores, mas também críticos, que lamentam este estado de coisas. Jean-Marc Moura fala no perigo da “dominance of the large publishing houses that wipe out small independent publishers and prioritize quick profit, a culture that pushes books on ‘saleable’ subjects and the transformation of books into supplements of audio-visual media” (Moura, 2010, p. 36) e Inocência Mata acrescenta que sobretudo escritores africanos, “anxious to make a name for themselves abroad, try and diversify [sic!] their readers and choose to write about the ‘exotic’, an enchanted, magical and unusual Africa where Cartesian rhetoric is ostensibly and opportunistically disinterested in order to portray a world whose rationale is deliberately animist (others would say ‘genuinely African’)” (Mata, 2011, p. 97). O que constitui um problema grave: “Os escritores africanos de língua europeia [...] se afastam duplamente dos seus públicos virtuais; e se amarram, ou aos públicos metropolitanos, distantes em todos os sentidos, ou a um público local incrivelmente reduzido” (Candido, 1987, p. 144). Também o problema do cânone cabe neste esquema, porque é evidente que existe um cânone ocidental e toda a produção literária que não condiz com as suas regras ou gostos está destinada a não ser percebida. Sobretudo para as “pequenas literaturas” este cânone constitui uma espécie de camisa de força que serve como norma e padrão (Mata, 2011, p. 95).

Embora o caso português seja um pouco diferente do francês pelo facto de o mundo lusófono ser um sistema policêntrico e não ter um centro tão destacado como a França e Paris, apresenta alguns paralelos, porque também em Portugal e Lisboa as grandes editoras exercem uma influência não negligenciável: “Em resumo no que diz respeito aos países de língua oficial portuguesa e às suas literaturas nacionais, Portugal e mais precisamente Lisboa permanece ainda hoje em dia o centro gravitacional para o qual as propostas literárias em língua portuguesa são obrigadas a passar para ter acesso ao mercado editorial e sobretudo para obter a legitimação que lhes possibilita a sua projecção para além dos contextos nacionais” (Da Silva/Brugioni, 2014, p. 7). Porém, apesar de Lisboa e o Porto terem uma certa importância enquanto sedes das grandes

editoras, Portugal não possui um peso idêntico no mundo lusófono que possa comparar-se ao da França e Paris no mundo francófono. E isto porque há o contrapeso das editoras brasileiras neste jogo instável de centros e periferias. É claro que os autores brasileiros não precisam, de maneira nenhuma, de um reconhecimento de Lisboa. Aliás nunca ninguém designou a literatura portuguesa ou brasileira como “lusófonas”; lusófono significa automaticamente “literatura africana de expressão portuguesa” – o que é uma generalização inadmissível (Couto, 2007)⁴. E tendo esses países infelizmente meios de publicação muito restritos, um público leitor autóctone quase inexistente e um aparato crítico subdesenvolvido, as suas produções culturais e literárias não têm grandes hipóteses de sobreviver a partir das suas próprias forças. Provavelmente, a avaliação de Jean-Marc Moura que “the role the lusophone model may play is rather that of a legitimizing authority facilitating the circulation of authors and literary works as a step towards full international recognition” (Moura, 2010, p. 31) é demasiado otimista e a realidade quotidiana é diferente.

Porém, num outro sentido, é também verdade que as experiências vividas pelo Brasil no processo da descolonização constituem uma espécie de padrão a imitar e exercem uma certa influência sobre os autores africanos de expressão portuguesa, por exemplo no que diz respeito ao uso da língua (e, por conseguinte, da cultura) do antigo colonizador: “A institucionalização e o reconhecimento da especificidade brasileira permitem hoje em dia aos protagonistas do espaço lusófono, menos equipados em recursos culturais e literários, apoiar-se sobre o pólo brasileiro para reivindicar, eles também, uma subversão política e literária das normas gramaticais portuguesas” (Casanova, 1999, p. 176). Nas trilhas dos autores brasileiros, os autores africanos de expressão portuguesa perfilham o português, violentam-no⁵, fazem dele um seu uso pessoal, deformando-o, distorcendo-o à vontade. “Dessa maneira, os africanos podem atualmente aproveitar do stock literário acumulado pelos brasileiros dos anos vinte e na reserva de soluções que eles experimentaram para rejeitar a sujeição intelectual a Portugal” (Casanova, 1999, p. 177). Seja como for, a concorrência entre Portugal e Brasil constitui um fator sempre mais importante neste jogo de relações de poder político, económico e cultural entre centro e periferia e muitos autores africanos são hoje em dia publicados tanto em Portugal como no Brasil. E apesar de Gary Victor pensar que os autores brasileiros, embora a sua longa submissão

4 “Ora, os países africanos não são um bloco homogêneo que se possa tratar de modo tão redutor e simplificado. Não se pode conceber como uma única entidade os 5 países africanos que mantêm, entre si, diferenças culturais sensíveis”.

5 A expressão é de Mia Couto, citado *apud* Casanova, 1999, p. 177.

cultural à antiga metrópole colonial, tinham conseguido impor-se primeiro no próprio país, e em seguinte no mundo inteiro, isso parece-me uma avaliação muito otimista; por outro lado ela mostra que o caso brasileiro tem a função de modelo ou padrão para as literaturas africanas de língua portuguesa emergentes – pelo menos para as “grandes” literaturas entre elas, como a angolana ou a moçambicana.

A situação é radicalmente outra no que diz respeito às “pequenas” literaturas africanas, que vou focalizar no que se segue. Primeiro, é preciso constatar que o macrocosmo da situação ambígua da qual sofre Portugal no grande concerto dos poderes europeus reproduz-se de certa maneira ao nível do microcosmo que são os “pequenos” países lusófonos africanos, ou seja Cabo Verde, Guiné-Bissau e São Tomé e Príncipe. Estes países minúsculos constituem uma espécie de espaço periférico em relação à África e à Europa. Têm em comum graves problemas de défices estruturais nos campos da educação, da saúde pública, de ausência de grandes indústrias e de infraestruturas em geral, de prática democrática, assim como de responsabilidade política e administrativa. O que tem, mais uma vez, raízes históricas que dizem respeito ao comportamento de Portugal para com as suas colónias africanas.

Existem, no entanto, algumas diferenças entre os três países implicados. Começando pela literatura cabo-verdiana, é preciso desde logo constatar que ela ocupa uma posição “intermediária” que tem a ver com o seu desenvolvimento social e histórico-cultural. Como se sabe, a colonização de Cabo Verde começou a partir de 1460, com as ilhas (antes não-povoadas) a servirem como base de comércio, sobretudo para escravos provenientes da África Ocidental. Sendo todo o arquipélago de Cabo Verde de precárias condições climáticas para sustentar uma população extensa, com secas frequentes e terras pouco atraentes, não houve, desde o início, um grande influxo de colonos portugueses, e aqueles que chegaram não trouxeram as suas esposas. Este estado de coisas produziu desde cedo uma miscigenação entre os brancos portugueses (e genoveses) e as escravas africanas, o que resultou, pelo menos no mito Freyriano do lusotropicalismo, numa “síntese cultural luso-africana” (Heilmair, 1992, p. 27)⁶, e na formação de uma cultura e língua crioula: “Racially, linguistically, socially and culturally, Cape Verde is a quintessentially Creole nation. Cape Verde has the distinction of having been the first and most comprehensive Creole society in Portuguese Africa” (Hamilton,

6 Para confirmar esta hipótese pode-se alegar Philipp Rothwell: “Se alguma parte do império português personificou o mito promovido por Freyre, essa parte foi Cabo Verde, que conta com uma enorme incidência de miscigenação” (Rothwell, 2011, p. 131).

2010, p. 28). Enquanto noutras colónias portuguesas em África a introdução de uma espécie de sistema educacional demorou bastante tempo, em Cabo Verde foi implantado – segundo o testemunho (algo problemático) do padre António Vieira do ano de 1652 – desde o século XVII (Heilmair, 1992, p. 32ss.). Tentativas falidas de institucionalizações de escolas secundárias datam de 1847 na ilha de Brava (a *Escola Principal*) e de 1860 na ilha de Santiago (o *Lyceu Nacional* em Praia), contudo, pelo fim do século XIX, em 1889, já estavam a funcionar 56 escolas tão estaduais como comunais, mais um seminário que desde 1892 servia também como *seminário-lyceu* e se revelou no decorrer do tempo um grande passo na melhoria da situação intelectual do país. Dada a falta notória de brancos nas ilhas, havia sempre mais pessoas originárias da miscigenação a subir em posições sociais com um certo relevo, facto que a metrópole apoiou cautelosamente, com o alvo de atrair uma crescente classe média cabo-verdiana cultural e politicamente ao lado português, esperando afastá-la ao mesmo tempo da cultura africana, percebida cada vez mais como uma ameaça. Foi assim que numerosos cabo-verdianos foram empregados na administração colonial das outras colónias portuguesas em África em posições subalternas ou médias.

Essa melhoria da escolarização (apesar de ser no fim das contas muito restrita) trazia consigo uma dinamização geral da vida intelectual, sobretudo no que diz respeito ao desenvolvimento da consciência de ter uma cultura própria que se distinguiu da portuguesa, importada: “a Creole intelligentsia established itself on several of the islands considerably before the emergence of acculturated elites in the four other Portuguese African colonies” (Hamilton, 2010, p. 30). A periodização (muito esquemática) da produção literária cabo-verdiana dá conta disso. Fala-se, primeiro, em movimento pré-*Claridoso*, “the early colonial period through the 1930s, also called the “generation of ambiguity”, caught between imitating classical Portuguese works and developing a unique voice critical of the Portuguese empire” (Martin, 2010, p. 5). Inspirando-se nos modelos literários do Nordeste do Brasil, foi o grupo da *Claridade* a promover o estudo da realidade cabo-verdiana (com os fenómenos das secas, da fome, da isolamento geográfica, da emigração, etc.) inclusive as realidades linguísticas, com a intenção declarada de melhorar a situação económica, social e cultural do arquipélago. É aqui que residem as origens da consciência de ter doravante uma cultura original e autónoma que se assemelha a uma identidade própria, a *cabo-verdianidade*. Por conseguinte, a revista *Claridade* publicou não unicamente textos literários, mas também artigos científicos ou reflexões sobre a cultura cabo-verdiana, o que Baltasar Lopes, um dos membros fundadores da *Claridade*, chamou *a posteriori* “o propósito de caboverdianização temática que estava na raiz do programa claridoso” (citado *apud* Heilmair, 1992, p. 88). Segundo Russell Hamilton,

a independência obtida no dia 5 de julho de 1975 marca uma espécie de ponto de transição que divide os autores contemporâneos em dois grupos distintos: um que começou a sua carreira literária ainda sob o regime colonial e outro que se estabeleceu só depois da independência, uma das grandes questões a serem discutidas sendo, por exemplo, aquela em que língua escrever, ou seja, em português ou em crioulo (Hamilton, 2010, p. 30)?

Comparando com a situação na Guiné ou São Tomé e Príncipe, havia em Cabo Verde, desde a segunda metade do século XIX, numerosas possibilidades de publicação de textos literários na imprensa periódica, onde “secções literárias” ou “folhas literárias” faziam regularmente parte de jornais como *O Independente*, *Revista de Cabo Verde*, *A Voz de Cabo Verde* (Heilmair, 1992, p. 186). Eis uma lista (incompleta), só para dar uma impressão da riqueza neste campo. Também ainda antes da institucionalização do Estado Novo surgiu o *Almanach Luso-Africano*, *O Manduco* e *A Esperança*. A partir de 1936, *Claridade* (até 1960), *Certeza* (1944/45), *Cabo Verde – Boletim de Propaganda e Informação* (1949) que passou a chamar-se *Boletim Documental e de Cultura* desde 1962 (até 1965). Depois da independência floresciam revistas literárias, muitas vezes bastante efémeras: *Raízes* (1977–84), *Ponto & Vírgula* (1983–87), *Fragmentos* (1987–97), *Aurora* (1987), *Artiletra* (1991–2016), *Pré-Textos* (1991–2015), *KCultura* (1997–2001), *ANAI* (1999–2001), *Novas Letras* (2016), etc. (Heilmair, 1992, p. 168ss e Brito-Semedo, 2017a). Outras categorias são os órgãos socioculturais regionais, tais como *Magma* (Fogo, 1988–90), *Djâ D”Sal* (Sal, 1989/90), *Montanha* (Mindelo, 1991), *Ekhos do Paul* (Praia, 1992–96) e ainda algumas revistas femininas, como *Revista Mujer* (1982–84), *Krioula* (2011) ou *Sempre viva* (2015, até hoje) (Brito-Semedo, 2017b). Resumidamente pode-se constatar que “a literatura cabo-verdiana, com reconhecida qualidade, sempre produziu um número reduzido de obras literárias enquanto tais. Desde os seus primórdios ela preferiu apoiar-se na imprensa periódica – revistas e folhas literárias – e, apesar do facto de no período pós-independência se ter dado um grande impulso à publicação de livros, continua a desenvolver um papel importante, sobretudo na descoberta de novos valores” (Brito-Semedo, 2017a). Portanto, apesar da situação geral ter melhorado nos últimos anos, o problema da escassez de editoras permanece. Depois de ter estabelecido com algum sucesso o Instituto Cabo-verdiano do Livro, na Praia, já no fim dos anos 70⁷, que publicou, por exemplo em 1987, *Odju*

7 Que depois se converteu em Instituto cabo-verdiano do Livro e do Disco antes de ser integrada, em 2001, como Instituto de da Biblioteca Nacional e do Livro na Biblioteca Nacional de Cabo Verde.

d'Agu de Manuel Veiga, o primeiro romance cabo-verdiano em crioulo, veio a fundação, em 1989, da Ilhéu Editora. Mais recentemente o surgimento de uma nova geração de escritores com um *output* impressionante viu o aparecimento de novas editoras como, por exemplo, a Editora Spleen (Praia), a Edição Sonacor EP - Grafedito – Praia, ou a Rosa de Porcelana Editora e, evidentemente, este é um setor da economia cultural que tem um certo potencial⁸.

Porém, se isto significa que a oposição entre centro e periferia, descrita ao início deste estudo, está a desfazer-se ou mudou de uma vez por todas, é difícil prever. Os autores mais jovens como José Luís Hopffer Almada, Manuel Veiga, Vera Duarte, António de Névada, Dina Salústio, José Luís Tavares, Corsino Fortes, Oswaldo Osório, João Manuel Varela, etc. publicam tanto em Portugal e no Brasil, como em Cabo Verde. Pelo contrário, os grandes escritores cabo-verdianos conhecidos a um nível internacional e com um grande sucesso económico, como Baltasar Lopes, Manuel Lopes, Germano Almeida (este último o segundo vencedor cabo-verdiano do Prémio Camões de 2018) continuam, na grande maioria, a ser editados em Portugal ou no Brasil. Uma certa exceção constitui Arménio Vieira, primeiro escritor cabo-verdiano a vencer o Prémio Camões em 2009 (o seu texto mais conhecido, a novela *O Eleito do Sol*, foi publicado, em 1990, pela Edição Sonacor EP – Grafedito – Praia, ou seja, em Cabo Verde) que – apesar de ter desde essa altura uma certa notoriedade – continua a publicar a grande maioria das suas obras em Cabo Verde. Até se poderia, dado o grande número de escritores contemporâneos cabo-verdianos, talvez falar de uma literatura emergente (com todos os problemas que esta classificação traz consigo), mas Elena Brugioni avisa sucintamente e muito a propósito de Arménio Vieira:

A projeção deste autor fora do contexto cabo-verdiano [onde, aliás fazia parte do cânone menor da literatura cabo-verdiana] acontece no momento em que a sua obra é consagrada através de um galardão literário – patrocinado por Portugal e Brasil – que pela sua

8 No âmbito da *Morabeza – Festa do Livro* em Praia decorrida no mês de novembro de 2017, o consultor e formador português Paulo Ferreira sustentou o seguinte: “‘Cabo Verde tem a possibilidade de se libertar de alguma dependência do exterior e criar as suas próprias estruturas editoriais, criando o próprio emprego e não esquecer que as regras das editoras é que as estruturas sejam muito reduzidas.’ [...] Segundo ele, é ‘relativamente fácil criar editoras e livros’, entretanto, ‘o mais difícil’ é ter, do ponto de vista financeiro e económico, a sustentabilidade do projecto, lembrando que para ter uma editora, basta ter um projecto editorial, saber o quê e quem se vai publicar, captar autores e entrar no processo industrial, igual a qualquer produto.” (<http://www.inforpress.publ.cv/editoras-cabo-verde-possibilidade-libertar-dependencia-do-exterior-formador/>. Acesso do dia 15/04/2018).

operacionalidade em termos de legitimação e fortuna revela uma evidente neocolonialidade das relações literárias e culturais entre os diferentes países e literaturas nacionais que partilham o idioma português. (Brugioni, 2011b, p. 126)

O que constitui uma avaliação bastante pessimista, que põe em dúvida, evidentemente, que a literatura cabo-verdiana está a libertar-se das leis institucionalizadas pelos mais poderosos.

A situação é diferente na Guiné-Bissau e em São Tomé e Príncipe. As duas colónias não estiveram nunca particularmente no foco da atenção da metrópole. Durante séculos, a Guiné-Bissau foi utilizada como “armazém” pelo tráfico de escravos e depois de isso acabar continuou a ser uma colónia de comércio e não de povoamento; enquanto que São Tomé e Príncipe só tinha um valor como produtor de matéria-prima, ao início de cana de açúcar e, a partir do século XIX, de café e de cacau. Contudo, o que se revelou de certa maneira fatal, sobretudo para essas colónias menos em vista, foi o facto de o Estado Novo de Salazar e a sua política para com as suas “províncias ultramarinas” nunca terem instigado nenhum desenvolvimento político ou cultural. Comparando com as antigas colónias inglesas ou francesas, “Portuguese Africans were probably the most educationally and culturally disfavored in the whole of colonial Africa” (Chabal, 1996, p. 19). No momento da independência, a taxa de analfabetismo em todas as ex-colónias portuguesas, mas particularmente na Guiné e em São Tomé e Príncipe, era altíssima, o que teve um impacto enorme na evolução de uma vida cultural própria, e sobretudo no desenvolvimento de literaturas “nacionais”. Já a possibilidade de haver autores autóctones capazes de escrever em português era limitadíssima, para já nem mencionar a improbabilidade de um público que saiba ler – isso também porque, como em Cabo Verde, o estatuto do português como “língua oficial” nestas antigas províncias ultramarinas era mais do que incerto no início da descolonização, facto que na realidade não mudou.

Mencionarei muito brevemente algumas particularidades que apresenta o caso da Guiné-Bissau. A criação da “Colónia da Guiné” só remonta ao ano de 1870, como consequência de uma divisão administrativa de Cabo Verde e da Guiné Portuguesa. Nove anos mais tarde, Bolama foi designada capital e dotada com uma tipografia. Pouco tempo depois surgiu o primeiro periódico, o *Boletim Oficial da Guiné* (1880–1974), mas o primeiro jornal, *Ecos da Guiné*, remonta só ao ano de 1920! Há mais dois jornais republicanos independentes, *A Voz da Guiné* (1922) e o *Pró-Guiné* (1922), aos quais se junta em 1930/31 *O Comércio da Guiné*, este último animado de colaboradores cabo-verdianos ou descendentes de cabo-verdianos que vieram trabalhar na administração da colónia da Guiné (Laranjeira, 1995, p. 356). Em 1949, Bissau foi promovida a nova capital da colónia. Portugal começou a avançar no interior do país somente a

partir dos anos vinte do século XX, quer dizer que “é uma colónia que não iria merecer a atenção dada aos outros territórios colonizados por Portugal” (Costa Semedo/Ribeiro, 2011, p. 9s.). Além disso, até ao fim da dominação portuguesa houve confrontos e lutas tanto interétnicas quanto contra o poder colonial, e pela persistente rebelião dos habitantes da Guiné, a colónia foi chamada de *Guiné rebelde* (Pelissier, 1989, p. 408). Ao contrário do que aconteceu em Cabo Verde e em São Tomé e Príncipe, na Guiné Portuguesa não houve uma importante taxa de miscigenação. Quer dizer que as duas raças coexistiam uma ao lado da outra, o que implicava graves consequências, por exemplo, no campo linguístico do país. Alguns números podem ilustrar a complicada situação: no muito pequeno país que é a Guiné-Bissau (um pouco maior do que a Bélgica) são faladas 27 línguas étnicas. Embora língua oficial do país, o português não é a língua de comunicação geral na Guiné-Bissau, estimando-se o número de falantes em menos de dez por cento da população. Como em Cabo Verde “o crioulo guineense tem conquistado [...] o estatuto de língua veicular, falada por um número de habitantes superior aos que dominam e usam o português no seu cotidiano” (Costa Semedo, 2010, p. 67). Ou seja, o crioulo guineense está a impor-se cada vez mais como “língua guineense”, embora não haja até agora nem ortografia fixa, nem escrita normalizada, nem gramática estandardizada (Augel, 2007, p. 86). Porém, é importante notar que o crioulo rivaliza não só com o português, mas outrossim com as línguas étnicas. Devido, entre outras coisas, a esta situação linguística extremamente complicada, a entrada da literatura guineense no campo das literaturas de língua portuguesa veio a fazer-se muito tarde. Com efeito, ainda nos anos setenta (e ao contrário da situação por exemplo em Cabo Verde), Manuel Ferreira, grande especialista de literaturas africanas lusófonas, intitulou o capítulo dedicado à literatura guineense de “Um espaço vazio” (Ferreira, 1975). Desde então a situação mudou consideravelmente, mas a formação de uma literatura guineense genuína só se efetuou após a independência do país em 1974. Por isso é preciso chamar a atenção para o facto de a Guiné ter sofrido mais do que outras colónias portuguesas africanas de uma quase inexistente implantação de um sistema educativo: somente em 1958 foi inaugurado o primeiro liceu na então Guiné Portuguesa, e só nos anos noventa do século passado surgiram as primeiras universidades⁹. Este facto demonstra

9 Escreve Moema Parente Augel: “Quando se deu a independência, o número de guineenses com formação académica não superava os quatorze, aos quais se somavam apenas mais dezassete com formação média, o que mostra o deplorável estado de desinteresse de Portugal para com essa sua colónia”. Na mesma página a autora continua: “Quando se deu a independência, o número de guineenses com formação

de maneira inequívoca o desinteresse total das instâncias políticas e económicas em assuntos culturais. À data da independência, a Guiné-Bissau não tinha uma imprensa periódica de destaque (como em Cabo Verde) que merecesse esse nome e nenhuma editora. Para obviar um pouco a essa situação deplorável, foi fundada por Fafali Koudawo (“Ku”) Abdulai Sila (“Si”) e Teresa Montenegro (“Mon”) em 1994, em Bissau, a editora *Ku Si Mon*, primeira editora privada guineense. O texto de apresentação da editora Kusimon (o que significa em crioulo “com as suas próprias mãos”) reza: “Os seus principais domínios de intervenção são a literatura (romances, contos, ensaios), a tradição oral (recolhas de contos, provérbios, adivinhas) e a linguística (dicionários bilingues). Publica textos em português e edições bilingues criol-francês e criol-português” e termina com “*Ku Si Mon* Editora é membro fundador da “Aliança dos Editores Independentes”, uma associação internacional que congrega 75 editores de 42 países, sediada em Paris” (<http://www.kusimon.com/editora/apresentacao-2>). De 2012 data até um segundo projeto, da iniciativa de Miguel de Barros, Rui Jorge Semedo, António Spencer Embaló, António Soares Lopes Jr (Tony Tcheka) e Patrícia Godinho Gomes. Chama-se *Corubal – Cooperativa de produção, divulgação cultural e científica* e começou a funcionar como editora independente em 2015 (e-mail de Tony Tcheka do dia 07 de fevereiro de 2017). Mas apesar disso, o caso do mais famoso autor da atual Guiné-Bissau, Abdulai Sila, pode servir de exemplo de como funcionam os mecanismos de publicação na periferia. Ele publicou todas as suas obras primeiro na editora guineense *Ku Si Mon*, mas só conseguiu obter uma certa reputação internacional quando os seus três romances foram reunidos pelo Instituto Camões da Praia (em Cabo Verde) numa edição em 2002 e uma edição sucessiva no Brasil (Pallas, 2006) – e mais uma tradução francesa¹⁰ do seu romance mais famoso, *A Última Tragédia*, que passou, infelizmente, quase completamente despercebida. E não se compreende bem porquê. Todos os seus romances têm uma nítida e pronunciada mensagem histórico-política, mas isto nunca impediu e receção internacional dos livros de um Pepetela, de um Mia Couto ou de autores menos conhecidos fora de África, como Manuel Rui ou Ungalani Ba Ka Khosa. Como os demais colegas africanos, ele mistura o Português com as línguas locais, mesclando a língua portuguesa com o crioulo e as outras línguas nacionais da Guiné-Bissau. Para ajudar o leitor não-guineense, há

académica não superava os quatorze, aos quais se somavam apenas mais dezassete com formação média, o que mostra o deplorável estado de desinteresse de Portugal para com essa sua colônia” (Augel, 2007, p. 73).

- 10 O romance foi traduzido em francês por Alain e Graziella Canihac sob o título *Lultime tragédie* (Saint-Maur-de-Fosses: Sépia, 1996).

sempre um glossário no fim dos livros, mas isso também é *standard*. Quer dizer que Abdulai Sila forneceu todos os requisitos para uma recepção internacional – e, no fundo, oferecia como suplemento aliciante o estímulo da periferia menos conhecida e por isso “exótica”. Todavia, nem por isso, pôde beneficiar do grande *boom* da literatura africana lusófona das últimas duas décadas, que de nada lhe valeu. Uma explicação algo plausível vem de Moema Parente Augel que chama a atenção para o facto de a Guiné-Bissau ser (ainda) um país com uma enorme taxa de analfabetismo de quase 60%, e além do mais um país onde predomina a palavra falada, a oralidade, que “persiste em detrimento da expressão literária” (Augel, 2010, p. 2). Porém, esta é a situação em muitos países africanos, onde uma forte tradição oral não impediu em nada o desenvolvimento de uma rica produção literária escrita. Aparentemente, na Guiné-Bissau são fatores muito mais prosaicos que entravam a divulgação das obras da literatura guineense: o quase inexistente poder aquisitivo da população, a ausência de livrarias ou qualquer rede de distribuição de livros, a falta de hábito de leitura e, afinal, o desinteresse total das instâncias políticas em assuntos culturais.

Para terminar, vejamos qual é a situação em São Tomé e Príncipe. Poucos anos depois do descobrimento do arquipélago (1470), Portugal começou com a colonização dele em 1493, enviando, entre outros, madeirenses, crianças judias batizadas à força e degredados, os quais iniciaram logo a importação de mão-de-obra escrava da costa ocidental da África para trabalharem nos engenhos de cana-de-açúcar (Seibert, 1992, p. 189). Já nessa altura o rei D. João II aconselhava “que seja dada «uma escrava para dela a ter e dela se servir havendo o principal respeito a se a dita ilha povoar»” (citado *apud* Mata, 1994, p. 44). Quer dizer que, devido à miscigenação “programática”, a população santomense era, desde o início, biológica e culturalmente mestiça¹¹, tanto mais que as crianças das escravas foram desde 1515 reconhecidas como cidadãos livres, de maneira que mulatos podiam participar na administração do território e herdar dos seus pais (Mata, 2008, p. 22). Ao lado dessa elite social de mestiços que podia herdar escravos, engenhos e terras, formou-se, devido a uma evidentemente bastante liberal emissão de cartas de alforria, uma classe de pretos livres, chamados de forros – expressão que depois passou a designar todos os dois grupos (Seibert, 1992, p. 189). Com a concorrência brasileira no século XVII, a economia do engenho entrou em declínio e as ilhas perderam a sua importância económica. Sobretudo os europeus abandonaram os engenhos de açúcar para se fixarem no Brasil. As

11 Mata (1993, p. 68s e 75) aponta, porém, algumas diferenças fulcrais entre a sociedade crioula cabo-verdiana e aquela santomense.

suas propriedades passaram para as mãos da elite forra “que se dedicava sobretudo à agricultura de subsistência, ao comércio interno e ao abastecimento de navios, conquistando, contudo, progressivo poder estatutário, sociopolítico e até económico. A restante população forra, a maioria dos santomenses, portanto, possuía também pequenas parcelas de terra” (Areosa, 2008, p. 18). Mas a partir do início do século XIX, com a introdução das monoculturas do café e sobretudo do cacau, começou a assim-chamada “segunda colonização” durante a qual a elite santomense foi desapossada das suas propriedades que passaram a ser incorporados nas “roças” pelos novos proprietários (na maioria) portugueses, que lançaram as bases administrativas e infraestruturais duma colonização verdadeira, processo que perdurou até 1975. Isso não acontecia sem a resistência da elite nativa, os crioulos lusodescendentes (às vezes muito ricos), mas eles não conseguiram manter a sua posição. Os novos colonos traziam as famílias de Portugal e assim produziu-se um afastamento entre os dois grupos que viviam nas ilhas. De um lado os europeus e do outro lado a população com raízes (pelo menos) parcialmente africanas: os crioulos espoliados, os forros, os “gregorianos” (escravos alforriados em 1875) – todos designados de forros na ilha de São Tomé – mais os angolares, descendentes de gente provindo de Angola sob circunstâncias ainda não de todo esclarecidas (Aerosa, 2008, p. 23–25), e os contratados de Angola, de Moçambique e de Cabo Verde. Esta separação dos dois grupos sociais excluiu a população africana em grande parte do desenvolvimento económico, social e cultural, marginalizando-a como nunca antes. A institucionalização de escolas remonta efetivamente ao século XVI, “com a primeira Escola de Artes e Ofícios de África [...], do Seminário Tridentino (Colégio-Internato), cerca de 1514, e da primeira Escola Eclesiástica em São Tomé (Carta Régia de 1 de outubro de 1571)” (Mata, 1993, p. 109). Contudo, com o subsequente desenvolvimento sociocultural das ilhas, esses princípios perderam-se, de modo que no século XX não existiam estruturas educacionais. O primeiro colégio-liceu foi fundado em 1952, mas só começou a funcionar em 1954. Porém, muitos dos ensinantes são pouco qualificados e ainda menos motivados (Mata, 2004, p. 21). Apesar disso, a quota de analfabetismo dos adultos é só de 12% e quase 98% das crianças frequentam o ensino básico com 38% a continuarem no ensino secundário. De data bastante recente, as ilhas têm também universidades, a mais importante sendo a estadual Universidade Pública de São Tomé e Príncipe, fundada em 2014¹².

12 As outras universidades são o Instituto Superior Politécnico (ISP) (depois de 2014 integrado como faculdade na Universidade Pública de São Tomé e Príncipe), o Instituto Universitário de Contabilidade, Administração e Informática (IUCAI), a Universidade Lusíada (a primeira universidade privada inaugurada em 2006; faz parte da

Mais um problema que o arquipélago partilha com a ex-Guiné Portuguesa é a concorrência das línguas faladas num país de somente 1001 km² (o equivalente à superfície de Berlim): a par com a língua oficial que é o português, fala-se o crioulo “forro” da ilha de São Tomé, o lunguyê falado na ilha de Príncipe, o angolalar falado pelo grupo étnico dos angolares, o crioulo de Cabo Verde, o português dos Tongas e alguns vestígios de outras línguas do grupo Bantu (Mata, 2010, p. 14). Contudo, evidentemente, isto diz respeito em primeiro lugar a certos campos semânticos que têm a ver com a vida quotidiana das ilhas: ritmos e danças, cozinha, plantas medicinais, etc. E, aparentemente, algumas destas línguas encontram-se em vias de degeneração para o folclore puro e simples, sobretudo o lunguyê, o crioulo da ilha do Príncipe, e nem a música contribui (como acontece com o crioulo forro de São Tomé¹³) para uma revitalização destas línguas. Aliás, Inocência Mata responsabiliza repetidas vezes a política oficial do governo de São Tomé e Príncipe que não mostra nenhum interesse em assuntos culturais por esse desenvolvimento – e no fundo esta constatação vale também para a literatura santomense. Os inícios desta situam-se já nos finais do século XIX com a produção lírica de Caetano da Costa Alegre (1864–1890), as plataformas para as publicações autóctones sendo, nesta primeira fase, revistas, jornais e boletins da imprensa escrita¹⁴, tais como *O Africano* (1909–1911), *O Negro*, *A Verdade*, *A Voz d'África* (a partir de 1912), *O Correio d'África* (anos 20), este último possuindo uma secção literária, intitulada “Torre de Ébano”, onde por exemplo o já citado Caetano da Costa Alegre publicou poemas santomenses entre 1921 e 1923 e onde prevaleceu a poesia lírica (Mata, 2010, p. 56). Depois há os periódicos propagandísticos do regime salazarista como *A Mocidade Africana* (1930–32), ou o *África Magazine*. Além desses existem publicações com um carácter marcadamente não oficial e não governamental como *África* (1932–33) ou *O Eco da*

Universidade Lusíada portuguesa). (https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_universities_in_São_Tomé_and_Príncipe). Acesso do dia 01/05/2018).

- 13 Inocência Mata cita um censo de 1991 acerca das línguas faladas nas ilhas: “o português é falado por 99,8% da população, o crioulo forro por 73,5%, o crioulo lunguyê por 1,6%. O Censo considera ainda 13,4% de ‘Outras línguas’, não especificando a situação do crioulo cabo-verdiano ou a do angolalar” (Mata, 2010, p. 16).
- 14 “O primeiro jornal da colónia data de 29 de Agosto de 1912 [...]. Contudo, o número 1 do Boletim Oficial, impresso na ilha de S. Tomé, data de 3 de Outubro de 1857: Boletim Oficial do Governo da Província de S. Thomé e Príncipe [...]. Mas como diz José Júlio Gonçalves: «O primeiro jornal não-oficial publicado em S. Tomé e Príncipe intitulava-se *Equador* e foi dado a lume em Outubro de 1869, isto é, doze anos após a publicação do Boletim Oficial»” (Mata, 1993, p. 209).

África (1936–42), o primeiro órgão de movimentos nacionalistas emergentes, o segundo de propaganda religiosa (Mata, 2010, p. 38).

A crescente consciencialização de existir algo como um “caráter nacional santomense” e a aspiração à independência ocasionou uma vaga literária autóctone sobretudo no campo da poesia que atinge um apogeu na poesia de Francisco Tenreiro (1926–61) assim como na antologia *Poetas de São Tomé e Príncipe*, publicada em 1963 pela Casa dos Estudantes do Império em Lisboa (responsável também pela revista *Mensagem*), da qual fizeram parte integrante Tomás Medeiros, Maria Manuela Margarido (1925–2007) e Alda Espírito Santo (1926–2010) (Laranjeira, 1995, p. 335–349). Pelas décadas de 40, 50 e 60 do século passado, Inocência Mata constata uma fase de euforia literária onde a são-tomensidade se desenvolveu, “à volta de *topoi*, motivos e ideologemas, de signos e símbolos específicos e de uma certa retórica que configuraram a estética literária” (Mata, 2008, p. 54). Nessa altura são as antologias que substituem de certa forma as publicações na imprensa escrita. Depois daquela da Casa dos Estudantes do Império, Manuel Ferreira reuniu poemas soltos de poetas santomenses na antologia *No Reino de Caliban II* de 1975, e o ano de 1977 viu ainda a aparição de mais duas antologias, a *Antologia Poética Juvenil de S. Tomé e Príncipe – resistência popular ao fascismo e colonialismo* assim como a *Antologia Poética de S. Tomé e Príncipe*. Com isso, também a prosa santomense com os livros de Viana de Almeida e Sum Marky (José Ferreira Marques), o mais conhecido autor de romances santomenses (aliás todos esgotados e impossíveis de encontrar hoje em dia) deu os seus primeiros passos, com a tematização explícita da opressão colonial. No entanto, o facto de o último romance de Sum Marky, *Crónicas de uma Guerra Inventada*, de 2001, retomar ainda esta temática, aponta para um problema bastante grave: “A afirmação literária, empreendida nos anos 40-50-60 [...] não resultou em fertilidade da literatura são-tomense nos anos pós-independência” (Mata, 2008, p. 58). Quer isto dizer que depois da independência de São Tomé e Príncipe em 1975, a produção literária, centrada muitas vezes em “poesia de combate”, entrou num declínio que nem a fundação da União Nacional dos Escritores e Artistas de São Tomé e Príncipe (UNEAS) conseguiu enterrar. Tal como na atual Guiné-Bissau, as razões desta situação têm a ver, em primeiro lugar, com fatores extrínsecos à produção literária, como pressões políticas, problemas de edição (por exemplo o preço do papel) e divulgação. Só há raras tentativas editoriais, como por exemplo aquela que iniciou em 2002 sobre o patrocínio do Centro Cultural Português de São Tomé/Instituto Camões que inaugurou duas coleções, uma de poesia (*Acácia Rubra*) e uma de prosa (*Flor de Eritrina*). “A partir de 2003, esta actividade editorial transferiu-se para a UNEAS [...] que edita livros que são feitos em Portugal e que, com grande dificuldade, são enviados para São

Tomé e Príncipe” (Mata, 2004, p. 115). Depois, existe uma única e museológica tipografia (impressão tipográfica com caracteres gravados em relevo, ou seja anti-quadíssima) em território santomense¹⁵. Além do mais, “escrever em São Tomé e Príncipe constitui uma «actividade de lazer». E como descansar o espírito numa sociedade em que a luta pela sobrevivência começa com a primeira refeição do dia” (Mata, 2008, p. 59)?

Contudo, existe também em São Tomé e Príncipe uma nova geração de escritores como Joaquim Rafael Branco, Francisco Costa Alegre, Fernando de Macedo, Maria Olinda Beja, Sacramento Neto, Albertino Bragança, Frederico Gustavo dos Anjos, Amadeu Quintas da Graça, Conceição Lima e Aíto Bonfim (Ângelo de Jesus Bonfim) que começa a desmentir o julgamento de Inocência Mata de 1998¹⁶ que desde o fim dos anos 70 não há nem progresso temático, nem formal na cena literária santomense e que inspira alguma esperança no futuro dela.

Para resumir brevemente e retomar os reflexões iniciais. A constatação seguinte vale *mutatis mutandis* para as literaturas lusófonas e sobretudo para os “pequenos” países africanos de expressão portuguesa que são Cabo-Verde, Guiné-Bissau e São Tomé e Príncipe:

[Le manifeste de la littérature monde en français] a eu l'avantage de remettre à l'ordre du jour les questions de place de la littérature en français dans le monde, de la littérature française dans le grand champ de la littérature francophone, des relations spatiales des écrivains avec le monde et leur langue, incluant la douleur des migrations et la richesse des créolisations, et de revisiter la relation historique sous-jacente entre anciens colonisés et colonisateurs. (Constant, 2011, p. 80)

Situados na margem da periferia, esses três países e as suas respectivas literaturas têm enormes dificuldades em manter uma posição no mercado literário, tanto lusófono como internacional. Se os autores destes espaços geográficos minúsculos querem ser tidos em conta, são obrigados a publicar as suas obras nos grandes centros – mesmo semiperiféricos – que são Portugal ou o Brasil; e mesmo se conseguem isso, nada garante que resulte num sucesso imediato. Os três países discutidos neste artigo encaminham-se para ser – pelo menos linguisticamente – sociedades crioulas, e o que isto virá a significar para as suas

15 É muito estranho que exista sobre esse assunto uma página web bastante detalhada e bem documentada em alemão – a página principal é ainda muito mais pormenorizada sendo aquela em neerlandês (!) – mas não há uma versão portuguesa! (https://de.wikipedia.org/wiki/São_Tomé_und_Príncipe. Acesso do dia 27/02/2018).

16 Que ela mesma, aliás, retificou em 2010 (Mata, 2010, pp. 70–92)!

literaturas, ainda ninguém pode avaliar. Em todo o caso, o português perderia a sua função de “mástique social” ou até cultural que Mia Couto reivindica para o seu Moçambique natal (consciente do facto de se tratar da língua do ex-colonizador). Se fosse o caso, como disse J.M.G Le Clézio na ocasião da atribuição do Prémio Nobel da Literatura em 2008, que “la littérature est un des moyens pour les hommes et les femmes de notre temps d’exprimer leur identité, de revendiquer leur droit à la parole, et d’être entendus dans leur diversité” (Le Clézio, 2008, p. 7)¹⁷, cada conceção de literatura nivelando-a unicamente segundo critérios económicos ou para fins comerciais constituiria o fim das literaturas nacionais de todos os países “pequenos” (não só lusófonos), criando desta maneira uma situação absolutamente indesejável. Mia Couto, no artigo citado, disse o seguinte: “Num mundo americanizado e dominado pelo idioma inglês, a lusofonia deve ser um pólo de diversidade criativa não apenas no plano linguístico, mas cultural, político e filosófico. [...] Seremos fortes apenas se produzirmos um pensamento próprio, original e interventivo” (Couto, 2007). Apagar as pequenas literaturas significaria empobrecer a fantástica riqueza de uma produção literária (mundial), que vive, muitas vezes, justamente das grandes descobertas nos pequenos nichos que são, por exemplo, Cabo Verde, Guiné-Bissau ou São Tomé e Príncipe.

Referências bibliográficas

- Areosa Feio, J. (2008). *De Étnicos a “Étnicos”: Uma abordagem aos “Angolares” de São Tomé e Príncipe* (Dissertação de Mestrado). Universidade de Lisboa: Instituto Superior de Ciências do Trabalho e Empresa.
- Augel Parente, M. (2007). *O Desafio do Escombros*. Rio de Janeiro: Garamond.
- Augel Parente, M. (2010). Abdulai Sila: uma visão crítica da Guiné-Bissau. In C. Tindó Secco, M.d.C. Sepúlveda, M.T. Salgado (Eds.). *África & Brasil. Letras em Laços*. São Caetano do Sul, São Paulo: Yendis.

17 Aliás, Le Clézio é perfeitamente consciente dos problemas que têm os pequenos países para obter uma atenção qualquer: “La culture à l’échelle mondiale est notre affaire à tous. [...] Il est vrai qu’il est injuste qu’un Indien du grand Nord Canadien, pour pouvoir être entendu, ait à écrire dans la langue des conquérants – en Français, ou en Anglais. Il est vrai qu’il est illusoire de croire que la langue créole de Maurice ou des Antilles pourra atteindre la même facilité d’écoute que les cinq ou six langues qui règnent aujourd’hui en maîtresses absolues sur les médias (Le Clézio, 2008, p. 7).

- Beggar, A. (2011). Hédi Bouraoui et le concept de littérature-monde. *Logosphère. Revue d'Études linguistiques et littéraires, Les littératures francophones: pour une littérature monde?*, 7, 39–52.
- Brito-Semedo, M. (2017a). Imprensa cultural e social em Cabo Verde. Parte I. In <http://brito-semedo.blogs.sapo.cv/imprensa-cultural-e-social-em-cabo-578142>. Acesso do dia 15/04/2018.
- Brito-Semedo, M. (2017b). Imprensa cultural e social em Cabo Verde. Parte II. In <http://brito-semedo.blogs.sapo.cv/imprensa-cultural-e-social-em-cabo-578502>. Acesso do dia 15/04/2018-
- Brugioni, E. (2011a). Old Empires, New Cartographies: Problematizing “Lusophone Categorizations”. In M. C. Ribeiro Sanches et al. (Eds.). *Europe in Black and White. Immigration, Race, and Identity in the “Old Continent”* (pp. 199–208). Bristol, UK/Chicago, USA: Intellect.
- Brugioni, E. (2011b). Cartografias literárias pós-coloniais: contrapontos entre práticas e teorias. Um estudo sobre Arménio Vieira. In M. Calafate Ribeiro, S. R. Jorge (Eds.). *Literaturas insulares: leituras e escritas de Cabo Verde e São Tomé e Príncipe* (pp. 111–128). Porto: Afrontamento.
- Calafate Ribeiro M./Jorge S. R. (Eds.). (2011). *Literaturas insulares: leituras e escritas de Cabo Verde e São Tomé e Príncipe*. Porto: Afrontamento.
- Calafate Ribeiro, M./Costa Semedo, O. (Eds.). (2011). *Literaturas de Guiné-Bissau. Cantando os escritos da história*, Porto: Afrontamento
- Candido, A. (1970). Esquema de Machado de Assis. In *Vários Escritos* (pp. 13–32). São Paulo: Duas Cidades.
- Candido, A. (1987). Literatura e Subdesenvolvimento. In *A Educação pela Noite e Outros Ensaios* (pp. 140–162). São Paulo: Editora Ática.
- Casanova, P. (1999). *La République mondiale des Lettres*. Paris: Seuil.
- Chabal, P. (Ed.). (1996). *The Post-Colonial Literature of Lusophone Africa*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- Constant, I. (2011). Littérature-monde: paradoxe et ambiguïtés. In *Logosphère. Revue d'Études linguistiques et littéraires, Les littératures francophones: pour une littérature-monde?*, 7, 69–82.
- Costa Semedo, O. (2010). *Guiné-Bissau. História, Culturas, Sociedade e Literatura*. Belo Horizonte: Nandyala.
- Costa Semedo, O./Calafate Ribeiro, M. (2011). Apresentação. Oscilando entre o canto e os escritos. In M. Calafate Ribeiro, O. Costa Semedo (Eds.). *Literaturas de Guiné-Bissau. Cantando os escritos da história* (pp. 9–14). Porto: Afrontamento.

- Couto, M. (2007). Desmontando e reconstruindo a ideia de lusofonia. *SAVANA*, 29/06/2007.
- Da Silva, M.-M./Brugioni, E. (2014). Cartographies et itinéraires postcoloniaux. Langues, communautés et imaginaires. Repenser la communauté de langue portugaise à partir du débat au sein de la francophonie. *Reflexos. Revue pluridisciplinaire du monde lusophone*, 2 atualizado 10/5/2017 http://e-revues.pum.univ-tlse2.fr/sdx2/reflexos/article.xsp?numero=2&id_article=article_02bbregonidasilva-1681 Acesso do dia 01/03/2018.
- Ferreira, M. (1975). *No Reino de Caliban. Antologia Panorâmica da Poesia Africana de Expressão Portuguesa I, Cabo Verde e Guiné-Bissau*. Lisboa: Seara Nova.
- Gary, V. (2007). Littérature-monde ou liberté d'être. In M. Le Bris, J. Rouaud (Dir.). *Pour une littérature monde* (pp. 315–320). Paris: Gallimard.
- Hamilton, R. G. (2010). Contemporary Cape Verdean Literature. *Transition*, 103, 26–35.
- Heilmair, H.-P. (1992). *Die Entwicklung der kapverdischen Literatur im soziokulturellen Kontext*. Frankfurt am Main: TFM.
- https://de.wikipedia.org/wiki/São_Tomé_und_Príncipe Acesso do dia 27/02/2018.
- <http://www.inforpress.publ.cv/editoras-cabo-verde-possibilidade-libertar-dependencia-do-exterior-formador/> Acesso do dia 15/04/2018.
- <http://www.kusimon.com/editora/apresentacao-2> Acesso do dia 26/04/2017.
- <http://www.weltsprachen.net/> Acesso do dia 27/02/2018.
- <http://de.statista.com/statistik/daten/studie/150407/umfrage/die-zehn-meist-gesprochenen-sprachen-weltweit/> Acesso do dia 27/02/2018.
- https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_universities_in_São_Tomé_and_Príncipe Acesso do dia 01/05/2018.
- Laranjeira, P. (1995). *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta.
- Le Bris, M./Rouaud, J. (Dir.). (2007). *Pour une littérature monde*. Paris: Gallimard.
- LeClézio, J. M. G. (2008). Dans la forêt des paradoxes. In http://www.nobel-prize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2008/clezio-lecture_fr.pdf Acesso do dia 01/03/2018.
- Lourenço, E. (1999). *A Nau de Ícaro, seguido de Imagem e Miragem da Lusofonia*. Lisboa: Gradiva.
- Martin, C. (2010). Introduction to Cape Verdean Selections. *Transition*, 103, 2–7.
- Mata, I. (1993). *Emergência e Existência de uma Literatura. O Caso Santomense*. Linda-a-Velha: ALAC.

- Mata, I. (2008). *Diálogo com as Ilhas (Sobre Cultura e Literatura de São Tomé e Príncipe)* [1998]. Lisboa: Colibri.
- Mata, I. (2004). *A Suave Pátria. Reflexões Político-Culturais sobre a Sociedade São-Tomense*. Lisboa: Colibri.
- Mata, I. (2010). *Polifonias Insulares. Cultura e Literatura de São Tomé e Príncipe*. Lisboa: Colibri.
- Mata, I. (2011). On the Periphery of the Universal and the Splendour of Eurocentrism. In M. C. Ribeiro Sanches, J. Ferreira Duarte, L. Pires Martins (Eds.). *Europe in Black and White. Immigration, Race, and Identity in the “Old Continent”* (pp. 89–100). Bristol, UK/Chicago, USA: Intellect.
- Moura, J.-M. (2010). French Language-Writing and the Francophone Literary System. *Contemporary French and Francophone Studies*, 14 (1/2010), 29–38.
- Oktapoda, E. (2011a). Introduction. *Logosphère. Revue d’Études linguistiques et littéraires, Les littératures francophones: pour une littérature-monde?*, 7, 1–24.
- Oktapoda, E. (2011b). Mondialisation, diversité culturelle et francophonie. Littératures transnationales, l’Europe, la France et la Grèce. L’Archipel grec des écrivains d’expression française. *Logosphère. Revue d’Études linguistiques et littéraires, Les littératures francophones: pour une littérature-monde?*, 7, 127–138.
- Pélissier, R. (1989). *Naissance de la Guinée. Portugais et africains en Sénégal (1841–1936)*. Orgeval: Pélissier.
- Rothwell, P. (2011). Legados luso-tropicais em *Eva* de Germano de Almeida, ou crueldade como um ato encenado. In M. Calafate Ribeiro, S. R. Jorge (Eds.). *Literaturas insulares: leituras e escritas de Cabo Verde e São Tomé e Príncipe* (pp. 129–138). Porto: Afrontamento.
- Seibert, G. (1992). Strukturangepassung in São Tomé e Príncipe – Programme und Probleme. In P. Meyns (Ed.). *Demokratie und Strukturereformen im portugiesischsprachigen Afrika* (pp. 189–207). Freiburg: Arnold-Bergstraesser-Institut.
- Soares, A. (Ed.). (2006). Introduction. From Minho to Timor and Back Again: A Journey of Postcolonial (non)Possession. *Towards a Portuguese Postcolonialism, Lusophone Studies* 4, 5–25.
- Sousa Santos, B. (1999). *Pela Mão de Alice. O Social e o Político na Pós-Modernidade*. Porto: Afrontamento.
- Sousa Santos, B. (2001). Entre Próspero e Caliban: Colonialismo, pós-colonialismo e inter-identidade. In M. I. Ramalho, A. Sousa Ribeiro (Orgs.). *Entre Ser e Estar. Raízes, Percursos e Discursos da Identidade*. Porto: Afrontamento.
- Sousa Santos, B. (2008). Libertem a língua. *Visão*, 17/04/2008.

- Sousa Santos, B. (2014). Portugal diante da opção Jangada de Pedra. In: <http://outraspalavras.net/posts/portugal-diante-da-opcao-jangada-de-pedra/> Acesso do dia 20/03/2018.
- Veiga, M. (1997). *Insularité et littérature aux îles Cap-Vert*. Paris: Éd. Karthala.
- Victor, G. (2007). Littérature-monde ou liberté d'être. In M. Le Bris, J. Rouaud (Dir.). *Pour une littérature monde* (pp. 315–320). Paris: Gallimard.

Alberto Sismondini

Centro de Literatura Portuguesa
Universidade de Coimbra

Manifestações da alteridade nos *Contos Completos* de Alberto Mussa

Resumo: A literatura brasileira contemporânea tem em Alberto Mussa (1961) um escritor notável. A sua produção literária pode caracterizar-se, em parte, por apresentar uma história do Rio de Janeiro elaborada em moldes de conto fantástico ou policial, frequentemente sob a lupa da irrealidade e do humorismo. A antologia *Os contos completos* (2016) é uma singular recolha de narrações breves, uma espécie de súpula, com escolha do próprio autor, dos trabalhos compostos nas últimas décadas.

Palavras-chave: Alberto Mussa, *Contos Completos*, literatura brasileira, alteridade, imagiologia, Rio de Janeiro.

Alberto Mussa é um escritor singular no panorama literário brasileiro contemporâneo, pelas escolhas estéticas operadas na criação das suas narrativas. Diferentemente de muitos outros autores que insistem, usando as palavras de Karl Erik Schøllhammer, em narrar no presente para impor a sua presença performativa, levando simultaneamente a um questionamento referente à eficiência estilística da própria literatura (Schøllhammer, 2009), Mussa recorre à mitologia e à história do Brasil para criar uma linha narrativa original, frequentemente inspirada na escrita de Borges e Bioy Casares ou, na vertente carioca, de Machado de Assis e Nelson Rodrigues.

Frequentemente entrevistado, o nosso autor declara encontrar na mitologia o género por excelência, o mais essencialmente literário, o mais perfeito, por reunir “o mínimo de expressão com o máximo de conteúdo” (Rebinski Jr., 2012). Manifesta também a sua aversão ao excesso autorreferencial das obras contemporâneas:

Qual é o perfil do escritor brasileiro? Branco, universitário, jornalista, professor de literatura, morador de um grande centro, a capital do seu estado. É o escritor brasileiro de hoje. É difícil fugir disso, estatisticamente. A literatura é auto-referente por definição. (Pellanda, 2011)

Estas afirmações remetem para o resultado das pesquisas de Regina Dalcastagnè da Universidade de Brasília, que delineou um perfil das personagens ficcionais da literatura brasileira contemporânea. Esta autora salienta a escassa representação social das diferentes personagens destes autores, no complexo mosaico étnico-social brasileiro. Alberto Mussa, em contrapartida, inclui no universo do fazer literário todos aqueles julgados incapazes pelo “domínio precário de determinadas formas de expressão” (Rebinski Jr., 2012) vigente na sociedade do seu país, confirmando de alguma forma as palavras de Michel Foucault, traduzidas pela acadêmica brasileira, sobre o tema da imposição de um discurso.

[...] em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por papel conjugar seus poderes e seus perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade. (Dalcastagnè, 2005, p. 17)

De facto, conforme esta visão, está instalada no país uma poderosa minoria, dotada de um forte poder semiótico, que consegue condicionar cultural e materialmente a maioria da população, dominando-a, conforme a aplicação no domínio literário do termo “campo” enunciada por Pierre Bordieu e a de “perspetiva social” elaborada por Iris Marion Young (Dalcastagnè, 2005, p. 16).

Na mesma senda desta tomada de consciência, vai a posição crítica assumida pelo nosso autor para com determinadas obras literárias canônicas, que são objeto de estudo no ensino obrigatório no Brasil: *Macunaíma* e *O sítio do picapau amarelo*. O trabalho de Mário de Andrade foi considerado, na altura do seu lançamento, revolucionário, iconoclasta e contrário a um imaginário colonial vigente que vedava a representatividade de etnias, exceto, para o caso dos índios, a do *Guarany*. *Macunaíma* aparece preconceituoso por abusar de imagotipos de cariz negativo contra os ameríndios (preguiçosos, libidinosos, traidores ou, de forma geral, sem ética) e os negros (“sujos, feios, supersticiosos”) (Pellanda, 2011). Também a série de Monteiro Lobato é acusada de tratar mal os negros. O perfil da personagem Tia Anastácia corresponde à imagem de uma mulher “burra, feia e fedorenta” (Pellanda, 2011). Esta obra já não se pode considerar apta a contribuir para a formação da consciência dos novos brasileiros, pois a representação social mostrada pelo *Sítio* corresponde à de uma época diferente da nossa, tal como o pensamento do autor nos deixa perceber:

As pessoas que fizeram a literatura brasileira do século 20 não imaginavam que sua obra pudesse ser lida por negros. Não imaginavam que os negros iriam à escola um dia, que seriam universitários, que seriam intelectuais. (Pellanda, 2011)

De mesma forma, o nosso autor invetiva quem pretende dar voz aos índios sem ter cognição nenhuma das culturas ameríndias preexistentes (ou até existentes) no país:

[...] E você vê coisas absurdas. Gente colocando palavras tupi na boca de índios que não falam tupi. No Brasil, são faladas quase 200 línguas indígenas. Então, falta uma identificação do brasileiro com a história de seu país. E o reconhecimento de que, na verdade, nossa história territorial não começa em 1500. Ela já vinha de antes. Na França, antes da chegada dos romanos, você tinha os gauleses. Em Portugal, você tinha os iberos. Fernando Pessoa, em *Mensagem*, fala do herói antigo, anterior aos romanos. Ele não acha que Portugal começou com a invasão romana. Esse sentimento, no Brasil, não existe. E existe em todo lugar do mundo. Só não existe aqui. (Pellanda, 2011)

Aparece aqui uma procura de exatidão, que podemos relacionar com propriedades salvíficas enunciadas por Italo Calvino nas suas *Propostas*, nomeadamente a de a literatura poder salvar a nossa civilização neste atual novo milénio (Calvino, 2002).

Em *Os contos completos*, livro surgido em 2016 como uma coletânea de contos retomados de textos anteriores revistos e comentados pelo autor, Alberto Mussa apresenta vinte e nove ficções, com um apêndice de mais três, subdivididas em 4 secções: histórias cariocas, narrativas orientais, relatos brasileiros e variações machadianas. Os seus fieis leitores bem sabem que a literatura é a grande oportunidade de viver uma vida que eles próprios, fisicamente, nunca poderiam viver, conforme expressa, entre outras, na entrevista à revista *Cândido* “A literatura é uma forma de viver múltiplas vidas no tempo de uma” (Rebinski Jr., 2012). Desta forma, os leitores percorrem muitas terras e muitas épocas, passando da China antiga ao morro carioca contemporâneo, do Brasil da *Carta de Achamento* à Angola arcaica, do Rio de Janeiro machadiano ao Levante mediterrânico, nos tempos da primeira cruzada.

No que respeita à definição das várias personagens e do papel por elas desempenhado na ficção, o autor deixa à empatia do próprio leitor de perceber qual é a pertença étnica de cada figura focada: “Nos meus livros, nunca digo que um personagem é negro. Nunca digo, o leitor vai ter que descobrir. Vou dar indicações [...]” (Pellanda, 2011).

De facto, todas as ficções publicadas neste volume representam um encontro entre diferentes culturas, com a presença de estranhos que se tornam estorvos ou até problemáticos por alterarem os ritmos da vida preexistente, tal como ocorre no conto de abertura, “A milhar do galo”. Este conto, de ambientação urbana carioca dos morros da zona norte do Rio, descreve as lides do Alemãozinho, negro, considerado dono do Andaraí com um seu coetâneo, um avatar do autor, o “pé-frio” branco, originário do rico bairro de Grajaú. Tudo passado ao ritmo

das jogadas do popular “jogo do bicho”, a evocar ao mesmo tempo um subtil elo entre realidade factual, divinação e rituais apotropaicos populares.

Procurando nesta coletânea um “conto exemplar”, a história de abertura da seção denominada “narrativas orientais”, intitulada “*De canibus quaestio*”, apresenta-se como paradigmática. Um comentário do próprio autor, colocado “in exergo”, permite entender a natureza hipertextual do conto, ao relacioná-lo com o livro de Amin Maalouf *Les croisades vues par les arabes*, nomeadamente no evento descrito no terceiro capítulo desta obra, consagrado aos “cannibales de Maara”, episódio cruento ocorrido no cerco da cidade de Ma`rra an-Nu`man na Síria, durante a primeira cruzada. O tema, já por si, evoca um confronto civilizacional entre europeus cristãos e levantinos islamizados. O autor, no seu constante desejo de subverter os padrões do pensamento e da lógica comuns, põe entre os dois oponentes a figura dos cães e entre as narrações emolduradas pela ficção principal (a chegada dos *tafurs*, equiparados a cães, o cerco à cidade, a sua queda e a matança subsequente sofrida pelos habitantes) aparece uma autêntica dissertação, ou melhor uma desconstrução da imagem do cão e das suas virtudes até o tornar um animal repugnante, servil e antropófago.

Este detalhe remete para um trabalho de referência, *A descoberta da América – a questão do outro*, de Tzvetan Todorov (Todorov, 1982), que se debruça sobre o encontro extraordinário entre europeus e ameríndios no tempo dos descobrimentos e apresenta uma singular dedicatória a uma mulher maya devorada pelos cães, conforme as crônicas de Diego de la Landa. Além desta referência pontual, parece haver mais afinidades entre o raciocínio do pensador búlgaro e o do nosso autor. Para Todorov, a queda dos impérios meso e latino-americanos, neste choque intercultural, deveu-se essencialmente à superioridade semiótica dos europeus. Estes conseguiram aproveitar-se de mitos locais, buscaram mediadores linguísticos e com Cortez alteraram a função da linguagem, de tal forma que de instrumento integrador da comunidade da tradição ameríndia passou a ferramenta política de manipulação e controle do outro.

Da mesma forma, as ficções de Alberto Mussa apresentam dois elementos de comunidades em conflito. Um deles dispõe de qualidades semióticas que promovem o predomínio de uma das fações: veja-se o branco “pé-frio” do conto de abertura da coletânea, um branco aliás muito imbuído de cultura negra¹, que domina as divinações míticas do morro. Em outro, Xtu, o último neandertal, da narração homónima, sucumbe perante a maior pujança cognitiva dos “homens

1 “Não tenho nenhum interesse pela cultura negra, porque essa é a minha própria cultura”. Entrevista na revista *Cândido* (Rebinski Jr., 2012).

macacos”, personificação do moderno *Homo sapiens*.

Maior destaque merece o marujo judeu degredado, Afonso Ribeiro, personagem de “A primeira comunhão de Afonso Ribeiro”, conto ambientado no tempo do achamento do Brasil, uma personagem que aprende o idioma indígena e vai encontrar a sua suspirada integração dentro de um grupo humano num ritual antropofágico miscigenado na terra de Vera Cruz. O estatuto desta personagem é de perene descontextualizado: um cristão-novo mal convertido, literalmente cuspidado da metrópole e obrigado a embarcar para o ultramar.

É um elemento “de baixo” da sociedade portuguesa que se desloca para o Brasil e é aí tolerado, mas não positivamente apreciado pelos nativos, por ser considerado um pusilânime. No entanto, é esta sua característica que lhe salva a vida.

O trabalho de Mussa é, por conseguinte, devedor ao livro do Todorov, nomeadamente no conceito de igualdade na diferença, apresentado pelo autor búlgaro através de duas personalidades eminentes no plano axiológico (*De Las Casas*) e no plano material (*Cabeza de Vaca*) e que as personagens de Alberto Mussa e o próprio autor refletem. Numa apresentação crítica de Leyla Perrone-Moisés que acompanha o livro, esta compara o autor a “um andarilho velho que já percorreu muitas terras e muitos séculos [...]” tal como Álvaro Nuñez Cabeza de Vaca, o autor do périplo narrado nos seus *Naufragios*, que, efetivamente, procura aproximar-se dos ameríndios de forma singular, se comparada com a literatura de viagens coeva, dignificando as suas existências, retratando-os enquanto homens e não apenas enquanto “gentios”. O andarilho Cabeza de Vaca cruza-se idealmente com o andarilho Alberto Mussa e com os andarilhos das suas ficções, tais como acontece em “Elegbara”, conto definido pelo autor como seu *padê* pessoal², e em “Os sábios de Tombuctu”, cuja personagem subversiva corresponde inteiramente ao espírito do seu criador, tal como aparece neste comentário:

Gosto muito de transformar uma história em outra. De pegar uma história e dizer: “Posso transformar isso em outra coisa”. Gosto de mudar a reação da personagem x, por exemplo, e imaginar o que aquilo pode me instigar a pensar. (Pellanda, 2011)

Palavras repletas de esperança sobre o carácter redentor da Literatura, a parecer evocar as célebres palavras de Horácio, quando este afirma: “*Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci, Lectorem delectando pariterque monendo*” aqui usadas pelo nosso autor na sua procura de educar a consciência dos leitores, para uma melhor compreensão da profunda complexidade do panorama social brasileiro contemporâneo.

2 p. 213, comentário em exergo.

Referências bibliográficas

- Calvino, I. (2002). *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas* (4ª Ed.). Trad. José Colaço Barreiros. Lisboa: Teorema.
- Dalcastagnè, R. (2005). A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990–2004. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, 26. Brasília: UnB.
- Maalouf, A. (1983). *Les Croisades vues par les Arabes*. Paris: J.C. Lattès.
- Mussa, A. (2016). *Os contos completos*. Rio de Janeiro: Topbooks.
- Pellanda, L. H. (2011). Alberto Mussa. *Jornal Rascunho*, 123. Disponível em <http://rascunho.com.br/alberto-mussa/> (acesso a 21.01.2018).
- Rebinski Jr, L. (2012). Entrevista – Alberto Mussa – Meu destino é ser *outsider*. *Cândido – Jornal da Biblioteca pública do Paraná*, 13. Disponível em <http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=34> (acesso a 21.01.2018).
- Schøllhammer, K.H. (2009). *Ficção Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Todorov, T. (1982). *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*. Paris: Seuil.
- Todorov, T. (1984). *La conquista dell'America – Il problema dell'altro*. Torino: Einaudi.
- Vaca, Á. N. Cabeza de (2003). *Naufragios*. Edición digital, disponível em http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/naufragios--0/html/feddcf8e-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0_ (acesso a 25.01.2018)

Tania Macêdo

Universidade de São Paulo

Literaturas africanas de língua portuguesa e império colonial: “o silêncio azul”¹

Resumo: A investigação que dá origem a este texto insere-se em uma pesquisa maior que engloba a questão da memória do/sobre o Império Colonial Português. Na fase atual da mesma, o objetivo principal é verificar quais as diretrizes da censura em Angola e sobre os livros angolanos.

Palavras-chave: Império colonial português, Angola, censura, literatura e colonização.

A instalação *O Parthenon de livros*, da artista argentina Marta Minujín, erguida em Kassel (Alemanha) como uma réplica do templo da Acrópole de Atenas, foi construída com mais de 100.000 livros proibidos em todo o mundo e integrou a Documenta 14 (abril a setembro de 2017). Esta obra, símbolo dos silêncios a que autores e públicos foram relegados pela censura dos diversos países do mundo, indicaria também, segundo a crítica, “um manifesto contra a herança brutal de impérios colonialistas, lembrando, por exemplo, as raízes do racismo [...]” (Marti, 2017, s/n). Como a obra de Minujín demonstra, a censura ultrapassa fronteiras e tempos e a literatura é uma das suas maiores vítimas.

O século passado foi palco de numerosos e dolorosos episódios protagonizados por regimes totalitários e seu exercício censório, destacando-se a *Bücherverbrennung* (queima de livros) realizada entre os dias 10 de maio e 21 de junho na Alemanha. Talvez fosse importante refletir que, assim como a sociedade alemã ficou praticamente inerte frente aos acontecimentos, também o mundo, não muito tempo antes, assistira com uma impassividade assustadora às torturas, assassinatos e brutal censura impetrados pelos impérios coloniais europeus, abrindo as portas ao Holocausto (Confino, 2016; Huyssen, 2014).

A escolha do tema da censura no Império Colonial Português, mais especificamente no que se refere a Angola, tem em vista que uma parte significativa

1 Este texto é um resultado parcial da pesquisa realizada em Portugal em 2018, financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

da história e da produção literária portuguesa e dos países africanos de língua portuguesa, para não falarmos do Brasil até 1822, ou seja, em pleno movimento literário romântico, é imperial. Em contrapartida, as operações de apagamento, rasura ou mascaramento não são estranhas quando se estuda o Império Colonial Português hoje.

Vale lembrar que a própria nomeação – Império – sofreria uma modificação, para os territórios africanos ocupados, em 1951, com a revogação do Ato Colonial. Como sabemos, essa modificação tem em vista a pressão de organismos internacionais e, portanto, no papel o Império deixaria de existir, na medida em que se passou a denominar as colônias como províncias ultramarinas. Ou seja, ocorre uma ressemantização do Império junto ao mundo – e especialmente à ONU que havia aprovado uma Resolução contra o colonialismo.

Mas seria somente após 1975 que as operações de uma espécie de camuflagem da notação imperial ganharão corpo, quando ruidosamente o Império Colonial Português desmorona. Há, nesse particular, uma aparente contradição, pois é após o desaparecimento oficial do Império que ele dará mostras de sua continuidade tanto no imaginário popular², como no de alguns intelectuais de forma difusa, mesclada a um saudosismo. Cremos que essa permanência permitiu a África tornar-se “uma entidade polivalente vaga ou sem peso e relevo histórico, a respeito da qual qualquer um podia dizer o que quer que fosse sem que isso tivesse consequências”, para lembrar aqui as reflexões de Mudimbe (Mudimbe, 2017, p. 16). Pode-se afirmar, portanto, que a questão do Império é ambígua e contraditória.

O fenômeno aqui aludido abarca todas as ex-metrópoles, como se pode aqulatar, por exemplo, a partir de uma reportagem estampada no jornal *Le Figaro* de 2004, referida por Pascal Blanchard em *Culture imperiale* e que apresenta uma postura ambígua quanto ao período colonial, e mais especificamente a Grande Exposição de 1904, a qual é referida como um dos momentos em que haveria uma “França orgulhosa de mostrar ao resto do mundo as melhores joias de seu império”, ao mesmo tempo em que aponta ser o colonialismo “uma marca negra na história da República” (Blanchard, 2004, p. 4).

Em razão da ambiguidade e da contradição que cercam os discursos, inclusive o das memórias sobre o Império Colonial, é que cremos ser necessário voltar a estudá-lo, apontar-lhe as vicissitudes e apresentar algum contributo à “descolonização das mentes”, para utilizarmos a expressão de Wã Thiogo.

2 Imaginário que redundará em produtos como o romance de retornados, sucesso de público, com adaptações para TV e Programas de Rádio com larga audiência, além de feiras de antiguidades em que as recordações da vida nas colônias são expostas, vendidas e adquiridas por saudosistas melancólicos.

O lápis azul

Assim como em outros Impérios, no caso português a censura atingiu a metrópole e as colônias, tendo como símbolo o lápis azul usado pelos censores para realizarem as marcas que amputariam textos, os censurariam definitivamente ou exigiriam mudanças de redação. Nesse sentido, pode-se dizer que no caso do Império Colonial português, o silêncio imposto à literatura foi azul.

Para entender o alcance da censura, é necessário recordar que a profunda articulação entre a nação e o império promovida pelo Estado Novo foi fomentada por uma face menos visível da repressão, na medida em que uma máquina de propaganda muito bem azeitada, aliada da atenta e diligente Polícia Política, a PVDE (Polícia de Vigilância e Defesa do Estado), criada em 1933, posteriormente transformada em PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado), construiu a “força ideológica do conceito” imperial e as operações de sentido realizadas em função da mesma. Dessa forma, a partir dos anos 1930 criam-se as agências noticiosas, um cinema de propaganda com os filmes com focalização nas colônias e os prêmios de literatura colonial, que somente serão extintos com a queda do Império.

A partir dessa constatação, podemos afirmar que não houve uma série da vida social que deixou de ser alcançada pelo discurso imperial do Estado Novo, que explicava o presente e delineava o futuro para todos os portugueses.

Todas as medidas visavam a, como bem afirma Fernando Rosas,

“curar” a pátria enferma para a “reerguer”, para reatar o fio do verdadeiro destino nacional, interrompido pelo parêntese a-histórico e antinacional do liberalismo ou pervertido pela “lepra” socialista ou comunizante. [...]

Essa “cura” da nação [...] havia de se fazer, necessariamente, pela violência esclarecida das minorias, pela força como uma cruzada, como um golpe de bisturi extirpa o tumor [...] Tratava-se, afinal de regenerar a alma da nação [e do império] contra ela [ele] própria [o].

As metáforas médicas de que se vale Rosas estavam também no horizonte do discurso salazarista³ e então podemos dizer que a censura funcionaria, nessa

3 Veja-se, por exemplo, trecho da entrevista de Salazar a Max Fisher, reproduzida no jornal *O Século*, edição de 23 de março de 1937: Portugal “era e é um país doente. É indispensável, para seu repouso, poupá-lo; não se deve gritar inutilmente no quarto de um doente”; ou o *Esclarecimento à Nação* publicado nos jornais de 10 de setembro 1937 a respeito do motim de alguns marinheiros na Praça do Comércio, do qual citamos um trecho: “Assim se procede geralmente; uma vez ou outra porém convém mais deixar rebentar estes pequenos tumores, porque as vantagens na ordem interna

equação, como remédio e isolamento das doenças que poderiam atacar o corpo social. “Medicamento” sob a forma na censura prévia, que faria os cortes nas imagens, nos sons e nas letras, e “isolamento” na medida em que o público seria preservado de tudo que não fosse “A bem da Nação”⁴.

O Estado, sob o manto de uma política cultural que “inventaria tradições” – para referirmo-nos aqui à expressão cunhada por Hobsbawn – como o galo de Barcelos ou o Desfile dos Tabuleiros de Tomar, zelou diligentemente para que o corpo social não “adoecesse” com as teorias vindas do exterior. Por isso, Salazar pode afirmar, no discurso de inauguração da Sede da Propaganda Nacional, a 26 de outubro de 1933, a frase que ficaria como uma espécie de emblema dessa longa noite de pressão: “Politicamente só existe o que o público sabe que existe” (Salazar, 1939, p. 259)⁵.

Essa máxima, que seria seguida à risca, acabou fazendo com que a chamada “Censura prévia” – o controle do material antes que ele se tornasse público, ou seja, os textos que eram submetidos aos censores antes de irem às gráficas –, e a “censura repressiva” (aquela exercida sobre o material já publicado que era recolhido e, com isso, trazia grande prejuízo aos editores), fossem exercidas ao lado da autocensura dos escritores, jornalistas e chefes de redação de jornais.

Censor/Leitor

Os estudos portugueses sobre a censura salazarista ainda devem percorrer um longo caminho, já que há aspectos que não foram cabalmente discutidos. Veja-se, por exemplo, a questão do perfil do censor.

Para Roby Amorim, citado por Carla Baptista e Fernando Correia, a censura salazarista “era constituída por meia dúzia de oficiais do exército que tinham conseguido chegar ao fim da carreira na posição de tenentes e capitães e eram totalmente analfabetos”, os quais, “totalmente incapazes”, teriam sido substituídos por “censores que sabiam o que estavam a fazer” (Correia & Baptista, 2009, p. 369). Ao contrário daquele jornalista, Germano Silva afirma que “de uma maneira geral, pela forma como conduziam as coisas, via-se que não eram pessoas destituídas. Sabiam o que estavam a fazer e o que estavam a cortar”.

ou na ordem internacional superam os inconvenientes”(Salazar, A. O. *Discursos*, vol. II, p. 188, grifamos).

4 Fórmula com que era encerrada a correspondência oficial no período.

5 Discurso de Oliveira Salazar na Sede da Propaganda Nacional, no ato da sua inauguração, em 26 de outubro de 1933.

A mesma é a percepção de Fernando Cavaleiro Ângelo, para quem “os elementos da PIDE/DGS que rumaram a Angola eram os mais conceituados e habilitados (Ângelo, 2017, p. 5) tanto os informadores, como os censores. A bem da verdade, vale referir que a perspectiva ideológica do autor, ao celebrar a “perspicácia” do regime salazarista ao longo de todo o texto, deve deixar o leitor de sobreaviso.

É, contudo, a avaliação de um elemento de relevo do aparelho censório, o Coronel Armando das Neves Larcher, licenciado em Filosofia e Farmácia e professor do Colégio Militar, que é bastante interessante:

A preparação literária dos oficiais do Exército, confinada às Matemáticas e à Técnica Militar ou à Administração Militar, tem-se revelado, salvas as naturais exceções, bastante deficiente na interpretação, no julgamento e na seleção dos textos. Estes, muitíssimas vezes, ultrapassam os domínios daquela preparação limitada e do autodidatismo. Exercendo-se a censura sobre um leque alargado de publicações, literárias, filosóficas, sociológicas e económicas – de livros, revistas, panfletos e jornais, está provada a impossibilidade dum desempenho satisfatório de tais funções. (apud Gomes, 2013, p. 83)

A apreciação de Larcher é importante, pois informa sobre a formação dos militares censores e o despreparo dos mesmos frente a uma panóplia de saberes que o cargo demandaria. A notar que o Coronel não indica que os militares são incompetentes para os cargos que ocupam, mas sim que a censura é um trabalho que requer especialização. Trata-se aqui de uma dedicação e entusiasmo com o trabalho censório que é assustador, mas não é estranho a outros elementos da hierarquia da Censura.

O sistema tinha uma forma de funcionamento em que cada ação do censor e/ou seu superior era submetida ao Chefe imediato. Assim, diante de um livro que era submetido à Comissão de Censura a partir de procedências diversas (da PIDE, ou de um Ministro, de um delator ou de alguém que se dirigia à PIDE com zelo nacionalista), o censor/leitor realizava um Relatório que era submetido ao seu superior. Este o lia, fazia anotações e grifos, e então o aprovava ou não e, em caso de aceitação do mesmo, era elaborada uma Ficha com a indicação se o livro era Proibido ou Aprovado e na qual se anotava o número do Relatório inicialmente redigido. Muitas vezes, como no caso do livro *Os condenados da terra*, de Fanon, o Relatório era submetido a um segundo leitor que também assinava o primeiro Relatório, ou elaborava um novo.

A leitura dos Relatórios elaborados pelos censores a fim de justificar os cortes ou o banimento de um livro demonstra que a maioria deles dominava o ofício e sabia exatamente o quê e como fazer. Assim como os homens da PIDE-Delegação de Angola, como o demonstra a fina análise elaborada no Relatório

sobre o encerramento da Sociedade Cultural de Angola, em que encontramos o histórico da mesma Sociedade, suas atividades, corpo dirigente, sua aproximação aos ideais da Negritude e do grupo afeito à *Présence Africaine* (com abundante citação de bibliografia em francês)⁶.

Segundo Mateus,

A partir de 1964 a maioria dos agentes da PIDE [incluindo-se aí os “leitores” que faziam a censura] – mais precisamente 54% – têm a quarta classe. [...] No entanto, nos quadros superiores existiam muitos licenciados e até sacerdotes. [...]

Cerca de um terço dos efetivos (mais exatamente 28%) provinha de corpos militarizados como a GNR, PSP e a Guarda Fiscal⁷. (Mateus, 2004, pp. 27–28)

O “Caso Luuanda”

Escolhemos para ilustrar as questões referentes à censura no que tange a autores angolanos e, ao mesmo tempo, a leitura elaborada pelos censores, os acontecimentos que cercaram a publicação do livro *Luuanda*, de José Luandino Vieira em 1972.

Vale referir que o título do livro de “estórias” de José Luandino Vieira aparece na listagem *Livros proibidos no regime fascista*, da Comissão do livro negro sobre o regime fascista, uma das listas mais completas publicadas sobre o tema⁸.

6 O Relatório Completo encontra-se online e pode ser consultado no site do Centro de Documentação 25 de Abril da Universidade de Coimbra em <http://213.228.181.135/cd25a/documento.asp?Action=&meta01=Ant%F3nio+Bele+-+A25A&meta02=CCPA+-+Conselho+Coordenador+do+Programa+de+Angola&meta03=PIDE%2FDGS-Angola+-+1965-1975&meta04=NULO&meta05=NULO&meta06=Relat%F3rio+da+PIDE%2FDGS+sobre+as+atividades+da+Sociedade+Cultural+de+Angola.+Luanda%2C+16%2F09%2F1965.+34p.&meta12=0003&meta14=0001&meta15=0001&meta16=0034&meta21=Arquivos+Privados&Descriptor=&ImgWidth=&ImgHeight=&Zoom=A&TipoDoc=0&TipoDocAnt=&Skin=1&DoImageFormat=&inputNextPage=33>

7 **GNR:** Guarda Nacional Republicana – criada em 1911 como corpo de elite e primeira guarda da polícia organizada para todo o território português; **PSP:** Polícia de Segurança Pública. Em 1927 são reestruturados os Corpos de Polícia Cívica de Lisboa e Porto, passando a designar-se por Polícia de Segurança Pública; **Guarda Fiscal:** formada em 17 de setembro de 1885 e extinta em 1993, quando foi integrada à GNR. Sua principal atividade era o controle fronteiriço e marítimo de pessoas e bens, estando também sob sua supervisão a fiscalização e o controle aduaneiro e fiscal.

8 O título não faz parte, entretanto, da listagem publicada por José Brandão no site *Vidas lusófonas*, por exemplo, nem da lista elaborada por Alberto Vilaça.

A respeito de *Luuanda*, lembre-se que uma grande campanha mediática (como diríamos hoje), cercou a premiação do livro em 1965 pela Sociedade Portuguesa de Escritores (SPE). As críticas à premiação, expressas em cartas e artigos estampados principalmente em jornais de Portugal, mas também de Angola e de Moçambique, faziam referência, sobretudo, ao fato de o prêmio ter sido concedido a “um terrorista”. Dentre os vários textos elencados por Francisco Topa no livro *LUUANDA há 50 anos. Críticas, prêmios, protestos e silenciamento* (2014) foram eleitos dois, que, segundo entendemos, dão o tom das críticas apresentadas contra a premiação.

O primeiro deles refere-se a editorial publicado sobre a extinção da Sociedade Portuguesa de Escritores, no Jornal *Diário da Manhã* de Lisboa, a 23 de maio de 1965:

Neste caso, o tumor foi extirpado e ficou limpo o campo operatório. O que constitui resultado excelente pelo qual deve sem restrições felicitar-se o Governo.

Em condições normais e se o escândalo não tivesse atingido as proporções que atingiu, invadindo uma zona em que não pode ser tolerada qualquer situação dúbia, porventura se admitiria que se confiasse da própria Sociedade a tarefa de depuração que tinha de ser executada, em ordem a restituir ao corpo coletivo um salutar equilíbrio, indispensável ao exercício da missão de utilidade comum, isto no caso de vir a concluir-se que esta deveria ser realizada através de uma associação desse tipo.

A verdade, porém, é que a solução do assunto não podia ser retardada e que era impossível encarar outra hipótese que não fosse a de extinguir a Sociedade que se cobrira de vergonha através do seu procedimento inqualificável. (Topa, 2014, p. 142)

Não há aqui como deixar à margem as palavras de Fernando Rosas atrás referidas sobre a aproximação entre o “corpo da pátria” e o papel saneador da violência fascista assumida plenamente pelo Jornal referido e que se substancia em palavras como “tumor extirpado”, “campo operatório”, “restituir ao corpo coletivo o saudável equilíbrio”.

O outro texto chega às raias do ridículo. Entendemos e nos solidarizamos com a dor das missivistas pela morte de seu conterrâneo, consequência da guerra colonial. Mas não há como conter o riso frente ao telegrama redigido pelo Movimento de Almeirim e estampado no *Diário de Notícias*, de Lisboa, em maio de 1965:

As filiadas do Movimento Nacional Feminino de Almeirim associam-se de todo o coração à repulsa e indignação manifestada pelo povo de Angola contra a atribuição de prêmio feito pela Sociedade Portuguesa de Escritores a um traidor à Pátria. Sentem que o seu querido morto Joaquim Colares Cardoso estremece no seu túmulo por ver galardoado um daqueles que contribuiu para o seu sacrifício e de tantos portugueses que na terra querida de Angola têm caído em defesa da integridade da Pátria. Pedem a anulação do prêmio atribuído. A comissão conclheia. (Topa, 2004, p. 89)

A manifestação do “Movimento de Almeirim” mostra a tônica de grande parte da movimentação estimulada pelo governo e os meios de comunicação contra a premiação do livro: seu autor estava preso e era “terrorista”. Não há qualquer referência ao conteúdo do texto, mas apenas a indicação de seu autor estar cumprindo pena em delito contra “a integridade da Pátria”.

O conturbado processo aponta para uma relação de força entre intelectuais e poder, na medida em que o questionamento volta-se para o autor e não para o livro. Ao mesmo tempo, o júri que outorgara o prêmio foi pressionado a retirar a premiação. É ainda de se recordar a Mesa-redonda levada ao ar no dia 27 de maio de 1965, antes da final da Taça dos Campões Europeus de Futebol em que se defrontavam o Benfica de Portugal e o Milan da Itália. Naquela oportunidade, intelectuais angolanos como Mário Antônio e Geraldo Bessa Victor, além dos “africanistas” José Redinha e Amândio César, se dedicaram, ao debater a premiação, a explicitar que o autor não tinha o domínio da língua portuguesa e que o livro não tinha valor. Tratava-se aqui de contrapor à palavra do júri, “comunista” e “terrorista”, intelectuais autorizados, porque africanos.

Todos sabemos que o resultado dessa “movimentação cívica” foi o enceramento da Sociedade de Escritores e a prisão de alguns dos membros do júri que premiara o livro. Tratava-se de uma ação que tentava mais uma vez calar o intelectual. A respeito, o despacho do Ministro da Educação Nacional em 21 de maio de 1965 é bastante explícito:

Considerando que a Sociedade Portuguesa de Escritores, através de júri designado pelos seus corpos gerentes, atribuiu o Grande Prémio de Novelística a um indivíduo condenado criminalmente a 14 anos de prisão maior por atividades de terrorismo na província de Angola;

Considerando que, apesar de tornadas do domínio público a identidade e a situação do mesmo indivíduo, nem o júri revogou aquela decisão nem os corpos gerentes a repudiaram;

Considerando, com efeito, que tal repúdio se não contém, nem mesmo de forma implícita, no comunicado remetido pela direção da Sociedade à Imprensa e de que a mesma direção me enviou cópia;

Considerando a gravidade excepcional dos factos referidos que, além do mais, profundamente ofendem o sentimento nacional, quando soldados portugueses tombam no Ultramar vítimas do terrorismo de que o premiado foi averiguadamente agente;

Considerando que a situação exposta é legalmente justificativa da extinção da Sociedade em referência;

Determino, nos termos do artigo 4º do Decreto-lei nº 39 660, de 20 de Maio de 1954, a extinção da Sociedade Portuguesa de Escritores. 12-5-1965. O Ministro da Educação Nacional (a) *J. Galvão Teles*

Em todo o lamentável episódio verifica-se que a censura não se manifesta, pois o objetivo do governo era mais amplo que proibir um livro: tratava-se de demonstrar a posição contra a pátria tomada pelos intelectuais que se contrapunham ao regime e que haviam, portanto, negado o “dogma indiscutível a ideia da nação pluricontinental e plurirracial, una, indivisível e inalienável” (Rosas, 2001, p. 1035).

Vale referir que desde a sua fundação a Sociedade Portuguesa de Escritores se contrapôs ao regime, seja pela vinculação de muitos de seus membros ao Partido Comunista Português (um dos maiores inimigos de Salazar), seja pela negação das diretrizes de António Ferro, artífice da política cultural do regime. Ao instituir a sua própria premiação literária, “a capacidade de intervenção da SPE aumentava assim exponencialmente, sendo considerada, ao lado da Academia das Ciências, a grande responsável pela «formação das novas hierarquias das letras portuguesas»” (George, 2000, p. 468). Por outro lado, ao expor Luandino Vieira como “terrorista”, o regime desconsidera a qualidade estética de seu texto, que já fora apontada em jornais de Portugal por Alexandre Pinheiro Torres, Luísa DaCosta e Urbano Tavares Rodrigues – apenas para citar alguns dos críticos. Ao fazê-lo, procura calar a voz de um intelectual africano insubmisso cuja literatura, avessa a exotismos tropicais, afirma-se como marco de uma literatura angolana que passa ao largo da chamada “literatura ultramarina”.

Luuanda, em razão das críticas positivas que havia recebido, estava quase esgotado, restando poucos exemplares na Casa dos Estudantes do Império. Foram feitas mais duas edições, não submetidas à censura e, lembre-se, não era frequente a censura prévia aos livros, “sendo no entanto proibidos de circular e apreendidos pela PIDE/DGS nas tipografias, nas editoras, nas livrarias ou, muito simplesmente, nos correios, tendo os CTT íntima participação nessa atividade” (Caldeira, 2008, p. 14).

Passado um ano de tais acontecimentos, há um ofício dirigido pelo Serviço Nacional de Informação à PIDE perguntando se a obra estava proibida, ao que o diretor responde, por missiva de 21 do mesmo mês, que não existe despacho sobre o volume pelo facto de ele nunca ter sido submetido a apreciação. Pode parecer absurdo, mas a burocracia dos serviços de censura seguia um rigoroso caminho e, no caso das obras de ficção ou poesia, não havia, como já indicamos, censura prévia.

Provavelmente o livro não fora censurado em razão da movimentação de intelectuais em numerosos países (George, 2000, pp. 485–486), já que em vários documentos encontrados nos arquivos que examinamos há referência a uma

ação discreta da censura⁹. A bem da verdade, talvez devêssemos utilizar a palavra “dissimulação” para melhor definir as ações da censura. Veja-se, a respeito, as Instruções emanadas do Serviço das Bibliotecas e Arquivo sobre a vigilância a ser exercida sobre os estrangeiros que consultassem manuscritos na Biblioteca Nacional:

Nos 1) e 2) V.^a Ex.^a deve, sem qualquer forma dar a perceber que é proibida ou mesmo dificultada ou condicionada a leitura dos mesmos documentos, comunicar telefonicamente à Direção Geral do Ensino Superior e das Belas Artes o nome do requisitante e aguardará as instruções que relativamente a cada caso forem julgadas convenientes. (*Ordens emanadas da Inspeção Superior das Bibliotecas e Arquivos*. Apud Rodrigues, 1980, p. 70)

Somente em 1972, após uma revisão do autor, uma nova edição (com o texto “definitivo” que hoje conhecemos de *Luuanda*) é publicada, mas ela é submetida a um parecer, considerada inconveniente, apreendida em 1973 e a Edições 70 multada por publicá-la.

Considerando as leis em vigor¹⁰, o Diretor das Edições 70, faz um recurso à censura do livro em que argumenta:

[...] nunca o livro *Luuanda* esteve retirado do mercado, tendo sido objeto de pelo menos duas edições anteriores à presente e que quando certa entidade fazer uma outra edição dessa obra, sem autorização do autor, o tribunal competente concedeu a esse último a proteção legal adequada, em processo que corrêus seus termos nessa Comarca de Lisboa. (Arquivo da PIDE)

Como se pode notar, o editor omite toda a polêmica que cercou o prêmio de novelística outorgado a *Luuanda*, mas ressalta a decisão jurídica que deu ganho de causa a José Luandino Vieira quando uma edição pirata do livro, ainda em 1965, foi publicada com a indicação de que se tratava de obra editada em Belo Horizonte, no Brasil.

Até hoje não está esclarecida a responsabilidade por essa edição, e alguns boatos chegam a afirmar que se tratariam de agentes da própria PIDE da cidade de

9 Citamos trecho de um desses documentos, o Relatório número 6998, assinado pelo leitor Major José de Sousa Chaves, a propósito da apreensão do livro *Coração Solitário Caçador* de Carson McCullers com prefácio de José Rodrigues Miguéis: “Surge, de novo, o problema de o livro se encontrar já à venda e, portanto, o inconveniente de mais uma apreensão escandalosa, pelo que não me pronuncio, submetendo o assunto ao critério da Exma. Direção”.

10 A lei estabeleceu o direito de recurso.

Braga, os quais, tendo certeza do lucro que adviria de uma edição pirata, a teriam realizado.

Quanto à Informação da Direção dos Serviços de Informação que inicia o processo a fim de justificar a apreensão do livro, verifica-se a objetividade dos juízos elaborados: já não há referência à atuação política do autor e sim ao enredo e ao espaço em que as mesmas se desenvolvem. Trata-se, segundo entendemos, de um leitor atento ao conteúdo das “estórias”, conhecedor de literatura e imbuído de todos os preceitos do salazarismo para Angola. Não se afasta muito do chefe de Brigada que assina Relatório da PIDE – Delegação de Angola o qual justificou em março de 1966 o encerramento da Sociedade Cultural de Angola que havia atribuído o prêmio Mota Veiga ao livro que seria, segundo o documento, “obra, aliás, que se integra na problemática desnacionalizante da literatura negro-africana (ou negritude) que a referida sociedade fomentava desde 1957¹¹. Senão vejamos:

1) O livro é composto de três novelas situadas no ambiente dos musseques de Luanda. Apesar de as histórias serem diferentes, o que é comum a todas elas é a preocupação de mostrar a miséria física e moral em que vivem os habitantes daqueles bairros, a fome que suportam e as prepotências de que são vítimas por parte dos brancos e dos pretos ao serviço da polícia. 2) Outra das constantes presentes nas diversas histórias é mostrar a observação em que os brancos vivem de modo relativamente ao terrorismo e aos terroristas. 3) Neste livro parece que, pela descrição geral, que faz da vida dos musseques e das relações entre brancos e pretos, deforma sensivelmente a realidade da vida social angolana de uma forma negativa, constituindo um incitamento à revolta e à violência no sentido de uma alteração das condições de vida descritas, pelo que a sua circulação parece ser proibida nos termos do nº 3 do artigo 63º. Do Decreto-Lei nº 150/72. Concluindo: sou de parecer que se proceda à apreensão do livro em referência.

A partir de uma descrição concisa, mas bem elaborada, com a designação bastante apropriada de “novela” para as três estórias, a informação apresenta de forma objetiva o espaço privilegiado em que se desenvolvem as narrativas. Chama a atenção que os musseques são o palco onde reina a fome, as profundas diferenças entre negros e brancos e a violência (temas transversais às três narrativas). Refere-se ainda à questão dos terroristas focalizados pelos brancos em *Luuanda*, elemento importante na trama das estórias, mas que é nomeado de passagem em cada uma delas. Tal referência demonstra o cuidado da leitura efetuada. Por último, incorpora o texto da lei a seu parecer, para concluir que se

11 Relatório se encontra online nas páginas do Centro de Documentação 25 de Abril da Universidade de Coimbra.

deve proceder “à apreensão do livro¹². Esse parecer será incorporado às páginas seguintes do processo.

Segundo nos parece, o censor tem uma boa capacidade de leitura e sabe de maneira precisa as diretrizes da censura no momento em que elabora sua informação. Seu foco principal é o receio do “incitamento à violência” estabelecido na letra da lei, mas acrescenta algo que se pode depreender da leitura do texto de José Luandino Vieira e que é hoje apontado por vários críticos literários na escrita do autor: a presença da utopia, que ele interpreta como um incitamento à “alteração das condições de vida descritas”.

O acórdão de treze páginas, lavrado a 23 de novembro de 1973, após incorporar o parecer do censor e deliberar que o livro faz parte da “literatura social” e que esse aspecto “decerto era perceptível pela empresa editora”, penaliza a Edições 70 a uma multa de 25.000\$00 por não ter apresentado *Luuanda* anteriormente à censura. Com esse acórdão, o Conselheiro José Alfredo Soares Manso Preto pretende instaurar jurisprudência, pois eram vários os editores que não submetiam os livros de ficção ou poesia à censura antes de sua edição, afirmando que eles não necessitariam de censura prévia.

Sob esse particular, o “Caso *Luuanda*” também é exemplar nas relações que a censura estabelece com as casas editoras e como o parecer do censor determina uma sentença judicial.

Como afirmaria José Cardoso Gomes,

Na máquina totalitária, sem independência entre poderes, os braços da repressão trabalham em compromisso contínuo. Polícia e tribunal, decreto e censura fazem parte duma mesma aliança, e não é por acaso que alguns diretores da Polícia Cultural (Geraldes Cardoso, Garcia Domingues) tenham transitado da Polícia Judiciária para os tribunais de Supremos Censores. (Pires, 1999, pp. 179–180)

Como se pode verificar, o “Caso *Luuanda*”, como o chamamos, explicita as questões referentes aos embates entre intelectuais e o poder quando da premiação do livro, a repressão ao júri da Sociedade Portuguesa de autores e os meandros da justiça sob a censura.

Felizmente, quando o censor exarou seu parecer, faltavam menos de três anos para o 25 de abril e o edifício do Império Colonial já apresentava fissuras que indicavam a sua queda próxima.

12 Diz o referido Parágrafo do Artigo 63: 3. É proibido distribuir, divulgar, vender, afixar ou expor publicamente e ainda importar, exportar, deter em depósito ou anunciar, para algum daqueles fins, qualquer impresso que: a) Contenha texto ou imagem cuja publicidade integre crime contra a segurança exterior ou interior do Estado, ou ultraje a moral pública, ou constitua provocação pública ao crime ou incitamento à violência.

Referências bibliográficas

- Alvim, M. L. *Livros Portugueses proibidos no regime fascista: bibliografia*. E-LIS – E-prints in Library and Information Science. Disponível em <http://eprints.rclis.org/archive/00009450/> acessado em novembro de 2017.
- Blanchard, P. & Lemaire, S. (2004). *Culture impériale. Les colonies au cœur de la République 1931–1961*. Paris: Autrement.
- Brandão, J. *Livros proibidos nos anos da Ditadura de 1933 a 1974*. Acessível em https://biblioblogue.files.wordpress.com/2012/04/200412livrosproibidos33_74.pdf
- Caldeira, A. (2008). A censura a que temos direito. *Media e Jornalismo*, 12, 9–18. Coimbra: Centro de Investigação Media e Jornalismo.
- Confino, A. (2016) *Um mundo sem judeus. Da perseguição ao genocídio, a visão do imaginário nazista*. Trad. Mario Molina. São Paulo: Cultrix.
- Garcia, J. L. L. (2011). *Ideologia e propaganda colonial no Estado Novo: da Agência geral das colônias à Agência geral do Ultramar 1924 – 1974* (Tese de Doutorado). Coimbra: Universidade de Coimbra.
- George, J. P. A. (2000). Campo literário português? o caso da extinção da Sociedade Portuguesa de Escritores em 1965. *Revista de História das Ideias*, 21, 461–499. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- Hobsbwan, E. (1997). *A invenção das tradições*. Tradução de Celina Cavalcante. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Huyssen, A. (2014). *Políticas de memória do nosso tempo*. Lisboa: Universidade Católica Editora.
- Marti, S. (2017, 15 de junho). Obras da Documenta de Kassel refletem clima de medo e paranoia. *Folha de S. Paulo*. Ilustrada. Acessível em <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/06/1892938-maior-mostra-de-arte-documenta-tem-obras-que-refletem-clima-de-medo-e-paranoia.shtml> (Acessado em 20 de agosto de 2017)
- Mascarenhas, J. M. (Coord.). (1996). *Relação das obras cuja circulação esteve proibida em Portugal durante o regime Salazar/Marcelo Caetano*. Câmara Municipal de Lisboa – Biblioteca Museu República e Resistência.
- Mateus, D. C. (2004). *A Pide/DGS na Guerra Colonial: 1961–1974*. Lisboa: Terramar.
- Melo, D. (2016). A censura salazarista e as colônias: um exemplo de abrangência. *Revista de História da Sociedade e da Cultura*, 475–496. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Mudimbe, V.-Y. (2017). *Políticas da inimizade*. Trad. Marta Lança. Lisboa, Antígona.

- Ó, J. R. (1999). *Os anos de Ferro. O dispositivo cultural durante a “Política do Espírito”. 1933–1949*. Lisboa: Estampa.
- Oliveira, C. B. (2009). A censura do livro no Estado Novo – XIII. *Crónicas do Rochedo – Rochedo das Memórias [blogue]*, 17/5 (<http://cronicasdorochedo.blogspot.pt>, consultado em 2016.03.16).
- Pimentel, I. F & Farinha, L. (2007). *Vítimas de Salazar. Estado Novo e Violência Política* (pp. 33–72). Lisboa: A Esfera dos Livros.
- Pinto, J. F. (2011). *Segredos do Império da Ilusitânia: a Censura na Metrópole e em Angola*. Cpombra: Almedina.
- Ribeiro, M. C. & Ferreira, A. P. (Org.). (2003). *Fantasma e fantasias imperiais no imaginário português contemporâneo*. Porto: Campo das Letras.
- Rodrigues, G. A. (1980). *Breve história da censura literária em Portugal*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa Ministério da Educação e Ciência.
- Rosas, F. (2013). O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo. *Análise social*, XXXV, 1031–1054. Lisboa: Instituto de ciências sociais da Universidade de Lisboa.
- Rosas, F. (2013). *Salazar e o poder. A arte de saber durar*. Lisboa: Tinta da China.
- Salazar, A. O. (1961). *Discursos* (5ª Ed., vol. I e II). Coimbra: Coimbra Editora.
- Tiscar, M. J. (2018). *A PIDE no xadrez africano. Conversas com o Inspetor Fragoso Allas* (2ª Ed.). Lisboa: Colibri.
- Vilaça, A. (2004). *Livros censurados em Portugal*. Aveiro: Universidade de Aveiro.

Sara Augusto

Centro Pedagógico e Científico da Língua Portuguesa
Instituto Politécnico de Macau

Poesia de viagem a Oriente. Quanto pode uma viagem ainda incomodar?

Resumo: Neste trabalho vamos considerar a “poesia de viagem”, a partir da obra poética, escrita em Macau, de Fernando Sales Lopes, Carlos André e Carlos Morais José. A diferente experiência pessoal, tendo em conta a formação, o campo do saber, a transtextualidade, a leitura e o exercício poético, torna-se visível na escrita das suas deambulações a caminho do Oriente e pelo Oriente. A subjectividade lírica acrescenta aos textos uma percepção única do espaço, da História e da cultura, provando a verdade das conhecidas palavras de Séneca, que “o ir pelo mundo não é a mesma coisa para todos”.

Palavras-chave: poesia, poesia de viagem, literatura em língua portuguesa, Macau, Oriente, itinerário poético.

Marítimos e íntimos, caminhos segados de flores e
de memórias. Que recorte me atenderá? Que pedra
encontrarei? Quanto pode uma viagem ainda incomodar?

Carlos Morais José, *Anastasis*

1. Na “Abertura” de *Anastasis*, publicado em Macau em 2013, o poeta Carlos Morais José interroga-se, e ao mesmo tempo interroga o leitor e toda uma literatura construída em redor do tema da viagem, sobre o poder que esta ainda possa exercer sobre a curiosidade, sobre a vontade e o conhecimento do homem contemporâneo: “quanto pode uma viagem ainda incomodar?”. A questão faz sentido num tempo em que o mundo se desdobra à velocidade de um clique num écran à nossa frente e em que a viagem, divorciada da sua experiência mais ancestral que era a do caminho a percorrer até ao destino, se confunde de forma quase exclusiva com o prazer de ter ido, de ter registado de alguma forma essa ida, num tempo contado e de contornos definidos, que é também o que habitualmente resta ao homem dos nossos dias, que tende para um comportamento estanque e rotineiro.

Em certa medida, viajar deixou de ser uma experiência de encontro com o que era até então desconhecido; passou a ser a experiência do já conhecido, subitamente valorizado individualmente, ou seja, passa a valer essencialmente pela presença do próprio indivíduo. Nos seus *Ensaio sobre fotografia*, logo no primeiro capítulo, denso e incómodo (quanto pode um ensaio ainda incomodar?), com o título sugestivo de “Na Caverna de Platão”, Susan Sontag afirma sobre a fotografia algo semelhante ao que acontece com a viagem. Esta similitude justifica-se até porque, cada vez mais, os actos de viajar e de fotografar acontecem simultaneamente e, cada vez mais também, o registo da experiência se sobrepõe à experiência em si mesma. Diz Sontag que “uma fotografia não é apenas o resultado de um encontro entre o fotógrafo e um acontecimento; fotografar é em si mesmo um acontecimento, cada vez com mais direitos: o de interferir, ocupar ou ignorar tudo o que se passa à sua volta” (Sontag, 2012, p. 19). O facto não é trágico, mas, na verdade, respondendo à interpelação do poeta que é dirigida a si mesmo em primeira instância, a viagem parece incomodar cada vez menos, exactamente porque ocupa um espaço a que se chega rapidamente, ignorando o contexto tantas vezes subtil, outras mais exposto, que o envolve. A viagem deixa de incomodar quando apenas acrescenta paisagens e sabores, já vistas e antevistas, a um catálogo de viagens apresentadas como únicas, raramente conduzindo ao patamar necessário da consciência de “ser viajante” e da reflexão a que este facto obriga.

Perguntava também Carlos Morais José “Que recorte me atenderá? Que pedra encontrarei?”. Esta reflexão sobre a viagem, esta expectativa alimentada, estudada, antecipada, seguida de um processo de conhecimento e de escrita, num passo posterior, não é um exercício novo. A história da literatura de viagem é tão vasta quanto a experiência humana, mas o seu registo só é próprio de alguns. Costumo, a propósito dos relatos de viagem, das motivações da viagem e da escrita da viagem, recuperar a figura do Padre João Baptista de Castro, da Congregação do Oratório e um dos espíritos mais curiosos do século XVIII (Augusto, 2011a, 2010). O manuscrito do seu relato da *Jornada de Lisboa para Roma*, que fez em 1735, começa com uma epígrafe reveladora do que é a viagem feita de forma reflectida. A citação, que foi retirada de um sermão do padre António Vieira, o *Sermão undécimo de seu dia*, dos sermões de S. Francisco Xavier, o apóstolo do Oriente, sermão que Vieira terá escrito na última década do século XVII, retoma também palavras do filósofo Séneca. Este processo de *mise-en-abyme* emprestada à citação dá conta da antiguidade da reflexão sobre a viagem e a escrita da viagem e diz:

O ir pelo mundo não é a mesma coisa para todos, diz Séneca. Se o homem for sábio, é peregrinação; se for néscio, é desterro: *Sapiens peregrinatur, stultus exulat*. É peregrinação, se for sábio, porque terá muito que aprender do que vir e experimentar, e será para ele a mesma peregrinação estudo. Pelo contrário, se for néscio, não tirará outro fruto das terras que andar, senão estar fora da pátria, e isto propriamente é desterro. (Vieira, 1694, p. 429)

Assim, a experiência vivida conduziria ao conhecimento, considerando que é a viagem o meio mais eficaz para conhecer o mundo. No mesmo sermão, Vieira acrescenta a razão deste facto: “Porque a geografia do mundo melhor se aprende vista no mesmo mundo, que pintada no mapa” (Vieira, 1694, p. 249).

A citação do sermão do Padre Vieira, cirurgicamente escolhida pelo Padre João Baptista de Castro, não representa, contudo, uma preocupação apenas sua. Com efeito, este pensamento é referido em outros relatos de viagem por outros autores. Outro exemplo são as palavras do Padre D. Manuel Caetano de Sousa, na sua *Viagem de Itália e Espanha*, em 1709, texto “recopilado” pelo seu companheiro de viagem, o Irmão José Caetano do Avelar. As suas memórias começam do seguinte modo: “Sendo costume dos homens mais advertidos e curiosos, que por qualquer causa fazem viagem, o escrever as memórias delas, me pareceu bem seguir o seu exemplo e dar princípio a minha jornada de Lisboa a Itália, apontando os sucessos delas” (Augusto, 2010, p. 77).

Em qualquer uma das fontes indicadas, sai claramente reforçado o facto de que ser um viajante ideal não está ao alcance de qualquer pessoa. Apontam o modelo a seguir: o homem com espírito de viajante, interessado, estudioso, “advertido e curioso”.

Nestes dois casos trata-se de viagens feitas num contexto específico, o das viagens a Roma na longa época barroca, com as motivações, as contingências e os sucessos a elas associados (Augusto, 2010); mas isso não significa que não recuperem aspectos das viagens da antiguidade clássica e das viagens medievais, mas sobretudo das viagens marítimas de expansão no século XVI, cuja contaminação é especialmente visível no discurso da viagem marítima pelo Mediterrâneo nos séculos XVII e XVIII (Augusto, 2009).

Este fascínio com a viagem romana continuou nos séculos XIX e XX, quando ganhou maior relevo a peregrinação individual e colectiva e a visita de curiosidade e estudo à cidade de Roma, o chamado *Grand Tour*, cultivado sobretudo pelos viajantes da Europa central e da Europa do Norte (Salzani, 2010; Augusto, 2011). Este último tipo de viagem com um carácter artístico, cultural e intelectual cada vez mais determinante, prolongou-se da Europa para o Oriente. Para além de Roma e dos grandes mestres fundadores da arte e da arquitectura, a imagem de um Oriente longínquo e exótico levou escritores, diplomatas,

arquitectos, e muitos outros, a procurar um universo que se enquadrava tanto no ideário romântico como simbolista, prolongando-se pela primeira metade do século XX. Os lugares do Oriente, na sua distância da cultura ocidental, parecem surpreender e seduzir o viajante, que encontra nos itinerários geográficos e mentais do Médio e do Extremo Oriente matéria para uma experiência pessoal e para uma análise subjectiva e introspectiva. Trata-se, contudo, de quadros mentais de viagem substancialmente diferentes. Roma era o centro irradiador da cultura europeia, representava o contacto com os mestres da pintura, da escultura e da arquitectura, e o seu estatuto era indiscutível enquanto fonte de conhecimento e experiência.

Rumo a Oriente, viajantes do Norte e do Centro da Europa, a que se juntam jesuítas como Matteo Ricci, dão corpo ao desenvolvimento de uma curiosidade motivada pelas viagens de Marco Pólo e de Vasco da Gama. Contudo, do estatuto evidente de Roma, nas suas paisagens artísticas luminosas, distancia-se o exótico distante e desconhecido, envolto em mistério, sombra e perigo.

Esta imagem estereotipada do Oriente, de que perduram traços até hoje, é uma criação do Ocidente “triumfante”, intelectual e cosmopolita, do século XIX (Said, 2004; Vinson, 2004 e 2006), apresentando protagonistas como Chateaubriand, Lamartine, Gautier, Maxime Ducamp, Flaubert, Pierre Loti, Gérard de Nerval e tantos outros (Vinson, 2004 e 2006; Pigeaud, 2008). Tendo em conta que a França foi a matriz mais influente na cultura e na literatura portuguesa, esta tradição orientalista perpassa pela ficção e pela poesia dos autores oitocentistas e das primeiras décadas do século XX, incluindo, entre outros, Eça de Queirós, Oliveira Martins, Wenceslau de Moraes, António Feijó, Alberto Osório de Castro, Camilo Pessanha e Álvaro de Campos (Ramos, 2001; Braga, 2014).

2. Se nos poetas cuja obra poética trazemos hoje aqui conflui esta tradição de viagem no Oriente, visível no fascínio que formas e culturas antigas exercem nos autores, também é certo que dela se distanciam não só temporalmente e em termos de mundividência, mas também por força de um conjunto de aspectos que ganham particularidades distintas em cada um.

Um primeiro aspecto tem a ver com o facto de a viagem a Oriente e o próprio Oriente fazerem parte da sua cultura, da história e da literatura. Deste modo, na revisitação dos lugares, é inevitável que a imaginação, a subjectividade e a memória se conjuguem de formas diversas e com significados diferentes. O segundo aspecto tem a ver com o discurso poético e com a subjectividade que lhe é própria. Este facto implica questões de estilo e opções formais que claramente individualizam cada um dos poetas. Mas o discurso poético implica

também que o relato e a narrativa sejam substituídos pela experiência do sujeito poético do seu acto de viajar. Resultando da viagem, o exercício poético centra-se na percepção que o sujeito tem de si mesmo na sua relação com o tempo, o espaço, a paisagem, por um lado, e a sua mundividência, feita de experiência e memória, por outro lado. Acrescente-se ainda o pendor reflexivo da poesia, sendo que a viagem implica, na sua atitude mais consolidada, essa reflexão, complementando a viagem física com a viagem interior, reflexo da experiência sentida, vivida e conhecida.

Se retomarmos a epígrafe, citação de *Anastasis* de Carlos Morais José, é exactamente essa demanda interior que encontramos: “Marítimos e íntimos, caminhos segados de flores e de memórias. Que recorte me atenderá? Que pedra encontrarei? Quanto pode uma viagem ainda incomodar?”. Os caminhos são “marítimos” e “íntimos”, cruzando o itinerário com a visão subjectiva e a reflexão. Publicado em 2013, *Anastasis* é a grande obra poética deste autor de língua portuguesa em Macau, e uma das mais significativas da produção poética neste território.

Nos outros dois poetas que consideramos neste estudo, é possível encontrar a mesma capacidade reflexiva. No mesmo ano, 2013, Fernando Sales Lopes, no volume *Geo Metria & exercícios em busca da perfeição*, também publicado em Macau, escreve: “Onde o Oriente / quando estamos no Oriente?” (Lopes, 2013, p. 51), estabelecendo um ponto de vista interno que obriga a uma reformulação da aproximação exógena do espaço e da cultura. Por outro lado, num dos poemas mais significativos do livro *...o sol, logo em nascendo, vê primeiro*, publicado em 2017 por Carlos André, poema chamado “Dujiangyan”, diz-se: “Sobre os rios que vão / com suas águas sem fim, / ouvi a flor do jasmim, / como se fora canção, / perguntando porque vim” (André, 2017, p. 21). Neste caso particular, acrescem as relações estabelecidas pela intertextualidade com a lírica camoniana, que é uma outra dimensão fundamental no texto poético. Camões é, efectivamente, o intertexto que cruza a poesia dos três poetas, o que se justifica tendo em conta o contexto oriental do poeta quinhentista.

Referi três autores e três livros de poesia. Talvez não seja coincidência que esta incursão pela literatura de viagens a Oriente se faça pela poesia, tendo sobretudo em conta a preferência pelo intertexto camoniano que acaba por ser comum aos três poetas. Mas é viável utilizar esta categoria de “poesia de viagem”? Não se trata, neste contexto, da viagem como metáfora, sendo que toda a construção poética, no seu movimento de introspecção e escrita, implica qualquer tipo de jornada, uma qualquer peregrinação *ad loca interiora*. Continuo a ter o livro de Cecília Meireles, com o título *Viagem*, publicado em 1939, como um dos melhores exemplos deste processo.

E apesar de os três autores, com variantes consideráveis, levarem também a cabo essa introspecção, o que me interessa particularmente ter em conta é o registo poético da viagem, a forma como a poesia substitui a esperada narrativa do tempo e do espaço. Nesse caso, embora não seja determinante e possa até limitar a leitura, numa primeira abordagem, a categoria “poesia de viagem” não é desajustada. Começando por Sales Lopes, terminaremos com *Anastasis*, de Carlos Morais José.

3. Fernando Sales Lopes, residente em Macau desde a década de 80, publicou dois livros de poesia (Simas & Marques, 2016, pp. 225–233; Pereira, 2015, pp. 504–519). O primeiro, em 1997, *Pescador de Margem*, foi distinguido com o Prémio Camilo Pessanha pelo Instituto Português do Oriente nesse mesmo ano, onde a peregrinação acontece pelos lugares de Macau e coordenadas geográficas das rotas portuguesas no Sudeste Asiático. Como diz M. Simas, “visitar os lugares não será o mais importante, mas deixar-se impregnar e transfigurar-se, inclusive, esteticamente” (Simas, 2016, p. 226), sendo que a anotação do espaço oscila entre a descrição e a sugestão.

Em 2013, como já foi dito, Sales Lopes publicou *Geo Metria & exercícios em busca da perfeição*. Interessa-me sobretudo a primeira parte, *Geo Metria*, e nesta parte, entre a geometria “Dos Passos”, “Dos sentidos” e “Do corpo e da alma”, principalmente a “geometria dos passos”, também estes divididos entre “Portulanos”, título que desvenda a antiguidade dos registos e das rotas, e “Rotas”.

A aproximação do espaço segue convenções de alguma forma esperadas, tanto nos motivos retirados da viagem marítima (portos, rotas, caravelas, naus, ventos, velas, latitudes...), como nos modelos, entre a epopeia de Camões e a mensagem de Pessoa partilhando o verso “Aqui ao leme sou mais do eu...” no poema “Portulanos”. A intertextualidade com os factos e os textos que disseram a epopeia de navegação portuguesa é evidente, revelando o peso da história e a forma como o sujeito se identifica com a memória colectiva, com toda a paleta possível de afectos e intimidades.

O poema “Portulanos” é, a todos os níveis, essencial, funcionando, segundo o próprio título, como um mapa que permite a leitura dos outros poemas, definindo as linhas principais, fios da história e da literatura com os quais o poeta se identifica, mas também se distancia. O sujeito poético exprime de forma muito clara a consciência do peso da memória, mas também afirma a sua individualidade, a sua própria conquista interior. E é o exercício poético que permite ao autor redesenhar caminhos antigos de forma subjectiva e única. Por isso, na última quadra, o sujeito poético diz:

Quero navegar o universo
talvez por dentro de mim
e que fique escrita em verso
a grande viagem sem fim. (p. 26)

A viagem dos poemas é marítima, pelas costas onde aportaram as caravelas, imitando gestos sublimados pelo tempo e pela literatura. O sujeito faz-se participante dessa longa viagem, experimentando as sensações das especiarias, das texturas e das cores, e descobrindo esse mundo novo nos “olhos” que com insistência refere. A tentação do “regresso” a um tempo que ficou “parado no tempo”, porque representado na imaginação, de alcance mítico e exótico, está presente nos poemas, nem sempre de forma subtil. Vejam-se os exemplos: num texto datado de 1989, “Regresso à Índia”, diz-se: “Eis-me de volta / dos tempos // do cravo / da canela / do gengibre / da pimenta // Ficou este abraço / que nos torna diferentes” (p. 31); no poema “Paixão”, na mesma data, o sujeito poético viaja “numa paixão sem tempo” por “aqueles imensos olhos / negros, sedutores, / misteriosos / fixos e indiferentes”, concluindo de forma profética e unívoca: “Eu sabia que estavas à minha espera!” (p. 35); ou ainda no poema datado de 1992, quando “tanto tempo depois / numa velha igreja em ruínas / se ouve rezar / em português”, o sujeito poético redesenha as palavras de Bernardo Soares, ditas no *Livro do Desassossego*: “É essa a nossa Pátria!” (p. 41); ou no poema “Padrão”, nesse “mar maior que o sonho”, onde se derrotam monstros, se encontra a inspiração maior: “E a cruz de Cristo!” (p. 43); ou na celebração dos heróis que transformam o mundo como no poema “Os SIMPLES”, escrito *junto às ruínas da casa de Garcia da Orta* (p. 45).

Este percurso que retoma os caminhos da expansão e mimetiza também os seus equívocos, sobretudo por via do exotismo dos afectos, da proclamação da harmonia e da presunção unívoca do sujeito poético como fazedor de história, termina com os últimos três poemas de “Rumo”, datados de Macau, escritos entre 1991 e 1992. O poema “Perdidos” termina a sequência. Por ser o último, é da melancolia instrospectiva do sujeito, que percorreu os passos do Oriente, que vem o principal fio de leitura que recupera a ideia do império perdido, perdido o rumo e o mundo. A alegoria impõe-se logo desde a primeira estrofe:

Somos dos que nunca mais regressámos
Desde a longa caminhada das Índias
Perdidos, para sempre, no interior de nós
E de um País desgovernado à procura de si (p. 52)

O sujeito poético passa de um lugar poético consagrado na literatura para outro lugar poético, passa de uma visão romântica do viajante perdido no mundo, para

uma projecção individual e colectiva, ou seja, para um sujeito e para um povo ainda à procura “perdidos, para sempre”. A essa dispersão, vista como valorativa (por que os que ficaram “não sabem nem nunca saberão”), se dá nome: sonho, destino, loucura e verdade. Porque “nós”, ao mesmo tempo heróis e vencidos nessa aventura somos os que estamos “em todo o lado diferentes / mas nós!” (p. 52).

Nessa contínua demanda, justifica-se o primeiro poema da sequência, cuja interrogação ecoa os séculos de história que o sujeito contempla, como se nesse passado estivesse a essência: “Em quantas Índias / de memórias / Te irei reviver / Portugal” (p. 50).

Prefiro terminar com o segundo poema, datado de Macau, “Oriente do Oriente”: um poema onde a musicalidade acompanha a interrogação ansiosa, todavia pacificada, que não procura resposta, mas que encontra a perfeição na incompletude do tempo e do espaço presente e vivido:

Onde o Oriente
Quando estamos no Oriente?

Onde o éden
Onde somos e temos a Luz?

Por onde vagueia
A outra metade de nós? (p. 51)

Do segundo poeta escolhi a obra mais recente. Carlos André vive no território de Macau há pouco mais de cinco anos, e publicou dois livros de poesia, *Teias*, em 2001, e *O Prisma de Newton* em 2015. O livro que me interessa foi publicado em 2017, com o título *...o sol, logo em nascendo, vê primeiro*, título a todos os níveis significativo: por apontar o Oriente como o espaço da viagem e por definir intertextos literários, sendo *Camões* o mais facilmente reconhecido, tanto do ponto de vista formal como temático. Dos dois primeiros versos da oitava estrofe do primeiro canto de *Os Lusíadas*, “Vós, poderoso Rei, cujo alto Império / O Sol, logo em nascendo, vê primeiro”, sai uma inspiração constante, não da ideia de império, que não aflora nos poemas do livro, mas do Oriente como espaço primordial de espanto e deslumbramento.

Esta obra poética de Carlos André resulta do seu exercício constante de viagem, do Médio ao Extremo Oriente, cumprindo uma linha extensa: do Líbano, pelo Camboja, Vietname, o imenso território da China, Macau, Malaca, Japão. Pelo livro, desfilam os lugares, e a presença do sujeito, elemento diferenciador entre eles e os outros, os que não são referidos, afirma-se pelos dois aspectos que dão corpo ao livro, o poema e a imagem: a imagem ilustrativa do poema,

e ambos ilustrativos da relação intensa, de conhecimento, de estudo, de curiosidade, de comoção, que o sujeito estabelece com a paisagem. A curiosidade e a comoção atingem os grandes cenários, feitos de sombras e sobreposição de planos, mas também se detêm no pormenor, no plano mais fechado e na figura humana.

Das imagens passamos para os poemas, sendo também estes uma reinterpretação da paisagem, mas implicando outras constantes. A leitura atenta do livro, sempre mais demorada porque são duas as leituras (texto e imagem), evidencia alguns aspectos que me parecem distintivos. O primeiro aspecto é determinante dos outros que logo enunciarei, e tem a ver com a “qualidade” do sujeito poético que diz os poemas. A sua primeira característica é a contenção lírica: este sujeito descreve, interroga, sugere ou silencia-se e deixa apenas falar a música das palavras, o ritmo dos versos, como se deles pouco a pouco se completasse a imagem e a paisagem. Um dos melhores exemplos é o poema “A Grande Muralha”, que diz na sua primeira estrofe:

Alonga seus anéis de serra em serra,
 Dragão que se enleia na paisagem;
 Desvenda em cada ameia uma miragem
 De verde, cor de terra, cor de serra,
 Ao longe, onde se alonga na viagem. [...] (p. 33)

Forma de contenção é também a invocação de um interlocutor, transferindo para ele acções e pensamentos, fazendo desse outro uma duplicação do próprio sujeito poético. São vários os poemas do livro que apresentam este recurso, como o poema “Baalbek” (p. 9), onde se diz “Caminharás pela estrada até Baalbeck / bandeiras desfraldadas ao frio / do tempo e da guerra / entre o leite e o mel” (p. 9). Noutros, o poeta invoca a própria paisagem ou um monumento em particular, como em “Leshang – o Buda Gigante” (p. 27) ou o “Templo de A-Ma I”, que termina com os versos: “Deusa A-Ma nas águas esguias / de Ou-Mun és porto de rio” (p. 86).

A contenção lírica permite que os poemas, deixando de lado os lugares comuns do afecto e da emotividade, os substituam por processos de maior intensidade e eficácia. Este facto conduz ao segundo aspecto evidenciado pela leitura: a sedução pelas soluções de efeito formal e a capacidade de o fazer de modo a tornar esses efeitos a expressão mais intensa e completa da relação do sujeito poético com a paisagem. A procura do metro adequado, do verso rigoroso, do ritmo cadente e harmonioso, da musicalidade dos sons das palavras e da sua sequência, por um lado, da construção anafórica, da repetição, da dualidade, da antítese, da metáfora e da imagem, do paradoxo, por outro, são alguns exemplos

das estratégias de que o poeta se rodeia para construir unidades poéticas consistentes. Veja-se o poema “Cidade Proibida”, que começa assim as suas quatro estrofes:

Proibido é o sonho sem destino,
 proibido é um grito sem porquê,
 proibido é o surdo desatino,
 proibido é o livro a quem o lê;
 proibido o silencio feito hino,
 proibido é o cego que já vê;
 proibida a palavra proibida
 a cidade de tempo consumida. [...] (p. 41)

O terceiro aspecto que a leitura evidencia é o peso da intertextualidade. Já foi dito que a épica e a lírica camonianas são os intertextos preferenciais, acrescentando profundidade aos poemas e filiando o poeta numa tradição lírica de rigor e excelência. Veja-se o poema “Hanoi”, que descreve a cidade, sombra de “cor formosa e não segura” (p. 16); o poema “Chengdu”, cuja descrição começa do seguinte modo: “Um muro, um riacho, um vento sossegado” (p. 25); ou “Dalian”, que começa de forma muito semelhante:

O mar, um barco, o sol incerto
 o trilho que serpenteia na montanha
 a cor da cereja, ali tão perto,
 a gente que na cidade se entranha,

 o porto sempre – um corpo aberto,
 onde uma nuvem parece que desenha
 oásis de cinza no deserto.
 Esta é Dalian, onde o norte de despenha. (p. 49)

Mas o poema marcante no que à intertextualidade diz respeito é “Duijiangyan”, já referido neste trabalho, onde a relação intertextual atinge o seu ponto alto. Desde os primeiros versos se adivinha o ritmo e a melancolia das redondilhas “Sóbolos rios que vão”. Nas águas que agora vê passar, o sujeito poético relembra outras, “outro chão, / pátria estranha, pátria ausente”, e em cada estrofe interroga-se sobre si mesmo. A viagem e a introspecção interligam-se.

Sobre os rios que vão
 com suas águas sem fim,
 ouvi a flor do jasmim,
 como se fora canção,
 perguntando porque vim. (p. 21)

O último aspecto relaciona-se com o facto de o motivo central dos poemas ser o espaço, paisagem natural ou construída. A solidão das ruínas, a altivez dos montes, o sossego dos rios, o trepidar das metrópoles, a história de palácios e muralhas, próximos e distantes ao mesmo tempo, são elementos que se adequam à descrição e à reflexão do sujeito poético. Já a paisagem humana está menos presente. É possível que, diversa e vária, fuja a essa harmonia construída a régua e esquadro.

O terceiro livro escolhido é de Carlos Morais José. Cronista, romancista e poeta, desde há muito tempo em Macau, Morais José é o escritor que apresenta a obra mais consolidada e desafiante, sendo autor do romance *O Arquivo das Confissões – Bernardo Vasques e a Inveja*, publicado em 2016. Contudo, a obra que me interessa ter em conta, e que já referi, é *Anastasis*, de 2013, roteiro poético da viagem a Oriente (Simas & Marques, 2016, pp. 167–175; Pereira, 2015, pp. 527–551, Cabrita, 2017).

Se nela conflui a longa tradição do século XIX e dos inícios do século XX, também é certo que Carlos Morais José dela se distancia por um conjunto de aspectos que o tornam um poeta da “modernidade líquida”, conceito desenvolvido por Zygmunt Bauman (2001). A sua poesia de “viagem”, torna-se de tal forma subjectiva e fragmentada, na demanda de uma imagem interior e profunda, que a paisagem se torna um reflexo desse caminho de morte e ressurreição do sujeito poético, sendo a apropriação feita de cumplicidade e convivência. O significado de “anastasis” é exactamente “ressurreição”, encontrada nos caminhos, mesmo que áridos, da beleza. Se o podíamos ver como um poeta herdeiro do romantismo e do simbolismo, nada existe em *Anastasis* da visão exótica e superior, pitoresca e sensual, típica da literatura de viagens ao Oriente do século XIX, não deixando, contudo, de partilhar as características que têm a ver com o aspecto comum: a viagem a Oriente. A herança ficou por outros aspectos, sobretudo no que dizem respeito ao primado do indivíduo.

Anastasis é uma obra com um grau de complexidade superior às duas obras anteriormente referidas e cuja análise implica um estudo de maior fôlego. Contudo, não deixo de indicar aqui alguns aspectos que se tornam importantes como, em primeiro lugar, o desenho do itinerário, no tempo e no espaço. O sujeito poético organiza o seu roteiro no sentido do caminho para Oriente, distribuindo por vários capítulos um percurso que começa em Patmos, passa pela Síria, Pérsia, Índia, Sião, Terra Khmer, o rio Mekong, deixando antever a China “ao longe”.

A paisagem nunca é medida por si mesma, mas sempre em função do sujeito, tal como os *mirabilia* são relidos em função do conhecimento dos pormenores históricos, culturais e literários. Em Isfahan (Irão), o poema a propósito da catedral de José de Arimateia, uma igreja de rito arménio, pode ser um dos exemplos

da leitura do espaço pelo sujeito, de uma forma que ultrapassa a simples descrição ou mesmo a reacção emocional:

Por recolheres o sangue e depores o corpo, uma maldição te assolou. E por isso percorreste a Terra até ao seu marítimo fim.

Tenho-te em mim. Partilho o sangue, bebi da taça e, envolto no linho escuro, dela fiz o meu país. (p. 110)

Um outro aspecto característico de *Anastasis* é a presença do insólito e do “único”, mesmo do humor, em pequenas anotações, como acontece no poema “Um cartaz”: “*Jimmi Henriques - O melhor guitarrista de Goa / Há neste acto uma graça antiga de fazer, divertida e ternurenta para nós, na infantilidade que lhe atribuímos*” (p. 134). O facto inesperado permite ao sujeito poético construir uma viagem também única e individualizada.

Por outro lado, é pela comoção que frequentemente se estabelece a cumplicidade. Em Istambul, no poema “Das rosas”, uma das composições mais líricas de todo o livro, há versos que manifestam a consciência de que o ressurgimento interior virá da percepção da beleza:

Aqui aprendi a possibilidade de amar uma flor e unificar o coração.

Quando dorme sobre a sepultura, o sonho da rosa é ser alma. (p. 51)

Além dos aspectos já referidos, *Anastasis* está marcado por uma profunda intertextualidade não só com a literatura, mas também com a arte em geral, sobretudo a música e o cinema, como o exemplo acima referido, ou no poema “A primeira vaca” (p. 130), onde é referido o filme de Fellini, de 1973, *Amarcord*. Também nos poemas da Índia, o peso da história é determinante. O poeta interroga-se sobre essa herança, mas de alguma forma se aquieta, porque “ser velho e nómada é ainda a condição”, como diz no poema “Velha Goa” (p. 133):

Que promessa não foi aqui cumprida? Quem faltou ao encontro prometido?

Os homens de negro que te ergueram há muito partiram e sanguíneas são as lágrimas que encerram pedras e túmulos.

O grande arco marca a entrada de um amor por terminar.

Ó Velha Goa, das orações caídas, que estranha fé te construiu e que maldição te entregou aos braços do olvido?

Ó velhíssima mulher, que destinos velaste e a quem recitas hoje os designios da Lua dos antepassados?

Ó enternecedora imagem de epitáfios lusos, egrégios reis de uma Índia por inventar e cuja salvação reside no eterno percorrer da infinda estrada - que senda devo trilhar até à barca?... Ser velho e nómada ainda é condição. (pp. 132-133)

No poema “Amor de Goa” é a lírica tradicional camonianiana que surge como intertexto, com o mote “Se o amor não é de Goa / Quede-se a alma em Lisboa” (p. 135). Mais significativo ainda é o facto de o capítulo sobre a Índia terminar com o seguinte verso: “Errar meu em Índia ardente...” (p. 101), remetendo para o conhecido soneto de Camões.

No primado da visão subjectiva está também uma das principais características da obra. Uma visão ambígua, fluida, multiforme, fragmentada (líquida...), escolhida como forma de aceder, não a uma verdade ou razão, mas a uma entidade interior, sendo a viagem entendida também como forma de presença, de vivência, de memória, de queda e ressurgimento. No capítulo de “Istambul”, no poema chamado “O olhar no coração”, o sujeito poético contempla a Hagia Sofia, ensaiando uma ressurreição íntima e individual:

De quantos santos se compõe o mundo? Quantos túmulos olham o horizonte, a noite de expiação? Quanto lírio e quanta rosa se entrechocam?

A vida fria da basílica: serve-me uma ruína. Os sérios pendentos mouros desafiam o passar do tempo. Pois não é de Deus o capricho do instante?

Percorro esta lição. Sobre a porta, um mosaico de Cristo ilumina. Levá-lo-ei na retina. Um olhar no coração. (p. 45)

Refiro apenas mais um aspecto: a fluidez da forma como os poemas recusam espartilhos poéticos, oferecendo uma multiplicidade formal, temática e de ponto de vista. A narrativa, o apontamento histórico, a prosa poética, a curiosidade de um relato de uma obra antiga, convivem com as formas poéticas fixas, a rima com o verso branco, reforçados pela utilização inteligente e sensível da rima interna.

4. A concluir este trabalho, recupero a citação do Padre António Vieira, no referido *Sermão undécimo de seu dia*, dos sermões de S. Francisco Xavier que “o ir pelo mundo não é a mesma coisa para todos” (Vieira, 1694, p. 429). E não o é, nem na forma e no conteúdo da viagem, menos ainda na possibilidade de ser contada. Na verdade, o registo escrito da viagem não é frequente, sendo também pouco habitual uma reflexão sobre a viagem e o seu processo, nas suas diversas etapas.

A escolha destes três poetas e respectivas obras poéticas permite perceber como o acto de viajar pode conduzir a uma experiência mais larga e mais proveitosa. Com efeito, não tendo produzido um diário, nem um relato de viagem, ainda assim os três poetas oferecem um roteiro que conjuga a paisagem e a cultura visitada com a mundividência interior de cada um, transformando-a em “paisagem vivida”. O discurso poético, pelas suas características, permite o

acesso a uma visão subjectiva que ultrapassa a descrição do espaço, a uma interpretação da paisagem, a uma assimilação mútua entre paisagem e sujeito, ou seja, a um sentido de viagem entendida no seu sentido mais vasto.

Por outro lado, a diferente experiência pessoal dos poetas, tanto no que diz respeito à sua formação e campo do saber, como aos intertextos que os situam em diferentes patamares, como ao exercício poético de cada um, torna-se visível na escrita das suas deambulações a caminho do Oriente e pelo Oriente. Tendo em conta este conjunto de variáveis, as diferenças heranças e os distintos “fazer poético”, é possível constatar como os três poetas exercem o seu ofício poético de forma bem distinta.

Em Fernando Sales Lopes, num discurso poético que flui ao sabor da pena e do ritmo, os poemas continuam uma visão do império e uma demanda dos sinais da sua permanência mesmo que imaterial. Nesse tempo, nessa “pátria”, que também é a língua, o sujeito poético funde-se com a história e com a paisagem, revelando nos poemas uma intimidade feita de afectos e de contemplação. Em Carlos André, a aproximação é distinta. Apesar de a sua poesia oferecer uma visão individual, feita de atenção ao pormenor, retido na memória, pensado e depois escrito, a contenção emotiva é um dos aspectos mais característicos. A sedução exercida pela paisagem magnificente, o pormenor de um templo antigo, um gesto feminino perdido na história ou encontrado na rua, são filtrados e trabalhados pelo rigoroso exercício da estrofe e do verso.

Diferente deles é ainda a poesia de Carlos Morais José, onde a expressão intensa do sujeito poético, que se envolve com a paisagem como se fosse “coisa própria”, arena de morte e ressurgimento interior, se conjuga com um exercício formal igualmente intenso, sobretudo pela sua complexidade, multiplicidade e rigor.

Relendo os três livros de poesia, percebe-se que a viagem pode ser o vector que não só os estrutura, enquanto itinerário, mas também os reúne. Contudo, não se trata de “literatura de viagem”, no sentido estrito do termo; mas, se é necessário considerar o espaço como coordenada essencial do livro, e é necessária alguma categorização, “poesia de viagem” pode ser, então, uma categoria possível pelo que implica de visitação, releitura, subjectividade, construção poética, códigos estilísticos e compositivos, mas sobretudo pela metamorfose do espaço físico num espaço interior, pela apropriação poética dos *mirabilia*, pela ascensão estética do quotidiano e do que escapa ao olhar direccionado de forma turisticamente massiva.

Referências bibliográficas

- André, C. (2017). *...o sol, logo em nascendo, vê primeiro*. Macau: Livros do Oriente.
- Augusto, S. (2009). Diário da Jornada de Roma do Embaixador Extraordinário, o Marquês de Fontes, no ano de 1712. *Máthesis*, 18, 81–108. Viseu: Universidade Católica Portuguesa. Disponível em http://z3950.crb.ucp.pt/biblioteca/mathesis/mat18/mathesis18_81.pdf
- Augusto, S. (2011a). Relação da Corte de Roma: maravilhas da viagem romana. *Revista Portuguesa de Humanidades. Estudos Literários*, 15 (2), 7–28. Universidade Católica Portuguesa, Faculdade de Filosofia de Braga.
- Augusto, S. (2011). Itinerários: Frei Bartolomeu dos Mártires, Aldemira e a visitação de Roma. *Limite. Revista de Estudos Portugueses y de la Lusofonia*, 5, 31–47. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- Augusto, S. (2010). Jornada de Roma: narrativas de viagem na época barroca. In M. J. Marçalo et al., *Língua Portuguesa: ultrapassar fronteiras, juntar culturas* (pp. 72–93). Évora: Universidade de Évora. Disponível em <http://www.simelp2009.uevora.pt/pdf/slt54/07.pdf>
- Bauman, Z. (2001). *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Braga, D. N. D. (2014). *Ao oriente do oriente transformações do orientalismo em poesia portuguesa do início do século XX. Camilo Pessanha, Alberto Osório de Castro e Álvaro de Campos*. Lisboa: Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras. Disponível em <http://repositorio.ul.pt/handle/10451/11690>
- Cabrita, A. (2017). Sangrar a Oriente pelo lápis do poeta. *Revista Caliban*. Disponível em <https://revistacaliban.net/sangrar-a-oriente-pelo-l%C3%A1pis-do-poeta-f63729eb2358>.
- José, C. M. (2013). *Anastasis*. Macau: COD.
- Junod, Ph. (2008). Les bagages d'un voyageur: Théophile Gautier en Orient. In J. Pigeaud, *Les voyages: rêves et réalités* (pp. 119–131). Rennes: Presses Universitaires de Rennes. Disponível em <http://books.openedition.org/pur/41037>
- Lopes, F. S. (2013). *Geo Metria & exercícios em busca da perfeição*. Macau: Associação de Estórias em Macau.
- Pereira, J. C. S. (2015). *O Delta literário de Macau*. Macau: Instituto Politécnico de Macau.
- Pigeaud, J. (2008). *Les voyages: rêves et réalités*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes. Disponível em <http://books.openedition.org/pur/41021>
- Ramos, M. D. L. (2001). *António Feijó e Camilo Pessanha no Panorama do Orientalismo Português*. Lisboa: Fundação Oriente. Disponível em <https://manuela.dlramoslivro2001.wordpress.com/>

- Said, E. (2004). *Orientalismo*. Lisboa: Cotovia.
- Salzani, C., & Tötösy De Zepetnek, S. (2010). Bibliography for Work in Travel Studies. Library Series, CLCWeb: Comparative Literature and Culture. Disponível em <https://docs.lib.purdue.edu/clcweblibrary/travelstudiesbibliography>
- 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.
- Sontag, S. (2012). *Ensaaios sobre fotografia*. Lisboa: Quetzal.
- Vieira, A. (1694). *Xavier dormindo, e Xavier acordado*. Lisboa: Of. Miguel Deslandes.
- Vieira, A. (1998). Sermão undécimo do seu dia. *Sermões* (Vol. IX). Erechim: EDELBRA. Disponível em <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=37423>
- Vinson, D. (2004). L'Orient rêvé et l'Orient réel au XIXe siècle. L'univers perse et ottoman à travers les récits de voyageurs français. *Revue d'histoire littéraire de la France*, 104, 71–91. Presses Universitaires de France. Disponível em <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2004-1-page-71.htm>
- Vinson, D. (2006, novembro). Le voyageur français en Orient et l'illusion pittoresque. Rêves et paradoxes du XIXe siècle. *Astrolabe*. Centre de Recherches sur les Littératures de Voyage. Disponível em <http://www.crlv.org/astrolabe/novembre-2006/le-voyageur-français-en-orient-et-l'illusion-pittoresque>

Aurora López & Andrés Pociña

Universidad de Granada

Viagens imaginárias e reais de Rosalía de Castro por terras e mares de Portugal

Resumo: Rosalía nunca esteve em Portugal, mas tinha Portugal no coração. Depois de morrer, a viagem real de Rosalía por Portugal é realizada através da obra de outros escritores. Pelos mares de Portugal, Rosalía teria desejado ir ao Brasil, onde nunca foi: um dos seus “Cantares gallegos” mais bonitos glosa a copla popular galega: “Si o mar tivera barandas / fórate ver ao Brasil; / mais o mar non ten barandas, / amor meu, ¿por dónde hei de ir?”

Palabras-chave: Portugal em Rosalía, Rosalía em Portugal.

1. Rosalía nunca veio a Portugal

Rosalía nunca veio a Portugal, mas tinha Portugal no coração, como o temos sempre as galegas e os galegos, e, no seu caso, mesmo por razões familiares de velho cunho: não deixa de ser aprazível a ilusão de pôr em relação a família fidalga da mãe da nossa escritora, dona Teresa de Castro e Abadía, com a de dona Inês de Castro.

Rosalía nunca foi a Coimbra, mas é curiosamente sugestivo o facto de que o último poema galego que se publica antes da morte da escritora, acontecida em 15 de Julho de 1885, sai em Lisboa a finais do ano 1884: trata-se dos trinta e dois versos dedicados à lembrança dos amores de Inês de Castro cantados por Luís de Camões, poema composto por Rosalía para um calendário português: o *Almanach das senhoras para 1885*, publicado na cidade de Lisboa por dona Guiomar Torrezão (pp. 178–179). Pode encontrar-se na Biblioteca da Real Academia Galega (A Coruña), sign. 19767. Eis a referência completa de tão curioso texto:

Almanach / das / senhoras / para 1885 / Portugal e Brazil / publicado sob a protecção de / sua magestade a rainha / e senhora D. Maria Pia / illustrado com o retrato e biographia / de Emilia Pardo Bazán / Muitos retratos de escriptores e artistas notaveis e outras gravuras. / Collaborado pelos mais festejados escriptores de Portugal e Brazil. Ampliado com diferentes tabellas, / noticias de interesse publico, / anedotas humorísticas, charadas e problemas premiados, enigmas / e uma desenvolvida serie / de anuncios dos principaes estabelecimentos. / Por Guiomar Torrezão / IV Anno / Lisboa /Redacção do Almanach das Senhoras / 218, Rua de S. Bento, 218 / 1884

O texto rosaliano foi recuperado no ano 1948 num artigo de Fermín Bouza Brey (1948, pp. 125–127)¹. No tomo segundo da nossa edición crítica da *Poesía galega completa* de Rosalía aparece como *Poema solto 7*, com o seguinte texto:

[...] Dend' as fartas orelas do Mondego
 E dend' á *Fonte das lagrimas*,
 Que na hermosa Coimbra
 As rosas de cen follas embalsaman,
 Do Miño atravesando as auguas dondas
 En misteriosas alas,
 De Ines de Castro á dona mais garrida
 Y á mais doce e mais triste namorada,
 Do gran Camoens que inmortal á fixo
 Contando as suas desgracias,
 De cando en cando á acariñarnos veñen
 Eu non sey que saudades e lembranzas.
 [...] Alá dou froito á pranta bendecida
 Con sin igual puxanza,
 D'aquí o xermen saleu, sabeo Lantaño,
 Y á sua torre dos tempos afrentada.
 Por eso, seica, ¡jou desdichados! sempre
 Levache en vos o xermen da desgracia,
 Ti, pobre Doña Ines, mártir d'amore,
 E ti, Camoens, da envidia empesoñada;
 Pasan dos xenios na eistencia dura
 Tanto a fama y a groria canto as bagoas.
 [...] A que cantache en pelegrinos versos
 Morreu baixo ó poder de mans tiranas;
 Ti acabache olvidado e na miseria
 Y oxe es groria d'altiva Lusitania,
 ¡Ou poeta inmortal, en cuyas venas
 Nobre sangre gallego fermentaba!
 Esta lembranza doce,
 Envolta n'unha bagoa,
 Che manda dende á terra ond'os teus foron
 Un alma dos teus versos namorada. (Pociña & López, 2004, pp. 320–321)

Todavía, em vida de Rosalía, quando publicara em galego só o libro *Cantares gallegos* (1863), que de todos os modos já tivera uma segunda edición em 1872²,

-
- 1 O artigo foi reeditado em galego, “Un poema non colleccionado de Rosalía: ‘Dend'as fartas orelas do Mondego’”, *Grial* 21 fasc. 82 (1983) 499–500, com título inexacto, pois o poema ja fora incluído nas *Obras completas* de Aguilar, na edición de 1977, pp. 78–779.
 - 2 1ª ed., Vigo, 1863; 2ª ed., Madrid, 1872.

a sua poesia já é conhecida em Portugal, como demonstra o facto da aparição de quatro poemas seus na terceira parte da antologia de Teófilo Braga *Parnaso Portuguez precedido de um estudo da Poesia Moderna Portugueza*, publicado em Lisboa, em 1877³. Os quatro poemas referidos, naturalmente todos tomados do livro *Cantares gallegos*, são: “Airiños, airiños, aires”, “Cantar gallego” (?), “Cantan os galos prò dia” e “Un repoludo gaiteiro”. Mas também a conheciam outros dois grandes escritores, amigos de Teófilo Braga e companheiros seus no grupo poético-literário de Lisboa conhecido como o Cenáculo, Antero de Quental e Eça de Queirós. Na primeira nota de um importante artigo com sugestões para uma edição crítica de Rosalía (Rosa, 1958, pp. 219–236), publicado nada menos que no ano 1958 pelo grande rosalianista português Alberto Machado da Rosa⁴, fazia esta muito notável consideração:

Não se tem prestado atenção ao facto de que as figuras centrais da maior geração literária de Portugal no século passado, a de 1865, não foram indiferentes ao génio de Rosalía de Castro. Na biblioteca de Antero de Quental, grande apreciador da poesia popular hispânica, encontrava-se os *Cantares gallegos*. Teófilo Braga dedicou-lhes a maior parte da sua antologia de “Líricos Galegos” no *Parnaso Português Moderno* (1877). Mas é provável que o seu admirador mais entusiasta e constante tenha sido Eça de Queiroz, que aliás contava entre os seus um bisavô materno natural da Galiza: Anselmo Vicente d’Abreu. Dona Maria Eça de Queiroz assegurou-nos em 1957 que Rosalía de Castro foi uma das mais profundas devoções literárias de seu Pai, e que se lembra de o ouvir recitar

3 Lisboa, Francisco Arthur da Silva, 1977.

4 “Alberto Machado da Rosa (Angra do Heroísmo/Açores, 1924 – Los Angeles, U.S.A., 1974). Terminado o curso do liceu na sua cidade natal, matriculou-se em 1941 na Faculdade de Letras de Coimbra, onde em 1947 se licenciou em Filologia Germânica. Neste último ano emigrou para os Estados Unidos continuando os seus estudos na Universidade de Wisconsin, onde se doutorou em Literaturas Hispânicas com uma dissertação sobre Rosalía de Castro, em 1953, tendo aí permanecido como professor até 1964. Foi depois transferido para a Universidade da Califórnia, em Los Angeles. [...] Autor de numerosos artigos e ensaios, organizou a recolha de escritos até então dispersos de Eça de Queirós, que foram publicados entre 1965 e 1966 em cinco volumes com o título *Prosas Esquecidas*” (tomado de I. Rocha (coord.), *Dicionário Cronológico de Autores Portugueses*, Vol. V, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1998). Sobre a tese rosaliana de Machado da Rosa, “uno de los trabajos más polémicos que se han publicado en todos los tiempos sobre la escritora”, cf. A. López – A. Pociña, *Rosalía de Castro. Documentación biográfica y bibliografía crítica (1837–1990)*, Vol. II (1941–1984), La Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 1991, pp. 191–194. Nova edição da tese: A. Machado da Rosa, *Rosalía de Castro, a mulher e o poeta*, Santiago de Compostela, Edicións Laiovento, 2005.

de memória versos da poetisa galega. A obra queiroziana deixou-nos apenas um breve eco dessa enternecedora idolatria; a reprodução dum fragmento de *Airiños, airiños, aires* no romance *A Capital*:

Doces galleguiños aires,
quitadoiriños de penas⁵ (Rosa, 1958, p. 235)

Vemos, pois, que Rosalía de Castro é conhecida pelos principais escritores portugueses já antes da publicação do seu segundo livro de poesias em galego, *Follas novas* (1880), mas não temos informação suficiente para saber se ela conhecia a obra desses escritores. É coisa sabida que a poeta estava casada com um homem de imensa cultura, Manuel Murguía, e aqui surge a notícia de que, por esses anos, em concreto no mês de abril de 1876, Murguía vai a Portugal, acompanhado por Alejandra, a filha mais velha do casal, para estudar de perto o estilo manuelino, com a ajuda da rapariga “para reproduzir, como experta dibujante que era, objetos, edifícios, monumentos, etc., por los que Murguía se interesaba en sus estudios” (Naya Pérez, 1974, p. 25)⁶. Este dado, e muitos outros, demonstram que o interesse por Portugal era verdadeiramente grande no lar de Rosalía, e podemos supor, sem muito perigo de errar, que os grandes autores daquele tempo fossem conhecidos tanto por Rosalía como sem dúvida o eram por Murguía.

Neste contexto, de data recente é o descobrimento e estudo de María Pilar Campo Domínguez, famosa escritora galega mais conhecida polo seu pseudónimo literário de Marica Campo (2015, pp. 81–88), que compara o relato em castelhano de Rosalía “Las literatas. Carta a Eduarda”, publicado no *Almanaque de Galicia* para o ano 1865 em Lugo pelo editor Soto Freire⁷, com o poema “As literatas”, do livro *Folhas caídas, apanhadas na lama*, publicado por Camilo Castelo Branco em 1854. Como comenta Marica Campo, depois duma cuidada comparação dos dois breves mas muito interessantes textos, “Poucas veces dous textos están tan cerca e, asemade, tan lonxe” (Campo, 2015, p. 83). E esta é a sua conclusão sobre a interdependência de ambos: “Ainda que ‘Las literatas’ de Rosalía de Castro non precisase desta fonte para existir, porque a da misoxinia era unha experiencia difícil de obviar, mesmo que os argumentos de Castelo

5 Este texto é citado e comentado por Carme Fernández Pérez-Sanjulián no seu excelente artigo “D’ *O crime do padre Amaro* (1880). Eça de Queirós”. In María Pilar García Negro (Ed.), *No tempo de Follas novas, Unha viaxe pola literatura universal*. Santiago de Compostela: Alvarellos Editora, 2015, pp. 190 s.

6 Cf. Pociña & López (2000, p. 78).

7 Cf. López & Pociña (1991, pp. 157–159).

Branco fosen directamente collidos do sentir xeral, custa crer que a nosa autora descoñecese o poema homónimo da carta a Eduarda. Máis ben semella que se apropria de elementos do texto para subvertelo, para darlle a volta coa ironía que a caracteriza [...]” (Campo, 2015, p. 83).

Em resumo, uma pegada indubitável de Rosalía em Eça de Queirós, outra praticamente segura do grande Camilo por antonomásia da literatura portuguesa na grande Rosalía por antonomásia da galega y da espanhola... A musa galega nunca veio a Portugal, mais aqui chegou a sua ímpar poesia, e daqui colheu inspiração. E postos a imaginar: em 1853, João Baptista Almeida Garrett publica *As folhas caídas*; em 1854, Camilo Castelo Branco *Folhas caídas, apanhadas na lama*; em 1859, Teófilo Braga *Folhas Verdes*, depois, em 1869, *Folhas Verdes. Versos dos quinze anos*... E, em 1880, Rosalía de Castro publica o que muitas vezes se tem considerado o maior livro da literatura galega de todos os tempos, *Follas novas*. Era o título rosaliano mera casualidade?

2. Rosalía trazida a Portugal

Rosalía morre em 1885; nas duas últimas décadas do século XIX e nos primeiros anos do XX a sua figura parece ficar relegada a um plano verdadeiramente secundário⁸. Porém, de novo será trazida a Portugal, concretamente ao Portugal do Norte, pela mão dos conhecedores da literatura e dos poetas. Entre os primeiros, ocupa um lugar fundamental aquela grande sábia, nada na Alemanha, que foi dona Carolina Michaëlis de Vasconcellos. Nós temos registados vários lugares em que esta cultíssima mulher lembra Rosalía de forma muito elogiosa⁹; de entre eles, queremos destacar o interessante ensaio *A saudade portuguesa*, publicado em 1914 (Vasconcellos, 1914)¹⁰, em que o tema tratado a leva a falar de Rosalía, que qualifica como “ilustre poetisa” e autora dos “deliciosos *Cantares gallegos*”, quando estuda em *Folhas Novas* os termos relacionados com “saudade”. E três anos depois, em 1917, temos a preciosa notícia, recolhida da revista *A Nosa Terra*, de que poesias de Rosalía são recitadas no teatro em Coimbra: reproduzimos o texto da nota ali publicada por Johan Viqueira: “Debemos lembrarnos de que no Portugal e países de lingua portuguesa a nosa literatura ten ardentés

8 Isso é o que opina, pelo que se refere à sua presença nos escritores portugueses, P. Vázquez Cuesta (1986, vol. III, pp. 261–267), mas reconhecendo que a sua documentação pode não ser completa.

9 Cf. López & Pociña, (1991, Vol. I, pp. 385, 450, 458, 459).

10 Cf. López & Pociña, (1991, p. 458 s.).

partidarios. Derradeiramente en Coimbra no gran teatro da vila oin eu aplaudir con todo entusiasmo as poesías de Rosalía de Castro, recitadas con enxebre acento, por unha grande artista portuguesa, Amelia Rey Caço que os galegos debían coñecer!”¹¹.

Acabamos de recordar a revista *A Nosa Terra*, que se publica desde 1916 até 1932, como porta-voz das ideas das “Irmandades da fala”, e de facto leva como subtítulo “Idearium da Irmandade da Fala en Galicia e nas colonias galegas d’América e Portugal”¹². A presenza de Portugal nesta revista é constante, e é precisamente nela, no número 102, correspondente ao día 5 de Outubro de 1919, onde encontramos sob a epígrafe “Os poetas mais novos de Portugal”, uma “Oda a Galiza”, em quarenta e oito versos, assinados por Carlos Soto de Oliveira, um poeta para nós desconhecido, mas que tem o mérito de mostrar-se como o primeiro autor português conhecido por nós, que converte Rosalía em tema literário, coisa que em galego e em espanhol já se fazia desde os tempos em que a poetisa vivia. No meio da entusiasta “Oda a Galiza”, o poeta português canta:

Ondas do mar te cantam á beririnha
 seu romance de infantas incantadas,
 na sua voz o chôro se adivinha,
 quem não lhes sente as lagrimas salgadas?
 Oh terra da Galiza, ó Paço dos cantares
 a doce Rosalía,
 por ti andou perdida, p’ los teus ares!

No día 15 de Julho de 1923, o “Instituto Histórico do Minho”, com sede em Viana do Castelo, celebra uma Velada literária dedicada a Rosalía de Castro, da qual há ampla noticia no bissemanário de Viana *A Aurora do Lima* de 13 de Julho de 1923, que já publicara um número completo sobre Rosalía na edición de 13 de Junho precedente¹³. Lembraremos aqui só algumas referências ao feito na parte galega, em concreto em *A Nosa Terra* e no jornal *El Compostelano*, diário de Santiago de Compostela, mas temos a certeza de que seria fácil achar muitas outras noticias nos meios de comunicación daquela época. *A Nosa Terra* relata deste modo o interessante acontecimento:

11 Em *A Nosa Terra*, 22(20-VI-1917) 1; cf. López & Pociña (1991, p. 521).

12 Cf. Vilavedra (1997, pp. 341–345).

13 Toda a información de procedência portuguesa está recollida e comentada em A. Rodrigues Baptista (1986, vol. III, pp. 269–282).

O Instituto Histórico do Minho, a cultural institución de Vianna do Castelo, que tantas probas leva dado xa das boas relacións, de irmandade, que o une á Galicia celebrou o pasado mes unha gran velada literaria en honor de nosa santa Rosalía.

Foi, a xusgar pol-o que leimos nos jornaes portugueses, especialmente en “A Aurora do Lima”, da cidade miñota, unha gran festa de homenaxe á gran poeta e un brillante acto de confraternidade galaico-portuguesa, xa que na concurrencia figuraron a mais de relevantes persoalidades do país irmán, entre elas o ilustre poeta Teixeira de Pascoaes, o poeta galego Noriega Varela e algúns outros escritores de a nosa Terra.

A filla do Sr. Noriega, vestindo o antigo traxe das nosas mulleres, rodeada por un fato de lindas señoritas portuguesas ataviadas á moda do Miño, leu algunhas poesías da inmortal cantora do Sar, e o Sr. Cervaens Rodríguez pronunciou un discurso enaltecendo a Rosalía e estudando as suas obras.

Tamén foron lidas pol-o seu autor algunhas poesías de Noriega Varela, que foron calurosamente apraudidas.

Con ocasión desta festa tamén o señor secretario do I. H. M., Julio de Lemus, trazou un documentado estudo sobre Rosalía, apoiándose nos diversos traballos dos escritores galegos, e nun número extraordinario de “A Aurora do Lima” fai unha relación das figuras mais saintes de Galicia nas letras, nas ciencias e nas artes¹⁴.

A Homenagem a Rosalía foi, sem dúvida, uma demonstração das intensas relações que naquelas décadas existiam entre as instituições culturais das principais cidades do Norte de Portugal (Viana, Braga, Porto, Coimbra) e entre os mais famosos escritores portugueses, e as instituições e vultos principais do galeguismo, naquele tempo com uma grande vitalidade. Como figura da história galega recente, emblemática nesta relação era sentida Rosalía de Castro, tanto pelos escritores galegos como pelos portugueses¹⁵. Mas como mostra dessa intensa amizade galego-portuguesa vamos lembrar o “Brindis” que se pronunciou na Velada literária de Viana do Castelo, e que três dias depois podia ler-se no jornal de Santiano *El Compostelano*¹⁶: consistia num entusiasta soneto, escrito por um personagem que teve importância na vida política doutros tempos, agora relegado ao olvido, o jornalista, prosista e político republicano Ramón Fernández Mato (Boiro, 1889 – Vilagarcía, 1980), amigo pessoal de Castelao e de Valle Inclán, tio do grande escritor Manuel María. Este era o soneto escrito em amor a Portugal, lido em Viana por Luís Bernárdez:

14 *A Nosa Terra* VII, 190 (15-VIII-1923) 5. Cf. López & Pociña, (1991, Vol. I, pp. 566–568).

15 Cf. E. Villar Ponte (1929, pp. 8–15). Comentado in López & Pociña (1991, pp. 623 s.).

16 R. Fernández Mato (1923, p. 1).

Eu ergo a miña copa de Porto ou de Madeira
 pol-o gran Portugal, cacheador do mar;
 pol-a morna saudade que tembra ó suspirar
 nas arpas consagradas do máxico Teixeira.

O Miño, azul e maino, de ribeira a ribeira,
 vai cosendo cô fío do novelo luar,
 como si Dios quixera brandamente axuntar
 os rachados anacos d'unha vella bandeira.

Por Portugal, a terra dos ávidos pilotos.
 Por Portugal, o berce das longas descubertas,
 espallo un nobre feixe de loureiros miñotos.

Por Portugal, o niño de amor e fidalguía.
 Por Portugal que quixo, nas suas maus abertas
 arrolar o recordo da nosa Rosalía.

Figura fundamental na Velada rosaliana de Viana do Castelo, decisiva já na sua convocatória, foi sem dúbida o insigne poeta portugués Teixeira de Pascoaes. A importância do vate de Amarante na relação entre Portugal e Espanha e, de modo particular entre Portugal e a Galiza, é coisa bem conhecida, sobretudo através das constantes relações epistolares de Pascoaes com os escritores do resto da Península: razões profundamente ideológicas uniam ao mais notável representante da chamada *Renasença Portuguesa*¹⁷ os escritores da espanhola *Generación del 98*, Azorín, Pío Baroja, Antonio Machado e, de maneira especial, Miguel de Unamuno¹⁸. Contudo, uma relação mais funda com os escritores da Galiza derivava não só da proximidade geográfica e linguística com eles, mas sobretudo da sua crença na doutrina do *Saudosismo*, tão compartida com os defensores das Irmandades da Fala: são palavras dele, do livro *Os Poetas Lusíadas*, as seguintes: “o Portugal de Camões, a Galiza de Rosalía, a Catalunha de Maragall são os Reinos da Saudade, como a fidalga Castela é o reino de D. Quixote”¹⁹.

O imenso amor de Teixeira de Pascoaes pela Galiza comove-nos a cada passo quando lemos as suas cartas aos mais famosos intelectuais e escritores galegos daquela época, como Vicente Risco, os irmãos Villar Ponte, Noriega Varela, Castela, Iglesia Alvariño e outros²⁰. Nelas podemos achar afirmações do poeta como “a Galiza é a minha Pátria verdadeira, porque só nela encontro almas irmãs da

17 Cf. A. X. Pociña López (2017, p. 226 s.); T. Rego & P. Gomes (1984).

18 Á. Marcos de Dios I y II

19 T. de Pascoaes (1987, p. 166); cf. A. X. Pociña López (2017, p. 228).

20 E. Álvarez & I. Alonso Estraviz (1999); I. Alonso Estraviz, *Relações de Teixeira de Pascoaes com escritores e intelectuais*. O Portal Galego da Lingua <http://www.agal.gz.org>

minha!”²¹, ou de modo mais contundente: “aqui estou em Amarante, que também é Galiza”²². Sobre o amor do poeta por Rosalía, a quem considera representação emblemática da terra galega, poderia escrever-se um livro inteiro²³. Mas aqui lembraremos só três testemunhos poéticos desse intenso e sentido rosalianismo, que se comentam por si mesmos. Na segunda edição (ano 1920) de *Marânus*, provavelmente a obra mais representativa do sentimento de Teixeira de Pascoais, lemos esta dedicatória:

Galiza, terra irmã de Portugal,
Que o mesmo Oceano abraça longamente;
Berço de brandas névoas refulgindo
O espírito do sol amanhecendo;
Altar de Rosalía e de Pondal
Iluminado a lágrimas acesas,
Entre pinhais, aos zefiros, carpindo
Mágoas da terra e místicas tristezas;
A ti dedico o livro que uma vez,
Embriagado de sombra e solidão,
Compus sobre os fraguedos de Marão:
Este livro saudoso e montanhês.

Dez anos depois, na terceira edição da grande obra, Pascoais conserva a dedicatória à Galiza, mas agora é mais curta, mais sentida, e deixa só Rosalía, relegado o poeta Eduardo Pondal, como recetora dos seus elogios:

Galiza, terra irmã de Portugal,
Que a divina Saudade transfigura,
A tua alma é rosa matinal,
Onde uma lágrima de Deus fulgura.
Terra da nossa infância virginal,
Altar de Rosalía e da Ternura,
Dedico-te estes versos, que, uma vez,
Compus em alto cerro montanhês.

Entre as duas dedicatórias em *Marânus*, há outro curto poema dedicado à Galiza e a Rosalía, que aparece a 1 de Julho de 1923 na revista *Nós*, nascida três anos antes com uma profunda devoção portuguesa e teixeiriana:

21 E. Álvarez & I. Alonso Estraviz (1999, p. 133).

22 E. Álvarez & I. Alonso Estraviz (1999, p. 72).

23 Cf. S. Martínez-Risco, (1981, pp. 39–44).

À Galiza
O santa Rosalia da Saudade

Do infinito e do Berço em que nasceste,
Cantora da perfeita suavidade,
Da inefável ternura que é celeste,
Interprete da nova Divindade
Que tu, Galiza Mater, concebeste,
Teu cântico imortal e redentor
É nossa eterna gloria e eterno amor!²⁴

Mas o texto mais importante dedicado a Rosalía por Teixeira de Pascoaes achamo-lo nós em *A Nosa Terra*, de fevereiro de 1925 (Pascoaes (1925, p. 10). Em uma página completa, orlada, com o lema “Galicia en Portugal”, aparece um poema a Ramón Cabanillas, assinado por Augusto Casimiro, e o poema em vinte versos “A Rosalía de Castro” de Teixeira de Pascoaes, que terá uma história formosa, pois em 1952, quando a Editorial Galaxia publica o emblemático livro *7 ensayos sobre Rosalía*, de elevada importância na história do rosalianismo, antes do primeiro ensaio editan-se “Dous poemas a Rosalía”, que são o famosíssimo de Luís Pimentel, que começa com os dois versos “Non convén chorar máis. / Ela chorou pra todos e pra sempre” (p. 13) e o de Teixeira de Pascoaes publicado tantos anos antes em *A Nosa Terra*. Eis o poema completo:

Divina Rosalía. ¡O santa protetora
Da terra da Galiza, a nossa terra Mae!
Onde derrama un oiro triste a luz da aurora
Onde a névoa do mar descorre e encobre o Alem,
Onde ha almas de Deus, no mundo prisioneiras,
Onde ha rezas e sol, á noite, nas lareiras...
Divina Rosalía. ¡O virxem da tristeza!
Coração de mulher, que abrange a Natureza
E nun canto inmortal a converteu.
Coração de mulher aberto a lus do ceu
Cas lágrimas sen fin dos desgraçados
Saturna multidão de pobres emigrados...
Divina Rosalía.
Senhora da Saudade e da Melancolía...
Alma de Deus despida, exposta a chuva e ao vento
Alma, só alma, n'um deslumbramento

24 Texto reproduzido, sem mudanças, de *Nós*, 18 (1923) 22. Um interessante comentário comparativo dos três poemas de Teixeira de Pascoaes em A. Rodrigues Baptista (1986, vol. III, pp. 269–282, esp. p. 272).

Alma, só alma, a errar na solidão
Alma, só alma, eterna aparição.
Aparição da dor, aparição do amor.
Alma, só alma, apenas alma em flor²⁵.

O saudosismo de Pascoaes traz-nos a Granada, numa tarde chuvosa de Março, a imagem de um verdadeiramente precoce poeta vimaranense dos mesmos anos de que estamos a falar, que publicou seis poemários antes de matar-se, quando apenas tinha vinte e um anos: estamos a lembrar Guilherme de Faria. Nasceu o poeta em Outubro de 1907 em Guimarães, mas desde os doze anos marchou com a família para Lisboa. Nessa idade já era poeta: o seu primeiro livro, *Poemas*, é publicado em 1922. Depois de dar a conhecer outros cinco, e deixando um sétimo acabado²⁶, suicidou-se num lugar surpreendente, a Boca do Inferno, em Cascais, no dia 4 de Janeiro de 1929. Logo esquecido, depois de muitas décadas perdido no silêncio, recupera-se agora para a história da literatura portuguesa²⁷.

Guilherme de Faria também cantou a Galiza e Rosalía, ao modo de Teixeira de Pascoaes, que conheceu em pessoa. O poema intitula-se “A alma de Rosalía”, e glosa estes versos da poetisa: “Galiza encantada! / Qual ela ninguma, / De flores cuberta, / Cuberta de espumas!...”:

Num andada na Galiza
Junto ao Mar
Era uma carícia a brisa
Devagar.

A tarde branda morria
E a noite cheia de estrêlas
Suavemente caia
Das nuvens cinzeas e belas.

– Galiza – terra encantada!
Oh verde graça marinha!
Que deixaste enamorada,
Para sempre, esta alma minha!

25 Publicamos o texto tal como aparece em *A Nosa Terra* (López & Pociña, 1991, Vol. I, pp. 190–191). O texto de AA. VV., *7 ensayos sobre Rosalía* (1952, p. 15), apresenta discrepâncias mínimas, de carácter gráfico.

26 Editados todos em Lisboa, os livros poéticos de Guilherme de Faria são: *Poemas*, 1922, *Mais Poemas*, 1922, *Sombra*, 1924, *Saudade Minha*, 1926, *Destino*, 1927, *Manhã de Novembro*, 1927, e o livro póstumo *Desencanto*, 1929.

27 Cf. especialmente José Rui Teixeira (2013).

– Rosalía, Rosalía!
A voz do teu sentimento
Teve na minha poesia
O seu último lamento.

Pois foi-nos sorte mofina,
E para sempre mofina,
A mesma graça imortal:
A saudade peregrina
De Galiza e Portugal!²⁸.

A presença de Rosalía nas quatro primeiras décadas do século XX tem, sem dúvida, uma importância muito maior do que quanto temos comentado aqui, porque corresponde a um período de intensa relação entre os mundos literários da Galiza e Portugal, que vai muito mais longe do que se afirma e se escreve com frequência. Convém revisar a documentação literária daqueles anos, coisa que agora apresenta menor dificuldade que tempos atrás, e, por exemplo, surpreender-se ao observar de que modo, quando no dia 30 de Outubro de 1920 aparece o número 1 de *Nós. Boletín mensual da cultura galega*, depois de um curto editorial “Primeiras verbas”, a página 7 está ocupada por completo pelo poema “Fala do sol”, de Teixeira de Pascoaes, dedicado “aos jovens poetas galegos”. O nome do poeta de Amarante encabeça a lista dos colaboradores da revista nascente e, no apartado “Os homes, os feitos, as verbas”, a primeira nota fala de Teixeira de Pascoaes e *Nós*, e remata com estas palavras: “Teixeira de Pascoaes é nóso, nóso pol-o sentimento, se non-o fora como íl dí «no sangue na alma». E Teixeira de Pascoaes é o meirande poeta da Iberia. Ben nos podemos gabar ó proclamalo irman galego, ó invocalo seu nome, xa tan cheo de gloria aquén e alén das fronteiras da Lusitania, e tan cheo de significación pra nós pol-a calidá de seu pensamento e mais pela índole vaga e saudosa do seu estro sublime” (p. 18).

A maldita guerra civil espanhola (1936–1939) cobriu a cultura galega, e com ela a sua flor mais formosa, Rosalía, duma nuvem de obscuridade e silêncio. Passados alguns anos, não muitos mas terríveis, um novo ressurgimento vem marcado na década de 1950 pela publicação de algumas obras. Significativa entre elas foi a do livro *7 ensayos sobre Rosalía*, publicado, em 1952, por Galaxia, uma editora que será peça fundamental deste ressurgimento da literatura e da cultura galegas. Muitos comentários se têm feito sobre a importância deste livro na história do rosalianismo²⁹, mas há um aspeto que queremos sublinhar aqui de um

28 O poema é retomado da *Antologia poética* de Rosalía de Castro, publicada por Ernesto Guerra da Cal (1985, p. 233). Cf. López & Pociña (1991, vol. III, pp. 656–657).

29 Cf. López & Pociña (1991, vol. II, p. 152 ss.).

modo muito especial, porque vem a ser como uma confirmação de quanto temos dito mais acima sobre a relação entre os literatos da Galiza e de Portugal. O livro começa, como já dissemos, com “Dous poemas a Rosalía”, primeiro o famosíssimo “A Rosalía”, do grande poeta galego Luís Pimentel, depois “A Rosalía de Castro”, de Teixeira de Pascoaes, que não é uma composição nova, como muitas vezes foi dito e escrito, mas trazido daquela formosa página de *A Nosa Terra*, de fevereiro de 1925. Vêm depois seis ensaios de eminentes literatos galegos: Ricardo Carballo Calero, Domingo García Sabell, Celestino F. de la Vega, Ramón Piñeiro, J. Rof Carballo, Salvador Lorenzana; mas falta um para o número sete anunciado no título: esse um é o prestigiado estudioso português da literatura Jacinto do Prado Coelho, que aparece como um autor mais, entre os galegos, com um excelente artigo titulado “O Clássico e o Prazeiteiro em Rosalía”.

Não é este o lugar apropriado para estudar os estupendos contributos de Prado Coelho para o conhecimento de Rosalía: basta dizer que são dois, este que achamos em *7 ensayos sobre Rosalía*³⁰, de que queremos lembrar só um parágrafo significativo: “O meu ponto de vista é outro, talvez por encarar Rosalía à luz da literatura portuguesa. O que me impressiona, antes de tudo, é a sua variedade de atitudes, motivos e processos, índice duma admirável riqueza interior” (p. 61). Quatro anos depois, uma nova aproximação à poesia de Rosalía será o artigo “Rosalía e as lições do desengano”, publicado, em 1956, na revista de Lisboa *Graal*³¹, e aqui queremos sublinhar unicamente o facto de que, publicado em uma revista portuguesa, o autor escreve o nome Rosalía sem o apelido, seguro de que os leitores já sabem de quem fala; surpreende-nos depois afirmando que Rosalía não representa exclusivamente as essências do povo galego e do povo português, mas deve ser considerada poeta universal. Vinte anos depois, os dois artigos de tema rosaliano aparecerão, sob o lema “As duas faces de Rosalía”, no formoso e curioso livro de Jacinto do Prado Coelho *Ao Contrário de Penélope*³².

Dois anos depois do aparecimento de Jacinto do Prado Coelho como prestigioso rosalianista, um artigo publicado na *Revista Hispánica Moderna* da Universidade de Columbia com o título “Rosalía de Castro, poeta incompreendido” coloca diante dos olhos admirados e escandalizados dos estudiosos daqueles dias a figura de Alberto Machado da Rosa (Angra do Heroísmo/Açores, 1924 – Los

30 Cf. López & Pociña (1991, vol. II, pp. 158–159).

31 López & Pociña (1991, vol. II, pp. 227–228).

32 J. do Prado Coelho (1976). Ademais, J. do Prado Coelho é o autor da entrada “Rosalía de Castro” no *Dicionário de Literatura. Literatura Portuguesa. Literatura Brasileira. Literatura Galega. Estilística Literária* (1969, vol. 1, pp. 170–172), com um tratamento muito acertado. Cf. López & Pociña (1991 vol. III, p. 779).

Angeles, U.S.A., 1974), sem dúvida alguma o maior rosalianista português de todos os tempos, de quem já tivemos ocasião de falar a propósito da sua informação sobre a devoção por Rosalía de Eça de Queirós. Pouco antes da publicação deste artigo, Machado da Rosa, que estudara primeiro na Universidade de Coimbra, doutorou-se na de Wisconsin em Literaturas Hispânicas com uma dissertação sobre Rosalía de Castro. Da sua tese emanam o primeiro artigo lembrado, e depois os intitulados “Subsidios para la cronología de la obra rosaliana” (1957)³³, e “Subsidios para uma edição crítica – Traduções não colecionadas de Rosalía de Castro”³⁴ (1958). Tendo em conta a imensa importância que os seus contributos tiveram por muito tempo, dedicar-lhe-emos uma certa atenção.

Parte Machado da Rosa da imprecisão com que era tratada a figura de Rosalía, motivada por um conhecimento “parcial da poesia, do esquecimento da prosa, e, sobretudo, da ausência duma biografia” (p. 181). Semelhante situação é grave, porque “O conhecimento da vida de Rosalía de Castro é a chave indispensável para a leitura da sua poesia, pois que é sobre a base das suas vivências de mulher que se irá formar o mundo misterioso dos seus sentimentos de poeta” (p. 182). Então, nessas deficiências biográficas, Machado da Rosa escreve esta página, que provoca imenso escândalo:

Ainda muito nova, em Santiago de Compostela, Rosalía foi cortejada por um jovem poeta romântico, Aurelio Aguirre, amigo íntimo de Manuel Murguía. A jovem correspondeu, chegou a jurar-lhe amor eterno, mas, cansada dos excessos fantasistas do lúgubre vate compostelano, acabou por quebrar o namoro. Tinha ela então cerca de quinze anos. Pouco tardou para que uma paixão adulta se apoderasse violentamente da precoce poetisa. Foi em Padrón, terra da sua mãe, que Rosalía se perdeu de amores por um residente anónimo da vila do Sar, cuja fascinação iria ser causa de tortura constante. Aurelio Aguirre soube da queda da virgem dos seus sonhos e confiou este segredo ao sue íntimo Murguía, cuja inclinação sentimental por Rosalía se devia ter então fixado. Entretanto esta, atormentada em Santiago por Aguirre, e em Padrón pelo desejo e talvez pela apatia saciada do sedutor, acaba por partir para Madrid aos dezanove anos. No ano seguinte (1857) publica *La Flor*, uma confissão dos seus amores, que passou inadvertida. Manuel Murguía, à data literato em Madrid, elogiou ternamente a coragem da autora em *La Iberia* (Maio de 1857). Um mês depois do aparecimento deste elogio, Aurelio Aguirre morre acidentalmente em La Coruña (Junho de 1857), aos vinte e quatro anos. Esta morte vem aumentar em extremo as angústias já expressas em *La Flor*. E no ano seguinte (Outubro de 1858), realiza-se o casamento de Manuel Murguía com Rosalía de Castro. // A vida do casal Murguía foi um longo martírio. Apesar da luta íntima pela fidelidade ao marido, Rosalía sente-se irremediavelmente

33 Cf. López & Pociña (1991, vol. II, pp. 235–237).

34 Em AA. VV., *Homaxe a Ramón Otero Pedrayo no LXX aniversario do seu nacemento* (1958, pp. 219–236). Cf. López & Pociña (1991, vol. II, pp. 251–252).

arrastada pelo amante de Padrón sob a maldição constante da sombra negra de Aguirre. Já depois de casada a fúria carnal dessa paixão leva-a desesperadamente a entregar-se ao amante, que odiou com um desespero igualmente patológico (p. 185).

As consequências desta turbulenta biografia que constrói Machado da Rosa exigem uma interpretação nova da sua escrita: “cumpre salientar-se que a angústia sexual é sobretudo o eixo sobre o qual gira o mundo complexo da sua obra”, da obra de quem considera Machado da Rosa “um dos maiores poetas do século XX” (p. 223).

Neste novo período da nossa aproximação à presença de Rosalía em terras portuguesas, assistimos, no ano 1954, a uma homenagem dedicada à poetisa pela maior cidade do Norte, Porto. Um livro publicado com tal motivo pela Câmara Municipal do Porto, com o título *Homenagem a Rosalía de Castro. Agosto de 1954*³⁵, proporciona-nos um relato detalhado desta tão comovente homenagem. Tem lugar com o motivo da inauguração, no dia 3 de Agosto de 1954, de um monumento escultórico em honra de Rosalía, obra do escultor Barata Feyo, colocado na Praça da Galiza do Porto. Entre as muitas autoridades que assistiram ao ato, cujos discursos se publicam no referido livro, estava a última filha viva de Rosalía, dona Gala Martínez Murguía de Castro, que doou à Câmara Municipal um autógrafo de Rosalía, o poema “A Pilar Castro y Alván”, datado pela escritora em La Matanza a 13 de Junho de 1984, de que se inclui uma estupenda cópia no livro que comentamos.

Ademais dos discursos, o livro editado pela Câmara Municipal, entre as reproduções destaca, no princípio, um formoso retrato de Rosalía feito por Salvador Barata Feyo, e as fotos do monumento, por sorte ainda presente na cidade do Porto.

A esta altura do nosso trabalho, já vemos claramente que a exaustividade não é possível. Por esta razão, vamos repassar só um artigo de investigação, e o amor por Rosalía em dois grandes escritores.

De 1969 é o estudo “Os ‘Cantares’ de Rosalía de Castro e o povo galego em alguns aspectos da sua Etnografia de há cem anos”, de J. R. Santos Júnior³⁶, professor catedrático de Antropologia da Faculdade de Ciências do Porto, que se confessa namorado da Galiza e de Rosalía, de quem afirma: “[...] e fez dos ‘Cantares’ um livro extraordinário, quase um livro de horas, que como amante de Galiza eu leio a cada passo com emoção, quase como quem reza” (p. 334). No artigo que consideramos, emprega os *Cantares Gallegos* como fonte de informação etnográfica, sobre as gentes, os usos e os costumes da Galiza no século XIX, e o conjunto remata com uma loa fervorosa a Rosalía e a Galiza.

35 Porto, Gabinete de História da Cidade. Publicações da Câmara Municipal do Porto, 1955. Comentário completo em López & Pociña (1991, vol. II, pp. 218–219).

36 Em *Trabalhos do Instituto de Etnografia* “Dr. Mendes Correia” (1969, pp. 333–361).

A partir destes anos, a figura de Rosalía será já para sempre uma figura de conhecimento normal e habitual nos âmbitos culturais portuguesas, com frequente presença nos textos de literatura e nos versos dos poetas. Dessa presença falaremos, a propósito do centenário da morte da poetisa, em 1985, na parte final deste artigo. Mas agora queremos destacar a sua receção por parte de um poeta muito admirado por nós, Eugénio de Andrade, e por uma prosadora absolutamente excecional, Agustina Bessa-Luís.

Eugénio de Andrade (1923–2005) explicou, em alguns artigos publicados aquando do centenário de Rosalía³⁷, a sua devoção pela poetisa galega, nascida quando ouviu cantar o poema “Cando penso que te fuches”, a canção com música de Juan Montes, conhecida como “Negra sombra”. Eugénio gosta do lirismo popular e campesino que acha em *Cantares gallegos*, que em sua opinião “ressoa misteriosamente das cantigas medievais, cujos resíduos a poeta bebeu na boca do povo”; por esta razão, precisa: “eu preferi sempre os versos que escreveu na sua língua “homilde i-oscura”, como esse amor à Galiza, que é a substância única dos Cantares, aos seus versos castelhanos”³⁸. Deixando de parte a polémica visão popularista de *Cantares gallegos*, obra que Eugénio considera um milagre da poesia que não tornou a repetir-se na obra da poetisa, queremos comentar o formoso poema que nós tivemos a fortuna de ver na Casa Museu de Rosalía em La Matanza (Padrón), colocado em um singelo quadrinho na então chamada “Sala de ofrendas”, com o manuscrito do poema dedicado, que reproduzimos com exatidão:

Alguns versos para Rosalía

Esta névoa flutua
como no poema de Blake
sobre a terra molhada

TERRA

que prolonga a minha,
onde a pobreza trabalha
cada leira, cada palavra.

E a melancolia
rói e remói

os ossos, a pedra

Terra de ROSALIA

Eug. Andrade

2.12.83

37 E. de Andrade (1984, p. 39); “La voz elemental”, *Diario 16* (Culturas. Número especial dedicado a Rosalía de Castro), 14-VII-85, p. XI.

38 Cf. López & Pociña (1991, vol. II, p. 755).

A seguir ao poema lemos: “Agasallo do Dr. Alvaro Ferreira Alves”, seguido do endereço deste doador, na cidade do Porto³⁹.

Da grande prosadora Agustina Bessa-Luís (n. 1922) há um texto de duas páginas, publicado na “Revista de estudos rosalianos” em 2008, que foi lido pela escritora em Santiago de Compostela em 2006, quando o Pen Clube da Galiza lhe concedeu o Premio Rosalía. O texto rosaliano de Agustina Bessa-Luís é muito interessante, mas precisaria de muitos comentários e de muitas notas, que não podemos fazer aqui. Tem muita razão a grande romancista do Porto ao precisar que ainda não temos uma boa biografia de Rosalía, coisa que seria indispensável para compreendê-la melhor, porque, diz: “A vida, os lugares, os sobressaltos; aquilo que Rosalía não quis dar ao público como testemunho dos seus sentimentos, seria um caudal de amores e desamores para compor a sua biografia. Uma grande biografia é feita mais com o que se adivinha, do que como que demonstra”.

De todas as maneiras, a nosso ver, a parte mais formosa do texto da portuguesa, que não podemos resumir, mas reproduzimo-lo completo como Apêndice, para facilitar o seu conhecimento, é quando se apresenta como vizinha de Rosalía nesta formosa passagem:

Eu tenho Rosalía de Castro por vizinha porque a estátua dela, branda e descansada, se levanta na Praça da Galiza. Não é um retrato de poetisa, é mais do que isso. O escultor Barata Feyo foi o autor do monumento que, pela simplicidade, faz estremecer o coração. Rosalía parece estar sentada sobre a própria tumba, olhando o mar de que tanto queria conhecer o fundo, pelas Torres de Oeste chegada à romaria Viking.

3. Rosalía nunca foi ao Brasil

Rosalía nunca foi ao Brasil, viagem que no seu tempo fazia-se partindo do mar da Galiza ou do de Portugal. Mas por muitas razões, provavelmente a mais importante seja a da língua, as galegas e os galegos temos no coração a viagem ao Brasil como uma necessidade pendente até que a cumprimos.

Rosalía nunca foi ao Brasil, mas o Brasil, como Cuba, como a Argentina, eram os destinos mais frequentes de tantos emigrantes que, acoitados pela fome e pela pobreza absoluta, para tão longe partiram. Rosalía foi a sincera cantora das suas desgraças. E num dos mais formosos poemas de *Cantares gallegos*, o número 19, que glosa uma cantiga popular sobre a impossível viagem ao Brasil, uma mulher dum emigrante expressa a dificuldade de unir-se com o seu namorado:

39 Outros dados sobre este poema de Eugénio de Andrade, em López; Pociña & A. J. Pociña López (2017, vol. IV, pp. 709–710).

Pasa, rio, pasa, rio,
 Có teu maino rebulir;
 Pasa, pas' antr' as froliñas
 Color d' ouro e de marfil,
 A quen c' os teus doces labios
 Tan doces cousas lles dis.
 Pasa, pasa, mais non vexan
 Que te vas á ó mar sin fin,
 Por qu' estonces ¡ay, probiñas
 Canto choráran por ti!

E depois da sua queixa pela ausência do ser querido, o cantar remata com a cantiga popular:

Si ó mar tibera barandas,
 Forate ver á o Brasil;
 Mais o mar non ten barandas,
 Amor meu, ¿por dond' ey d'ir?⁴⁰

Era um sentimento tão galego este da pena pela distância marinha entre a nossa terra e o Brasil, que em tempos de Rosalía havia outra cantiga popular semelhante que dizia:

Si o amor tivera varandas
 fórache ver ao Brasil.
 Quen non ten alas non vola
 ¿Amor meu, por onde hei de ir?⁴¹

Rosalía não foi ao Brasil, mas o seu desejo de fazer a viagem pelos mares da língua portuguesa fica fora de dúvida. E perguntamos: foi levada ali pelos eruditos, pelos poetas? A resposta foi-nos dada em um relatório apresentado em 1985 no Congresso do Centenário de Rosalía por Claudio Murilo, com o título “Rosalía de Castro e os poetas românticos brasileiros”⁴². Parte o estudo desta interessante consideração: “Os aspectos intimista, o social, o sentimento da pátria, o pessimismo –expresso nesta dor sem nome que corrói as almas sensíveis e os corações sofredores – são cambiantes, gradações, escalas entre a tristeza e a revolta que tanto marcaram o temperamento de Rosalía e também insuflaram as poesias

40 Texto segundo a nossa edição crítica: Rosalía de Castro, *Poesía galega completa, I Cantares gallegos*, Edición de Andrés Pociña e Aurora López (1992, pp. 103–104).

41 Recolhido e comentado por A. Angueira em: Rosalía de Castro, *Cantares gallegos* (2012, p. 384).

42 C. Murilo (1986, vol. II, pp. 357–362).

românticas de língua portuguesa, no Brasil como em Portugal” (p. 357). A Galiza e o Brasil estão muito próximas pela língua e pelos sentimentos, mas distantes culturalmente pela falta de comunicação. Por isso, sinaliza coincidências de temas e de tratamentos, mas não influências, entre Rosalía e os poetas brasileiros Alvarez de Azevedo (1831–1852) (“a tragicidade da Morte e a fugacidade da Vida”), Gonçalves Dias (1823–1864) (“saudade da terra distante, de sua pátria”), Castro Alves ((1847–1871) (“injustiça”), Casimiro de Abreu (1839–1860) (“nostalgia”), Laurindo Rabelo (“temas da morte, do exílio e da solidão”).

No ano de 1967, a grande poetisa brasileira Cecília Meireles reconhece um importante influxo na sua poesia da obra de Rosalía de Castro, mas fazendo ao mesmo tempo esta interessante precisão: “Não creio que seja popular entre nós. Não creio que tenha exercido nenhuma influência na lírica brasileira”. No entanto, a sua paixão pessoal por Rosalía aparece proclamada nestas palavras⁴³:

Irmã, irmã, de amor de amor e de entender, de querer ressuscitar e conhecer pessoalmente, só Rosalía. Que Santa Teresa me perdoe, mas é assim [...]. Naturalmente, estamos tratando de poesia, não de santidade, embora Rosalía desperte a fala dos cancioneiros, de que fomos alimentados. Na infância de nossa literatura, essa linguagem dos trovadores guarda um perfume familiar, como o dos linhos nas arcas. Ouve-se Rosalía e a tradição se recompoe: é a casa, a janela, a árvore, a fonte. O amor às coisas da terra e da vida. Parece impossível que essa mulher tivesse *escrito*, tão viva é a sua voz. Como se estivesse sempre *falando*. E falando para sempre ficará⁴⁴.

4. Dois livros rosalianos em e sobre Portugal no centenário da sua morte

O ano de 1985 tem uma significação muito especial na história do rosalianismo por ter-se celebrado o centenário de morte de Rosalía, o que motivou incontáveis homenagens e comemorações em recordação da escritora, entre os quais sobressaiu de maneira muito especial o magno “Congreso internacional de estudios sobre Rosalía de Castro e o seu tempo”, que se celebrou, entre os dias 15 a 20 de Julho, nas cidades de Santiago de Compostela, A Coruña, Vigo e a vila de Padrón

43 Dados tomados de Anón. (1967, p. 124). Cf. López & Pociña (1991, vol. II, pp. 405–406).

44 É curiosíssimo descobrir que no livro *Rosalía de Castro / Antologia poética Cancioneiro rosaliano* (1985), de que nos ocuparemos, o autor, Ernesto Guerra da Cal, grande admirador e amigo pessoal de Cecília Meireles, converte este texto, que ele tomou do jornal *Faro de Vigo* de 13 de Novembro de 1966, num poema de Cecília de Meireles, sem mais mudanças que repartir o texto em trinta e três versos, a maior parte muito breves.

(A Coruña), onde morrera Rosalía, na casa que é agora Casa Museu de Rosalía de Castro, no bairro de La Matanza. A assistência de mais de cinquenta especialistas de países do mundo inteiro, com meritórios estudos sobre a escritora e o seu tempo, que agora podem consultar-se nos três extensos volumes das *Actas*, publicados em 1986, contribuiu de forma muito notável para a divulgação universal da pessoa e de a obra de Rosalía, e de maneira especial da sua abundante obra em prosa, tradicionalmente mais relegada ao olvido.

Em Portugal também houve uma comemoração especial, consistente na publicação de dois livros notáveis, editados um em Viseu, outro na vila corunhesa de Sada.

O primeiro é uma importante antologia de poemas de Rosalía e de poemas a ela dedicados, selecionados e organizados por Ernesto Guerra da Cal. Para falar deste livro, parece indispensável que digamos três ou quatro coisas sobre um grande erudito e poeta do século XX que não soube separar quanto havia de galego-espanhol e quanto de português na sua alma. Nascido em Ferrol em 1911, morreu em Lisboa em 1994. Desde os onze anos em Madrid, estuda Filosofia e Letras, ao mesmo tempo que leva uma incessante atividade política e cultural. Contrai na capital uma forte amizade com Federico Gracia Lorca, assistindo à criação de “La barraca”. Ele e Eduardo Blanco Amor estão na ideia e na gestação dos *Seis poemas galegos* de Federico. Depois da guerra civil, republicano como era e portanto perdedor, marcha aos Estados Unidos, e desempenha uma importante carreira nas Universidades de Nova Iorque e de Columbia, destacando-se os seus estudos sobre literatura portuguesa, sobretudo com o seu livro *Língua e estilo de Eça de Queirós* (1954) e com a sua colaboração com o seu grande amigo Jacinto do Prado Coelho no *Dicionário de Literatura. Literatura Portuguesa. Literatura Brasileira. Literatura Galega* (1969). Em 1977, regressa à Europa e fixa a sua residência no Estoril; até à sua morte, desde o seu amor pela Galiza e por Portugal, foi constante defensor dos ideais do reintegracionismo político e linguístico.

O livro *Rosalía de Castro. Antologia poética. Cancioneiro rosaliano*, Seleção e Organização, Adaptações do galego, Versões do espanhol, do catalão e do inglês, Apresentação e Notas por Ernesto Guerra da Cal, Viseu, Guimarães Editores, 1985, é uma elegante e formosa publicação, cujo espírito fica perfeitamente refletido na dedicatória: “À memória do saudoso Amigo / Francisco da Cunha Leão, / cujo grande coração acarinhou sempre / o sonho ideal da Portugaliza”.

O livro de Guerra da Cal consta duma Apresentação e depois de três partes distintas: Antologia, Cancioneiro rosaliano e Iconografia rosaliana. A Apresentação do livro e da escritora resulta verdadeiramente curioso, porque é uma das melhores explicações da vida e dos três grandes poemários de Rosalía que temos

lido, se bem que não se pode esquecer que em bastantes aspetos já está antiquado, pelos avanços feitos nos estudos rosalianos desde então até aos nossos dias. A antologia de poemas de Rosalía contém, em palavras do autor, “62 poemas de Rosalía, todos (excepto dois) seleccionados dos três seus livros de criação lírica: seis de *Cantares Galegos*, trinta e três de *Folhas Novas* e dezasete de *En las Orillas del Sar* isto é quarenta e três composições em galego e dezasete em espanhol” (p. 3); no princípio coloca o poema “Desde as fartas orelas do Mondego”, com o que começamos a nossa dissertação, a que dá o nome de “Poema a Luís de Camões”, e no final o poema “A Pilar Castro e Alván”, que fora doado por Dona Gala Murguía à Câmara Municipal do Porto e se conserva na Biblioteca Municipal, na Secção de Reservados. Os poemas galegos vão em controvertida grafia e adaptações reintegracionistas. Os poemas em castelhano levam tradução para português.

Sobre o “Cancioneiro rosaliano” não pode haver melhor explicação que a do próprio Guerra da Cal: “Apresentamos [...] 60 composições de 48 poetas procedentes dos três grandes galhos literários do tronco linguístico ibero-românico: o galaico-luso-brasileiro, o castelhano (e hispano-americano) e o catalão (e valenciano). Aparecem –com um norte-americano, para reforçar a comunhão das línguas ecuménicas,– num coro uníssono de mortos e vivos, em preto lírico àquela que um deles, Teixeira de Pascoaes, qualificou de “poeta lusíada” (p. 127). Estes são os poetas escolhidos, de fala portuguesa: 9 Teixeira de Pascoaes (poema “A Rosalía de Castro”, datado com erro em 1952 (?), p. 173), 16 Cecília Meireles (brasileira; texto original em prosa, ordenado graficamente como se fossem versos, p. 213), 18 Pedro Homem de Melo (dois poemas, “Homenagem a Rosalía” e “Saudação à Galiza”, pp. 220–221), 20 Francisco Moreira das Neves (“Versos feitos de azul melancolia” e “Rosa de cem folhas”, pp. 228–229), 21 Guilherme de Faria (“A alma de Rosalía”, p. 233), 27 Hernâni de Lencastre (“Rosalía”, p. 259), 31 Gualter Póvoas (“fado galego”, p. 279), 32 Natércia Freire (“Saudade nossa, comoção galega” e “Ah, Rosalía ah mulher”, pp. 282–285), 33 Amândio César (“Verão de São Martinho”, pp. 238–240), 34 Sophia de Mello Breyner Andresen (“Estátua de Rosalía”⁴⁵, p. 293), 35 António Manuel Couto Viana (Rosa em Padrón”, p. 297), 36 Pedro da Silveira (“A Rosalía Castro”, p. 301), 38 Eugénio de Andrade (“Dez ou doze versos para Rosalía”, p. 311), 39 Ana Hatherly “Diálogo do poeta com o seu eco”, p. 315), 42 Gilberto Mendonça Teles (brasileiro; “Paisagem galega” e “Nome, nume”, pp. 326–328), 45 José Carlos González (português,

45 Este breve poema, de seis versos, diz-se que pertence ao livro de Sophia *No Tempo dividido*, 1954; nós não conseguimos encontrá-lo nas obras da ilustre poetisa.

filho de galegos; “Lição de Rosalía”, p. 341), 46 Fernando Assis Pacheco (“O meu avó não lia versos”, p. 345), Joaquim-Francisco Coelho /brasileiro; “Rosalíada”, p. 349).

Em resumo, dezoito poetas, quinze de Portugal, três do Brasil: mesmo tendo em conta que algumas destas composições devem ser resposta a um requerimento amistoso de Guerra da Cal aos seus autores, resulta significativa a presença de Rosalía de Castro na voz dos poetas de Portugal e do Brasil.

A outra coroa poética dedicada por poetas portugueses em homenagem a Rosalía com motivo do seu centenário deve-se a outro poeta e filólogo galego namorado de Portugal, Xosé Lois García (Lugo, 1945). Residente desde jovem em Barcelona, onde estudou Geografia e História, tem uma quantidade grande e importante de artigos e livros dedicados à divulgação da cultura e da literatura da Galiza, e também às literaturas em língua portuguesa, como podem demonstrar os seus livros *Poemas a la madre África (Antología de la poesía angolana del siglo XX)* (1992) e *Floriram cravos vermelhos (Antología poética de expresión portuguesa em África e Ásia)* (1993)

O livro *Rosalírica (Homenaxe de 27 poetas portuguesas a Rosalía no Centenario da súa morte)*⁴⁶, foi publicado em Sada (A Coruña), nas beneméritas Edicións do Castro, criadas por esse grande galeguista que foi Isaac Díaz Pardo, mas leva uma “Introducción”, assinada em Barcelona em 1984, breve mas interessante, a propósito das relações culturais e literárias entre a Galiza e Portugal; ao final dela, o autor demonstra que muitas das colaborações de tema rosaliano que edita foram resposta a petições suas. Este é o último parágrafo: “Os elementos étnico, lingüístico, psicológico, xeográfico e histórico, as credenciais máis firmes dunha nación, aparecen, de un ou outro xeito, como comúns, nos poemas incluídos neste volumen. Gracias, pois, a estes poetas “bos e xenerosos” que tan ben acolleron e respostaron a miña proposta de de un merecido homenaxe á nosa indiscutible poeta nacional. E cicáis, por qué non, esta iniciativa servirá de estímulo para novas e fecundas colaboracións” (p. 10).

Estes são os poetas reunidos no precioso livrinho: Manuel Amaral (“Poema para Rosalía”), Eugénio de Andrade (“Dez ou onze versos para Rosalía”), Fernando Assis Pacheco (“O meu avó não lia versos”), Amadeu Baptista (“Painel para Rosalia de Castro”), Antonio Barbedo (“A camiño de Santiago”), Casimiro de Brito (“Última visão”), Filomena Cabral (“Diálogo(s)”), Egito Gonçalves (“Rosalía”), José Carlos González (“As palavras e as fontes”), Ana Hatherly (“Diálogo do poeta com seu eco”), Miguel Homem (“Da simetria”), Nuno Júdice

46 X. L. García (1985).

(“Inovações métricas”), Mario Claudio (“Rosalía, de berço a berço”), Albano Martins (“Rosalía”), E. M. de Melo e Castro (“Eco”), Paulo Meneses (“Rosalía no paraíso”), Luis de Miranda Rocha (“Vagas, artificios”), Helga Moreira (“Semelhança dos dias”), António José Queirós (“Liberdade”), António Ramos Rosa (“Rosalía de Castro”), António S. Ribeiro (sem título), Isabel de Sá (“Rosalía”), Luis Veiga Leitão (“Nomear Rosalía”), Jorge Velhote (“Sedução e morte de Rosalía Castro de Murguía”), José Viale Moutinho (“Apontamentos de Padrón”).

5. Apêndice. O discurso rosaliano de agustina bessa-luís.

Bendita Rosalía, toma a minha mão

Não sei se é próprio do poeta queixar-se, mas Rosalía de Castro põe um ponto final nessa nuvem de descontentamento que o poeta veste de maneira confortável. “De mim mesma, ninguém me poderá libertar”, diz Rosalía. É o seu baptismo e o seu epitáfio. Se há mulher a quem eu a compare, não é a Dickinson, colhida nos últimos campos de algodão. Não afirmo que, de tão branco vestida, ela não quisesse parecer um floco pronto a desprender-se e voar.

Mas Rosalía parece mais a Emily Brontë. Tem um génio inóspito, um sentimento de agouro que se faz poesia. Tudo nela é convivial e discreto. Acorda uma manhã, levanta-se e de certo passa nos cabelos o velho pente de narval; desce para dar de comer aos cães, e morre. Leva nos ouvidos, não a harpa suavíssima do poeta que, com a chuva miúda, arranha a vibração; e o regougo dos cães felizes com a sua pitaça, que a acompanha para lá da abadia, os campos selvagens em que a urce parece sangue de hemoptise.

Eu tenho Rosalía de Castro por vizinha porque a estatua dela, branda e descansada, se levanta na Praça da Galiza. Não é um retrato de poetisa, é mais do que isso. O escultor Barata Feyo foi o autor do monumento que, pela simplicidade, faz estremecer o coração; Rosalía parece estar sentada sobre a própria tumba, olhando o mar de que tanto queria conhecer o fundo, pelas Torres de Oeste chegada à romaria Viking.

A vida, os lugares, os sobressaltos; aquilo que Rosalía não quis dar ao público como testemunho dos seus sentimentos, seria um caudal de amores e desamores para compor a sua biografia. Uma grande biografia é feita mais com o que se adivinha, do que como que demonstra.

Que Rosalía espera ainda o seu biógrafo, não tenho dúvida. Alguém que a ame, como se tem que amar uma mulher: com adoração e pudor de a demonstrar.

O ramo de amores-perfeitos que ela levou no caixão estava descolorido, mas não muito, quando o trasladaram para ficar ao lado da mãe, Dona Teresa de Castro e Abadia. Com a mãe de Rosalía começa um extraordinário romance de orgulho e de conflito mais ardente. A mãe, solteira e de casa fidalga, deu-lhe o nome, e não foi pequena nobreza o recebê-la nos papéis, mais do que nos braços. E precisa muita grandeza para assim para dar ao mundo a festa que respeita o nome de família. Hoje, Dona Teresa de Castro e Abadia é famosa por ser a mãe de Rosalía.

Os grandes poetas não se traduzem. Não se traduz o Dante; não se põe Cervantes em linhas de entendimento de qual quer outra língua. Rosalía também não. Quem é ela sem os seus “*áirinhos, aires*”; sem o seu ouvido para o “*o-lá- lá*” dos segadores que faz verde o campo abrasado de Castela?

Não se pode fazer a história dum país tendo em conta só os seus factos mais célebres, as suas guerras, invasões e crises. Porque a par disso corre o sangue das pessoas que fazem a terra, a língua, os costumes e as horas lentas e sem memória. Não podemos ver a Rosalía apenas como alguém infeliz, vivendo a vida num eterno suspirar, na onda dum ressentimento em que se envolvem paixões extremas e tão profundas que se torna doce entrar nelas e não sair mais.

Que é uma grande poetisa até rebentar com as lágrimas felizes da criação humana, isso não haja dúvida. Penso nela com espanto e devoção, como se assistisse ao nascimento dum deus tendo a baptizá-lo a ribeira de Carril. Se é ser feliz o amor que a morte faz parecer um rumor de risos e cantigas, Rosalía foi feliz. Nada perdeu, tudo foi ganho no forte bater do coração inquieto, que tão mal lhe fez e tanto bem que trouxe. “Ide, para não voltar”, diz Rosalía as coisas que passaram e outras que hão de passar. mas ela ama, e nada do que se ama se esquecerá.

Bendita Rosalía, toma a minha mão na noite que nunca acaba e de que a tua poesia fez dia. A Eternidade é a sombra dum cravo que arrancamos, ficando a saudade da dor que amamos mais do que a alegria do mundo⁴⁷.

[Desejariamos que constasse o nosso agradecimento ao doutor Andrés José Pociña López, professor titular da Universidade de Extremadura, pela ajuda que nos prestou ao redigir a versão portuguesa deste trabalho]

47 A. Bessa-Luís (2008, pp. 135–136).

Referências bibliográficas

- AA. VV. (1952). *7 ensayos sobre Rosalía*. Vigo: Editorial Galaxia.
- AA. VV. (1958). *Homaxe a Ramón Otero Pedrayo no LXX aniversario do seu nacemento* (pp. 219–236). Vigo: Galaxia.
- Álvarez, E., & Estraviz, I. A. (1999). *Os Intelectuais Galegos e Teixeira de Pascoaes. Epistolário*. Sada, A Coruña: Edicións do Castro.
- Andrade, E. (1984). Rosalía. In AA. VV., *Rosalía viva*, especial de *A nosa terra*. Vigo. Andrade, E. (1985, 14-VII). *La voz elemental. Diario 16* (Culturas. Número especial dedicado a Rosalía de Castro), XI.
- Angueira, A. (2012). *Rosalía de Castro, Cantares gallegos*. Estudo, edição, notas e comentários de Anxo Angueira. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- Anón. (1967). Cecília Meireles e Rosalía de Castro. *Grial*, 5, 15, 124.
- Bessa-Luís, A. (2008). Bendita Rosalía, toma a minha mão. *Revista de estudos rosalianos*, 3, 135–136.
- Brey, F. B. (1948). Escritos no coleccionados de Rosalía Castro (X). *Cuadernos de Estudios Galegos* 3, 125–127.
- Campo, M. (2015). “As literatas” (1854). Camilo Castelo Branco. In M. P. G. Negro (Ed.), *No tempo de Follas novas, Unha viaxe pola literatura universal* (pp. 81–88). Santiago de Compostela: Alvarellos Editora.
- Castro, R. (1992). *Poesía galega completa, I Cantares gallegos*. Edição de Andrés Pociña & Aurora López. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco Edicións.
- Estraviz, I. A. *Relações de Teixeira de Pascoaes com escritores e intelectuais*. O Portal Galego da Lingua <http://www.agal.gz.org>
- Fernández Mato, R. (1923, 18-VII). Brindis. *El Compostelano*, IV, 1021, 1.
- García, X. L. (Ed.) (1985). *Rosalírica (Homenaxe de 27 poetas portuguesas a Rosalía no Centenario da súa morte)*. Sada, A Coruña: Edicións do Castro.
- Guerra da Cal, E. (1985). *Antología poética de Rosalía de Castro*. Viséu.
- López, A., & Pociña, A. (1991). *Rosalía de Castro. Documentación biográfica y bibliografía crítica (1837–1990)* (Vol. II – 1941–1984). La Coruña: Fundación Barrié de la Maza.
- López, A., & Pociña, A. (1991). *Rosalía de Castro. Documentación biográfica y bibliografía crítica (1837–1990)* (Vol. I – 1837–1940, pp. 385, 450, 458, 459).
- López, A., Pociña, A. & Pociña López, A. J. (2017). *Rosalía de Castro. Documentación biográfica y bibliografía crítica (1991–2000)* (Vol. IV, pp. 709–710). Padrón: Fundación Rosalía de Castro.
- Martínez-Risco, S. (1981). Teixeira de Pascoaes e Rosalía de Castro. *Tempo Presente* 22, 39–44.

- Murilo, C. (1986). Rosalía de Castro e os poetas románticos brasileiros. In *Actas do Congreso internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo* (Vol. II, pp. 357–362). Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega e Universidade.
- Naya Pérez, J. (1974). El final de una estirpe. Rosalía de Castro y Manuel Murguía. *Boletín de la Real Academia Gallega*, 31, 356, 24–42.
- Pascoaes, T. (1925, 1–II). A Rosalía de Castro. *A Nosa Terra* IX, 209, 10.
- Pascoaes, T. (1987). *Os Poetas Lusíadas*. Precedido de umas “Reflexões sobre Teixeira de Pascoaes por Joaquim de Carvalho, reflectidas por Mário Cesariny” (p. 166). Lisboa: Assírio e Alvim.
- Pérez-Sanjulián, C. F. (2015). D’ *O crime do padre Amaro* (1880). Eça de Queirós. In M. P. G. Negro (Ed.), *No tempo de Follas novas, Unha viaxe pola literatura universal* (pp. 190 s.). Santiago de Compostela: Alvarellos Editora.
- Pociña López, A. X. (2017). Las cartas de Teixeira de Pascoaes. In A. Gallego Cuiñas; A. López, & A. Pociña (Eds.), *La carta. Reflexiones interdisciplinares sobre la epistolografía* (pp. 226 s.). Granada: Editorial Universidad de Granada.
- Pociña, A. X. & López, A. (2004). *Rosalía de Castro. Poesía Galega Completa II. Follas novas. Poemas soltos. Traduccions* (pp. 320–321). Ed. de A. P. e A. L. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco.
- Pociña, A., & López, A. (2000). *Rosalía de Castro. Estudos sobre a vida e a obra*. Santiago de Compostela: Edicións Laiovento.
- Prado Coelho, J. (1956). Rosalía e as lições do desengano. *Graal*, 2, 109–113
- Prado Coelho, J. (1976). *Ao Contrário de Penélope*. Venda Nova: Bertrand Editora.
- AA. VV. (1969). *Dicionário de Literatura. Literatura Portuguesa. Literatura Brasileira. Literatura Galega. Estilística Literária*. Porto: Livraria Figueirinhas.
- Rego, T., & Gomes, P. (1984). *A Renascença Portuguesa*. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- Rodrigues Baptista, A. (1986). A presença de Rosalía nas letras portuguesas (de 1910 a 1930). In *Actas do Congreso internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo* (Vol. III, pp. 269–282). Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega e Universidade.
- Rosa, A. M. (1958). Subsídios para uma edição crítica – Traduções não colecionadas de Rosalía de Castro. In AA. VV., *Homaxe a Ramón Otero Pedrayo no LXX aniversario do seu nacemento* (pp. 219–236). Vigo: Galaxia.
- Teixeira, J. R. (2013). *Vida e Obra de Guilherme de Faria. Os versos de luz por escrever*. Prefácio: Maria João Reynaud. Maia: Cosmorama Edições.
- Vasconcellos, C. M. (1914). *A saudade portuguesa*. Porto: Edição da Renascença Portuguesa.

- Vázquez Cuesta, P. (1986). A recepción de Rosalía en Portugal. In *Actas do Congreso internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo* (vol. III, pp. 261–267). Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega e Universidade.
- Vilavedra, D. (Coord.) (1997). *Diccionario de literatura galega. II. Publicacións periódicas* (pp. 341–345). Vigo: Editorial Galaxia.
- Villar Ponte, E. (1929, 25–VII). Una afirmación inxusta. *A Nosa Terra* XIII, 263, 8–15.

