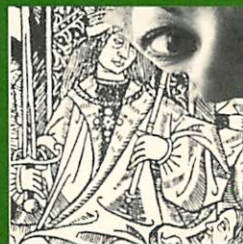
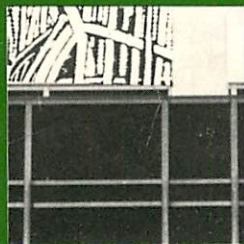


DISCURSOS

estudos de língua
e cultura portuguesa

7



Maio
1994

Literatura
e História

DISCURSOS. Estudos de Língua e Cultura Portuguesa

DISCURSOS: LITERATURA E HISTÓRIA



Director

Carlos Reis

Conselho de Redacção

Ana Cristina Macário Lopes, Ana Nascimento Piedade, Ana Rita Navarro, Cristina Mello, Dionísio Vila Maior, Glória Bastos, Graça Nunes, Isabel Marnoto, J. L. Pires Laranjeira, Júlio Taborda, Maria do Rosário Cunha, Vivina de Campos Figueiredo



Conselho Editorial

Ángel Marcos de Dios, Aníbal Pinto de Castro, Anxo Tarrío, Ellen Sapega, Fernando Venâncio, François Marchessou, Ivo Castro, João Camilo dos Santos, José Victor Adragão, Luiz Fagundes Duarte, Maria Aparecida Santilli, Maria Beatriz Rocha-Trindade, Maria Emília Ricardo Marques, Maria José Ferro Tavares, Maria Leonor Machado de Sousa, Maria de Lourdes Belchior, Maria Luiza Remédios, Óscar Lopes, Telmo Verdelho



Secretariado

Graça Nunes

A revista *Discursos* publicará estudos incidindo sobre os seguintes domínios:

- Temas de reflexão linguística, tanto numa perspectiva sincrónica como sob um ponto de vista diacrónico;
- Temas de reflexão sociocultural, equacionados em função da evolução e expansão da Língua Portuguesa no mundo.
- Questões de natureza didáctica, orientadas para o ensino da Língua Portuguesa, em Portugal e no estrangeiro.
- Temas de reflexão literária, relacionados com a difusão da Literatura Portuguesa e com o seu ensino, sobretudo quando articulado com o da Língua e da Cultura Portuguesa.



Apresentação	9
Carlos Reis	

Discursos: Literatura e História

O entretecer da História e da ficção	13
Maria Luiza Ritzel Remédios	

O discurso da literatura e o da História	27
Lélia Parreira Duarte	

<i>Mensagem</i> : lírica e História	45
Maria da Glória Bordini	

«No meu caso, o alvo é Deus»: paródia e humanismo no Evangelho de Saramago	63
Simone Pereira Schmidt	

Bibliografia Selectiva

Literatura e História	83
Carlos Reis e Dionísio Vila Maior	

Documento de Trabalho

<i>Álvaro Gonçalves, o Magriço e os Doze de Inglaterra</i> : um drama histórico	95
Ana Isabel Vasconcelos	

Registo Bibliográfico

Em Tempo

APRESENTAÇÃO

Apresentação

O momento em que aparece este número de *Discursos* ocorre quase em simultâneo com um acontecimento que nesta apresentação deve ficar registado.

Tomou posse recentemente o reitor da Universidade Aberta, Prof. Doutor Armando Rocha Trindade, na sequência da aprovação dos Estatutos da Universidade Aberta e do processo eleitoral dele decorrente; com ele, tomaram posse também dois vice-reitores, o Prof. Doutor José Enes e a Prof.^a Doutora Maria José Ferro Tavares. Decidiu ainda o reitor eleito nomear e empossar um pró-reitor para a Promoção e Difusão da Língua Portuguesa, tarefa de que foi encarregado o director desta revista.

Para além do óbvio significado dos actos referidos – com eles tomou definitivo corpo institucional uma Universidade pública que no futuro do nosso país se confirmará como decisivo factor de progresso científico e cultural – , para além disso, dizia, a nomeação de um pró-reitor para a Promoção e Difusão da Língua Portuguesa reafirma o empenhamento da Universidade Aberta na defesa e ilustração do nosso idioma e da nossa cultura. Assim temos procurado fazer com esta revista; assim continuaremos a fazer, com o entusiasmo e com a persistência de sempre.

* * *

O número de *Discursos* que agora se publica centra-se numa temática cuja actualidade parece óbvia, por várias razões. Com efeito, a conexão que pode estabelecer-se entre Literatura e História surge, desde logo, como inevitável consequência da historicidade que caracteriza o fenómeno literário, de um modo geral. Prática cultural por natureza dotada de incontornável **historicidade**, a Literatura é **cronótopo**, no sentido consagrado pela teoria literária bakhtiniana: ela é testemunha de um **espaço** e de um **tempo** não forçosamente pela inscrição, no seu discurso, das explícitas coordenadas desse espaço e desse tempo, mas apenas, muitas vezes, pela **resposta** que enuncia às questões que essas coordenadas levantam; resposta que pode ser formulada, por exemplo, através do jogo sinuoso das formas artísticas ou pela via das opções temático-ideológicas.

Por outro lado, a possibilidade de indagarmos a razão de ser do diálogo Literatura-História funda-se na relevância que, em determinados contextos

periodológicos, a Literatura atribuiu e atribui aos temas (e também às personagens, às acções, aos cenários, etc.) de índole propriamente histórica. O Romantismo europeu foi uma época privilegiada nesse aspecto, regido então por uma certa filosofia da História, sobretudo de orientação medievalizante; assim emergiram subgéneros como o **romance histórico** e o **drama histórico**, no que constituiu um florescimento em certas literaturas mais significativo numa óptica quantitativa do que em termos qualitativos. Muito mais recentemente – e a ficção portuguesa contemporânea é disso mesmo evidência flagrante – a História volta a ser tema de sedução, em momento marcado por interrogações substancialmente diversas das que o tempo romântico favoreceu.

Em parte disso mesmo tratam os ensaios deste número de *Discursos*, fazendo-o de um **ponto de vista** que se quer deliberadamente peculiar. De facto, os ensaístas que dão a sua colaboração à temática **Literatura e História** não têm de comum entre si apenas o facto de serem estudiosos brasileiros da Literatura Portuguesa. Olhando-a **do Brasil** (e ensinando-a **no Brasil**), eles lançam sobre ela um olhar forçosamente **diferente** do nosso; para além disso, o Brasil e a cultura brasileira vivem a História de forma necessariamente singular: uma singularidade que tem que ver com um trajecto histórico menos longo do que o nosso e também com uma filosofia de vida em geral menos **passadista**. Por isso (e pelo mais que há-de ressaltar da leitura dos ensaios que se seguem) pensou-se que valeria a pena estimular esta abordagem temática a partir desse lugar de **diferença** – uma **diferença** que, entretanto, não cessa de nos atrair.

Completa-se o leque dos contributos que servem a temática **Literatura e História** com uma bibliografia selectiva e com um documento de trabalho: o que neste indirectamente se representa é a conveniência de conhecermos melhor testemunhos literários esquecidos ou, no mínimo, relativamente desvalorizados. Assim se chama a atenção para documentos literários que, para além do valor artístico que possam encerrar, patenteiam alguma coisa desse tempo romântico cuja consciência da História constitui (ainda) motivo de seguro interesse para o presente que é o nosso.

Carlos Reis

DISCURSOS: Literatura e História

O entretecer da História e da ficção

1. Introdução

Para discutir a relação entre História e literatura, discurso histórico e discurso literário, preocupação de historiadores e de teóricos da literatura, parte-se, numa visão tradicional, de semelhanças e de diferenças existentes entre elas. Uma é considerada ciência; a outra, arte. Ambas pretendem representar a realidade; constroem-se com enunciados, através da linguagem, estruturados a partir de relações temporais e espaciais; são escritas por sujeitos que vivem em determinado tempo, em dada comunidade cujos valores procuram reproduzir.

Quer se lance a questão para o plano do discurso, como o faz Roland Barthes em «Le discours de l'histoire» (Barthes, 1982); quer se aponte para o plano da temporalidade como elemento de união entre História e literatura, já que as duas caracterizam-se pela narratividade, como o faz Paul Ricoeur em *Temps et récit* (Ricoeur, 1983-85), tanto uma quanto a outra fundamentam-se na interpretação, pois o texto final é sempre resultado da leitura da realidade; é sempre marcado pela seleção que o historiador e o romancista realizam ao recuperarem os fatos da realidade.

Vê-se, portanto, que o historiador e o romancista, ao criarem seus textos pretendem recuperar e mimetizar o real. Desse modo o *finger* encontra-se nos dois textos e torna-se elemento dos processos de construção da História e da literatura, pois, se a literatura caracteriza-se por sua ficcionalidade, a História também finge ao tentar recuperar o fato histórico em sua totalidade. Não se pode esquecer também que, ao recriarem o passado que a narrativa presentifica, o historiador e o romancista apresentam o mundo criado

que se reconfigura através da leitura. O leitor do discurso histórico tal como o leitor do discurso ficcional interagem com o texto atualizando-o e atribuindo-lhe significado presente, sendo, portanto, responsáveis pela ficcionalização da História e pela historicização da literatura.

A ficção portuguesa contemporânea tem aberto um campo novo para que se pense a relação entre a literatura e a História. Isso não se deve apenas à transformação política e à supressão de mecanismos repressivos pós-74; mas à incorporação na escrita ficcional de opções temáticas e registros formais mediatamente decorrentes de um contexto sócio-ideológico transformado e renovado.

É num ambiente radicalmente renovado, a partir da Revolução dos Cravos, que surge uma literatura altamente provocativa, pois, na liberdade da palavra, constrói modelos da realidade que obrigam a pensar, a interferir, a questionar e a subverter as concepções vigentes sobre o que significa ser homem e ser português, fazer parte de uma sociedade em transformação, viver um período histórico que avalia as mudanças e prepara para a prática política.

O novo tempo político e social que vive Portugal, transforma-se num novo tempo ficcional. Observa-se o aparecimento de um texto altamente receptivo por sua reelaboração da História imediata e pela reestruturação simbólica dessa História, incluindo-se a literatura portuguesa entre os casos atuais em que mais se percebe o poder de reconfiguração do contexto, que pode apaixonar os leitores à medida em que esses, chamados pela ação ficcional, testam possibilidades de participar das mudanças sócio-político-econômicas do mundo real. Assim, a ficção que se nutre da História de seu país, volta-se sobre si mesma e aponta para o futuro, permitindo que se pense o texto português a partir do princípio de que a relação entre a arte e outros domínios da vida humana nunca é uma relação imediata, mas sim indireta, devendo o valor do intrínseco da obra prevalecer sobre qualquer outra avaliação.

As tendências ficcionais explicáveis pelas mudanças provocadas pelo desaparecimento da censura (conseqüentemente da auto-censura, também) trazem consigo não só a força testemunhal como também a projeção de eventos e figuras reais para a cena de uma ficção contaminada por registros tradicionalmente não literários.

Fascinados pela História, José Saramago, José Cardoso Pires, Almeida Faria, Agustina Bessa Luís, Mário Cláudio, Maria Velho da Costa, Teolinda Gersão, Lídia Jorge, Augusto Abelaira, entre tantos outros ou redescobrem uma História, através de sagas familiares e de biografias de figuras relevantes, através da vida comum de homens comuns, ou desenvolvem uma ficção que não só valoriza a efa-



bulação narrativa, como também mostra o seu poder sedutor. Esses autores conseguiram renovar esteticamente seu discurso, o qual passa a ter um papel na vida e aproxima-se do cotidiano das pessoas imerso numa História já antiga, porém viva. Tem-se, desse modo, em Portugal, não apenas a revolução política, mas sobretudo a narrativa da revolução da linguagem.

Pretendendo-se, aqui e agora, estabelecer critérios de representatividade que desvelam, na ficção contemporânea portuguesa, determinadas linhas de desenvolvimento que mereçam atenção, observa-se que, se a leitura crítica permite que sentidos ocultos sejam descobertos, deve-se, então, conforme o afirma Carlos Reis, «propor, ao futuro de uma história literária em evolução, obras e autores que reclamam uma transcendência que supera as contingências do tempo em que surgiram» (Reis, 1992).

E, na ficção portuguesa dos últimos vinte anos que fez da História motivo de reflexão e tema da reescrita, nessa literatura em que se pode descobrir a «unidade na diversidade», não se pode deixar de salientar o importante papel de José Saramago que «operou esse duplo e articulado movimento de reflexão e reescrita» (*Id., ib.*). Ao lado dele outros ficcionistas também merecem ser citados pelo tratamento que dão à História e à linguagem: José Cardoso Pires e Augusto Abelaira.

2. Intertextualidade e plurilingüismo no discurso cardoseano

Sem dúvida a posição de rompimento e de transformação de José Cardoso Pires já fora anunciada em *O Anjo ancorado* (1958), perseguida em *O*

Hóspede de Job (1963) e concretizada em *O Delfim* (1968), quando o ficcionista procura abordar a realidade em movimento e trabalhar a linguagem simetricamente à transformação da sociedade, produzindo uma literatura que se transforma ativamente. *Balada da praia dos cães* (1982) e *Alexandra Alpha* (1987) são dois romances que revelam esse escritor como responsável por grandes transformações no discurso narrativo português.

Em *Balada da praia dos cães*, o narrador cardoseano não faz uma reflexão sobre o cadáver de um desconhecido, encontrado na praia do Mastro em 3 de abril de 1960; também não faz um resumo jornalístico; mas, apoiado em elementos referenciais relacionados aos métodos de investigação policial do regime salazarista, descreve as etapas do trabalho policial, as circunstâncias em que a investigação ocorria, as relações da PIDE com o poder e a luta surda entre polícia política e judiciária. Reunindo duas histórias: a do crime (história sem importância em si, mediadora entre o leitor e o relato) e a do inquérito (história de uma ausência, mas que é real), *Balada da praia dos cães* afirma a fidelidade do processo de representação, a autenticidade do testemunho que essa representação implica e a necessidade de reafirmar, através da perspectiva perfilhada, o empenhamento que toda a produção literária deve traduzir (Reis, 1983).

A renovação da linguagem que José Cardoso Pires já esboçara em *O Anjo ancorado*, trabalhara em *O Delfim*, fixa-se em *Balada da praia dos cães*, pois o narrador, circunscrevendo o assunto à trama das relações entre as duas polícias e as interpretações divergentes entre os diferentes jornais, reverte algumas situações entendidas convencionalmente como parte integrante das relações narrador/leitor. Não é o narrador quem conta o sabido a alguém que ignora, nem o leitor quem espera receber, pronta, uma história. Leitor e narrador, dialogando e dialogantes, ocupam a mesma posição. Inscientes, os dois partem com o texto à procura do saber, o que implica dinamização essencial tanto da primeira história, quanto da segunda.

O narrador é, pois, um leitor da realidade objetiva – o crime – tomada como assunto da narrativa. Ao mesmo tempo em que lê essa realidade ele, através da palavra do outro (depoimentos), de sua própria palavra, da pala-

vra do autor/narrador (notas de rodapé, observações marginais), relata-a. De facto, o sujeito da narração, seja ele um ou vários, define-se, nesse romance, pelo angustiado desejo de saber, conhecer e, conseqüentemente, denunciar os dramas cotidianos do povo português, que ele traz à luz através das alienações sociais de que é vítima o homem.

Esse mesmo tom, de certa maneira, caracteriza o romance *Alexandra Alpha*. Nele é relatada a história de um grupo de intelectuais (Alexandra Maria e seus amigos) que vive os acontecimentos antecedentes à Revolução dos Cravos, a deflagração do movimento e o desenrolar do período pós-revolucionário, abrangendo, conforme *dêixis* temporais e notas de pé de página, um período de aproximadamente vinte anos. O espaço primordial em que ocorre a história é Lisboa, como poderia ser qualquer capital ou cidade em que, alternando-se ambientes sofisticados e de prostituição, se derenrolasse um processo revolucionário.

Alexandra Alpha retoma a História de Portugal no período compreendido entre as décadas de 50 e 70 deste século xx. Caracteriza-se por constituir-se em um jogo entre a realidade imaginada (a ficção: a vida de Alexandra e seus amigos) e a realidade concreta (o referente: um momento da História de Portugal e a vida da intelectualidade portuguesa neste momento). A narrativa procura representar esse período tão particular da História portuguesa, transfigurando-a através de determinados recursos de linguagem e estratégias discursivas.

Dessas estratégias, destacam-se a intertextualidade e a constante intercação de gêneros. Sabe-se que a obra literária, diante de modelos arquetípicos, encontra-se sempre em relação de realização, de transformação ou de transgressão. Desse modo, no sistema da literatura portuguesa, o texto cardoseano dialoga constantemente com outros textos do próprio Cardoso Pires, com textos dos poetas Ruy Belo, Herberto Helder, Fernando Pessoa. Desenvolve-se, pois, a intertextualidade com os autores citados concomitantemente ao pluri-lingüismo comprovado pela união de diferentes gêneros: de mitos cristãos a *grafittis* e roteiros de campanhas publicitárias. Também registra diferentes códigos: francês, ou latim, ou inglês, ou alemão alternam-se e cruzam-se com *flashes* televisivos ou mensagens radiofônicas, com cenas de narrativas fílmicas

ou imagens diversas. O plurilingüismo observado desde *O Delfim* e *Balada da praia dos cães* concretiza-se definitivamente em *Alexandra Alpha*.

O texto narrativo apresenta-se, assim, como um tecido formado por vários fios que levam o leitor para além do discurso de Cardoso Pires e apontam para formações discursivas, para os sistemas de discursos. Há, portanto, um encadeamento (texto) que se constrói a partir de outros elementos que fazem parte da cadeia ou do sistema textual. Por conseguinte, os elementos constitutivos do discurso narrativo cardoseano funcionam como um signo que, em si mesmo, não está simplesmente presente, e o seu texto só se produz na transformação de outro texto (Derrida, 1971).

A estratégia intertextual, jogo narrativo que abala a noção de autoria, somada ao plurilingüismo e à polifonia assinala a lógica que subverte a origem, aproxima as diferenças e diferencia as semelhanças. E o texto literário cardoseano inscreve-se no discurso das culturas e formações sociais, vincula-se aos outros textos literários, ao grande texto da História e ao texto das ideologias que fazem das lutas sociais o seu ponto de partida. Abre-se, consequentemente, uma nova perspectiva em que a reflexão da História e o tema da reescrita, o fora e o dentro do texto literário integram-se numa leitura ativa e criadora.

3. O discurso paródico e a metaficcionalidade do romance de Abelaira

Nas linhas traçadas desde suas primeiras obras de ficção, Augusto Abelaira reflexiona sobre a História e tematiza a escrita, operando, como José Saramago também fez, com o «duplo e articulado movimento de reflexão e reescrita» (Reis, 1992). Já no romance *A cidade das flores* (1959), o autor faz emergir a Itália fascista de Mussolini. A presença de acontecimentos, de personagens e de ambientes históricos leva a pensar a questão tensional fascismo/oposição sob uma ótica diferente, sob a perspectiva de nova realidade histórica.

Se desde *A cidade das flores*, Augusto Abelaira trabalha no universo diegético com fatos, personagens e espaços históricos, também desde então rea-

liza uma pesquisa formal e temática, refletindo sobre a narrativa, sobre as modalidades discursivas, sobre suas estratégias e práticas históricas e procurando revelar a íntima articulação da literatura e da História. Tal preocupação observa-se, principalmente, em *Enseada amena* (1966), *Bolor* (1968), *O triunfo da morte* (1981), *O bosque harmonioso* (1982), *O único animal que?* (1985), *Deste modo ou daquele* (1990), que reproduzem o rompimento do autor com a rotina, quando retira o caráter de certeza, a tranquilidade do discurso que pode conter em si a contestação e sua negação imediata.

Pode-se, assim, constatar, na evolução da prosa de ficção de Augusto Abelaira, não só a investigação e a preocupação com a escrita, mas também um processo de desmitificação da narrativa, enquanto escrita, que culmina em *Deste modo ou daquele*, e delinea um discurso ficcional que pode ser concebido como paródico e auto-reflexivo.

Na sociedade pós-industrial, marcada pelo capitalismo avançado, multinacional e de consumo, em que a presença de imagens é dominante e na qual o significado real é dissolvido nos simulacros que são produzidos pelos meios de comunicação social, a literatura assinala as transformações culturais, cujas principais manifestações traduzem a crise dos valores absolutos e das verdades irrefutáveis (Jameson, 1992). Justamente nessa sociedade e no centro de tal contradição tipicamente pós-moderna: máximo de conhecimento tecnológico, maior grau de instabilidade e desferencialização do real, inserem-se os últimos romances de Abelaira.

O bosque harmonioso, do século XX e de autoria de Abelaira, está marcado pelo diálogo irônico que mantém com seu duplo quinhentista, *O bosco deleitoso*, de autor desconhecido. O acaso é que faz o narrador abelairano encontrar os manuscritos: *O bosque harmonioso* (*O bosco deleitoso*), romance escrito em latim, no século XVI, de autoria de Cristóvão Borralho, e *A vida singular de Cristóvão Borralho, Cavalheiro de Humanidades*, biografia de Cristóvão Borralho, do século XVIII, possivelmente escrita por Gaspar Barbosa. Ao traduzir *O bosco*, o professor-narrador realiza uma pesquisa histórico-literária, acrescentando à «tarefa científica de conhecer historicamente o passado uma pesquisa filosófica do sentido do ser» (Rego, 1992). Com isso subverte o único sentido encontrado

na narrativa de *O bosque* e, parodiando os dois textos, dialoga criticamente com eles relativizando dessa forma o conhecimento da verdade (da História), porque o discurso, enunciado determinado por sua intenção e pela realização dessa intenção, incluído na comunicação discursiva de uma esfera dada, é uma espécie de mônada que reflete em si todos os discursos do mundo. Vê-se, pois, o discurso como manipulador da ideologia do poder que persuade o leitor, pois, combinando palavras com entonações e expressividade, representa um estilo, uma visão de mundo, um tipo humano, percebendo-se nele duas vozes, dois sujeitos: o que se expressa e o que parodia.

Desde o início da narrativa, observa-se a inexistência da linearidade; o romance *O bosque harmonioso* está construído a partir de três núcleos bem marcados e muitas histórias que se entrelaçam. O primeiro núcleo é a narrativa principal do professor-tradutor-filósofo e pesquisador histórico-literário; o segundo núcleo, a narrativa supostamente atribuída a Cristóvão Borralho; o terceiro, a biografia escrita por Gaspar Barbosa. Desse modo, o texto de Abelaira revela-se como um «mosaico de textos» (Kristeva, 1984), o que aponta ao plurilingüismo, à intertextualidade e ao dialogismo. Essas narrativas inter cruzadas a partir das superfícies textuais mostram a intencionalidade do autor em revelar o seu texto como discurso histórico-literário, pois como diz o narrador abelairano: «Aparentemente a História, grande senhora, amante de mistérios, resolveu baralhar as cartas para se divertir connosco, seus servos» (Abelaira, 1982: 13). O comentador setecentista é quem no correr do texto reflecciona sobre a questão da História, mas o narrador diz que ele, o comentador,

concebeu a História como uma grande agência noticiosa que seleciona, através do acaso, as informações, ou mesmo como um emissor cheio de «ruído». Em resumo, a História, manipulando o público, manipulando portanto a própria história (*Id.*: 112).

Sugere, então, o texto abelairano a presença de um leitor ingênuo que pode ser manipulado ideologicamente por um narrador que se quer autor e que seleciona apenas aqueles dados que lhe interessam. Assim, a ficcionalização da História e a historicização da ficção, já que tanto aquela quanto essa

constituem-se numa rede de tramas que interagem independentemente da vontade do homem, concretizam-se, revelando a voz do historiador e a do romancista. Sublinha-se, desse modo, a narratividade comum aos discursos histórico e ficcional, nos quais encontram-se representados, conforme Carlos Reis, elementos dinâmicos: «trajectos humanos, tempos históricos e pessoais em mudança constante, acções cujo significado profundo transcende os seus protagonistas concretos, projectando-se sobre os receptores do discurso» (Reis, 1992).

Conseqüentemente, quando, na narrativa abelairana, o narrador levanta a hipótese de o manuscrito quinhentista ser falso e de autoria do biógrafo de Cristóvão Borralho, portanto dos anos oitocentos, o que se vê é a intenção de confundir o leitor.

O dialogismo, a intertextualidade, a subversão da noção de autor desvelam a auto-reflexividade em que as diferentes narrativas pensam sobre si mesmas e falam de si mesmas, voltando-se, portanto, sobre si mesmas e constituindo-se um objeto para si mesmas. Disso resulta uma visão multifacetada do mundo e revela que a visão do mundo de Augusto Abelaira soma-se à concepção de discurso transgressor da arte, levando a *práxis* paródica em que o narrador-escritor demiurgo que tudo sabe, tudo vê e em todos os tempos e lugares se encontra, joga com o verso e o reverso da verdade, num contínuo voltar-se sobre si.

A estrutura composicional de *Deste modo ou daquele* assemelha-se àquela polifônica que Augusto Abelaira desenvolve desde a publicação de *Bolor*. Diversos narradores surgem no texto: o **organizador**; o que se auto-denomina **Narrador**; o autor do diário, **Antônio Luís**; o amigo e confidente de Jorge, **Diogo Anselmo**, que relata, postumamente, através da linguagem televisiva (um vídeo) sua versão do relacionamento do biólogo com Ágata. Todos esses narradores transitam livremente pelo texto, colocando em dúvida o relato de Jorge, questionando vários aspectos do ato narrativo e, com isso, procurando desvelar a própria narração. Pretendendo textualizar a memória que confronta o homem e o tempo, e filtrar o passado por uma ótica do presente, o romancista produz uma linguagem em que o passado objetual con-

tamina-se pelo presente crítico e perspectivante (Seixo, 1986: 22), utilizando o processo de autonomia pela sinalização textual, assumida pelo narrador enquanto produtor e produto do discurso.

Deste modo ou daquele surge, então, como narrativa auto-reflexiva e narcisista que remete à metaficcionalidade. A recorrência a diferentes estratégias e recursos narrativos: alteridade, intertextualidade e metaficção, confirma a preocupação do autor em construir uma linguagem própria em que a relação mimética é trabalhada dialeticamente e na qual a história que a perpassa é «o outro tempo que vem ativar a consciência do presente» (*Id., ib.*). Por isso, o **Narrador**, ao recorrer ao diário de Antônio Luís como referência básica da sua história, observa a grande distância temporal entre os acontecimentos e a narração, questionando sua incapacidade de narrar, por não saber «integrar o tempo da narrativa, incluir nela esse misterioso fluir» (Abelaira, 1990: 101).

A relação entre realidade e ficção, entre História e ficção, destaca-se constantemente, quando o **Narrador** procura desvelar onde uma acaba e a outra inicia. Isso fica explícito no romance, quando o **Narrador** duvida da autenticidade do diário de Antônio Luís, chegando mesmo a sugerir que, talvez, o diário seja uma *Lettere Amoroza*, escrita com a finalidade de impressionar a amada. As considerações sobre a veracidade do diário são transferidas para a própria narrativa do biólogo e para a sua própria vida. Dessa forma, ele cria duas histórias para seu amigo Anselmo: a primeira, diz respeito aos encontros com Ágata; a segunda, a uma suposta paixão por uma colega de Universidade chamada Rosalina. Ao inventar essa personagem, ele revela o processo de criação ficcional à medida em que aponta para a «necessidade de multiplicar os pormenores, os pormenores bem escolhidos darão substância à narrativa, coerência interna, substância» (*Id.*: 169).

«Com o prazer do deus que constrói a realidade», o **Narrador** torna a sua história tão próxima do real, tão verossímil, que ele próprio passa a acreditar nela, chegando até mesmo a confundir seus sentimentos:

Quando acabaram de comer, eu ia a meio. E então ouvi o Borges dizer à Rosalina: – «Acaba lá com esse café, são horas de ir andando.» Ela

prolongava o café, percebes?, na esperança talvez de eu me apressar. Para sairmos todos juntos. – Por vezes, o *Narrador* tem a sensação de que fala a verdade, viveu aquilo que descreve.

[...]

Para fugir a essa estranha sensação para retomar o contacto com a realidade, o *Narrador* interrompe a narrativa.

[...]

Coro envergonhado ao pensar que podem ter percebido (confundo assim, mais uma vez, ficção com realidade) (*Id.*: 167).

Confirmando a aproximação da História (realidade) e da ficção, revelando que as duas assemelham-se pela narratividade e pelo uso da linguagem, o narrador abelairano diz que

as palavras da mentira e as palavras da verdade são as mesmas. Se a história que o Jorge Fonseca contou ao Diogo tivesse acontecido, contá-la-ia com outras palavras? Seguramente que não. O peso das palavras. Muito? Pouco? Algum. Ajudam a fazer a realidade (*Id.*: 163-164).

O exemplo mostra a realidade muito mais como um problema linguístico do que fatural, levando o leitor a acreditar na veracidade do que é relatado, desde que a história seja bem contada, apresentando elementos de verosimilhança. Assim, a narrativa apresenta-se como um jogo em que a auto-reflexão suscita a ideia de tradição e crítica literária.

Buscando a identidade do povo português, buscando a identidade cultural e literária desse mesmo povo, o narrador abelairano desvela-se a si mesmo e ao outro, que, voltados para si e sobre si, questionam a História, a Política portuguesa, as Instituições, a Literatura e afirmam que a História pode ser contada de um modo ou de outro.

É assim que, na literatura abelairana, a paródia, apresentando-se, através da metaficcionalidade, aponta para uma teoria da ficção em que, de um lado, o processo ficcional revela-se convencional, problemático e limitado; de outro lado, leitura puramente ficcional do mundo.

4. À guisa de conclusão

A nova literatura Portuguesa ao conciliar o imaginário e o onírico com uma elaborada reescrita da História, baliza-se pela coexistência de diferentes registros discursivos: romanesco, lírico, reflexivo, sendo que os textos assumem-se numa auto-referencialidade que só não é pura porque entra abertamente na história, em personagens definidas e em idéias expostas de forma insinuantemente velada.

A propósito de Cardoso Pires e de Augusto Abelaira faz sentido falar sobre a veracidade das verdades históricas, sobre a História de Portugal, sobre a História do cotidiano do povo português, quando seus narradores reclamam para si o direito de questionar a História, vista através do jogo de linguagem, e questionar a escrita. Os narradores cardosianos e abelairanos ao questionarem, pois, a História e a ficção, reescrevem a História recorrendo para isso ao plurilingüismo, à metaficcionalidade, à paródia, e apontando para a trivialidade da escrita.

Esses romancistas desenvolvem uma reflexão meta-histórica e metaliterária e mostram que o discurso da História e o da literatura olham para o fato histórico, segundo uma mesma perspectiva, interrogando os tempos passados com olhos do presente. Palmilham, então, caminho semelhante principalmente em seus comprometimentos de natureza ideológica. E os limites tênues existentes entre elas (História e literatura) a toda hora são rompidos. Por serem formas narrativas, sofrem assim a interferência das mesmas estratégias: narrador, leitor, temporalidade, e, interagindo, levam ao conhecimento e ao velamento do passado histórico de Portugal.

Maria Luiza Ritzel Remédios foi Professora titular de Literatura Portuguesa do Departamento de Letras vernáculas da Universidade Federal de Santa Maria. Actualmente é Professora do Curso de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Das suas obras publicadas citam-se: *'Gaibéus'*. *Narrativa metafórica de estruturação metonímica* (1975) e *O romance português contemporâneo* (1986).

Referências bibliográficas

- ABELAIRA, Augusto (1982) – *O bosque harmonioso*, Lisboa, Sá da Costa.
- ABELAIRA, Augusto (1990) – *Deste modo ou daquele*, Lisboa, O Jornal.
- BARTHES, Roland (1982) – «Le discours de l'histoire», in *Poétique* (49), Paris, Seuil, fev. 1982, pp. 13-21.
- DERRIDA, Jacques (1971) – «Semiologia e Gramatologia», in Júlia Kristeva – *Ensaio de Semiologia*, Rio de Janeiro, Eldorado.
- JAMESON, Fredric (1992) – *O Inconsciente político. A narrativa como acto socialmente simbólico*, São Paulo, Ática.
- KRISTEVA, Júlia (1984) – *O texto do romance*, Lisboa, Livros Horizonte.
- REGO, Adelita Vieira (1992) – «Elementos paródicos em *O bosque harmonioso*». XIV Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa, Porto Alegre, 3 a 7 de Agosto de 1992.
- REIS, Carlos (1983) – *O discurso ideológico do Neo-Realismo português*, Coimbra, Almedina.
- REIS, Carlos (1992) – «Romance e História depois da Revolução». XIV Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa, Porto Alegre, 3 a 7 de Agosto de 1992.
- RICOEUR, Paul (1983-85) – *Temps et récit*, Paris, Seuil, Tomos I, II e III.
- SEIXO, Maria Alzira (1986) – *A palavra do romance. Ensaio de genologia e análise*, Lisboa, Livros Horizonte.

O discurso da literatura e o da História

Um trabalho que busque relacionar literatura e História pressupõe uma reflexão prévia sobre alguns elementos que aproximam os dois tipos de registro que, aparentemente, ou numa perspectiva tradicional, elaboram significações e certezas; ambos têm como verdadeiro objeto e protagonista a cultura e são elaborados por vozes que não revelam tradicionalmente consciência da situação de serem sujeitos assujeitados a um certo modo de pensar e de sentir, próprios de um determinado povo e da mentalidade que os dirige, em épocas e espaços previamente determinados; ambos são portanto escritos por sujeitos que geralmente se pretendem autônomos e supõem falar com a própria voz, constituindo-se entretanto como testemunhos imersos em sua cultura, construídos com o material fluido da linguagem, como consequências de complexas tramas temporais e espaciais, responsáveis pelos desejos que manipulam seus autores e os registros por eles realizados.

Se numa perspectiva tradicional tanto a História quanto a literatura pretendem representar a realidade, a análise de seus discursos pode revelar às vezes a enganosa retórica de sua construção, que camufla uma perspectiva que finge falar em nome da verdade, para melhor estabelecer uma situação de dominação. Isso porque tanto a literatura quanto a História baseiam-se em interpretações, pois a sua escrita faz-se a partir da leitura da realidade; tanto a literatura quanto a História «perdem» documentos e manipulam dados, conforme os interesses predominantes; o texto resultante de ambas será sempre uma reescritura, uma apropriação que seleciona e valoriza alguns elementos e «esquece» outros, revelando para o

leitor atento que uma perspectiva ideológica está ali subjacente, criticada ou referendada¹.

Certamente existem diferenças, entretanto, entre discurso histórico e discurso literário, e uma delas adviria do fato de ser próprio da História tradicional ser monológica e autoritária, na sua pretensão de recuperar integralmente fatos do passado; já a literatura que se assume como tal, isto é, como arte e fingimento, tende a revelar a perspectiva de onde fala, construindo muitas vezes um dialogismo, através de vozes divergentes e relativizantes, e através da consciência de que a matéria com que se constrói é fluida e imponderável, dependente da fala de um eu e da recepção de um tu para adquirir consciência e concretude. Mas mesmo nesse caso, em que se assume integralmente como fingimento – arte, construção, jogo –, a literatura manterá ainda um vínculo com a realidade e se aproximará da História, pois o material com que constrói o seu discurso terá sempre a marca de um dado momento e de suas circunstâncias.

O objetivo deste trabalho é reflectir sobre alguns textos da literatura portuguesa e observar o maior ou menor grau de fingimento confesso utilizado em sua elaboração, o que pode significar sua menor ou maior proximidade com o discurso da História. Há textos da literatura portuguesa de que se poderia dizer pretenderem construir-se como «documentos» históricos, por sua busca de fidelidade à realidade: exemplos seriam as crônicas medievais, a épica camoniana, várias peças de Gil Vicente, a *História Trágico-Marítima*, os romances de Herculano, os de Eça de Queirós e a literatura neo-realista. Outros, como a *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto, procuram ocultar sua preocupação histórica que, entretanto, fica bem evidente para um leitor atento aos sinais de ironia existentes no texto. Escrita no século XVI,

¹ Um exemplo da enganadora retórica por vezes existente nos textos históricos é o documento forjado pelas Cortes de Lamego no cartório do Mosteiro de Alcobaça, onde os monges especializavam-se em estudos históricos. As incongruências existentes no enunciado do texto – como a referência à representação popular muito antes que ela fosse possível, ou a presença de cláusulas que só poderiam ter sido formuladas no século XVII –, bem como os problemas formais indicadores da ignorância diplomática de seu autor, denunciam a artificialidade de um texto que pretende convencer enganadoramente porque tem como objetivo excluir da sucessão legítima da coroa portuguesa os reis castelhanos ou espanhóis.

a *Peregrinação* é aparentemente um fantasioso relato de viagens, mas constitui talvez o único documento português da época a denunciar e a condenar a ideologia das cruzadas, cuja intenção confessa era a busca de expansão da fé cristã. Articulando-se de forma irônica, capaz de driblar uma censura interessada em reforçar a ideologia vigente, a *Peregrinação* constitui-se como texto literário que se posiciona contrário à ideologia dominante, da qual questiona comportamentos e valores; ao mesmo tempo, revela para o leitor atento os elementos históricos e os artifícios de sua construção, equilibrando-se portanto, ironicamente, entre literatura e História.



Também Gil Vicente constrói ironicamente o seu teatro. Sua ironia tem entretanto a função pragmática da sátira, como se vê na *Farsa de Inês Pereira*, em que o texto afirma a sua posição contrária à mobilidade social desejada por personagens oriundas da classe produtora da época. Na sequência do desenvolvimento do mote «Antes quero burro que me carregue que cavalo que me derrube», vemos na peça que a personagem Inês Pereira, depois de ser «derrubada por um cavalo», aprende a lição e consegue «um burro que a carregue», realizando assim o seu desejo de liberdade. Ao colocar o camponês como «burro», Gil Vicente parece tentar alertar outros «leitores» para a necessidade de atenção, para não serem, como Pero Marquez, vítimas daqueles que querem ascender na escala social às suas custas (ou às suas costas, em que Pero Marquez carrega Inês). Que outros não se deixem iludir pelo envolvimento emocional, como ele, para que se livrem de ser ainda mais explorados. Isso significa, porém, ao mesmo tempo, que a literatura de Gil Vicente – o seu teatro – tem a preocupação de reforçar a ideologia vigente, com a sua separação entre as camadas produtivas e as não produtoras da sociedade. Apesar de toda a sua vivacidade lúdica, a obra de Gil Vicente aproxima-se da História, portanto, por seu monologismo e pelo seu centramento.

Alexandre Herculano é outro autor devidamente reconhecido por sua preocupação em construir uma literatura tecida com elementos históricos,

com a função de reforçar os valores da sociedade portuguesa da época. Basta pensar, por exemplo, na narrativa «A Abóbada» ou no romance *Eurico, o presbítero*. Na «Abóbada» o recurso da ironia é largamente utilizado por várias personagens e pelo narrador, que ao descrever elogiosamente a grotesca figura do indesejado arquiteto estrangeiro, usa o mesmo artifício irônico de elementos da corte e do próprio rei, aquele recurso com que Mestre Ouguet desdenhava as habilidades de Afonso Dominguez, ou com o qual discutiam Frei Lourenço e Martim D'Océm. É pelo mesmo artifício que o texto afirma ser impossível decidir se é Deus ou se é o Diabo o responsável pelas notícias que o povo, inexplicavelmente, sabe. É ainda pela ironia que o texto se revela resultado da trama tecida por uma consciência em ação, que busca estabelecer contato com um leitor/narratário com quem procura estabelecer comunicação. Para isso usa elementos como a *mise-en-abyme*, através da qual se encaixam vários textos na narrativa da construção da abóboda: a representação do auto da visitação (que também ironicamente não chega a completar-se), a representação existente no prólogo, o arremedo de representação constituído pelo monólogo de Mestre Ouguet e a cerimônia do exorcismo, que pode também ser vista como representação.

Todos esses elementos que revelam consciência de uso da linguagem acentuam o fingimento com que se constrói a literatura; deixam muito clara, entretanto, ao mesmo tempo, a intenção de um autor que se preocupa com dados da História e busca elaborar monologicamente um documento construído com elementos da realidade, capaz de comprovar a superioridade artística e o caráter privilegiado do povo português.

Um outro exemplo de Alexandre Herculano seria *Eurico, o presbítero*, romance construído com elementos do mito do herói, o que por si já indica a preocupação do autor em documentar uma época que tenta preservar o seu ameaçado sistema de valores. A Herculano não agradam os «excessos» dos democratas, que estendem «constantemente os braços para o fantasma irrealizável da igualdade social entre os homens», como diz a Oliveira Martins, em carta (Herculano, 1870: 102-3). Seu Eurico é um herói que coloca o seu desejo fora de seu grupo de origem e por isso é marginalizado e destruído,

juntamente com sua amada, que é excluída da comunidade pela loucura. Após sucessivas mortes e renascimentos, a rebeldia do herói termina em submissão e ele mesmo se entrega para ser sacrificado. A literatura referenda assim a perspectiva do historiador que fala do ponto de vista da ideologia e por isso remete para a vida futura a realização amorosa daqueles que ignoram ou afrontam as regras estabelecidas pela sociedade.

Em alguns aspectos, é também nesse lugar que se situa o romance de Eça de Queirós: *O crime do padre Amaro* e *O primo Basílio*, por exemplo, registram a ociosidade e a hipocrisia como problemas de sua época e acabam por castigar Amélia e Luísa, as desavisadas, imprudentes e submissas seduzidas que não sabem impor-se, nem têm soluções criativas para desembaraçar-se dos fios em que as enredam os seus sedutores/parceiros no amor. Como o Teodorico de *A relíquia*, elas poderiam recriminar-se por não terem sabido ser suficientemente hipócritas, não terem tido uma «decidida coragem de afirmar» capaz de livrá-las das situações incômodas e de lhes conferir uma posição de privilégio e poder. O problema dessas personagens seria assim o de estarem mergulhadas em sua época; como os amantes infelizes de Herculano ou de Camilo, falta-lhes um distanciamento de seu tempo histórico para que seja possível a sua realização individual. A preocupação realista, referencial – histórica – de Eça de Queirós, nesses romances, parece prejudicar uma sua maior elaboração no plano literário; embora crítica, a sua perspectiva histórica fica pesada e impede que o texto, qual novo «Perdigão», fique desasado para conseguir maior leveza e literariedade.

Uma obra diferente de Eça de Queirós é *A ilustre casa de Ramires*, em que a personagem Gonçalo Mendes Ramires elabora através da linguagem a leitura que faz de sua própria história, apresentando-se muito mais como leitor e escritor de literatura que como elaborador de texto histórico. Gonçalo afirma-se através de seu uso do discurso e da criatividade exercitada na elaboração da sua *Torre de D. Ramires*. É a partir de sua atividade de leitura e de escrita que o romance confessa-se tessitura, trama elaborada, representação produzida: texto literário que se distancia do histórico, portanto. Em outras palavras, a partir da atuação dessa personagem, *A ilustre casa de Ramires* deixa de tratar apenas de

questões ideológicas e constrói-se como literatura e como arte deixando de privilegiar o enunciado e o papel normalmente atribuído ao romance que deseja aproximar-se da História e se preocupa em documentar uma época. Ao introduzir no romance a figura de um «representante da representação», Eça de Queirós valoriza o leitor e o significante, já que a presença do «eu» enunciadador acaba por evidenciar a necessidade de um «tu» receptor, que se constitui como complemento textual e confirma a estrutura comunicativa do texto. Coloca-se assim em dúvida a perspectiva que vê a literatura exclusivamente como mimese, como parente do discurso histórico, cujo objetivo é reproduzir a realidade, para vê-la também como produção, linguagem, modo peculiar de se form(ul)ar um universo, considerando-se a própria linguagem um mundo.

Também as novelas de Camilo Castelo Branco aproximam-se do discurso histórico, ao se desenvolverem em torno de desejos amorosos que tentam ignorar ou superar diferenças sociais, registrando-as, entretanto. Algumas novelas camilianas distanciam-se, porém, da preocupação mimética de refletir e documentar as mudanças sociais. E ao afirmarem a presença de um «eu» enunciadador que se assume como elaborador do discurso, buscam estabelecer contato com o receptor e enfatizam o fingimento inerente à construção textual. Novelas como *Amor de salvação*, *A queda dum anjo*, *Vinte horas de liteira* ou *Coração, cabeça e estômago* afastam-se assim da História para afirmar-se ironicamente como literatura e como arte.

A queda dum anjo, por exemplo, é uma narrativa ambígua, construída com o fio evanescente da ironia por um emissor/artífice que parece usar o que Guido Almansi chama de *tongue-in-cheek* (Almansi, 1978: 413-416), ou seja, múltiplos e sutis sinais dirigidos ao receptor, a lhe indicar a necessidade de cuidado na leitura. Se ficar atento, o leitor poderá perceber que, além de relatar a história de Calisto Elói de Silos e Benevides de Barbuda, criticar o contexto que retrata e as modas literárias de seu tempo, a novela torna visível o material que utiliza e a ironia romântica com que se constrói, ao mesmo tempo que se constitui como uma forma de comunicação entre autor e leitor, a quem é atribuída a responsabilidade de uma leitura ativa e coadjuvante da construção do sentido do texto.

Acentuando o seu caráter de literatura que se distancia do discurso histórico, *A queda dum anjo* parodia o modelo tradicional das novelas passionais do próprio Camilo Castelo Branco, em que os amantes são geralmente separados pela sociedade e morrem – assassinados, doentes ou mortos em vida em conventos ou hospícios –, ou enfrentam a oposição social, sem encontrar a felicidade. A novela inverte ironicamente a questão: parte de uma união abençoada pela Igreja e pela sociedade e efetivada em consonância com as exigências de ambas, já que Calisto e Teodora teriam o mesmo nível social e econômico; orienta em seguida a intriga ficcional para a realização do amor fora do casamento, como se procurasse até ignorar esse contrato social.

Poder-se-ia ver nesses elementos a sátira a uma sociedade que reprime e condena o amor ilícito do próprio Camilo, ou reprova o amor apenas quando uma classe mais alta tem ameaçado o seu poder econômico, a partir do desejo amoroso de um elemento de classe inferior, como acontece em outras novelas camilianas (*Amor de Perdição*, *Carlota Ângela*, *A Doida do Candal*, *Onde está a felicidade?* e outras). Haveria aí um irônico alerta ao leitor: só se poderá assumir a valorização romântica do eu e da liberdade na medida que houver um posicionamento crítico diante da realidade. Mas poder-se-ia ver também na novela a presença de uma ironia que procura mostrar os artifícios de construção de um texto que se distancia da História e procura exhibir o seu caráter enganoso e lúdico de trama e jogo. E, principalmente, poder-se-ia ver aí uma indireta valorização da literatura e da leitura que se afirmam como tal, à moda da ironia romântica. Uma valorização, enfim, da comunicação, através da qual o homem pode ter momentaneamente, fragmentariamente, como diria Schlegel, a plenitude e a liberdade.

Essa ironia se exhibe a partir da presença de um narrador que interrompe a cada momento a diegese com seus comentários, dirigidos a um receptor intradieético, numa parábase que destrói a ilusão do texto como representação da realidade e resultado de inspiração. Mostra-o assim como produção de uma inteligência criadora, que esvazia a seriedade a partir do jogo, usando elementos de representação e fingimento na construção de personagens, situações e discursos e configurando o que se convencionou cha-

mar ironia romântica. O autor emparelha assim a sua arte com a capacidade de percepção do leitor, revelando a consciência de que somente a existência desse outro torna real a sua obra e, afinal, a sua própria existência.

A atuação da ironia reside principalmente no entretecer dos dois planos – do enunciado e da enunciação; ao mesmo tempo que refere os fatos, ostentando seus privilégios de demiurgo, o narrador/autor apresenta-se como encenador do drama e articulador da história, e ao colocar na narrativa personagens ingênuas e/ou narratários incapazes de decodificar corretamente a ironia nas mensagens recebidas, alerta o leitor para a necessidade de uma leitura atenta do texto que, embora pareça reproduzir a vida, é criação, tessitura, jogo, arte. Os avisos irônicos presentes em *A queda dum anjo* enfatizam que nada do que ali se lê é «verdade», pois as personagens seriam apenas seres de tinta e papel, e os documentos comprobatórios de «verdade histórica» um artifício usado pela literatura que se desmistifica como representação da realidade diante do leitor, a quem se exhibe como uma produção artística que é invenção, criação, elaboração de linguagem, embora utilize os mesmos dados da realidade com que se constrói a História.

Essa atitude irônica constitui um tipo de sabedoria em relação a um passado ingênuo em que o sujeito se pensava capaz de reproduzir integralmente a realidade, bem como de atingir o divino e o absoluto. Com a ironia romântica o sujeito abdica dessas pretensões e constata que é apenas a partir do exercício artístico da linguagem e da comunicação com o outro que ele pode ter uma ilusão momentânea de plenitude, satisfação e, principalmente, de liberdade.

A partir da ironia romântica, a distinção entre História e literatura fica portanto mais nítida; se a História continua a valorizar o seu enunciado, que documenta e reproduz fatos, mesmo consciente às vezes de que é vã a sua expectativa de ressuscitar integralmente o passado, a literatura caminha no sentido de afastar-se da mimese e de privilegiar o sujeito de sua enunciação, num processo criativo e irônico que busca tornar evidentes os seus artifícios de construção textual.

Outra obra que seria interessante focalizar, nesta reflexão sobre aproximações e distanciamentos entre História e literatura, em textos da Literatura

Portuguesa, seria *Viagens na minha terra*, de Almeida Garrett. Autor educado no absolutismo mas liberal praticante; de formação clássica, porém adepto da liberdade de criação, tal como postulada pelo Romantismo, Garrett documenta em *Viagens na minha terra* uma oscilação típica da época diante da razão e do sentimento, para expressar, numa linguagem em que se misturam gêneros diversos, o conflito do romântico frente a um mundo visto pelo Classicismo como supostamente organizado e racional, onde, todavia, os valores se apresentam decadentes ou em transformação. Por outro lado, percebe-se no texto uma voz que revela a consciência de haver ali uma literatura que não se pretende mais apenas representação, mas confessa-se também produção e simulação, resultado do trabalho artesanal de um sujeito que produz uma arte de caráter sabidamente fictício, distanciada e diferente da realidade, embora elaborada com dados dela retirados. As contradições das personagens das *Viagens* podem ser vistas assim a uma nova luz, isto é, como jogadas irônicas de um narrador que encena a linguagem e, ao invés de utilizá-la a favor de qualquer tipo de poder, lembra ao seu narratário, através do estranho e do inesperado, que ali se joga com os signos e se escreve literatura e não História.

Ao voltar-se para o passado com a disposição de reproduzi-lo criticamente e, sobretudo, ao fazer um relato de viagem recheado com numerosas digressões – entre as quais se inclui até uma história de amor, útil para prender a atenção para grande parte dos leitores –, a narrativa de Garrett atua como o simulacro que se afasta do centro, da idéia, e do mundo da representação. Tornando sensível a distância entre o mundo limitado e o infinito do ideal, afirma a ilusão das coisas e, antes de tudo, a ilusão representada pela própria arte.

As *Viagens na minha terra* podem ser lidas na perspectiva do enunciado do texto e no plano de sua significação histórica hegeliana de tradição aristotélica que vê a literatura como representação de algo que a extrapola, e essa representação como a tarefa original, primária, da expressão. Essa perspectiva deixará entretanto de valorizar outros elementos do texto, ligados especialmente à sua enunciação e à sua elaboração, e passíveis de serem relaciona-

dos a pressupostos da ironia romântica. Esses elementos levam a ver *Viagens na minha terra* também como um exemplo de texto irônico e moderno, espécie de paródia ativada e impulsionada por sua própria dinâmica, cuja reflexão autônoma é válida em si mesma como expressão/problematização de uma linguagem que questiona o mundo, sem oferecer respostas. Essa análise focaliza o texto a partir do que Adorno chama de «materiais» de sua construção e por suas características comunicacionais, interativas, isto é, por si mesmo, como narrativa irônica que se distancia da História e afirma sua consciência de jogo em seu conteúdo e em sua existência mesma e que, independentemente de sua capacidade mimética ou representacional, faz ressoar uma voz paradoxalmente lúcida e apaixonada que coloca em crise a representação do eu e se coloca, juntamente com outras obras de Garrett, como um divisor de águas que separa, em Portugal, idade clássica e idade moderna.

Também *A confissão de Lúcio*, de Mário de Sá-Carneiro, poderia ser vista como um exemplo de narrativa que conjuga as perspectivas da literatura e da História. Apresenta-se no texto uma personagem que pretende recuperar o passado para inocentar-se de um crime de que teria sido acusada. O seu relato pretenderia portanto ser um documento «histórico», com valor de verdade; sua confissão apresenta-se entretanto muito mais como «(con)ficção», pois está cheia de dúvidas, hiatos e contradições e acaba por demonstrar a intenção do autor de fazer uma arte original e revolucionária, com o objetivo de «escandalizar o respeitável e 'lepidóptero' burguês», como diziam os participantes de *Orpheu*. Através da parábase e de outros artifícios de enunciação – como a fragmentação da novela, as questões que ficam sem resposta, os silêncios intervalares, a presença de *mise-en-abyme*, os espelhamentos intertextuais, os enigmas irresolvíveis, as máscaras e os duplos e, principalmente, a divergência de vozes narrativas –, *A confissão de Lúcio* demonstra o seu descentramento e a consciência da impossibilidade de estabelecimento de um sentido definitivo. Se o sujeito do enunciado da narrativa pretende-se sincero e fiel aos fatos que entretanto não consegue esclarecer, o sujeito da enunciação do texto confessa o seu fingimento, apresentando a personagem como um exercício de linguagem. *A confissão/(con)ficção de Lúcio* esvazia

assim as certezas e, estabelecendo irresolvíveis ambigüidades, valoriza mais a enunciação que o enunciado, mais a comunicação que a mimese, acentuando o seu distanciamento de um suposto discurso histórico para confirmar-se como literatura.

Com base no que foi até agora dito, parece possível afirmar o importante papel que a ironia romântica teve no distanciamento entre literatura e História. É interessante observar, entretanto, que determinados fatores podem promover novas aproximações entre as intenções e os processos de construção dos dois textos, fazendo com que a literatura volte a preocupar-se com a mimese e a usar procedimentos semelhantes aos da História, reaproximando-se assim os dois discursos. Sabe-se, por exemplo, que a repressão da ditadura provoca o reaparecimento do Neo-Realismo, com textos literários que fingem às vezes falar de outro espaço ou de outro tempo, mas que têm a intenção de reproduzir a realidade para provocar ou reforçar desejos de mudança. Literariamente falando, o que acontece nessa época é uma reaproximação ou uma unificação das vozes narrativas e uma simplificação de processos de construção textual. Se a ironia romântica ensinou a respeitar e valorizar o leitor, visto como co-produtor da obra, no Neo-Realismo o autor volta a colocar-se como dono do discurso, como o que sabe e pretende ensinar porque não confia na capacidade de percepção do leitor.

Os autores neo-realistas falam de um mundo que precisa ser mudado e cumprem o papel de arautos das necessárias mudanças. Se suas personagens são realmente ficcionais, ou se o espaço da diegese é inventado ou deslocado, dados da realidade são incluídos no discurso ficcional, garantindo assim a inserção da narrativa num inequivocamente real tempo histórico. Os processos utilizados na construção dessas obras referendam, com o seu suposto fingimento literário, o discurso ideológico de seu tempo, propiciando assim uma nova aproximação entre literatura e História.

Um exemplo interessante poderia ser o do conto «Um nosso semelhante», de Manuel da Fonseca. O registro histórico aparece no texto através da medalha concedida a Leonel Badanas e da cerimônia em que se exalta o seu feito heróico, com o qual se justificou a existência da corporação dos

bombeiros. Selecionando o que lhe interessa, a ideologia dominante simplesmente esquece o motivo ou o pretexto para a festa, o Rana, uma antiga força de trabalho hoje inútil que nem na casa de seu próprio filho encontra abrigo e alimento. Do lugar privilegiado de sua visão, o narrador procura sensibilizar o seu leitor e mostrar-lhe a falta de espírito crítico do povo que assiste àquela farsa e a aplaude, sem atentar para os artifícios do poder que demagogicamente chama de «um nosso semelhante», alguém a quem é negado tanto o direito de viver quanto o de morrer. Se a ideologia ignora o Rana, o narrador coloca-o no seu devido lugar, como o centro da narrativa. Exercendo a sua «autoridade», **ensina** ao leitor a leitura correta a fazer da realidade descrita, colocando-se numa posição de superioridade que lhe permite dar lições, a partir de seu suposto saber e de sua capacidade de leitura.

Com a evolução do Neo-Realismo, nova abertura acontece nos processos de construção da literatura que volta a distanciar-se da História, abdicando de uma posição de autoridade que sabe e pode ensinar, e equilibrando o seu (não) saber com a capacidade de percepção do leitor, esse outro considerado então peça fundamental na comunicação. Ao libertar-se da necessidade de opor-se a um regime autoritário e ao apagar os faróis que buscavam alertar os leitores para a urgência de conscientização e de luta, a literatura portuguesa contemporânea refina o seu caráter lúdico porque pode alçar vôos mais altos e desvincular-se de sua preocupação com o sentido, com a História, para assim mergulhar mais conscientemente na elaboração dos significantes textuais.

Um autor que veio do Neo-Realismo e continua a elaborar a História em suas obras, acentuando nelas entretanto o seu aspecto literário, é José Saramago. Alguns textos seus, como *Levantado do chão* ou *Memorial do convento*, revelam mais claramente a sua preocupação histórica, embora o aspecto literário seja aí também bastante trabalhado, especialmente em *Memorial do convento*. Já em *O ano da morte de Ricardo Reis* prevalece a elaboração literária: ao tomar como personagem um heterônimo de Fernando Pessoa e ao colocá-lo em constante diálogo com seu criador já morto, esse texto torna evidente o seu caráter de construção, cuja base é a inconsistente fluidez da linguagem

e da poesia. *O ano da morte de Ricardo Reis* reedita a personalidade poética de Fernando Pessoa, um eu que se fragmenta na ficção heteronímica de máscaras que se sabem máscaras, formas de revelar/disfarçar a consciência da infinitude da finitude. Fernando Pessoa é uma personagem que tem uma base histórica e uma biografia real, embora funcione fantasticamente depois da morte, no romance. Já Ricardo Reis indica a retomada de uma construção puramente literária, uma personagem que resiste à própria inexistência e que se mostra como um poderoso fio narrativo cuja (in)consciência é entretanto capaz de inserir na teia do texto, a partir das leituras de jornais, elementos do tempo histórico em que se insere.

Pelas preocupações sociais e de documentação histórica presentes em sua obra, José Cardoso Pires é outro autor que pode ser visto como um remanescente do Neo-Realismo, embora a reflexão estética também tenha sido sempre um de seus objetivos. *O delfim*, por exemplo, é um romance de complexa estrutura narrativa que entretetece artisticamente elementos históricos e ficção, a partir de um escritor em ação que lê, pesquisa, reflete e elabora o seu texto. Nesta busca de reflexão sobre o relacionamento literatura/História talvez seja interessante focalizar um conto desse autor, no qual não se encontram propriamente dados históricos, mas onde a contraposição de duas diferentes histórias fornece material para a reflexão que aqui se está desenvolvendo.

«Uma simples flor nos teus cabelos claros» – é o conto – registra alternadamente o relacionamento de dois casais: Quim e Lisa estão na cama e Lisa tenta descansar para o trabalho do dia seguinte. Quim lê a história poética de Paulo e Maria, enquanto Lisa, inserida num quotidiano de trabalho e de insatisfação, tenta provocar-lhe a atenção, inicialmente com expedientes bem ligados à realidade – o despertador, a luz que incomoda, o suposto ruído de passos, a janela que estaria mal fechada, o remédio para dormir que lembra o outro, para emagrecer. Falhados esses artifícios, Lisa tenta captar o olhar do marido, mostrando-se sedutoramente bonita. Mal sucedida também nessa tática, mostra interesse pelo texto que o marido lê, mas não aceita o que lhe parece inverossímil na história. O conto parece conter, assim, além

de outros elementos, uma reflexão sobre a questão da leitura ou sobre diferentes tipos de leitor: aquele que prefere um texto romântico, que distraia e faça esquecer os aborrecimentos do dia a dia, e aquele que busca no texto elementos verossímeis, comprovados pela realidade histórica.

Ao entretecer esses dois tipos de leitura, o autor parece demonstrar ser equivocado o pragmatismo de ambas, já que o texto encaixado para leitura é descontínuo, fragmentado, enigmático, o que o coloca como representação produzida, tessitura de linguagem, jogo, dialogismo – literatura –, onde nenhum sentido definitivo (histórico) pode ser estabelecido.

Outro exemplo interessante de texto literário que permite reflexão sobre o relacionamento entre literatura e História, especialmente pela valorização da leitura e pela complexa reelaboração de textos a partir de traduções e reapropriações, é *O bosque harmonioso*, de Augusto Abelaira. As reflexões sobre a História fazem-se presentes no romance principalmente através das anotações do suposto «comentador setecentista», que afirma, por exemplo, que a História «ama ser ela própria a escolher a sua imagem e procede de tal modo que agencia os acasos para esconder certas coisas e deixar outras à mostra» (Abelaira, 1982: 112).

É interessante notar ser esse o procedimento do narrador do romance: afirmando-se desejoso de construir uma obra que lhe dê estatuto de autor(idade), permitindo-lhe configurar-se como centro de atenções, esse narrador manipula ideologicamente os textos lidos, selecionando dados e abandonando aqueles que não lhe interessam, que ele supostamente não consegue esclarecer, ou que indicam caminhos e soluções problemáticas ou indesejadas.

Contrapondo-se à voz desse narrador – que se apresenta como um esperto articulador de textos, mas ao mesmo tempo como leitor ingênuo de várias narrativas, entre as quais relatos de viagens de descobertas –, uma outra voz discute no texto essas viagens e a retórica enganadora dos colonizadores, dos supostos divulgadores da fé cristã e dos construtores da História e da literatura.

Temperando o seu discurso com as pitadas de ironia, essa voz desautoriza todas as outras vozes textuais, já que a representação e o engano que

lhes são inerentes são constantemente desmascarados. Desvela-se assim a estratégia lúdica de uma elaboração textual que se caracteriza mais como trama de significantes que como rede de significados, mais como costura de fragmentos que como narração organizada, e *O bosque harmonioso* confirma-se como atividade de um autor autônomo e consciente, preocupado mais com a comunicação que com a significação. Apesar das constantes referências ao discurso histórico, ao tornar evidentes os instáveis elementos de máscara, espelhamento, intertextualidade e *mise-en-abyme* que entram em sua elaboração, esse texto de Abelaira ultrapassa uma preocupação com a representação da realidade e afasta-se da História, embora contenha também registros históricos; confirma-se assim como jogo, tessitura, artifício, trama, arte – literatura.

Muitos outros exemplos de Abelaira e de outros autores poderiam ser aqui citados. Só para encerrar falarei de «Petúncias para Flora», um conto de Filomena Cabral, em que o narrador/escritor que fala em primeira pessoa seria um gato que «escreve» por borrões e arranhadelas, aparentemente desprovidos de sentido.

A história narrada é de *suspense* e mistério, recheada com lacunas a que se acrescentam as que são feitas pelo gato, cuja escrita unguiforme consiste (talvez) nesses cortes de unhas afiadas. A escrita do gato lembra o cachecol tecido por sua dona, remetendo à tessitura do texto, que costura enciclopedicamente autores como La Fontaine, Montaigne, Descartes, Petrarca, Scarlatti, Rossini, Nietzsche e Baudelaire; também são citados historiadores, economistas e epistológrafos, biólogos, escritores e filósofos, pintores, músicos e escultores, detetives e personagens de literatura. As várias referências a Hoffmann e à personagem Olímpica lembram «O homem de areia» e Freud, com o seu estudo sobre a «inquietante estranheza». As histórias entretecidas são incompletas e imbricadas umas nas outras, costurando-se: tempos distintos (séculos XI e XX); fantasmas, personagens sabidamente ficcionais e outras, supostamente reais; criadores e criaturas; o fantástico e o realista; a vigília e o sono; histórias e desenhos animados; livros e televisão; exploração e defesa dos animais; escrita tradicional e escrita unguiforme; mistério e evidências;

narradores, narratários e editores; histórias encaixadas e encaixantes. Tudo isso é trabalhado em bricolagem por um gato narrador, que se diz parente do gato Murr, de Hoffmann, e do Gato de Botas, de Tieck, e que chama a atenção para o caráter de simulacro de «seu» texto, tentativa confessadamente frustrada de construção de um sentido claro e definitivo.

Creio não se poder falar de uma «intenção» pragmática ou didático-pedagógica desse conto de Filomena Cabral. Não há saídas desse labirinto textual, que não apresenta soluções para problemas, não tem ponto de chegada e deixa muitos fios soltos, oferecidos risonhamente ao leitor, que é convidado a entrar no jogo. Se esse jogo inclui teste de conhecimentos, com um consequente prazer intelectual, inclui também o prazer lúdico da elaboração e da recepção do fingimento literário, realizado no momento da arte. E embora sejam perceptíveis, no conto, elementos de um discurso histórico, poder-se-ia falar que aí existe um distanciamento extremo entre literatura e História; o texto marca um momento de descontração em que se relaxa a urgência vital e se exercita a capacidade humana de lidar com a linguagem e com os significantes. Afastando-se assim de todo o pragmatismo do discurso histórico, o conto de Filomena Cabral acompanha as tendências da literatura portuguesa contemporânea, que prefere o significante ao significado e a comunicação ao estabelecimento do sentido. Isso revela ter-se acentuado através dos tempos a distância existente entre a literatura e História, especialmente porque a literatura afastou-se da sua primitiva intenção de reproduzir mimeticamente a realidade, confessando sua impossibilidade de recuperar um talvez inexistente texto primitivo e marcando-se definitivamente como arte, jogo, literatura.

Lélia Parreira Duarte é Professora de Literatura Portuguesa e Comparada na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Entre as suas obras na área da literatura portuguesa mencionam-se: *Camões & Sá-Carneiro* (1973) e *Em busca do sentido (im)possível. A construção irônica de 'O bosque harmonioso' de Abelaira* (no prelo).

Referências bibliográficas

ABELAIRA, Augusto (1982) – *O bosque harmonioso*, Lisboa, Sá da Costa.

ALMANZI, Guido (1978) – «L'affaire mystérieuse de l'abominable *tongue-in-cheek*, in *Poétique*, Paris, n.º 36, nov. 1978, pp. 413-416.

HERCULANO, Alexandre (1870) – «Carta a Oliveira Martins» (10 dez. 1870), in *Alexandre Herculano, o historiador*, Rio de Janeiro, Agir, 1964, pp. 102-103.

Mensagem: lírica e História

Associar os termos lírica e História é uma empresa aventureira. Em geral, eles vêm separados e incompatíveis, atribuindo-se o discurso histórico aos gêneros miméticos e a poesia lírica aos não-miméticos. Essa dissociação, que percorre a história da poesia desde a Antigüidade, passando pela Renascença e pelo Romantismo e desembocando na atitude das vanguardas européias, pretende resguardar a *poiesis* como potência criativa, demiúrgica, sediada no sujeito e irredutível a qualquer suspeita de representação subservente do real.

Remonta à literatura grega a noção de que o lirismo se distingue do épico e do dramático por expressar diretamente o que o poeta-cantor sente sobre a realidade. Na lírica dos séculos VII e VI a. C. já não existe a possessão pela Musa. Quem fala é o próprio poeta e, não como em Homero, a voz de um outro, a de Ulisses, por exemplo. Para que essa revolução poética ocorra é preciso uma vida estável, não a do invasor guerreiro, mas a do senhor de terras, e uma visão individualizada do mundo, dominado e capaz de oferecer segurança e ócio, não é um sentimento coletivo de estar se forjando a Hélade num tempo remoto e conflitivo.

Como expressão que brota do próprio eu do poeta, supostamente sem mediações, a lírica tende a ser vista como mais verdadeira do que os gêneros épico e dramático, em que a máscara – seja a da voz do narrador ou a do corpo do actor – desloca a presença imediata do falante e produz uma instância ilusória de elocução. Todavia, manifestar a emoção não é atitude digna de um cidadão da *polis*, pois degrada sua imagem pública, a qual, segundo Platão, deveria ter a marca permanente da racionalidade. Assim, por ser verdadeira, mas pouco recomendável, a atitude lírica nem é levada em conside-

ração pela filosofia ateniense e esse menoscabo se reproduz nas sociedades ocidentais crescentemente dominadas pelo que Max Weber chamou de razão instrumental.

Por outro lado, aquilo de que se fala no lirismo não é o passado perdido nos tempos míticos, nem sequer o passado dos cronistas. Como assinala Juan Ferraté, «o centro do lirismo está na interpretação da experiência sob a aparência da presença imediata. O que a lírica se propõe elucidar são as raízes da ocasião cotidiana, a transparência do instante» (Ferraté, 1967: 24). No fundamento do lirismo está, porém, segundo ele, «a circunstancialidade, para não dizer a historicidade, da vida humana» (*Id. ib.*). Isso permitiria pensar-se que já na poesia grega arcaica a questão do material histórico ou da vivência da História está colocado – e sob o abrigo da voz de um sujeito individualizado.

Tirante o enquadramento nos aspectos temáticos, o problema já surge quando Platão opõe *mimesis* e *diegesis* no Livro III da *República*, indicando «como critério do mimético em poesia a presença do **discurso direto** que dá a ilusão de que o texto é controlado não pelo autor, mas por outro», dizem Dupont-Roc e Lallot (Aristote, 1980: 18). Aristóteles, ao deslocar o conceito de mimese para fora do discurso metrificado, como ato «poiético» que «mima», representa como num palco a História humana, mas em sua essência, despojando-a de seus momentos paradoxais, reforça um outro lado da oposição poesia lírica/poesia épico-dramática: o lirismo não se desprende do contingente nem consegue a distância protetora que o representar oferece em relação ao representado.

A conseqüência é que a lírica, na *Poética* aristotélica, situa-se fora dos limites das artes miméticas e, com isso, fora também das classificações dos gêneros literários que se faziam no Ocidente a partir da tradição clássica até à Renascença, que terá de incluir o gênero sem poder, de direito, entendê-lo como *imitatio*. Essa ambigüidade classificatória irá repercutir em todas as discussões posteriores sobre poesia lírica, responsabilizando-se pela mistura de critérios miméticos com outros puramente expressivos no Romantismo e pela teoria anti-mimética dos diversos modernismos, que estenderão a autonomia da voz do poeta lírico às demais manifestações literárias, atingindo

gêneros aparentados com a épica e o drama miméticos antigos tais como o romance e o teatro.

A relação entre poesia lírica e História permanece, portanto, problemática. Se, como querem os defensores da tese anti-mimética, a linguagem gera o sentido graças a um sistema imanente de permutações e combinações de signos, não é possível pensar-se em qualquer intersecção entre os eventos históricos e os instantâneos poéticos. Mesmo a situação narrativa fica subordinada a esse jogo estrutural, que permite criar uma «nova História» apenas com os recursos internos ao objeto lingüístico. Como a linguagem é signo e convenção arbitrária, por definição ela ficcionalizaria «a coisa em si», que jamais se refletiria nela em sua verdade.

Poder-se-ia atacar esse impasse destituindo a força da tese anti-mimética. Embora ao arrepio da interpretação ortodoxa da posição aristotélica, seria possível presumir que também a lírica não pode fugir à historicidade, como a descreve Ferraté, e que a voz que fala no poema lírico não é a do sujeito empírico – o que os poetas modernistas asseguraram sobejamente com sua defesa da impessoalidade do sujeito lírico. Ajuntando à tese da ficção do eu a da ficcionalidade inerente à função poética (Jakobson, 1969), poder-se-ia dizer que o poeta lírico também é um *mimetes*, só que vinculado ao instante passageiro da história humana e lidando com a *poiesis* não sob a égide da contigüidade, mas da semelhança, conforme a conhecida distinção de Roman Jakobson.

Tornando-se por verdadeira a interpretação dos tradutores franceses da *Poética* de que a mimese não pode ser concebida fora da ideia de representação teatral, tratar-se-ia de ver a interioridade que se expressa como um palco em que não é o eu empírico do autor que fala, mas um eu segundo, resultante de um dobrar-se desse eu primeiro, contemplando sua própria apreensão do presente fugidio, nem por isso menos histórico. Dizem Dupont-Roc e Lallot que, «como o jogo dramático, que é o mimo, a *mimesis* é poética, ou seja, *criadora*. Não *ex nihilo*: o material de base está dado: é o



...d.
moço
Gil Vicente

homem dotado de caráter, capaz de ação e de paixão, preso numa rede de eventos» (Aristote, 1980: 20). O traço distintivo estaria aí: ao invés da rede, que implica relações, e que obriga o *poietes* ao arranjo dos fatos num sistema regido pela necessidade e pela verossimilhança, esse material de base apresentaria o mesmo homem, vivendo evento por evento, na sua descontinuidade. Isso liberaria o poeta lírico da construção de uma história (*mythos*), captando essas vivências em quadros (*eikones*), o que reforçaria a tradição platônica, horaciana e romântica da vizinhança entre a poesia e a pintura.

Supondo-se por hipótese que a relação entre lírica e História seja mimética, poder-se-ia pensar o poema também segundo as categorias aristotélicas da totalidade orgânica unitária, cujas partes são irremovíveis e ordenadas de um princípio para um fim, com uma grandeza proporcional. Nela, entretanto, não interessaria a ação e sim o caráter, com seu *pathos*, caráter que se revelaria não na exterioridade dos fatos arranjados para demonstrar um destino de (in)felicidade, e sim na voz, na elocução, que cristalizaria cada momento dessa (in)felicidade. O *telos* da épica e do drama – a felicidade da vida humana – estaria, pois, também presente na lírica, mas esta não se ocuparia com a *dynamis* da ação produtora de um final (in)feliz e sim com o *pathos* do sujeito diante dessa ação.

Daí que a eminência do sujeito lírico como função estrutural do texto poético estaria apoiada nessa reversão de perspectiva, saindo do âmbito da atuação histórica para entrar no da situação comunicativa pela linguagem. Inevitavelmente, com a ênfase orientada para o sujeito da ação, aumentaria a evidência da elocução, cujos recursos retóricos teriam de ser enfatizados para substituir a força do gesto mimético. Poder-se-ia objetar que uma tal saliência da linguagem ainda não é mimética e continua puramente expressiva, mas cabe lembrar que os momentos sentidos, matéria-prima da lírica em termos de representação, seriam igualmente objeto da *poiesis*, sendo a superficialização lingüística dos mesmos uma «outra linguagem», mimando a primeira no esforço de apresentar o que esta puramente diz. O enunciado poético tentaria ser a coisa que ele enuncia. Talvez se pudesse, então, aplicar a esse ato mimético da lírica o conceito de Gerard Genette de «mimologia»

como um «esforço de pensamento ou de imaginação que supõe haver entre a palavra e a coisa uma relação de analogia reflexa (de imitação) que justifica a existência e a escolha da primeira» (Genette, 1976: 9).

A obra *Mensagem*, de Fernando Pessoa, constitui um exemplo pleno de possibilidades para averiguar as relações miméticas entre uma circunstância histórica e a *poiesis* lírica. Lançada em dezembro de 1934, a obra lhe angaria o prêmio da «segunda categoria» da Secretaria de Propaganda Nacional, denominado Antero de Quental. Em 30 de novembro do ano seguinte, o poeta morre, tendo publicado em vida apenas poemas em revistas e seus versos em inglês, numa edição autofinanciada. Homem de vida misteriosa, pouco afeito à publicidade, Fernando Pessoa teria inclinações esotéricas e, como a maioria dos modernistas das vanguardas européias, simpatias acentuadas pelo nacionalismo e pelos governos fortes. Viveu sua maturidade num Portugal atrasado, de economia agrária ainda feudalista, não industrializado, dependente ao extremo da produção colonial, num débil regime republicano recém instalado sobre o regicídio de D. Carlos I em 1908, por força de uma crise econômica determinada pela ingerência da Inglaterra sobre as colônias portuguesas africanas.

A incipiente República tentou reformas democráticas no sistema administrativo e educacional, mas não conseguiu sequer revisar o modelo econômico. Participando da Primeira Grande Guerra, passou pela ruptura com os valores tradicionais do entre-guerras e, de certo modo, acabou por ocasião do assassinato do Presidente Sidónio Pais, em 1918. Depois, a nação se degladiaria em lutas políticas até, em 1926, os militares tomarem as rédeas, sob o comando do Gen. Gomes da Costa, criando o Estado Corporativo, regulado pela nova constituição de 1933 e desde 1928 já contando com o futuro ditador Salazar, como Ministro das Finanças e organizador do Estado Novo.

Mensagem aparece num contexto social de desalento, diante do caos político, do horror da Guerra, da miséria do povo, do fracasso da nova ordem republicana, que abriria passo a um regime de força, o qual se revelaria pior que a monarquia derrubada. A obra examina a História portuguesa, fixando-se basicamente em retratos de próceres, reis e navegadores, cujo

traço de semelhança está na conquista de novas fronteiras para o país. Perpassa o texto inteiro um anseio de progresso e libertação – também atitude típica dos modernismos do início do século – mas cuja realização não se orienta para o futuro, com o avanço da ciência e da técnica e o reforço dos ideais democráticos, visando uma sociedade de bem-estar, mas na recuperação de um passado glorioso, do Império sem fim do Portugal renascentista.

A obra, portanto, cumpre uma trajetória de modernidade às avessas, como se a sociedade portuguesa não conseguisse ver o seu futuro senão como a volta de seu passado, implicando uma noção de tempo mítico, ritual, de aspiração ao eterno retorno da idade de ouro. Por outro lado, destaca também o individualismo característico das sociedades burguesas modernas, entregando a responsabilidade de restituição da grandeza passada sempre a figuras de autoridade, todas singularizadas como protetoras do povo e lamentadas por já não estarem presentes. A pátria, nesse sentido, é tratada como uma entidade feminina passiva, a clamar por um homem forte que a fecunde de novo. Esse redentor, não por acaso, traz o cognome de «O Desejado» e também de «O Encoberto», ecoando constantemente o mito sebastianista de que o jovem e casto rei desaparecido na batalha de Alcácer-Quibir regressaria ao reino para inaugurar o Quinto Império português.

A História representada, dessa forma, não é apenas a contemporânea do poeta, a de um «Portugal a entristecer» (Pessoa, 1969: 89), mas a de um passado que se perde nas névoas do mito de Odisseu, que «por não ter vindo foi vindo/E nos creou» (*Id.*: 72). A História, como matéria-prima a ser objeto da mimese poética, desdobra-se em dois planos: o do passado e o do presente, lendo-se aquele através deste. Por sua vez, o presente não aparece como evento mas como sentimento do tempo, dando lugar, às vezes, a momentos puramente reflexivos, sem dados fatuais (veja-se «O das quinas», p. 71). Como elo de ligação entre passado e presente, está o mar, entidade natural que, na sua condição de ser inanimado, não sente a passagem do tempo e banha imemorialmente as duas praias temporais. Entretanto, esse mar se historiciza, porque é o instigador da História portuguesa, da expansão territorial e da formação do império hoje perdido. Assim, ao mesmo

tempo veículo e obstáculo, assombra tanto os antigos navegadores como o sujeito lírico que nele navega metaforicamente para vencer o abismo entre os tempos de hoje e de ontem.

É da perspectiva desse sujeito lírico que o tempo histórico se reconfigura dentro de cada poema. Ele adota, para recontar a História lusitana, uma posição claramente alegórica (embora Fernando Pessoa introduza a obra alertando para a necessidade de uma leitura simbólica). Na verdade não se trata de um recontar, apesar da sucessão de cada poema obedecer à cronologia histórica, mas de encarar quadros vivos, imóveis, ligados entre si por um tecido coloidal não verbalizado: a atitude melancólica e antitética, racionalmente descrente, mas irracionalmente esperançosa, do eu lírico em relação a essa História. A alegoria, por sua vez, dá a esse sujeito internamente dividido os instrumentos para representar o tempo semovente, o que não existe mais e o que lhe escapa: fragmentos do que foi uma unidade, reunidos numa ordenação arbitrária, que só um receptor dotado de memória pode compreender.

Observe-se o primeiro poema da primeira seção, «Os Campos», da Primeira Parte, intitulada «Brasão»:

O DOS CASTELLOS

A Europa jaz, posta nos cotovellos:
De Oriente a Occidente jaz, fitando,
E toldam-lhe românticos cabellos
Olhos gregos, lembrando.

O cotovello esquerdo é recuado;
O direito é em ângulo disposto.
Aquelle diz Italia onde é pousado;
Este diz Inglaterra onde, afastado,
A mão sustenta, em que se apoia o rosto.

Fita, com olhar sphyngico e fatal,
O Occidente, futuro do passado.

O rosto com que fita é Portugal.

(8-12-1928, p. 71)

Aqui o sujeito lírico fala de um outro e não aparece expressamente no texto, a não ser pelas escolhas do enfoque e das determinações a serem dadas a esse outro, a Europa. Alegorizado como figura feminina, o continente mostra imagetivamente suas origens filosóficas gregas (o olhar simbolizando a contemplação, a teoria), o Romantismo trazendo-as de volta ao irracionalismo, um continente fundado em duas nações-esteio, a Itália renascentista e a Inglaterra puritana (é a Inglaterra do século XIX que sustenta a Europa), ambas pragmáticas e conquistadoras. Esse continente-mulher olha jacente para o Oeste, o Novo Mundo, «futuro do passado», e seu rosto é Portugal, o país geograficamente mais ocidental. Todavia, esse rosto apenas contempla e relembra, «com olhar sphyngico e fatal», o que implica uma postura continental incompreensível, de renúncia à ação e de repouso como o da morte.

Assumindo a visão alegórica, o sujeito lírico de *Mensagem* tende a apagar-se como sujeito marcado, diluindo-se nos fragmentos do tempo que deve associar uns aos outros. Todavia, esse apagamento é apenas aparente, pois na alegoria a montagem dos elementos constituintes depende do arbítrio do alegorista e não de uma afinidade entre eles, dada por um poder transcendente. É aí que Fernando Pessoa se faz mais modernista, construindo um sujeito textual alegorista. Com ele, pode lidar com a matéria histórica a seu bel prazer, infundindo nela os seus ideais de intelectual afinado com as preocupações de seu tempo, sem ter de sujeitar-se à prova da verdade na interpretação dos fatos passados. A presença de um sujeito lírico alegorista que não se autoneia como eu ou então o faz através do pronome «nós», separa o sujeito empírico que é Pessoa do ser que fala dentro do poema,

transferindo a este a onipotência impossível no plano extratextual e necessária para vencer o tempo sem auxílios transcendentais, como no simbolismo. Também lhe confere, enquanto um «nós» plural, a autoridade para falar não por si mesmo, mas pelo povo português, dando voz àquilo que pressupõe ser a aspiração coletiva, a vinda do Quinto Império.

Essa opção alegorista impregna a primeira parte da obra como um todo, pois ela se organiza a partir do desenho do símbolo nacional português, o escudo de armas, um emblema (e Walter Benjamin deixa bem clara a vinculação da alegoria com a emblemática (Benjamin, 1986: 23-29) a cujas partes, alegoricamente, pode se atribuir qualquer sentido. É o que o poeta faz, optando por tornar cada elemento do escudo um símbolo de um rei ou de um navegador audaz, dando a entender que a identidade da nação se fez a partir desses homens e mulheres em posição de mando e com os olhos postos na expansão do território.

É o que ocorre com a Quinta Quina do escudo, que o sujeito lírico nomeia como equivalente ao rei D. Sebastião:

D. SEBASTIÃO, REI DE PORTUGAL

Louco, sim, louco, porque quiz grandeza
Qual a Sorte a não dá.
Não coube em mim minha certeza;
Por isso onde o areal está
Ficou meu ser que houve, não o que ha.

Minha loucura, outros que me a tomem
Com o que nella ia.
Sem a loucura que é o homem
Mais que a besta sadia,
Cadáver addiado que procria?

(20-2-1933, pp. 75-76)

Note-se que a descrição objetiva do jovem rei inexistente. Ele é determinado por um traço oriundo da tradição lendária e magnificado pelo sujeito lírico, o da loucura. Dos fatos só há a menção metonímica ao deserto do Norte da África, onde o soberano perdeu a sua batalha decisiva. A condição de insanidade é destacada não para julgar a figura histórica do rei, mas para ser utilizada como chamamento ao presente inerente do poeta empírico, reatualizando o mito sebastianista ante uma sociedade metaforizada como «besta sadia,/cadáver addiado que procria». É pela metáfora, cujo referente é duplicado, o que permite a ficcionalização do real denotado como um real «segundo», como propõe Paul Ricoeur (Ricoeur, 1979: 153), que o sujeito lírico de Pessoa transporta para o texto poético o dado histórico.

Desse modo, a segunda parte da obra e, não por acaso, a sua parte medial, abandonará a alegoria do escudo para dedicar-se à do mar e dos navegadores. Os poemas adquirem um tom eminentemente exortativo, por vezes apoiado em narrações em primeira ou terceira pessoa, mas sobressai um ânimo derrotado, pois dos antigos desbravadores marítimos só restam emblemas, a Escola de Sagres, os padrões, os epitáfios, e as terras descobertas, e já não há mais navegadores ou bravura. O mar, símbolo tanto do nascimento quanto da morte, torna-se alegoria de um lugar ambíguo, onde reina «o perigo e o abismo» (Pessoa, 1969: 82), berço de heróis, mas onde não se «tem tempo ou espaço» (*Ib.*), como nos universos míticos. É tanto um lugar de sofrimento («quanto do teu sal/são lágrimas de Portugal» – *Ib.*), quanto de renascimento («dá o sopro, a aragem – ou desgraça ou ânsia –/com que a chama do esforço se remoça» – *Id.*: 83).

Todas essas antinomias, entretanto, partem da figura histórica do Infante de Sagres e terminam na da lenda de D. Sebastião retornado, arrebatada com uma prece ao Deus dos empreendedores, que não se volta mais para Portugal. O sujeito lírico aqui se desdobra, ora em atitude de súplica e meditação, ora na de descrição e desejo, ora assumindo a voz de outro, algum personagem histórico, para fazê-lo conselheiro das gentes, ora tornando-se narrador *in loco*, para reforçar a pedagogia pelo exemplo de outrem, ora na própria voz, no singular ou no plural, mas constantemente perseguindo o

mesmo alvo: restituir a Portugal a grandeza perdida e encorajar os homens de agora a reconstruir o império.

Nessa Segunda Parte, «Mar Portuguez», a mimese da História dos Descobrimentos também não se prende aos eventos, mas aos homens e os seus caracteres, que determinaram os feitos lusitanos. Eis dois exemplos de como o caráter do herói, na lírica, não leva a ação e sim a uma reencenação de suas qualidades na voz do sujeito lírico.

O INFANTE

Deus quere, o homem sonha, a obra nasce.
Deus quiz que a terra fosse toda uma,
Que o mar unisse, já não separasse.
Sagrou-te, e foste desvendando a espuma,

E a orla branca foi de ilha em continente,
Clareou, correndo, até ao fim do mundo,
E viu-se a terra inteira, de repente,
Surgir, redonda do azul profundo.

Quem te sagrou creou-te portuguez.
Do mar e nós em ti nos deu signal.
Cumpriu-se o Mar, e o Império se desfez.
Senhor, falta cumprir-se Portugal!

(p. 78)

A personagem histórica representada é D. Henrique, o fundador da Escola de Sagres, dedicada às artes marítimas. O jogo lírico se faz entre Deus e o Infante, através da palavra «sagrou-te», que contém em si o nome da escola de navegação e uma interpretação do desejo divino de que Portugal

dominasse os mares. O poema se desenrola numa imagem metonímica das conquistas, da orla do mar até à terra inteira, num ímpeto rítmico ascendente, para, como a ressaca, em ritmo descendente morrer na praia numa peroração dirigida a Deus para que o destino português, prometido na sagração do Infante, se cumpra. O que ressalta nesse poema é a patética convicção do sujeito lírico de que o homem é um juguete divino e que a trajetória histórica de uma nação depende de seu beneplácito, motivo das propiciações que se seguem nos demais poemas.

O nono poema dessa Segunda Parte também oferece uma representação da História marítima de Portugal marcada pela subjetividade em primeiro plano do sujeito lírico. Neste caso, ele toma o lugar do narrador épico, para dar conta do destino do herói-mor das conquistas ultramarinas:

ASCENSÃO DE VASCO DA GAMA

Os Deuses da tormenta e os gigantes da terra
Suspendem de repente o ódio da sua guerra
E pasmam. Pelo Valle onde se ascende aos céus,
Surge um silêncio, e vae, da nevoa ondeando os véus,
Primeiro um movimento e depois um assombro.
Ladeiam-no, ao durar, os medos, hombro a hombro,
E ao longe o rastro ruge em nuvens e clarões.

Em baixo, onde a terra é, o pastor gela, e a flauta
Cahe-lhe, e em extase vê, à luz de mil trovões,
O céu abrir o abysmo à alma do Argonauta.

(10-1-1922, p. 81)

Note-se que o sujeito lírico precisa armar um cenário portentoso, convocando o mundo celestial e o dos titãs para testemunharem, junto com a

natureza emudecida, mas animada de «assombro» e «medos», e o pastor, representante do reino humano, o momento de glorificação do herói lusitano. Na verdade a modalidade não é narrativa, mas descritiva: os eventos acontecem todos juntos e são um único, não formando, pois, uma seqüência. Todavia, o ímpeto da épica é sugerido pelo uso de figuras mitológicas camonianas, bem como de seu herói maior, e pelos versos alexandrinos. Antes do interesse puro pela ascensão de Vasco da Gama, transparece nas escolhas lexicais do sujeito lírico que a nomeia o gosto pela musicalidade imponente e pelos tropos militares, denunciando a intenção de exaltar o navegador na sua condição de guerreiro da pátria.

Se nessa Segunda Parte ouve-se insistente a voz lírica a dialogar com um Deus silencioso e a usar os heróis navegadores como argumento para que a vontade divina volte a agraciar Portugal, na Terceira Parte, denominada «O Encoberto», e subdividida em «Os Símbolos», «Os Avisos» e «Os Tempos», prossegue-se com uma história pressaga do país, em que a seqüência dos acontecimentos é substituída pelos seus profetas. Primeiro delineiam-se mais poemas exortativos, cuja temática gira em torno do mito sebastianista. Na abertura, fala na primeira pessoa D. Sebastião, depois o sujeito lírico cogita sobre o Quinto Império e invoca o Desejado, ouve os presságios que vêm das Ilhas Afortunadas, onde habita O Encoberto, que há-de vir no novo dia, como «Rosa» na «Cruz morta e fatal». Descontada a mística rosa-cruz do último poema, importa é salientar o abandono da alegoria do mar, como conjunção possível do presente e do passado, em favor não de outra alegoria, mas de um mito, puro e simples, em que o passado está sempre presente e só precisa ser invocado para voltar a ser.

Na segunda seção, «Os Avisos», restituem-se as figuras históricas que profetizaram o retorno do Encoberto, Bandarra e Vieira, às quais se acrescenta o anseio do sujeito lírico pelo salvador da pátria. Bandarra, um sapateiro, em 1556 dedicara trovas ao bispo da Guarda, no reinado de D. João III, em que anunciava uma monarquia universal cristã, depois de Portugal e o Vaticano desbaratarem o poderio turco. Vieira, em sua carta «Esperanças de Portugal. Quinto Império do Mundo», de 1659, ao Confessor da Rainha Regente, atri-

buía a D. João IV, ressurrecto, o papel de redentor do país. Ambos foram responsáveis pela propagação das esperanças sebastianistas até o Século das Luzes, que então perderiam seu prestígio junto às elites, persistindo apenas nas camadas mais desfavorecidas (Besselaar, 1987). O sujeito lírico não os representa através de seus dados biográficos, mas à luz de seu sentimento de enlevo pelo amor que ambos tinham ao país e seu futuro. Esse enlevo, entretanto, emurchece quando, no presente, o eu lírico, agora em enunciação absolutamente pessoal, considera o sonho português:

TERCEIRO

Screvo meu livro à beira-magua.
Meu coração não tem que ter.
Tenho meus olhos quentes de água.
Só tu, Senhor, me dás viver.

Só te sentir e te pensar
Meus dias vacuos enche e doura.
Mas quando quiserás voltar?
Quando é o Rei? Quando é a Hora?

Quando virás a ser o Christo
De a quem morreu o falso Deus,
E a despertar do mal que existo
A Nova terra e os Novos Céus?

Quando virás, ó Encoberto,
Sonho das eras portuguez,
Tornar-me mais que o sopro incerto
De um grande aneio que Deus fez?

Ah, quando quiserás, voltando,
Fazer minha esperança amor?
Da nevoa e da saudade quando?
Quando, meu Sonho e meu Senhor?

(10-12-1928, pp. 86-87)

Eis a mimese da História presente, a ser identificada pelo sentir do sujeito lírico a lamentar a tardança do Encoberto. O nível metafórico do teatro declina em originalidade e se torna repetitivo: olhos quentes de lágrimas, escrita à beira-mágoa, um sentimento de esperança que doura o vácuo diário, o Encoberto como Cristo e o eu igual a um sopro, enquanto Portugal não é senão um «grande anseio». O avanço da linguagem literal se faz acompanhar de uma expressividade mais densamente pessoalizada, em que importa a fala imediata do sujeito lírico vergado sob as contingências do dia.

Marca de historicidade representada, além da menção direta do Encoberto, é a escrita do livro, que metalinguisticamente se refere à *Mensagem* que o leitor está lendo, num processo de comunicação de elevado teor emocional que induz o interlocutor virtual de 1934 a compreender o lamento do sujeito lírico e, por extensão, a compartilhar a incerteza, a vacuidade, o mal dos dias modernos e a saudade dos tempos antigos que caracterizam o clima histórico do fim da república democrática do Portugal da época. A semelhança na diferença, constitutiva da metáfora e base da mimese, ocorre aqui no plano da situação de enunciação poética, mais do que no enunciado. E só porque sujeito e interlocutor lírico partilham o mesmo contexto que, por deslocamento de sentido e de referência, se pode captar o processo mimético estabelecido entre o desejo pelo Encoberto, no poema, e a revivescência da profecia durante a crise política do golpe militar.

Por isso, o teor de informação da terceira seção «Os Tempos», dessa parte final, incide mais sobre o profetismo, do que sobre eventos concretos. A historicidade opera no plano das mentalidades, e não no das datas e fatos. A expressão lírica se torna outra vez alegórica, e Portugal é o protagonista

do «grande anseio» que não consegue tornar-se ação. Sintomaticamente o sujeito lírico fala pelo «nós», com imagens de mares adversos, ilhas inatingíveis e chamados que não obtêm respostas. O quinto e último poema demonstra que a figuração de Portugal já não é nítida, embora ainda mantenha traços femininos (terra-mãe, alma ignota e indecisa):

NEVOEIRO

Nem rei nem lei, nem paz nem guerra,
Define com perfil e ser
Este fulgor baço da terra
Que é Portugal a entristecer –
Brilho sem luz e sem arder,
Como o que o fogo-fatuo encerra.

Ninguém sabe que coisa quere.
Ninguém conhece que alma tem,
Nem o que é mal nem o que é bem.
(Que ancia distante perto chora?)
Tudo é incerto e derradeiro.
Tudo é disperso, nada é inteiro.
O Portugal, hoje és nevoeiro ...

É a Hora!

(10-12-1928, p. 89)

Os traços da História portuguesa nesses versos se traduzem na semelhança dessa terra de «fulgor baço», onde a monarquia já não existe, nem a ordem política, com a nação que vira matarem seu presidente dez anos antes e que agora tinha um general no comando da república, que logo se tornaria

um arremedo. Esse é o ano em que Pessoa publica *O Interregno*, manifesto em favor do Núcleo de Ação Nacional. O fato de que *Mensagem* viria à luz apenas em 1934 coloca em relevo esse poema-conclusão, que, nas intenções extra-textuais do Autor, certamente contava como um compromisso com um tempo em que o «nevoeiro» envelopava a definição da identidade do país.

A análise desses segmentos de *Mensagem* não contradiz a tese de que a lírica pode mimetizar a História. Quem constrói a atmosfera emocional de que se imbuem personagens e fatos da História portuguesa é o sujeito ficcional, com quem Fernando Pessoa pode estabelecer laços de conexão apenas na identidade semelhante de ambos estarem a escrever um livro orientado para a busca de uma saída para a crise do país. Quanto mais o sujeito lírico toma partido e expõe abertamente seu «sentimento do mundo», menos se podem efetuar paralelos com as intenções efetivas do Autor empírico vivendo sua circunstância cotidiana. É certo que o Pessoa esotérico teria suas crenças místicas, e que o Pessoa modernista se preocupava com a identidade nacional, mas não se garante que a solução política e concreta que desejava para seu Portugal fosse a de um governo de força como o que a ascensão de Salazar anunciava. O que se pode provar é que o sujeito lírico de sua obra compõe todo o texto enunciado em torno de uma simbólica coesa, sebastianista, em que a resposta para a identidade portuguesa está no passado colonialista. Trata-se de uma visão regressiva, talvez fiel às mentalidades da época, mas não necessariamente a do Autor. Em todo o caso, o processo alegórico que domina a composição de toda a obra revela um alegorista abatido pelo presente, buscando em desespero, nas ruínas de um passado de glórias, a imagem desejada do futuro de uma nação que já não possuía qualquer noção totalizante de si mesma. Essa, decerto, não é a concepção de um nacionalista esotérico.

Maria da Glória Bordini é Professora adjunta do Curso de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Letras e Artes da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Das suas publicações destacam-se: *Fenomenologia e teoria literária* (1990) e *A criação literária de Erico Veríssimo* (1991).

Referências bibliográficas

- ARISTOTE (1980) – *La poétique*. Texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil.
- BENJAMIN, Walter (1986) – *Documentos de cultura. Documentos de barbárie*. Seleção e apresentação de Willi Bolle, São Paulo, Cultrix, EDUSP.
- BESSELAAR, José van den (1987) – *O sebastianismo – história sumária*, Lisboa, ICAI.P.
- FERRATÉ, Juan (Org.) (1967) – *Líricos griegos arcaicos*, Barcelona, Seix Barral.
- GENETTE, Gérard (1976) – *Mimologiques: voyage en Cratylie*, Paris, Seuil.
- JAKOBSON, Roman (1969) – *Linguística e comunicação*, São Paulo, Cultrix.
- PESSOA, Fernando (1969) – *Obra poética*. Organização, introdução e notas de Maria Aliete Galhoz, Rio de Janeiro, José Aguilar.
- PLATÃO (1965) – *A república*, São Paulo, Difusão Européia do Livro, vol. 1, livros II e III.
- RICOEUR, Paul (1979) – «The metaphorical process as cognition, imagination, and feeling», in Sheldon Sacks (Ed.) – *On metaphor*, Chicago, The University of Chicago Press.

«No meu caso, o alvo é Deus»: paródia e humanismo no Evangelho de Saramago *

1. Recontar uma história

O Evangelho segundo Jesus Cristo inicia-se com uma leitura detalhada de um quadro de Dürer. Diante de nossos olhos, vão surgindo os signos que compõem uma cena de dor: um sol de feições humanizadas e crispadas por um sofrimento mudo, homens e mulheres que ali estão a lamentar alguém que, preso a uma cruz, agoniza. Fazem-lhe companhia, no transe final, dois outros crucificados, um à sua direita, outro à sua esquerda. Sobre este último pende uma lua em figura de mulher, que chora. Ao fundo, no horizonte, vê-se uma paisagem e, mais próximas do espectador, algumas figuras humanas completam a cena: cavaleiros, soldados, um homem que se afasta a carregar um balde e uma esponja. Sobreparam anjos que cercam o crucificado principal. No chão, um crânio, alguns ossos.

A voz que nos descreve a tela envolve-nos, de saída, por três motivos. Primeiro, por sua atenção ao detalhe; segundo, por sua visão abrangente que, apesar de estar atenta a cada um dos elementos da cena, consegue sintetizar sua diversidade. Terceiro, por se tratar de uma voz que, embora abrangente em relação ao que descreve, vem marcada pela incerteza, pela hesitação, como se estivesse a conversar conosco, detendo-se a cada descrição

* Este título foi-nos sugerido pela leitura da entrevista concedida por José Saramago a Clara Ferreira Alves, publicada no *Jornal Expresso* (Lisboa, 2 nov. 1991, p. 82R-85R), sob o título «No meu caso, o alvo é Deus».

como a perguntar-se da veracidade de suas palavras, e como a permitir ao seu interlocutor, também, o direito legítimo à dúvida.

Logo ao início, esta voz que descreve avisa: «nenhuma destas coisas é real, o que temos diante de nós é papel e tinta, mais nada» (Saramago, 1991: 13). Alerta-nos, portanto, – e não nos deixará esquecer – que estamos no terreno da representação, da *mimesis*, que de papel e tinta é feito o quadro, como de papel e tinta será feito este livro que acabamos de abrir, matéria, aliás, de que são feitos todos os livros. Objetos dessacralizados, matéria apenas, com palavras sobre suas páginas, palavras incertas como tudo que possa ser escrito por mão humana. Estamos num mundo de homens, e não há deuses.

É deste modo, descrevendo uma cena por demais conhecida de todos, que esta voz, dominante desde já, anuncia a história que nos será contada. Uma antiga história; uma personagem borgeana certa vez cogitou que os homens, através do tempo, não fizeram mais que repetir duas histórias: «a de um barco perdido que busca nos mares mediterrâneos uma ilha amada e a de um deus que se faz crucificar no Gólgota» (Borges, 1983: 111). Vinculado às duas tradições referidas por Borges – a tradição homérica e a judaico-cristã –, Saramago propõe-se a recontar, à sua maneira, a história de Jesus, neste Evangelho que não se narra propriamente «segundo Jesus Cristo», mas segundo uma interpretação pessoal, contemporânea, dos episódios evangélicos e da pessoa de Jesus Cristo.

No quadro, a partir da leitura do narrador, temos uma justaposição de signos: os elementos naturais, humanizados, como o sol e a lua («com uma incongruente argola a enfeitar-lhe a orelha» (Saramago, 1991: 17), as figuras humanas, tendo por centro o Crucificado, ladeado pelos dois ladrões, o Bom e o Mau, frente aos quais se destacam as mulheres – quatro Marias, sendo duas delas, a Virgem e a Madalena, aureoladas pela santidade do amor que ora as faz padecer. Junto às mulheres, dois homens, José de Arimatéia e João. Além, a paisagem ao fundo, torres e muralhas, uma ponte levadiça, empenas góticas, um moinho, signos do tempo futuro, antevisão da História humana que a partir daí se construirá. Quatro cavaleiros de elmo, lança e armadura, provavelmente os cavaleiros do Apocalipse, trazendo à cena a iminência do

fim do mundo, onde bons e maus serão julgados. Soldados que acabaram de disputar as vestes de Cristo; quatro anjos, sendo que um deles recolhe numa taça o sangue de Jesus. O manto disputado e o cálice contendo o sangue – símbolos sagrados da igreja católica, que tantas lutas, ritos e relatos provocaram, a humanidade para sempre em busca do Santo Graal. Junto ao chão, um crânio e alguns ossos, crânio que pode ser a marca do fim, ou do início, se aceitarmos a idéia do narrador que insinua a presença de Adão, retornando do início dos tempos para contemplar seu paraíso perdido. Ao longe, temos ainda a figura do homem que ofereceu a Jesus uma mistura de água e vinagre. Vestígio da presença do Diabo, se ligarmos a esta cena a última do livro, quando misteriosamente surge ao pé da cruz, no momento em que este homem se afasta, a tijela negra que na narração é marca constante da intervenção demoníaca.

Percebe-se uma justaposição de elementos de ordem diversa, estabelecendo variações em termos temporais (presente/passado/futuro) e em relação à natureza dos participantes da cena (seres humanos comuns, seres humanos santificados, elementos naturais humanizados, seres e símbolos sagrados, a figura mítica, sugerida, do Demônio, e o próprio Cristo centralizando a cena descrita). Sagrado e profano, passado, presente e futuro, Bem e Mal compõem um quadro plurissignificante que se abre para uma leitura múltipla, acrescida ainda da visão de um narrador que não deixa que nada passe despercebido, vazio de significação, ao mesmo tempo que pontua a sua e a nossa leitura com um olhar crítico que, enquanto olha, sobrepõe à cena as brechas de dúvida deixadas pela tradição que a consagrou.

A ideia de simultaneidade que apreendemos na cena nos remete à concepção de tempo e de História que o próprio Saramago tem insistentemente defendido em entrevistas concedidas à imprensa. Para o escritor português, o tempo é como uma tela onde se projetam e se fixam, simultaneamente, os acontecimentos e personagens históricos. (Sua concepção faz-nos lembrar mais uma vez de Borges. Segundo ele, Cavalieri, em princípios do século XVII, teria dito que todo corpo sólido é justaposição de um número infinito de planos) (Borges, 1986).



Negando a sucessão diacrônica dos eventos que formam a noção tradicional de História, Saramago considera que todos os acontecimentos interagem num presente simultâneo. É o que veremos desdobrar-se nos procedimentos do narrador deste Evangelho. Em determinados momentos da narração ele vai antecipar episódios: «Daqui a quatro anos Jesus encontrará Deus. Ao fazer esta inesperada revelação, quiçá prematura à luz das regras do bem narrar antes mencionadas, o que se pretende [...]» (Saramago, 1991: 228); em outros momentos, preverá o futuro da humanidade: «Porventura parecem tais suposições inadequadas, não só à pessoa, mas também ao tempo e ao lugar, ousando imaginar sentimentos modernos e complexos na cabeça de um aldeão palestino nascido tantos anos antes de Freud, Jüing, Groddeck e Lacan terem vindo ao mundo» (*Id.*: 200), procedimentos que demonstram o conceito de tempo que permeia a narração:

[...] dizemos. Foi ontem, e é o mesmo que dizemos, Foi há mil anos, o tempo não é uma corda que se possa medir nó a nó, o tempo é uma superfície oblíqua e ondulante que só a memória é capaz de fazer mover e aproximar (*Id.*: 168).

E porque só a memória é capaz de dar sentido à História o narrador dispõe-se a contar o seu Evangelho. Ao encerrar-se a descrição da cena no Gólgota, com a afirmação de que «tudo isto são coisas da terra, que vão ficar na terra, e dela se faz a única história possível» (*Id.*: 20), abre-se a narração de uma outra história, também possível, porque plausível dentro de uma concepção de tempo, segundo a qual, na esteira benjaminiana, é necessário ao homem de hoje «salvar» o passado, encontrar no seio desta «única história possível» as histórias potenciais que esperam por ser contadas.

Próximo e distante da tradição em que insere o seu Evangelho, considerando «como tarefa sua pentear a história a contrapelo» (Benjamin, 1985: 157), o narrador, tal como o Deus hebraico para quem «tudo quanto está para acontecer, já aconteceu, tudo quanto aconteceu, está acontecendo todos os dias» (Saramago, 1991: 388), vai-se adonar do tempo e, chamando o leitor para acompanhá-lo, vai construir uma História, desconstruindo outra.

2. Como recontar

Linda Hutcheon, em seu livro *Uma Teoria da Paródia*, afirma que «talvez seja verdade que todos os textos vanguardistas tenham sido, segundo as palavras de Laurent Jenny, *volontiers savant* (deliberadamente eruditos), *assombrados por memórias culturais, cujo peso tirânico tiveram de derrubar, incorporando-as e invertendo-as* (Itálico nosso) (Hutcheon, 1985: 16). Trata-se de uma forma de começarmos a pensar este Evangelho como texto contemporâneo, inserido na Biblioteca de Babel da tradição ocidental. Tomando esta tradição como referência da qual se deve diferenciar, *O Evangelho segundo Jesus Cristo* presta-lhe uma «homenagem oblíqua», conforme a expressão de Thomas Greene (*Id.*: 21), o que de certo modo nos permite situar nosso Evangelho dentro da tradição. Mas sintonizado com o momento presente, o romance de Saramago exige do leitor que o situe, também, no contexto contemporâneo da produção literária. Assim para bem realizarmos este levantamento do **como recontar**, devemos atentar para dois aspectos norteadores da arte em nossos dias, os quais, quer-nos parecer, se encontram plenamente desenvolvidos no Evangelho de Saramago: a auto-referencialidade e a paródia.

Linda Hutcheon assinala que a questão da auto-referência tornou-se central para a arte de nosso século. Diz ela: «O mundo moderno parece fascinado pela capacidade que os nossos sistemas humanos têm para se referir a si mesmos num processo incessante de refletividade» (*Id.*: 11-12). No contexto da produção contemporânea, ocupada neste «virar-se para dentro geral», enquadra-se certamente o romance de Saramago. Observemos, neste sentido, as diferentes posturas assumidas pelo narrador, consciente de estar a produzir um texto inserido numa tradição, e mais, de estar sobrepondo seu texto a outros, penetrando-os e alterando-os com a consciência de nossos dias. Alguns exemplos:

A mesma noite cobre o carpinteiro José e as mães das crianças de Belém, dos pais não falamos, nem de Maria, que não são para aqui chamados, se bem que não discernamos os motivos duma tal exclusão (Saramago, 1991: 120).

Aqui vemos empregada uma primeira pessoa do plural ambígua, que tanto pode estar a referir-se ao narrador somado ao leitor – o narrador tornando-se tão insciente em relação ao narrado quanto o seu leitor – como pode-se tratar de um plural majestático, artifício do narrador que se oculta sob a aparente insciência. O certo é que nesta passagem o narrador se coloca fora da narração, como se um outro estivesse a escrevê-la, e se permite a dúvida que caberia, não a ele, mas ao leitor. O mesmo não ocorre no próximo exemplo, em que o narrador, assumindo-se como sujeito da narração, faz de si mesmo alvo da ironia desconstrutora do narrado:

Dizem os entendidos nas regras de bem contar contos que os encontros decisivos, tal como sucede na vida, deverão vir entremeados e entrecruzar-se com mil outros de pouca ou nula importância, a fim de que o herói da história não se veja transformado em um ser de excepção a quem tudo poderá acontecer na vida, salvo vulgaridades. E também dizem que é esse o processo narrativo que melhor serve o sempre desejado efeito de verosimilhança, pois se o episódio imaginado e descrito não é nem poderá tornar-se nunca em facto, em dado da realidade, e nela tomar lugar, ao menos que seja capaz de o parecer, não como no relato presente, em que de modo tão manifesto se abusou da confiança do leitor [...] Porém, o mais difícil de acreditar ainda está para vir (*Id.*: 222).

Nesta passagem metaficcional, exemplar das interpolações auto-reflexivas que caracterizam o estilo de Saramago, o narrador questiona a verossimilhança da narração, sem contudo colocar-se fora dela. Tal procedimento aponta para uma forma de autoparódia: consciente de seu texto, o narrador ri de si mesmo, o que constitui, nas palavras de Linda Hutcheon, «uma maneira de criar uma forma, ao questionar o próprio ato de criação estética» (Hutcheon, 1985: 21). É de Saramago a afirmação que, com propriedade, comenta seu procedimento metatextual: «Neste século, o escritor não só tem que lutar para retratar um mundo tão cambiante, dinâmico, como deixar a brecha da dúvida entre seu discurso e a coisa retratada» (Saramago, 1992: 3-4).

Em outro exemplo, vemos o narrador autodenominar-se «evangelista», assumindo-se ironicamente como autor de um entre outros evangelhos. Ao contínuo, destituindo esta função de sua tradicional autoridade, o narrador passa a negar-se a onisciência sobre o narrado:

[...] toda a história de Jesus que já conhecemos foi ali narrada, incluindo, até, certos pormenores que então não achámos que merecessem a pena, e muitos e muitos pensamentos que deixámos escapar, não porque Jesus no-los disfarçasse, mas simplesmente porque não podíamos, nós, evangelista, estar em todo o lado (Saramago, 1991: 308).

Contradizendo-se, o narrador vai, em certos momentos, atribuir-se a onisciência absoluta, postura encontrável num autêntico evangelista. Só que, à diferença deste, o nosso narrador não quer-se colocar sozinho na posição daquele que tudo sabe e vê. Espertamente, carrega consigo o leitor:

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 (*Id.*: 239).

A partir dessas considerações sobre a auto-referencialidade no romance, pode-se chegar à discussão do emprego que nele se faz da paródia. Se a tendência à auto-referencialidade, como se sabe, não é um privilégio deste século, todavia o destaque conferido a este tema na estética contemporânea justifica nossa preocupação em nos debruçarmos sobre ele e, particularmente, sobre a paródia, como uma de suas formas mais valorizadas em nossos dias. Linda Hutcheon observa que a paródia se faz possível hoje pela superação da postura romântica, que mascarava «quaisquer fontes com uma astuta canibalização», em nome do gênio criador e da hegemonia da idéia de originalidade. A tendência contemporânea vai em sentido contrário, rumo ao desmascaramento da apropriação e a «um franco reconhecimento (por meio da incorporação)» (Hutcheon, 1985: 20) da tradição a ser iluminada pela consciência viva do autor.

Assim procede o narrador do nosso Evangelho. Introduzindo-se a si mesmo no corpo do texto, ele dialoga com ambos os planos, o parodiado e o

paródico, com os contextos que envolvem um e outro, e ainda conosco, leitores convidados (ou intimidados) a participar do que Sigmund Schultze chama «uma abordagem criativa/produzida da tradição» (*Id.*: 19).

Dentro desta postura que pode ser considerada dialógica, segundo a concepção bakhtiniana do «grande diálogo do romance em sua totalidade» (Bakhtin, 1981: 53), detectamos algumas estratégias próprias ao gênero paródico no romance de Saramago.

O primeiro grande procedimento paródico operado no romance é a inversão dos planos divino e humano. Pode-se dizer que se trata da inversão fundamental em torno da qual se organiza a narrativa. O Deus tirânico do Antigo Testamento é incorporado ao contexto dos evangelhos, negando-se dessa forma, o caráter benevolente e misericordioso da nova aliança proposta pelo Deus do Novo Testamento. O Deus do nosso Evangelho é ainda o Deus que impôs o sacrifício de Isaac a Abraão. Exemplo disso é o episódio em que Deus, aparecendo a Jesus no deserto, exige dele a morte de uma ovelha, que a custo fora antes poupada do sacrifício pascal:

Estás a chorar, perguntou Deus. Tenho os olhos sempre assim, disse Jesus. O cutelo subiu, tomou o ângulo do golpe, e caiu velozmente como o machado das execuções ou a guilhotina que ainda falta inventar. A ovelha não soltou um som, apenas se ouviu, Aaaah, era Deus suspirando de satisfação (Saramago, 1991: 263-4).

Trata-se de um exemplo daquilo que Linda Hutcheon define como uma das formas paródicas, a transcontextualização, em que o contexto original (bíblico) se distorce, sendo seu sentido ironicamente virado do avesso.

Jesus, a contrapartida humana de Deus, por outro lado, é humanamente justo e piedoso. No episódio em que Marta, Maria de Magdala e Jesus conversam sobre seu poder divino, o contraste entre ambos, Pai e filho, fica evidenciado:

As últimas palavras eram destinadas a Maria de Magdala, que as tomaria pelo bom lado, mas não se lembrou Jesus de que elas só iriam servir para

umentar o sofrimento de Marta e o desespero da sua solidão, é a diferença que há entre Deus e um filho seu, Deus fá-lo-ia de propósito, fê-lo o filho apenas por humaníssima inabilidade (*Id.*: 30).

Novamente aqui temos o sentido do primeiro texto invertido, uma vez que o poder divino é exposto como tirania desumana, em oposição à generosidade humana.

O terceiro pólo da inversão operada no Evangelho centra-se na figura do Demônio. Observemos o episódio que o narrador interpõe a certa altura da narração:

[...] como o Diabo, diziam os velhos, estivera presente no acto do nascimento de Adão e Eva, e tinha podido aprender como se fazia, então repetiu no seu mundo subterrâneo a criação de um homem e de uma mulher, com a diferença, ao contrário de Deus, de não lhes ter proibido nada, razão por que não teria havido, no mundo do Diabo, pecado original. Um dos velhos atreveu-se mesmo a dizer, E como não houve pecado original, também não houve nenhum outro (*Id.*: 235-6).

Vemos o Diabo como representação da ausência da culpa e do pecado, o que anula a função do sacrifício e indica o terreno da liberdade. Nesta inversão demolidora, o Diabo é, portanto, aquele que liberta, enquanto Deus é quem persegue e pune. Não são, aliás, lições de vida e liberdade que Jesus recebe do Diabo/Pastor que administra sua longa formação no deserto? Outra inversão comparece aqui: os quarenta dias em que Jesus resiste às tentações demoníacas no deserto, conforme se lê nos evangelhos, transformam-se, parodicamente, em conversações pedagógicas sobre o valor da vida e do homem, corpo e não só espírito.

A inversão fundamental operada no romance, divino/humano, vai-se desdobrar ao longo da narrativa: o bom e o mau ladrão («rectíssimo homem afinal, a quem sobrou consciência para não fingir acreditar, a coberto de leis divinas e humanas, que um minuto de arrependimento basta para resgatar uma vida inteira de maldade ou uma simples hora de fraqueza» (*Id.*: 17); Maria-mãe e Maria de Magdala, que de certo modo operam uma inversão de

papéis, em que vemos a piedade de uma degradar-se em descrença, e o pecado da outra converter-se em amor libertário. De modo que se vai compondo um quadro tal de inversões, irônicas no que tange ao sagrado, respeitadas se referidas à dimensão humana, que a síntese de tais procedimentos parece ser a fusão de Deus e o Diabo, um como *alter-ego* do outro, Bem e Mal complementares, interagentes, e enfim esvaziados de qualquer significado:

[...] mas não tínhamos entrado no essencial, disse Deus, e, dirigindo-se a Jesus, Este é o Diabo, de quem falávamos há pouco. Jesus olhou para um, olhou para outro, e viu que, tirando as barbas de Deus, eram como gémeos (*Id.*: 368).

No âmbito da identidade/alteridade divina, o narrador permite-se um jogo que, revelador da sua postura autoconsciente, constitui uma marca de autoparódia no texto. O trecho que citaremos situa-se no corpo das negociações travadas entre Deus e Jesus ao longo de quarenta dias no mar (e os quarenta dias da tentação de Jesus no deserto retornam aqui, reatualizados pela leitura crítica), cercados por um espesso nevoeiro, e assistidos pelo Diabo. A conversa, neste momento, está a tratar das ameaças futuras reservadas à cristandade, entre elas o nascimento de deuses inimigos:

[...] Mas então, perguntou Pastor, quem vai criar o Deus inimigo. Jesus não sabia responder, Deus, se calado estava, calado ficou, porém do nevoeiro desceu uma voz que disse, Talvez este Deus e o que há-de vir não sejam mais do que heterónimos, De quem, de quê, perguntou, curiosa, outra voz, De Pessoa, foi o que se percebeu, mas também podia ter sido, Da Pessoa (*Id.*: 389).

Navegando em plena intertextualidade, o narrador pisca o olho ao leitor e o convida a tomar parte no jogo. Aqui é Pessoa que surge, trazendo à barca, do fundo do nevoeiro, o mito do sebastianismo.¹ Como em outros

¹ A sugestão é de Fernanda Scalzo: «Jesus passa 40 dias no meio de um nevoeiro, num barco [...] Não fosse Saramago português, isso seria apenas mais uma licença ao evangelho. Mas, sendo o escritor o porta-voz da alma lusitana, não se pode deixar de pensar em D. Sebastião, que virá num nevoeiro quando for chegada a hora» (Scalzo, 1991).

momentos teremos Homero, Freud, Kant, Voltaire, sem falar nos textos bíblicos, como os livros dos antigos patriarcas, os profetas, o Eclesiastes e o Cântico dos Cânticos. Textos cruzando-se e fundindo-se à narração, presentificados pela voz crítica do narrador. E mais os provérbios, os ditos populares, incorporados ao discurso do narrador.

Constituindo-se o tecido narrativo de uma vasta gama de citações, alusões, alteradas criticamente e muitas vezes invertidas pela ironia do narrador, ao leitor do texto não é permitida uma atitude passiva. Ele tem de interagir criticamente com a narração, de forma que aqui podemos identificar a situação dialógica identificada por Bakhtin em outro contexto. Pelo menos três vozes vemos interagir em nosso texto: a do narrador, a da tradição e a do leitor, sem esquecer os contextos históricos a envolverem cada um destes elementos, provocando a leitura crítica do passado pelo presente. É possível aqui identificarmos a visão bakhtiniana do romance como forma de confrontação dramática entre diferentes discursos, todos coexistentes, simultâneos e contíguos (tal como a tela em que Saramago vê o mundo inteiro projetado, presentificado, trans-histórico), confrontando-se no espaço, e não no tempo.

Linda Hutcheon assinala que, para uma correta compreensão dos modelos paródicos, ao exercício de identificação de intertextualidades deve corresponder uma dimensão intersubjetiva – autor-leitor, ou, se preferirmos, texto-leitor –, pois «os textos não geram nada, a não ser que sejam apreendidos e interpretados» (Hutcheon, 1985: 35).

Assim a participação do leitor é necessária para que a paródia se realize efetivamente, sem o quê, a revisão crítica do texto parodiado perde sua função. Neste diálogo textos-narrador-leitor, se consumadas as suas dimensões plenivalentes, a paródia pode ser uma estratégia de liberdade em relação à tradição, uma vez que, incorporando-a narrador e leitor se beneficiam da distância crítica, por cuja via pode-se até chegar à inversão dessacralizante.

Contudo, o emprego da paródia em nossos dias pode denunciar também um aspecto sombrio da cultura contemporânea, que seria, segundo Linda Hutcheon, a evidenciação de uma perda da «anterior fé humanista na continuidade e estabilidade culturais, que asseguravam os códigos comuns

necessários à compreensão de tais obras» (*Id.*: 21). Em outras palavras, o risco que hoje enfrentamos, do qual a paródia se mostra como sintoma, é o da perda de referências, o da sobreposição de signos que, gradativamente, vão-se esvaziando de sentido. Se o romance de Saramago se enquadra nesta perspectiva sombria da (pós-)modernidade, é o que devemos agora nos perguntar.

3. (Re)contar o quê?

Para respondermos à pergunta que há pouco ficou pendente, começemos por lembrar a feliz associação que o jornalista catalão Rafael Conte estabeleceu entre o Evangelho de Saramago e o mote «humano, demasiado humano» nietzscheano (Conte, *s/d*: 9). De fato, o conflito central deste Evangelho parece residir na situação-limite em que é colocada a personagem de Jesus, que vê sobrepor-se aos seus dramas humanos o desafio de sua filiação divina.

Parece-nos claro, a esta altura de nossa análise, que o enfrentamento humano/divino centraliza a narrativa, dele decorrendo os demais conflitos em que se envolvem as personagens. É em nome de Deus, detentor de todo o poder, o Deus de Abraão e Isaac, que as personagens são enredadas num destino marcado pela culpa, que só pode conduzi-las ao sacrifício. Não é outro o destino de José, atormentado por sua omissão no episódio da matança das crianças de Belém, culpa que carregará por toda a vida, que assombrará seu sono e que por fim o conduzirá à morte, tal como o cordeiro levado ao sacrifício. Culpa que Jesus herdará, perseguido pelo pesadelo do pai. Culpa enfim que determina o destino dos homens.

Jesus cumpre seu destino sabendo que carrega um duplo fardo: o de ser filho de José e herdar-lhe a culpa; o de ser filho de Deus e herdar-lhe a divina impotência frente à morte (desejando ressuscitar seu amigo Lázaro, Jesus é detido pela sábia advertência de Maria de Magdala: «Ninguém na vida teve tantos pecados que mereça morrer duas vezes») (Saramago, 1991: 248).

Humanamente dividido entre o bem e o mal, assim vemos Jesus feito da mesma matéria de que somos todos formados. Sua fatalidade particular é ter sido eleito, a contragosto, para cúmplice de Deus em seu projeto expansionista.

Em contrapartida ao «mar de sangue» que Deus impõe à existência dos homens, a única saída parece ser a lição do Diabo:

[...] limitei-me a tomar para mim aquilo que Deus não quis, a carne, com a sua alegria e a sua tristeza, a juventude e a velhice, a frescura e a podridão, mas não é verdade que o medo seja uma arma minha, não me lembro de ter sido eu quem inventou o pecado e o seu castigo, e o medo que neles há sempre (*Id.*: 386).

Pela lição demoníaca podemos compreender que a relação com Maria de Magdala será o espaço de liberdade concedido ao jovem Jesus. «Aprende o meu corpo», «Aprende o teu corpo», ela lhe diz, e então Jesus compreende as palavras de despedida do Pastor: «Não aprendeste nada, vai-te», «e quicá quisesse dizer que ele não aprendera a defender a vida», cogita o narrador mesclado à consciência da personagem (*Id.*: 283). A relação do homem e da mulher, libertadora, solidária, opõe-se à tradição marcada pela lei divina, opressiva:

[...] lembremo-nos de que tudo isto é sujo e impuro, desde a fecundação ao nascimento, aquele terrífico sexo da mulher, vórtice e abismo, sede de todos os males do mundo [...] meu Deus, porque quiseste que os teus filhos dilectos, os homens, nascessem da imundície (*Id.*: 78).

Entremeadas por trechos do Cântico dos Cânticos, as cenas do amor de Jesus e Maria de Magdala parecem ser o último reduto do sagrado no Evangelho, o lugar poupado pelo olhar irônico e demolidor do narrador. A tal ponto que mesmo a maternidade, a sagrada maternidade de Maria, é aqui deslocada, transferida para Maria de Magdala:

[...] Maria de Magdala viu-se a si mesma como se fosse Maria de Nazaré e, levantando-se donde estava, desceu até à borda do mar, entrou na água para estar com ele e disse, depois de beijá-lo no ombro, Meu filho (*Id.*: 331).

Trata-se de um culto marianista às avessas: o verdadeiro nascimento de Jesus, como homem – e sua dimensão humana é aqui tudo que importa – é obra de outra Maria; não a Virgem, mas a Prostituta: «mas vais ver que uma manhã destas acordamos e descobrimos que não há mal no mundo» (*Id.*: 313), diz um anjo a Maria de Nazaré. Bem e Mal, humano e divino, polaridades que conduzem a vida dos homens, e parecem não ter nenhum sentido aos olhos de Deus, que preocupado está, apenas, com o alargamento de seu poder sobre a terra. «Deus é medonho», diz Maria de Magdala, e prenuncia a Jesus seu terrível papel a desempenhar:

[...] Terias de ser mulher para saberes o que significa viver com o desprezo de Deus, e agora vais ter de ser muito mais que um homem para viveres e morreres como seu eleito (*Id.*: 309).

Buscando até o fim insubordinar-se contra a vontade divina, Jesus ainda tenta burlar Seu plano, pretendendo fazer-se morrer como homem, e não como Deus, para impedir o sucesso futuro do cristianismo. Tentativa fracassada, evidentemente. A irônica aparição de Deus sobre seu filho crucificado atesta que o destino da humanidade há-de se cumprir, sob o jugo da tirania divina. Por isso o narrador – na descrição do quadro que inaugura o romance, onde o fim e o começo se unem, numa circularidade que poderíamos a esta altura chamar demoníaca – afirma sobre a figura do Crucificado:

[...] e, cingindo-a, uma dolorosa coroa de espinhos, como a levam, e não sabem, mesmo quando não sangram para fora do corpo, aqueles a quem não se permite que sejam reis em suas próprias pessoas (*Id.*: 19).

Na derrota do filho do Homem, demasiadamente humano, espelham-se a miséria e a grandeza de todos os seus iguais.

4. Para quê?

Recontar a história do Cristo desconstruindo o mito e relevando sua dimensão humana é, possivelmente, uma forma de se responder às preocu-

pações de Linda Hutcheon a respeito da perda de referências no jogo intertextual em que hoje respira a criação artística.

A função da recriação paródica do texto de Saramago vê-se ampliada se, extrapolando o tecido textual, considerarmos as relações que ele estabelece com a nossa realidade de leitores do fim do século XX.

A releitura saramagueana dos evangelhos parece orientar-se num duplo sentido. O primeiro, mais evidente, tem por alvo a religião como forma de dominação que nega ao homem a escolha e a autoria de seu destino. Saramago vê a Igreja através dos séculos como uma poderosa multinacional sugando dos homens sua vitalidade através dos mecanismos do pecado e da culpa.

A segunda perspectiva da mirada de Saramago, mais abrangente, diz respeito à nossa relação, não com o poder de um deus e sua igreja, mas com todos os poderes, e nesta dimensão estão abarcados todos os modos de dominação religiosa, política, económica, racial, sexual, moral, ética ... incontáveis poderes contra os quais o homem tem – ainda que no plano do imaginário – o direito à rebeldia.

Recentemente, numa entrevista concedida a um periódico de Sevilha, Saramago revelou sua preocupação com o que lhe parece ser um «excesso de otimismo» europeu em relação ao seu futuro (pós-Comunidade Européia). Marxista no velho estilo, Saramago teme pelas ciladas da História e, mais ainda, pelo seu poder devorador.

[...] Así es que parece que nos acercamos a un tiempo feliz, pero mi preocupación es que ese intento democrático está ignorando algo fundamental: la infinita diversidad de las culturas y las gentes. También me preocupa que podamos estar creando problemas que tendrán que resolverse por la violencia en el futuro (Saramago, 1991a: 42-3).

Contemporâneo de seu tempo, Saramago propõe através de seu Evangelho o saudável gesto questionador de todos os poderes. E isso num momento em que, mais do que nunca, por excesso de futuro ou ausência dele, lá como aqui, parecemos nos afastar do pensamento humanista e liber-

tário. Cesar A. Molina, escrevendo num diário espanhol, demonstra ter captado com propriedade a demanda a que o Evangelho vem responder:

La propuesta que él hace es la de volver a repensar, reflexionar. Y esta propuesta lo hace en un tiempo de crisis espiritual como jamás ha tenido el mundo (Molina, 1992).

Radicalmente humanista, José Saramago concilia a postura do ficcionista cujo texto responde às questões colocadas pela estética contemporânea com a do escritor preocupado em resgatar ao homem sua dimensão humana. Isso sem cair nas facilidades do texto dogmático ou perder-se na trama da intertextualidade descontextualizada. Humanista, sim, mas não ingênuo. E impregnado de espiritualidade, afinal, como ele mesmo diz, «para ser um ateu perfeito é necessário um altíssimo grau de religiosidade» (Saramago, 1991a: 42-3).

Ligado aos seus contemporâneos no sentido etimológico da palavra «religião», Saramago povoa seu livro de situações humanas, como metáfora de um mundo vazio de Deus, entregue às mãos dos homens e das mulheres.

Simone Pereira Schmidt é Professora de Literatura Portuguesa do Departamento de Letras da Universidade Federal de Santa Catarina. Da sua produção científica destacam-se: *Estudos sobre Fernando Pessoa* (1986) e *O amor na literatura* (1992).

Referências bibliográficas

- BAKHTIN, Mikhail (1981) – *Problemas da Poética de Dostoiévski*, Rio de Janeiro, Ed. Forense-Universitária.
- BENJAMIN, Walter (1985) – «Teses sobre filosofia da história», in Flávio Kothe (org.) – *Walter Benjamin*, São Paulo, Ática.
- BORGES, J. L. (1983) – *O Informe de Brodie*, Porto Alegre, Globo.
- BORGES, J. L. (1986) – *Ficções*, 4.^a ed., Porto Alegre/Rio de Janeiro, Globo.
- CONTE, Rafael (s/d) – «El evangelio segun Jesucristo», in *ABC Literario*, Barcelona.
- HUTCHEON, Linda (1985) – *Uma Teoria da Paródia*, Lisboa, Edições 70.
- MOLINA, Cesar António (1992) – «Um ateísmo espiritual», in *Diário 16*, Sevilha, 29 maio 1992.
- SARAMAGO, José (1991) – *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, São Paulo, Companhia das Letras.
- SARAMAGO, José (1991a) – [Entrevista], in *Diário 16*, Sevilha, 1 set. 1991.
- SARAMAGO, José (1992) – [Entrevista], in *Folha de São Paulo*, São Paulo, 15 ago. 1992.
- SCALZO, Fernanda (1991) – «Saramago apresenta seu Deus mesquinho», in *Folha de São Paulo*, 2 nov. 1991.

BIBLIOGRAFIA SELECTIVA

Literatura e História

A presente bibliografia selectiva reúne, a partir de um campo bibliográfico muito vasto (e de limites imprecisos, acrescente-se) um conjunto de títulos que visam sobretudo três aspectos distintos: 1) A relação entre narrativa literária e narrativa histórica, pelo eixo comum da **temporalidade**; 2) A relação entre romance e História, sobretudo ilustrada pela vigência culturalmente localizada do **romance histórico**; 3) A projecção dos problemas enunciados em obras de autores cuja produção ficcional valoriza os **cruzamentos** com a História. Deste modo, os títulos a seguir descritos devem ser entendidos como um elenco em conexão com domínios teórico-metodológicos, títulos e autores representados, nas obras aqui referidas, quer de forma explícita, quer em filigrana: a fenomenologia do tempo (e em especial os trabalhos de Paul Ricoeur), a narratologia, a filosofia da História, a hermenêutica, a história literária, etc.

CARR, David – *Time, Narrative, and History*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 1991, 189 pp.

O ponto de partida do livro de Carr é a ambiguidade do termo **História**: ele designa aqui o conhecimento adquirido através dos historiadores, condicionando a imagem que detemos do passado. Para Carr, a narrativa constitui um modo primordial de organizar a experiência do tempo; simultaneamente, a estrutura narrativa impregna a nossa existência social. Sustentada por estas bases, a análise da relação entre narrativa e História remete para uma perspectiva literária do relato histórico. A partir de obras de H. White, L. Mink e P. Ricoeur, Carr propõe-se regressar da postulação da narrativa historiográfica como **produto literário**

até à ponderação da **experiência histórica** que precede a escrita da História; nesse estágio remoto localizam-se propriedades primordiais da realidade, propriedades que encontram configurações específicas nas narrativas históricas e nas narrativas ficcionais.

CHAVES, Flávio Loureiro – *História e Literatura*, Porto Alegre, UFRGS/Ed. da Universidade, 1988, 94 pp.

Os textos reunidos neste volume abordam essencialmente «a fronteira entre história e literatura» (p. 9). Este conjunto de estudos conduz ao entendimento da relação entre ficção e História enquanto conexão que se deve processar, no campo literário, com base num posicionamento ideológico específico: a necessidade de, pela Literatura, actualizarmos o nosso passado no discurso da memória (individual e colectiva). Isto explica o motivo por que o autor confere uma atenção especial a José de Alencar, às *Memórias Póstumas de Brás Cubas* de Machado de Assis, à ficção de Erico Veríssimo, às *Memórias do Cárcere* de Graciliano Ramos, à análise do 'gaúcho' em várias obras brasileiras e, numa segunda parte do livro, à leitura de textos de Lilian Hellman, Marguerite Yourcenar, Ramón del Valle-Inclán, Jorge Luis Borges, Konstantinos Kaváfis e Umberto Eco. Nunca esquece, contudo, uma premissa primordial: «Não podemos 'ensinar' literatura. Com alguma sorte podemos, isto sim, partilhar aquele momento inaugural da leitura, confrontando o texto e o nosso mundo presente. É aí que se começa então a tratar de história e literatura» (p. 12).

FREITAS, Maria Teresa de – *Literatura e História: O Romance Revolucionário de André Malraux*, São Paulo, Atual Editora, 1986, 97 pp.

Um estudo essencial para a compreensão da importância do papel da História não só como pano de fundo do discurso literário, mas fundamentalmente como «tema» desse discurso. Analisando duas obras de

André Malraux – *Os Conquistadores* (1928) e *A Condição Humana* (1933), romances que têm como referente a Revolução Chinesa de 25-27 – , a autora chama a atenção para o facto de estas duas obras, embora apoiadas em elementos verídicos, ultrapassarem os limites impostos pelos limites históricos, por serem obras de arte e, como tal, resultarem de um trabalho estético sobre o «referente extratextual histórico». Por isso, sublinha recorrentemente que, em qualquer um dos dois romances, não estamos em presença de «História romanceada», mas sim de universos discursivos em que Malraux consegue captar as estruturas subjacentes ao acontecimento histórico, em que Malraux ‘interroga’ a História. Maria Teresa de Freitas procura responder a uma questão omnipresente neste seu livro: «Porquê a História nos romances de Malraux?» A esta pergunta, responde: «A História, porque é nela que se encontra o esquema de base da tragicidade da condição humana» (p. 63). O livro termina com uma útil bibliografia comentada sobre André Malraux, sobre a questão da ‘referência’ e sobre as relações entre Literatura e História.

GOSSMAN, Lionel – *Between History and Literature*, Cambridge/ /Massachusetts/London, Harvard University Press, 1990, 412 pp.

Especialmente importante para um estudo da relação entre História e Literatura, esta obra, onde estão reunidos vários artigos escritos entre 1971 e 1989, analisa diversas facetas dessa relação. Numa primeira parte, o autor tem em conta sobretudo a questão da educação literária, assim como a da historicidade da Literatura, explorando as implicações sociais e políticas das noções que temos desse conceito. Numa segunda parte, equaciona o entrelaçamento da História e da Literatura na própria escrita da História (mostrando como as narrativas literárias, a filosofia e a política estão inextricavelmente ligadas nos textos de dois grandes historiadores românticos: Augustin Thierry e Jules Michelet). Uma

visão diacrónica e sincrónica da relação entre Literatura e História constitui o ponto central dos capítulos finais. No último ensaio, o autor estuda a dupla questão do lugar da narrativa na historiografia e da alegada incomensurabilidade das narrativas históricas. Subjacente a todas estas questões encontra-se a crença em duas noções: a de que nem a História, nem a Literatura oferecem, quando consideradas isoladamente, uma base de apoio sólida e a de que, em termos conclusivos, mais do que relações entre História e Literatura ao longo dos tempos, trata-se antes de relações entre narrativas ficcionais e narrativas históricas.

LEVIN, David – *Forms of Uncertainty. Essays in Historical Criticism*, Charlottesville/London, University Press of Virginia, 1992, 319 pp.

Mais do que prescrever um método singular para o estudo da Literatura e da História, este conjunto de ensaios (escritos e publicados entre 1964 e 1990) alerta para a necessidade de se estudar um domínio com a consciência do outro, bem como para os perigos que se poderão encontrar se um for estudado sem a compreensão do outro. Defendendo que nenhum dos dois campos de estudos (literários ou históricos) dá uma visão absoluta e completamente correcta, este professor de artes e ciências acentua que o estudo da Literatura requer também um profundo estudo quer do contexto histórico, quer do contexto da(s) personalidade(s) estudada(s). De um modo geral, os capítulos – onde são abordadas questões de técnica literária juntamente com outras de interpretação e juízo históricos – são agrupados de acordo com um objectivo primordial: sublinhar a crença de que as questões históricas e literárias se esclarecem mutuamente. No seu todo, à presente obra preside a noção de que o elemento ‘incerteza’ deve estar inerente a qualquer interpretação crítica de factos históricos e/ou literários.

LUKÁCS, Georg – *La Novela Histórica*, Mexico, Ediciones Era, 1966, 452 pp.

Considerado um dos principais críticos marxistas, Lukács, nesta obra – hoje, ainda referência obrigatória nos estudos literários, embora tivesse sido redigida entre 1936 e 1937, nos tempos da Frente Popular –, analisa fundamentalmente dois aspectos gerais: as linhas principais respeitantes à acção recíproca entre o espírito histórico e a Literatura e a relação entre o desenvolvimento sócio-económico e a cosmovisão e formas artísticas que procedem desse desenvolvimento. Tendo como base estes dois vectores, estuda, então, as diferenças entre o romance e o drama históricos, procurando demonstrar que elas decorrem do facto de que tanto um como outro não só correspondem a visões diferentes da realidade (o que implica uma variedade na forma do conteúdo e na forma da expressão), como ainda se fundam nas características do público a que se destinam. A este propósito, examina a emergência dos romances históricos de Walter Scott, a conexão que essa emergência mantém com as transformações político-económicas que se fizeram sentir na Europa após a Revolução Francesa e o desenvolvimento do romance histórico; sem fornecer uma história completa, demonstra que os problemas formais deste romance são reflexos das revoluções histórico-sociais: «[...] la evolución de la novela histórica revela con gran claridad cómo detrás de los problemas aparentemente sólo formales, constructivos [...], ocultan problemas político-ideológicos de máxima importancia» (p. 419).

RAMA, Carlos M. – *La Historia y La Novela*, 2ª ed., Madrid, Editorial Tecnos, 1975, 167 pp.

Constituindo uma obra importante para o estudo das relações entre História e romance, ela é, em parte, o desenvolvimento de alguns estudos de um outro livro do autor, *Teoría de la Historia*. Do ponto de vista metodológico, *La Historia y La Novela* situa-se no campo de estudos

quer da lógica das ciências, quer da historiografia; de entre os vários problemas aqui estudados, importa realçar os que dizem respeito ao aparecimento do romance e da História (como verdadeira disciplina sistematizada), ao aparecimento e posteriores críticas a que foi sujeito o romance histórico, aos principais representantes dos estudos históricos ao longo dos tempos e também ao desenvolvimento do romance nos tempos modernos (nomeadamente a partir do século XVIII). O século XVIII foi o século da Filosofia; por isso, segundo o autor, o romance foi 'filosófico'. O século XIX foi o século da História; por isso, também segundo o autor, o romance foi 'histórico'. O século XX é um século de crises, pelo que aumenta a importância da História e, consequentemente, a necessidade de uma cada vez maior interrogação sobre o nosso passado. Essa questionação passa não só pela revalorização do romance, mas ainda pelo género biográfico; como afirma Carlos Rama, o romance, no século actual, «comienza a utilizar el material histórico en el terreno de la biografía, en forma similar como trató de reconstruir épocas a comienzos del siglo pasado» (p. 32).

WEIMANN, Robert – *Structure and Society in Literary History: Studies in the History and Theory of Historical Criticism*, Baltimore/London, Johns Hopkins University Press, 1984, 330 pp.

Considerado como um dos principais teóricos da actual crítica literária germânica, Robert Weimann aborda a relação entre História, Literatura e actividades sócio-económicas, defendendo, de uma maneira geral, a inter-relação entre a «apropriação do mundo» (por parte de quem escreve e/ou de quem lê), a revelação dos «sentidos» do homem e as suas «faculdades estéticas». Em sua opinião, esta deve ser a perspectiva através da qual Literatura e História são susceptíveis de serem percebidas como «apropriações imaginativas do mundo». A preocupação com estas duas categorias leva-o ainda a perfilhar a ideia segundo a qual os textos literários e a «função social» estão indissociavelmente ligados; não é difí-

cil encontrar nessa posição uma crítica ao *New Criticism* e ao Estruturalismo. O autor de *Shakespeare and the Popular Tradition in the Theater* reequaciona ainda o conceito de 'tradição', analisa o desenvolvimento da história literária americana e revê a interpretação que a crítica tem fornecido da imagética shakespeareana. Num capítulo conclusivo, apresenta um coerente e sistemático exame de posições pós-estruturalistas sobre o conceito de 'representação' e de 'mimesis', entre outros.

WESSELING, Elizabeth – *Writing History as a Prophet. Postmodern Innovations of the Historical Novel*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Pub. Company, 1991, 218 pp.

O objetivo central do presente estudo pode dizer-se sintetizado nas seguintes palavras: «Reavaliar a relação do post-modernismo com o histórico e com o político tendo em atenção a ficção histórica» (p. 13). Para tal, Wesseling propõe-se cumprir um trajecto que parte da postulação dos géneros como convenções históricas (cap. II), observa a evolução e transformação do romance histórico desde o início do séc. XIX (caps. III e IV), até à análise de práticas post-modernistas (caps. VI e VII sobretudo). Essa análise considera inovações post-modernistas de duas espécies: as constituídas por romances em que a História surge como tema de indagação auto-reflexiva e as que consistem numa reinvenção de teor apócrifo e utópico da História. O estudo aparece devidamente enquadrado pela verificação de um significativo interesse da literatura post-modernista pelo passado, até ao ponto da questionação do conhecimento histórico.

WHITE, Hayden – *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*, Baltimore/London, The Johns Hopkins University Press, 1978, 287 pp.

Reunindo textos dispersos por diversas publicações, o livro de White retoma problemas metahistóricos, em parte contemplados já numa obra

mais antiga (*Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore/London, The Johns Hopkins University Press, 1973). É de novo o conhecimento histórico que está em causa, condicionado por dois factores: pela narratividade que o modeliza e pelos mecanismos discursivos que, em contexto narrativo, o elaboram. Em quatro capítulos fundamentais («Interpretation in History»; «The Historical Text as a Literary Artifact»; «Historicism, History and the Figurative Imagination»; «The Fictions of Factual Representation») White sublinha o carácter contingente da representação da História, a sua dimensão paraficcional, o recurso a procedimentos de usual funcionalidade literária, a proeminência dos clássicos da historiografia, etc. Asserção que resume o essencial do pensamento de White: «Do meu ponto de vista, a História é, presentemente, uma disciplina em má forma porque perdeu de vista as suas origens na imaginação literária» (p. 99).

WHITE, Hayden – *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore/London, The Johns Hopkins University Press, 1987, 244 pp.

Nesta obra, constituída por vários ensaios anteriormente publicados, o autor aborda questões centrais que dizem respeito quer ao problema da relação entre o «discurso narrativo» e a «História», quer à questão da adequação do discurso narrativo para representar eventos reais. Assim, centra fundamentalmente a sua atenção sobre problemas como o valor da narratividade na representação realista, a narrativa na teoria da história contemporânea, a atitude interpretativa da moderna historiografia, o papel de importantes teóricos da história da narrativa (Johann Gustav Droysen, Michel Foucault, Fredric Jameson, Paul Ricoeur), questões metodológicas da historiografia intelectual, etc). À leitura de todos estes termos subjaz o equacionamento do «conteúdo da forma» do discurso narrativo no pensamento historiográfico. Deste

modo, o autor concede à problemática da relação entre «discurso narrativo» e «representação histórica» uma importância nuclear, lembrando que a «narrativa» da história não é um discurso neutro, pois implica um posicionamento avaliativo do autor desse discurso. O meio mais apropriado para falar dos eventos reais parece ser, então, o discurso «não-narrativo» das ciências físicas; porém, defende, «o evento 'real' não assenta na distinção entre verdadeiro e falso [...], mas na distinção entre real e imaginário» (p. 57).

DOCUMENTO DE TRABALHO

30 ALVARO GONÇALVES O MAGRIÇO.

só Beatriz, que tem avançado com D. Beatriz e Alvaro, fica em pé junto do altar, tomando a harpa (que allí deve estar), entóa um arpejo, e logo ergue a voz...

BEATRIZ.

Ave, Maria!..

POVO E CÔRO.

Cheia de graça!..

(Ao som do côro e da harpa, que a muzica imita, desce o panno.)

N. B. *A muzica o mais sentimental possível.*

FIM DO 1.º ACTO

ACTO I.

29

SCENA V.

Entram bésteiros e povo de ambos os sexos, armado de toda a qualidade de ferro cortante e perfurante, vestidos o mais conforme a epocha; vão-se collocando de ambos os lados, de sorte que o centro fique livre até ao fundo, onde está a porta do oratorio; todos dando vivas, agitando os chapéos, brandindo as armas, etc., etc.

ALVARO.

Sim, honrados Villãos e Burguezes, vencemos, triumphamos, e para sempre abatemos a orgulhosa ambição de Castella; a patria, o Rei, nossas vidas e fazendas estão salvos!.. Depois de um momento de perigo, a bandeira da Madre Silva, a insignia de Trancozo, e á sombra della o proprio D. João I, entre a ala dos namorados, levámos a rota ao centro dos esquadrões inimigos, e dentro em meia hora, os que não eram mortos, eram nossos captivos; excepto elrei de Castella, que, a toda a brida do seu ginete, lá foi seguido a caminho de Santarem. . .

SIMÃO.

Forte pena!!!

ALVARO.

Suas tendas, suas bandeiras, seu oratorio, seus trons, e todo o seu despojo cahiu em nosso poder!.. Desta guiza, Senhores, no dia 14 de Agosto soubemos resgatar a independencia e liberdade da nossa patria!..

TODO O POVO.

Viva Portugal!.. Viva D. João I!.. Viva a liberdade!..
(*com repetido enthusiasmo.*)

D. BEATRIZ, *avanzando ao centro.*

Portuguezes e christãos!.. tendes acclamado o nosso Rei!.. É bem que louvemos a Rainha do Ceo!..

(*Abre o oratorio, que apparece illuminado, e a imagem da Virgem: todo o povo como por um só impulso ajoelha,*

D. BEATRIZ.

ElRei?.. Vosso pai?.. D. Nuno?.. Todos os nossos?..

ALVARO.

Todos vivem... a morte de nenhum dos nossos principaes cavalleiros veio enlutar o nosso triumpho, e dos peães bem poucos.

D. BEATRIZ.

Louvido sejais, Senhor!.. (*erguendo as mãos.*)

BEATRIZ.

E dos traidores.?

ALVARO.

Todos morreram...

SIMÃO.

Ora ainda bem... já agora lá acreditarão no Messias?..
(*Diz isto, tendo chegado á porta da entrada, onde figura conter o povo. e diz o que segue*):

SCENA IV.

Os MESMOS e SIMÃO, á porta.

SIMÃO.

Senhores!.. Eu já não posso conter o povo, todos querem subir... todos vos querem ver, todos vos querem ouvir, e partilhar da nossa commum alegria...

D. BEATRIZ.

Teem razão... teem razão... deixai entrar a todos.

ACTO I.

27

traz a ponta da lança enramada!.. Lá entram a porta de ElRei.. (*Ouve-se um grito geral de = Victoria! Viva D. João I. =*)

AMBAS, repetem :

Victoria!!!

(*D. Beatriz cai de joelhos, ergue as mãos, e limpa as lagrimas.*)

BEATRIZ.

Eilos... cilos que se apcam... e já sobem... (*Corre à porta da entrada.*)

SCENA III.

AS MESMAS, ALVARO, e os cinco CAVALLEIROS: logo que ALVARO entra, D. BEATRIZ ergue-se, e lança-se-lhe nos braços; nos intervallos continuam fóra as aclamações.

ALVARO.

Victoria!.. Beatriz!.. minha avó!.. (*entrando.*)

BEATRIZ.

Vive ElRei?..

D. BEATRIZ.

Meu neto!.. Salvou-se a patria?.. (*abraçando-o.*)

ALVARO.

Está salva.

BEATRIZ.

Vencemos enfim, Senhor?!..

ALVARO.

Sim, Beatriz, vencemos! triumphastes! predissestes a nossa gloria!.. fostes a nossa Sibylla!!!..

BEATRIZ.

Louvores a Santa Maria, que ouviu os rogos da pobre orfã.

ALVARO.

Pobre?.. vós... oh! não o digais... nunca é pobre, quem é tão rica de energicas virtudes!..

D. BEATRIZ.

Comtudo, meu bom Anadel, apesar das vossas boas esperanças, que bem igualam meus desejos, convem toda a vigilancia, para, em todo o caso, evitar qualquer surpresa.

SIMÃO.

Não hajais medo, Senhora, que elles tão cedo tenham vontade de ver os campos de Trancozo: ainda que vosso filho, vosso neto, e mais Cavalleiros da nossa garrucha para lá foram, e cá me deixaram (com tanto pezar meu), só com as nossas gentes do Conto e Fraldilha somos mais que bastantes para defender Trancozo do todo o poder de Castella. Não faltam atalayas e vigias; todas as nossas quinze torres estão de noite e dia apinhadas de Villãos e Burguezes, estendendo a vista por esses campos e estradas, a qual primeiro, ou pelo trotar dos ginetes, de noite, ou pelo luzir das armas, de dia, ha de perceber o mensageiro das boas novas... escutai... *(Ouvem-se ao longe aclamações de alegria; levantam-se as duas e correm á janella.)*

AMBAS.

Meu Deos!..

SIMÃO.

Eilas... Senhoras!.. Eilas que chegam... *(saíndo apressado.)*

BEATRIZ.

Lá vem, Senhora... lá vem do lado de Celorico seis Cavalleiros... *(Crescem as vozes nos intervallos das fallas.)*

D. BEATRIZ.

Serão dos nossos?..

BEATRIZ.

Sem duvida... olhai... olhai como vem correndo com bandeirinhas brancas hasteadas nas lanças.

D. BEATRIZ.

Agora vejo... Oh! meu Deos sêde por nós!..

BEATRIZ.

É o Senhor Alvaro!.. É o Senhor Alvaro!.. e como

ACTO I.

23

pobre gente da Fraldilha, ainda eu tenho algum dó, porque vem tocados pelos Senhores, como os borregos para o açougue, mas lá dos da garrucha!.. desses heróes de espora de prata, ou de ouro... em os vendo adiante de mim, vejo o diabo, e deito-me a elles como gato a bofes.

D. BEATRIZ.

Porque lhes tendes melhor vontade?..

SIMÃO.

Boa pergunta é essa, Senhora... porque esses sabem o que fazem, a que vem, e para que vem, entram nos salões dos reis, e se bem os aconselhassem, nenhum metteria mão em seara alheia, e os povos viviriam em paz, que é o que mais prezizam e desejam.

D. BEATRIZ.

Bem o dizeis, Simão, mas o mal já vem de longe.

SIMÃO.

E longamente durará, Senhora... até que os povos cansados e experientes abram um dia os olhos: e quereis vós saber porque eu mais confio no bom fim desta nossa contenda?.. É porque sem estarmos cá ó tio, ó tio, com mais contemplanções, elegemos e appellidamos um Rei forte, experto e decidido, como o requerem corações portuguezes; capaz de nos defender... esperai... esperai um pouco, e vereis o resultado da nossa escolha.

BEATRIZ.

Por certo não vos enganais, Senhor Anadel... o meu coração não me illude...

D. BEATRIZ.

Mas já nos vão tardando as noticias.

SIMÃO.

Estamos em 16 de Agosto, e o sol já vai quasi a prumo, não se esconde sem havermos grande folgança... Ide, Senhora Beatriz... ide accordando a vossa harpa, que não faltará boa occasião para tangeres e folgares.

BEATRIZ.

Não cuideis que me apanham desaperecebida.

24 ALVARO GONÇALVES O MAGRIÇO.

carregados como ouriços, a colmêa vinha cheia a tresbordar, mas, em verdade, demos-lhes uma cresta de mestres . . .

D. BEATRIZ.

Ainda não sei, como dos seus onze capitães, pôde apenas escapar-se Pedro Suares de Quinhones, com alguns dos seus ginetes . . .

SIMÃO.

Nada ha mais facil de perceber . . . elles eram tantos . . . e nós tão poucos, que não podiamos ao mesmo tempo degolar a todos; mas, de todos os taes amigos de esporinha dourada, só Garcia Guthierres ficou vivo, porque Gil Vasques quiz que elle lá fosse contar ao soalleiro de Castella, como nós cá sabemos despir na Praça, quem assim tão sem cerimonia o alheio veste.

BEATRIZ.

E que foi muito bem feito, mas ainda assim não se desenganaram . . .

D. BEATRIZ.

Vós, Simão Antão, apezar dos vossos sessenta annos, tambem vos houvestes, que merecestes a meu filho Gonçalo Vasques a nomeação de Anadel de nossas Fraldilhas.

SIMÃO.

Cá de mim, Senhora, só vos saberei dizer, que este ferriño (*batendo na espada*), apezar de ser da boa tempera de Guimarães, ficou, nesse dia, embotado de retalhar cascos scismaticos.

D. BEATRIZ.

Devemos lamentar que tantas miserias e desgraças aconteçam, quasi entre irmãos, movidas pela ambição de um só homem.

SIMÃO.

Dizei antes, pela má governança de um Rei froxo como D. Fernando, e a emulação de uma mulher intrigante, como essa D. Leonor, que já agora lá está recebendo o premio de suas traições no convento de Torcedilhas; não lhe falta de que fazer penitencia. . . Lá dos peães, desses bésteiros do Conto,

por nossos espías, passam muito além de trinta mil os combatentes . . .

SIMÃO.

Lá quanto ao numero, não vos dê cuidado, Senhora, porque estas entradas de castelhanos são como as dos estorninhos, que sempre vem muitos e voltam poucos: mas, ainda quando fossem o dobro, que avulta isso, cá para um bésteiro da garrucha de Afonso IV?.. Dirvos-hei como elle nos disse, quando do alto do monte Cervo descobrimos os immensos reacs do Binemery; « Pena é que Deos não os ajuntasse todos aqui para de uma vez acabar-se-lhes a casta. » Dito e feito: dentro em duas horas, Alarabe, que não morreu, ficou captivo; e o Salado, em vez de agua, levava ôndas de sangue. . . Olhai pois, Senhora . . . e crêde, que, deste feito, tambem cá havemos ter o nosso Salado!..

D. BEATRIZ.

Bem mal nos querem agora pagar a liberdade, que então lhes fomos resgatar, tanto a custo de nossas vidas e fazendas.

SIMÃO.

Accrescentai, Senhora, e sem a mira no menor interesse: naquelle dia . . . (ah! que ainda sinto pular-me de gloria este coração) apenas acabada a refrega, reunida a nossa hoste, e atascados até aos joelhos. em ouro, prata, joeis e alfaias de infindo preço; aquelles olhos, que vibravão fogo, passando pela nossa frente, lançaram sobre nós uma vista, que nos disse « valor e generosidade!.. » Foi bastante . . . nem um só portuguez se abaixou a erguer o valor de uma palha!!!..

BEATRIZ.

Pois sim . . . Vêde lá como elles agora o fizeram entre christãos, quando, ha pouco, por aqui entraram até Vizeu.

SIMÃO.

É manha antiga julgarem o nosso Portugal como seu, pezou-lhes porque não podiam levar as pedras, e, ao que não podiam conduzir, deitaram fogo; mas coitados . . . bem caro lhes sahio o que de barato haviam tomado . . . Vinham

SIMÃO.

Hiide dispondo as alviçaras, que pouco tardará que as não ganhe.

D. BEATRIZ.

Santa Maria de Guimarães vos ouça.

SIMÃO.

Assim a Senhora Beatriz tenha concluido o seu voto, como Santa Maria já tem, a estas horas, ganho o seu manto.

BEATRIZ.

Vede-lo aqui, Senhor Anadel . . . quasi prompto . . . (*Mostrando-o.*)

SIMÃO.

E que fica muito para vêr! Aguçosa tendes andado menina, e bem o fizestes, porque, cá pelos meus calculos, já agora as contas estão ajustadas . . .

BEATRIZ.

Tambem assim o creio.

D. BEATRIZ.

Quem sabe, Simão . . . quem sabe, se os nossos, em vista do grande poder dos castelhanos, julgariam por mais acertado acolher-se aos castellos, até que o ferro, a peste, e a fome os vá destruindo, como lhes aconteceu sobre o cêrco de Lisboa.

SIMÃO.

Nada . . . Senhora! . . . nada . . . mais cara lhes hade sahir desta vez a teima . . . Ha dois annos, ainda o nosso rebanho estava sem pastor; mas hoje, que temos um Rei de 29 annos, feitura nossa, e cá muito a nosso prazer . . . á fé de bom Anadel vos juro, que os scismaticos levarão, desta feita um tal *ruzóxó*, que não lhes ficará vontade de mais cá voltarem.

BEATRIZ.

Bem o dizeis, Senhor Anadel, tambem o digo. (*Costurando.*)

D. BEATRIZ.

Mas, segundo as noticias, que houvemos das suas hoste-

ACTO I.

21

BEATRIZ.

Desculpai-me, Senhora, mas o que deveria fazer nesse caso? . .

D. BEATRIZ.

Sacrifica-la aos interesses do Estado, e á felicidade do seu povo.

BEATRIZ.

Eu sei. . . Senhora. . . se me permittis dizer-vos o que sinto. . . não me parece muito bem. . .

D. BEATRIZ.

Pois é a primeira vez que deixais de parecer Sibylla. . . Outro mais forte oraculo a inspira. . . (*Á parte.*)

BEATRIZ.

Instrui-me, Senhora, dizei-me a razão. . .

D. BEATRIZ.

Porque assaz de males sobre nós tem pesado, para verdes comprehender, que nunca se devem contrahir uniões entre espheras desiguaes, e muito menos, quando uma corôa lhes destrue todo o equilibrio.

BEATRIZ.

Tenho-vos intendido, Senhora. . . e muito vos agradeço a lição, por que esse preceito é applicavel a todas as classes.

D. BEATRIZ.

Assim deve ser para a boa ordem da sociedade.

BEATRIZ.

Eu vos prometto que nunca o esquecerei.

SCENA II.

AS MESMAS E SIMÃO ANTÃO o ANADEL, *armado.*

SIMÃO.

Guarde-vos Deos, Senhoras!

D. BEATRIZ.

Então, meu bom Anadel, que novas nos trazeis? . .

um conhecido parente, que por mim quebre uma lança... que mais posso esperar, que essa parte, que devo ter, como portugueza, inimiga desses ambiciosos castelhanos, que por força nos querem acurvar ao seu pesado jugo.

D. BEATRIZ.

E bem pesado!.. E bem injusto o que nos querem impôr, a pretexto do funesto casamento dessa D. Beatriz, que, ainda quando não o fizesse... sabe-o Deos... quaes seus direitos seriam!..

BEATRIZ.

Como assim... Senhora?!.. não vos comprehendo...

D. BEATRIZ.

Nada menina, nada... Queria dizer, que os reis, quando attendem mais á embriaguez de suas desvairadas paixões, do que aos interesses da nação, quasi sempre acabam por fazer a sua desgraça, e a dos seus povos.

BEATRIZ.

Eu, Senhora, nada mais sei, senão o que vos tenho ouvido, e a vossos filhos, mäs parece-me que assim o dizeis por ElRei D. Fernando.

D. BEATRIZ.

Sim, Beatriz, foi elle, que, por um casamento opposto ás leis do Ceo e da terra, attrahiu sobre Portugal, quantos males está soffrendo... Já seu pai D. Pedro lhe deu fatal exemplo!.. Apraza a Deos... que D. João siga melhor caminho... (*Mysteriosamente.*)

BEATRIZ.

Pois que, Senhora?... Reciaes que por alguma Dama, como D. Leonor!.. ou D. Ignez!., (*Commovida.*)

D. BEATRIZ.

O lustre de um Throno facilmente pôde seduzir a mais honesta Dama; quanto ao nosso D. João, melhor o devemos hoje esperar por suas nobres acções: mas, elle parecia estar tão longe da Corôa, que teria desculpa, se em seu peito occultasse alguma dessas affeições, tão facéis, de apossar-se dos corações da juventude...

ACTO I.

19

até Vizeu devastando e talando tudo... e eu dizia ao vosso filho o Sr. Gonçalo Vasques — a elles Senhor... a elles, que um só não escapará... e elle?... Ria-se dos dizeres da pobre orfã; mas eu teimava, e tanto o disse... tanto o disse, que elle em fim, deixados seus rancores contra Martim Vasques da Cunha, ambos juntaram suas garruchas ás de João Fernandes Pacheco e lá foram...

D. BEATRIZ.

E bem que o fizeram, como valentes Cavalleiros... foi matança geral.

BEATRIZ.

E matança, que para sempre deixará seu nome ao sitio, aonde com as vidas, deixaram os immensos roubos e captivos que traziam: e... vistes vós Senhora... que bem o dizia eu?..

D. BEATRIZ.

Por isso, e desde então vos chamam Sibylla.

BEATRIZ.

Mas... não vos saberei dizer, quanta inveja tive ao Senhor Alvaro, vosso neto, quando pela primeira vez o vi armado, sobre o seu giinete sahir pela porta d'ElRei, com sua lança em ristre. (*Enthusiasmada.*)

D. BEATRIZ.

E mui bem que o fez... com os seus dezeseite annos.

BEATRIZ.

Ah!.. julgais vós... que, se eu fôra mancebo, estaria agora aqui?... Juro-vos por Santa Maria que não! A bandeira que entreguei ao Senhor Alvaro, seria por mim sustentada, e saberia vencer, ou morrer com ella, e por ella...

D. BEATRIZ.

Nem só com o ferro se alcançam victorias... orai Beatriz, orai... que assêz de quinhão tereis no triumpho. (*Mysteriosa.*)

BEATRIZ.

Eu, Senhora!.. Sem outro amparo mais, que o da vossa bondade!.. Pobre orfã, sem um pai, sem um irmão, sem

BEATRIZ, *confusa.*

Ora!.. Porque hade ser Senhora!.. Pois não é ella tão bonita?.. O seu cheiro é tão suave... e... até lá no fim tem um certo docinho, que assim me parece, que hade ser doce o fim das nossas esperanças...

D. BEATRIZ.

Então Beatriz... Madre silva, tambem para vós é um enigma?!.. Com razão vos chamam Sibylla... bem pareceis inspirada!.. Ah! não póde deixar de ser feliz um Rei tão preconizado pela innocencia. Em Evora a filha de Gomes Lourenço, menina de oito mezes, alçando o bracinho d'entre as fachas do berço, e soltando a debil voz, clamou «Real, Real por D. João de Portugal.» O mesmo fez uma multidão de meninos, no dia 3 de Março deste anno de 1385, quando ElRei entrou em Coimbra, precedendo-o calvagados em suas cannas, e das mesmas armados, com bandeiras e pendões, fazendo suas soifas, que foi cousa muito para ver e louvar ao Senhor... que assim parece exprimir-nos sua vontade; e vós, Beatriz, ainda tão joven, já fizestes aquella bandeira para a garrucha de Trancoso, e votastes a Santa Maria de Guimarães esse manto verde, que com tanto afan estais lavrando, que bem mostrais não duvidar do nosso triumpho.

BEATRIZ.

É verdade, Senhora Madrinha... é verdade... verde escolhi o estofo para a bandeira da nossa garrucha, e verdinho é este manto como as minhas esperanças... que hão de sahir bem certas... bem certinhas, como sahiram. quando do alto da torre da menagem, estando nós observando os destroços das hostes castelhanas por estes nossos campos, eu vos dizia deixai-os, Senhora Madrinha... deixai-os fatar, que bem cedo o pagarão... (*Costurando sempre.*)

D. BEATRIZ.

Bem o dissestes, menina... bem o dissestes...

BEATRIZ.

E melhor succedeu... Olhai, como elles foram ufanos

ACTO PRIMEIRO.

A Scena passa-se no alcaçar do Castello de Trancoso, em uma Sala construida segundo a architectura gothica, com porta no fundo de oratorio, que se abrirá a seu tempo, entrada por um dos lados, e do outro janella que deite para o campo, decoraçãõ conforme a epoçha de 1385.

SCENA I.

D. BEATRIZ DE MOURA *assentada, resando por umas contas, e BEATRIZ costurando em um manto verde. D. BEATRIZ vestida como viuva, BEATRIZ de branco e singelamente.*

MUI bem me parece, que vão sahindo os vossos labores, Beatriz!..

D. BEATRIZ.

BEATRIZ.

Então, Senhora Madrinha, não vos dizia eu, que ficariam muito para ver estes ramos brancos sobre o verde... olhai Senhora... olhai como bem parecem?... (*mostrando o manto orlado de madre silva.*)

D. BEATRIZ.

Muito vos agrada essa côr... quereis vestir Santa Maria, como a bandeira que lavrastes para a hoste de Trancoso?..

BEATRIZ.

E que outra côr poderá haver, que mais agradável seja para portuguezes?... Não é ella a côr de Aviz?... E quem será pelo nosso bom Rei D. João, sem que a prefira a todas as côres?..

D. BEATRIZ.

É a côr de Aviz... tendes razão menina... bem justa e natural é a vossa sympathia!.. (*Com emphase mysteriosa*) mas essa flor, porque é mais do vosso agrado?

ANEXO 2

ALVARO GONÇALVES
O MAGRICO
E OS DOZE DE INGLATERRA

DRAMA HISTORICO ORIGINAL.

APPROVADO PELO

CONSERVATORIO REAL DE LISBOA

PARA A INAUGURAÇÃO DO THEATRO

DE

D. MARIA SEGUNDA

OFFERECIDO

Ao ILL.^{MO} E EX.^{MO} SR.

CONDE DE THOMAR

POR

JACINTO HELIODORO DE FARIA AGUIAR DE LOUREIRO

FIDALGO DA CAZA REAL, EX-VICE-PRESIDENTE DO ATHENEU LISBONENSE
DAS SCIENCIAS E DAS LETTRAS.



LISBOA

NA IMPRENSA NACIONAL.

—
1846.

- Pequeno comentário crítico (n.º 532) na *Revista Universal Lisbonense* de 20 de Abril de 1846.
- Explicação do «feito histórico» que serviu de motivo à peça, na *Revista Universal Lisbonense* de 30 de Abril de 1846 (Cazemiro António Ferreira).
- Crítica de A. Serpa em *A Ilustração* de 2 de Maio de 1846.
- Defesa do autor no *Diário do Governo* de 9 de Maio de 1846.
- Crítica de J. M. C. na *Revista Universal Lisbonense* de 14 de Maio de 1846.
- Resposta do autor. In *A Ilustração*:
 - 1.ª carta – 6 de Junho de 1846
 - 2.ª carta – 20 de Junho de 1846
 - 3.ª carta – 27 de Junho e Julho de 1846.

ANEXO 1

DOCUMENTOS DISPERSOS RELATIVOS AO DRAMA HISTÓRICO

Álvaro Gonçalves, o Magriço e os Doze de Inglaterra

- Proposta de Almeida Garrett relativa ao concurso para selecção da peça que iria inaugurar o Teatro Nacional D. Maria II (9 de Maio de 1841). In *Memórias ao Conservatório*, 1843, p. 258.
- Parecer da Secção de Literatura do Conservatório sobre a proposta de Almeida Garrett acima referida (22 de Maio de 1841). In *Memórias ao Conservatório*, 1843, pp. 259-260.
- Edital publicado no *Diário do Governo* de 3 de Novembro de 1845, relativo ao concurso para «peças dramáticas originais» para inauguração do Teatro Nacional D. Maria II.
- Prefácio de apresentação da peça ao júri do concurso, em 13 de Janeiro de 1846 – «Aos Respeitáveis Juizes». In Jacinto Aguiar Loureiro – *Álvaro Gonçalves, o Magriço e os Doze de Inglaterra*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1846, pp. v-viii.
- Parecer da Comissão ao texto dramático de Aguiar Loureiro, em 6 de Março de 1846. In Jacinto Aguiar de Loureiro – *Álvaro Gonçalves, o Magriço e os Doze de Inglaterra*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1846, pp. x-xii.
- Proposta do Inspector Geral dos Teatros, com base no relatório da comissão, em 9 de Março de 1846. In Jacinto Aguiar Loureiro – *Álvaro Gonçalves, o Magriço e os Doze de Inglaterra*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1846, pp. ix-x.
- Despacho régio de 11 de Março de 1846. In Jacinto Aguiar Loureiro – *Álvaro Gonçalves, o Magriço e os Doze de Inglaterra*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1846, p. ix.
- Crítica publicada em *O Patriota* de 20 de Abril de 1846 (n.º 830).

desta ilustre nação, cujo desmoronado edifício V. Exa. hoje habilmente vai reconstruindo».

Só devido a um clima de repressão e violência por parte do poder então instituído se pode compreender o silêncio e a ausência de qualquer perspectivação da peça, em função dos valores que encerra.

Ana Isabel Vasconcelos é Assistente da disciplina de História do Teatro Português na Universidade Aberta. É mestre em Estudos Literários Comparados e prepara, neste momento, uma tese de doutoramento sobre o Drama Histórico Português.

Perante tanta insatisfação e críticas tão desfavoráveis, Jacinto Aguiar de Loureiro achou por bem escrever em sua defesa, publicando três cartas na revista *A Ilustração*. Depois de se dirigir pessoalmente aos críticos que o «havia tratado [com] descortesia», devolvendo-lhes as descon siderações, volta à questão das fontes históricas, citando autores vários e comentando essas mesmas citações, com a finalidade única de demonstrar que reduzira ao indispensável qualquer «licença poética» que compusesse aspectos dos episódios históricos.

Produzir mais testemunhas, alegar mais autores, fazer mais citações, mais pode parecer ostentação de conhecimentos históricos do que necessidade de provas para verificar um facto de que a boa crítica, o bom senso, o decoro nacional, e o amor à verdade não permitem duvidar [...] ¹⁵

Chegamos a um ponto de encontro, algo de consensual, que reside na importância das fontes, mais do que para a História, para a sua utilização no campo ficcional. Trata-se da preocupação em apurar historicamente um detalhe, condição quase exigida para que se legitime a sua utilização no texto dramático. Qualquer razão, como a provável inexequibilidade cénica do torneio a cavalo, é refutada pela importância dada à fidelidade histórica. Aliás, este é um critério que a própria Comissão considerou da maior importância aquando da apreciação dos textos submetidos a concurso.

Para além do debate em torno destes e de outros aspectos históricos, não existe, nas críticas por nós lidas, qualquer interpretação do texto nem dos valores que implícita e explicitamente defende. Determinada a dominante temática, esqueceram-se, estranhamente, os vectores ideológicos tão abertamente defendidos e justificados em todo o texto.

O recurso ao passado histórico foi, quanto a nós, um pretexto para exacerbar sentimentos patrióticos, atitude explicável à luz do ambiente sócio-político de então. Aliás, a peça foi dedicada a Costa Cabral, tendo o autor escrito que se tratava da «recordação de uma das mais gloriosas épocas

¹⁵ *A Ilustração*, Julho de 1846.

A resposta não se faz esperar e um outro crítico, J. M. C., desmonta a tese apresentada pelo autor, argumentando da seguinte forma:

No mesmo *fatal erro* incorre o autor do «Magriço» quando diz, que a opinião de Manuel Correia é a favor de ter sido o torneio a pé, quando a verdade é que ele na pag. 177 – edição de 1613, confessa que «de tal não tem certeza alguma por ser coisa de que não há cá memória, e que Luís de Camões faria talvez aquela diferença para ornato da poesia!»¹²

E alonga a sua crítica, referindo o sentido etimológico da palavra «torneio», citando dicionários e ensaios que consultou, a fim de provar que teria acontecido a cavalo e não a pé. São também criticados outros aspectos do drama, como a extensão dos diálogos, a falta de naturalidade e, sobretudo, a linguagem utilizada cujos termos, propositadamente antiquados, fariam com que «só o riso lhe caberia por única e merecida resposta».

Também n' *A Ilustração*, A. Serpa não poupa críticas à peça, classificando-a frontalmente de medíocre. E passando à sua análise, centra-se, tal como os anteriores, na incongruência dos aspectos históricos do enredo, referindo que:

[...] a distância que separa os dois amantes, o princípio a que são sacrificadas aquelas duas almas, é uma quimera, que só existe na imaginação do autor: D. João I podia dar a sua filha *bastarda* a um nobre de Portugal, como a deu a um nobre de Inglaterra [...] ¹³

Este é, segundo o crítico, um ponto falso que destrói tudo quanto no drama podia haver de bom. Ainda relativamente aos aspectos históricos e no que diz respeito ao facto de Beatriz ser reconhecida como filha ilegítima de D. João I, transcrevemos uma outra observação:

[...] D. João I tinha então 29 anos; a menina não podia ter menos de 14, o que não é muito para quem já sabia o que era o amor, isto em 1385; por conseguinte, D. João I tinha sido pai aos 11 anos. ¹⁴

¹² *Revista Universal Lisbonense*, 14 de Maio de 1846.

¹³ *A Ilustração*, 2 de Maio de 1846.

¹⁴ *O Patriota*, nº 830 de 20 de Abril de 1846.

De salientar que, relativamente a este último aspecto, já o autor, no Prólogo da obra, tinha apresentado as razões de tal solução. Dizia então:

Vamos ao que fará mais bulha por ir contra a vulgar tradição, fundada no belo episódio do Camões, que descreveu o combate a cavalo, dificuldade que nos parecia insuperável, mas que se desvaneceu, logo que lemos nos comentários de um seu contemporâneo e amigo: Que o combate fora o torneio, a pé, primeiro com maças, e depois à espada, e não justa, como ele o descrevera, só por fazer a acção mais brilhante: desde então ficámos salvos de anacronismo; e o motivo com que no Drama o justificamos, não nos parece destituído de razão.⁹

É interessante verificarmos a preocupação em justificar as opções tomadas, recorrendo a documentação histórica. Igualmente interessante é a forma como o crítico compromete tal justificação:

O que o autor diz no prólogo do seu drama não destrói o anacronismo porque nem sequer diz o nome do comentador que contesta o descrito por Camões.¹⁰

e que o autor se prontifica a esclarecer, na resposta que faz publicar num órgão oficial:

[...] além disto Manuel Correia, amigo contemporâneo de Camões, merece todo o conceito, por isso que, fiel à verdade do facto, trata de desculpar a licença do Poeta, e nisto mesmo a hermenêutica encontra evidente prova da indubitável certeza, que então havia do acontecimento, tanto mais inquestionável, quanto então ele escrevia mais próximo daquela época [...] ¹¹

⁹ Jacinto Aguiar Loureiro – *Álvaro Gonçalves, o Magriço e os Doze de Inglaterra*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1846, p. VII.

¹⁰ *O Patriota*, nº 830 de 20 de Abril de 1846.

¹¹ *Diário do Governo*, 9 de Maio de 1846.

Embora delimitando este campo à literatura dramática, será necessário percorrer algumas etapas até nos sentirmos na posse de dados que nos permitam raciocínios conclusivos. Tomaremos apenas, como exemplo, o texto de Aguiar de Loureiro e revisitaremos ainda que brevemente a polémica gerada à sua volta, relendo interpretativamente as críticas publicadas nos periódicos bem como as justificações dadas pelo autor. Isto porque nos parece que as razões aduzidas por ambas as partes nos permitem entrever a importância então atribuída à História dentro do enredo, legitimando, ou não, uma outra perspetivação do facto histórico, agora no campo ficcional.

Logo após as primeiras representações desta peça, surgiram reacções nos periódicos da época. N' *O Patriota*, encontramos um longo texto que refere, cremos que com algum rigor e pormenor, aspectos elucidativos. Esta crítica contempla especialmente três aspectos: incongruências sob o ponto de vista histórico, aspectos inverosímeis ao nível da ficção e incoerências na teatralização do discurso.

Começando por referir os termos usados que «[...] conquanto de português puríssimo, são tão antiquados que estamos persuadidos que grande parte dos espectadores não entendem a sua significação [...]», é, no entanto, nos aspectos históricos que mais se detém o articulista. Em primeiro lugar, considera que o episódio escolhido, «o dos Doze de Inglaterra», não só é contestável, mas também estéril. Além disso, os factos que o autor «lhe aderiu – a batalha de Aljubarrota e o casamento da Infanta D. Beatriz – não têm [...] nenhuma ligação com o facto principal». E a este propósito, aceita que «[...] tais alterações são do arbítrio do poeta; posto que quando se escreve factos nacionais, bom é afastar o menos possível da história [...]».

Quanto ao desenrolar da acção, refere aspectos que considera «traírem» o conhecimento histórico como, por exemplo, a entrada de vassallos no gabinete de lavor, o facto de assistirem rainhas e infantas à embaixada, bem como o torneio que, segundo o crítico, deveria tomar lugar, não a pé, mas a cavalo.⁸

⁸ Cf. *O Patriota*, nº 830 de 20 de Abril de 1846.

Em 6 de Março de 1846, a Comissão deu um parecer inequivocamente favorável a este último, achando-o «digno de ser representado no Teatro de Dona Maria Segunda no dia da sua inauguração».

É um Drama Histórico cheio de belezas, que o colocam entre as melhores composições dramáticas da nossa época. Nele se encontra bastante invenção e originalidade; a acção é nobre, e magnífica; fora da rota trivial, e muito interessante para espectadores portugueses, pelas recordações heróicas das façanhas dos nossos passados: [...]

E termina da seguinte forma:

Entre as trinta e três composições dramáticas, ele é sem dúvida o melhor, o único Drama. É a Palmeira no Deserto.⁷

De salientar que este parecer só foi ratificado pela Rainha a 11 de Março, o que significa que estávamos a um mês da estreia.

Tal como o título indica, *Álvaro Gonçalves, o Magriço e os Doze de Inglaterra* (que passaremos a designar por *O Magriço*) é anunciadamente um «drama histórico original». Imortalizado graças à pena de escritores como Camões, este episódio pertence, antes de mais, ao campo da História, disciplina que se emancipa e se torna ciência autónoma apenas no século passado. De salientar que, até então, a História era vista como um ramo da Literatura, um lugar de encontro entre o real e o ficcional. É em meados do século XIX que surge, entre nós, a «primeira História de Portugal», redigida por Alexandre Herculano, o primeiro a romper com uma historiografia que vinha dos antigos cronistas e a introduzir uma abordagem científica da História.

Mas, num momento de transição, em que esta disciplina começa a ocupar o lugar de ciência, comportando assim um saber objectivado, qual a utilização que se faz dos seus conteúdos no campo da ficção?

⁷ Apesar deste parecer altamente favorável, a peça, cujo I Acto adiante se reproduz, contou apenas com 10 representações; nove em Abril e uma única reposição no dia 17 do mês seguinte.

dados e fixos [...]».³ O parecer da Comissão⁴ encarregada de apreciar esta proposta, foi contra a exigência do proponente, isto é, «de se marcarem assuntos para as peças originais».

Entende pois a Secção que esta primeira parte da proposta deve ser aprovada com a declaração de que fica livre aos concorrentes a escolha do assunto e género da composição dramática.⁵

Mas, apesar desta proposta que Garrett tão atempadamente submettera ao Conservatório, o concurso público que vai, de facto, dar origem à selecção da peça estreante só é publicado no *Diário do Governo* de 3 de Novembro de 1845, dando como prazo para apresentação dos originais o último dia de Janeiro do ano seguinte.

Segundo o edital, o concurso destinava-se a eleger nove peças originais: duas em 5 actos, três em 3 actos, duas em 2 actos e duas em 1 acto. Exigia-se agora que o assunto da peça fosse nacional. Das nove peças apuradas, apenas seriam representadas, na noite da estreia, duas, e quanto às peças de três ou cinco actos «em igualdade de merecimento literário [será escolhida a que] ilustrar alguma época da nossa história; [...] entre as peças em um ou dois actos, [será escolhida] aquela que mais se avantajam no bom desenho dos costumes portugueses, tratados com graça urbana, e sem descer ao baixo-cómico das farsas da antiga escola». Nesta mesma portaria, abria-se «concurso a duas peças musicais para complemento do espectáculo de inauguração do mesmo teatro».⁶

Como reacção ao repto lançado, foram apresentadas à Comissão 33 produções dramáticas, mas destas somente obtiveram admissão às provas públicas os seguintes dramas: *A Véspera de um Desafio* de César Perini Lucca, *O Poder dos Remorsos* e *Álvaro Gonçalves, o Magriço e os Doze de Inglaterra*, de Jacinto Aguiar de Loureiro.

³ *Memórias do Conservatório*, 1843, p. 258.

⁴ Esta comissão pertencia à Secção de Literatura do Conservatório e era, na altura, composta por Castilho (Director), Alexandre (Relator) e Anselmo Brancaamp (Secretário).

⁵ *Memórias do Conservatório*, 1841, pp. 259-260.

⁶ Cf. *Diário do Governo* de 3 de Novembro de 1845.

apresentar «sem perda de tempo [...] um Plano para a fundação e organização de um Teatro Nacional nesta Capital, o qual sendo uma Escola de bom gosto, contribua para a civilização, e aperfeiçoamento moral da Nação Portuguesa [...]», solicitando também informação «[...] acerca das providências necessárias para levar a efeito os melhoramentos possíveis dos Teatros existentes».

Se, relativamente ao primeiro ponto, ele foi de facto consubstanciado em ações concretas (criação do Conservatório de Arte Dramática, abertura de concursos para autores dramáticos, edificação de um Teatro Nacional), parece-nos, segundo testemunhos da época, que os melhoramentos nos teatros existentes nunca ocorreram. Se não vejamos:

A arte dramática carecia muito entre nós, e principalmente na corte, de uma casa decente em que habitasse. Depois de a terem restituído aos seus antigos foros de senhora [...] deixá-la continuar a viver nas duas clássicas capoeiras da rua dos condes e do salitre, e quererem que ali fossem todos cumprimentar ainda mesmo com perigo de estragar o chapéu por falta de altura nos tectos, e se sujar o fato de cal naqueles estreitos, e nojentíssimos corredores, eram exigências injustas, e contradições que cumpria remediar.

Este é um excerto de um artigo publicado n' *A Ilustração*, em 1846, uma semana antes da inauguração do Teatro Nacional. De facto, até então, a vida teatral de Lisboa passava-se sobretudo entre o Teatro da Rua dos Condes, o Teatro da Rua do Salitre, e claro está, o Teatro de S. Carlos, local dedicado à ópera.

Muito antes do início da construção do Teatro Nacional, tinha sido preocupação de Almeida Garrett, a selecção de uma peça que viesse a inaugurar o edifício. Assim, em 1841, aquele membro do Conservatório apresenta uma proposta para «que se abra concurso para quatro peças originais e seis traduzidas ou imitadas dos melhores autores estrangeiros, as quais sirvam para a abertura do novo teatro; que [...] quanto às originais seja sobre assuntos

*Álvaro Gonçalves, o Magriço
e os Doze de Inglaterra:
um drama histórico**

A inauguração oficial do Teatro Nacional D. Maria II teve lugar no dia 13 de Abril de 1846, para festejar o aniversário de Sua Majestade, a Rainha.

Na verdade, o «Agrião» (nome por que foi alcunhado o edifício) abriu já as suas portas a 29 de Outubro do ano anterior, com uma «Grande Gala para festejar o Aniversário Natalício de Sua Majestade El-Rei o Senhor D. Fernando»¹.

Foram três os números escolhidos para esse dia: «A manhã de um belo dia» (cantata), «O sr. [de] Dumbiky» (uma comédia traduzida do francês) e «Um par de luvas» (farsa lírica de Silva Leal). Muitas foram as críticas relativamente a esta ante-estreia e que ainda se faziam ouvir no momento da abertura oficial:

[...] tendo-se clamado altamente, e com sobeja razão, contra o execrável abuso de ter feito a primeira inauguração do dito teatro nacional com uma peça estrangeira e, de mais a mais, imoral.²

Cerca de dez anos antes, pelo decreto de 29 de Setembro de 1836, o então Ministro do Reino, Passos Manuel, encarregara Almeida Garrett de

* Para simplificação da leitura, optou-se por actualizar a grafia dos excertos transcritos neste artigo, uma vez que as diferenças são meramente de ordem ortográfica, não tendo qualquer repercussão no plano fonológico ou fonético.

¹ Relação das peças representadas no Teatro Nacional de 1845 a 1850, Arquivo do Teatro Nacional D. Maria II.

² In *O Patriota*, nº 830 de 20 de Abril de 1846.

REGISTO BIBLIOGRÁFICO

BARROSO, Henrique – *O Aspecto Verbal Perifrástico em Português Contemporâneo. Visão funcional/sincrónica*, 1994, Porto, Porto Editora, 187 pp.

Trata-se de um trabalho sobre as diferentes categorias e subcategorias aspectuais atestadas em diferentes realizações perifrásticas, no português contemporâneo. As propostas de E. Coseriu e W. Dietrich sobre o aspecto verbal perifrástico nas línguas românicas constituem o enquadramento teórico básico deste estudo.

O autor começa por analisar criticamente os estudos portugueses e brasileiros sobre o aspecto verbal em português; de seguida, reflecte sobre o processo de gramaticalização das perífrases verbais e propõe-se diferenciar várias classes de perífrases verbais (aspectuais, modais, temporais e diatéticas). A fechar esta parte introdutória, o autor tenta delimitar a definição da categoria aspecto, confrontando-a com as de *aktionsart* e tempo, e assinala diferentes níveis de realização dessa categoria em português (lexical, contextual, flexional e perifrástico). Numa segunda parte, que constitui efectivamente o núcleo do trabalho, analisa-se a estrutura funcional da categoria aspecto (realizada por perífrases verbais) do sistema linguístico português.

Numa última parte do trabalho, tecem-se algumas considerações sobre a provável origem grega de algumas categorias aspectuais realizadas nas línguas românicas. (A. C. M. L.)

BOGUE, Ronald (ed.) — *Mimesis in Contemporary Theory: an Interdisciplinary Approach*, vol. 2: *Mimesis, Semiosis and Power*, Philadelphia/Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 1991, 211 pp.

Mimesis in Contemporary Theory é o 2.º volume da série **Cultura Ludens** que aborda de forma interdisciplinar ao longo de nove ensaios a questão da mimese na cultura ocidental, no sentido da imitação e da representação. Enquanto que no volume anterior se haviam analisado as relações estabelecidas entre a natureza dos signos e os debates literário e filosófico, no presente, a questão levantada prende-se directamente com as relações surgidas entre a **semiose**, a **mimese** e o **poder**.

Começam os dois primeiros ensaios por problematizar a questão das raízes da própria mimese, as quais remontam aos tempos antigos, de Platão e Sócrates

entre outros, e, do sentido duplo que assume enquanto fenómeno estético – constituindo, por um lado, a verdadeira imitação e por outro (e em oposição), o simulacro. Apesar de o pensamento platónico sobre o signo ter sofrido alterações e, inclusivamente, ter sido rejeitado por autores posteriores, o conceito de mimese tem todavia prevalecido no pensamento ocidental.

Seguidamente, têm ainda lugar: a análise de Louis Marin sobre os limites do signo e a sua capacidade de sugestão, a qual assenta no estudo de três pinturas sobre o tema da Anunciação; o trabalho de Terrance King sobre o realismo triádico de Peirce e a questão do binarismo, aproximando as relações miméticas da literatura com o mundo; o ensaio do filósofo francês contemporâneo Gilles Deleuze que procura explorar os efeitos da teoria do signo no âmbito da sua teoria do cinema; a abordagem, por seu turno, de Ronald Bogue sobre a semiótica de Deleuze do «visível» e do «enunciável» e o estudo de Linda Brooks sobre o pintor neo-modernista Anselm Kiefer cuja arte veicula a propaganda nazi dominante e o modo como através da utilização dos signos, a ideologia realiza a simulação do poder. Por último, os ensaios restantes debatem fundamentalmente as questões da arte e da cultura numa perspectiva pós-moderna.

Quer, portanto, o conceito de signo reforce ou subverta a semiótica referencial, quer a questão do simulacro constitua motivo para a crítica ou sintoma de pós-modernidade, quer consideremos que nos encontramos numa época da metafísica ou na era do hiper-real e da reprodução mecânica, é de realçar que as questões do **poder** e da **mimese** têm permanecido fulcrais no âmbito das mais recentes teorias da semiose. Em todos os ensaios aqui apresentados, e apesar da sua grande diversidade, reaparece sempre como preocupação central a questão da força social do signo, bem como a da complexa manifestação do fenómeno da mimese. Muito embora não apresentem respostas definitivas para a problemática das relações entre poder e signo, são no entanto ricos em observações acerca da forma como semiose e mimese se manifestaram na cultura contemporânea. (A.R.N.)

FERRONHA, António Luís (coord.) – *Atlas da Língua Portuguesa na História do Mundo*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992, 133 pp.

Editada no âmbito do Programa de Investigação da Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, esta obra propicia uma visão

panorâmica do mundo lusófono contemporâneo. Mas como o título indica, uma perspectiva histórica permite seguir o percurso da língua portuguesa desde as suas origens até ao que, segundo as palavras de Eduardo Lourenço, é hoje «uma língua comum, referente de culturas afins ou diversas» e «apesar ou por causa da sua variedade, aquele espaço ideal onde todos quantos os acasos da História aproximou, se comunicam e se reconhecem na sua particularidade partilhada».

Os artigos que constituem a primeira parte ocupam-se da história e difusão do português dentro dos limites ibéricos, e ainda dos dialectos hoje existentes na área galego-portuguesa. «África», «Brasil» e «Ásia» são os títulos de mais três partes: para além da história da penetração do português e das interacções linguísticas resultantes do contacto com as línguas nacionais, estes capítulos permitem obter uma visão de conjunto sobre o estado actual da língua portuguesa em cada uma das regiões visadas, sendo de registar, particularmente, os dados estatísticos relativos ao continente africano. A quinta parte aborda a questão dos crioulos de base portuguesa, e a sexta e última, intitulada «O mundo da lusofonia», refere-se à presença da língua portuguesa no mundo através da emigração.

Este atlas é profusamente ilustrado e apresenta, no final, uma considerável bibliografia sobre os temas tratados. Coordenado por António Luís Ferronha, conta com a colaboração de Eduardo Lourenço, José Mattoso, Carlos Alberto Medeiros, Rita Marquilhas, Manuela Barros Ferreira, Mariana Bettencourt, Rui Manuel Loureiro e Dulce Pereira. (M. R. C.)

FONSECA, Joaquim – *Estudos de Sintaxe-Semântica e Pragmática do Português*, Porto, Porto Editora, 1993, 207 pp.

O livro agrupa oito estudos, que recobrem as áreas de investigação privilegiadas pelo autor: sintaxe-semântica, pragmática e linguística do texto. Só um dos textos é inédito; as versões anteriormente publicadas de todos os outros são aqui objecto de reformulação, pontual ou mais aprofundada, consoante os casos. No fim do volume, são fornecidas referências bibliográficas.

No primeiro artigo, intitulado «Funções sintácticas e funções semânticas do adjectivo em português», o autor analisa o comportamento em discurso do adjectivo, distinguindo três esquemas construcionais: atribuição, predicação e

aposição. São estudadas, para cada caso, as funções semânticas respectivas (restrição/não restrição no caso do epíteto, ou seja, quando o adjectivo ocorre em atribuição, descrição/descrição-identificação no caso do predicativo, e descrição/explicação no caso da actualização do adjectivo como aposto).

O segundo estudo é dedicado à construção 'predicação do complemento directo'. Os verbos que configuram o núcleo destas construções são os verbos transitivos predicativos, verbos que «consignificam» um elemento nominal complemento objecto e um termo «que endossam como *predicador* a esse mesmo complemento objecto» (p. 33). São estudados subgrupos distintos de verbos transitivos predicativos, merecendo os verbos causativos um relevo particular.

O terceiro estudo visa articular de forma integrada uma análise sintáctica, semântica e pragmática das comparações emblemáticas e estruturas aparentadas. Trata-se de uma reflexão sobre as estruturas comparativas em português, centrada fundamentalmente nas comparações enfáticas ou superlativas do tipo 'alto como uma torre', 'branco como a cal'.

No artigo «A centralidade do verbo no enunciado», aparecem claramente expressos o objectivo e a via da reflexão linguística perfilhados pelo autor: partindo das unidades em uso, das unidades como **ocorrência**, importa chegar à consideração das unidades como **tipo**, o que implica apreender invariâncias e funcionalidades inscritas na própria estrutura da língua, determinadas por convenções sociais ligadas ao uso. No caso vertente, reconhece-se que a caracterização do semantismo da unidade lexical verbal deve dar conta dos esquemas actanciais (constantes semântico-funcionais e formais) que subjazem ao seu efectivo funcionamento discursivo. É ainda o verbo que é contemplado no estudo seguinte, onde se caracteriza o semantismo de um tipo particular de verbos, os verbos simétricos.

No artigo 'Pragmática dos enunciados vazados nas sequências 'p! e q' e 'p! ou q', (enunciados do tipo 'Vai-te deitar e dou-te um chocolate/Vai-te deitar ou dou-te um puxão de orelhas'), analisam-se fundamentalmente os valores ilocutórios dos dois segmentos articulados por 'e' e 'ou', bem como as situações discursivas em que ocorrem e o processo interpretativo que desencadeiam.

Os dois últimos estudos versam, respectivamente, a questão da coerência do texto e o ensino das 'línguas de especialidade'. (A. C. M. L.)

GARCÍA BERRIO, Antonio; HUERTA CALVO, Javier – *Los Géneros Literarios: Sistema e Historia*, Madrid, Cátedra, 1992, 274 pp.

A obra traça o panorama actual da questão teórica dos géneros, abrindo pistas teóricas capazes de conferirem uma nova arrumação tipológica. Na primeira parte, da responsabilidade de García Berrio, reclama-se a importância de uma poética histórica, retomando a lição da história literária deixada pelo programa de inovação formalista de reformulação da história da literatura. Quanto a questões metodológicas, afirma-se a conveniência de, para organizar uma massa de doutrinas tão prolixa como a que conhecemos (e que Paul Hernardi, em meados do século, passou em revista no seu denso *Teoría de los géneros literarios*), se manter uma abordagem solidária entre as «unidades de contenido temático y las modalidades de realización expresiva que seleccionan» (p. 18).

Depois de um estudo da fisionomia do sistema dos géneros no presente, oferecemos o outro autor, Javier Huerta Calvo, uma síntese da história dos géneros que reformula esquematizações anteriores no entendimento desta questão, e demonstra a necessidade de uma futura organização das tipologias textuais, em ordem a uma retórica dos géneros, fruto de uma articulação entre uma atitude historicista e uma atitude teórica, particularmente ligada aos ensinamentos do maior teórico dos géneros no século XX, Mikhail Bakhtine. A via proposta por estes autores, que não acreditam no fim da história, da literatura e da sua ciência, tem a ambição de congregar perspectivas tão diversas como aquela que foi herdada da poética clássica (os critérios expressivos da poética aristotélica ou horaciana), pela poética romântica (os fundamentos simbólico-referenciais de Hegel) e ainda certas bases de raiz antropológica e/ou etnológica que justificam a consideração das formas literárias folclóricas, distintas, pois, da literatura escrita.

E, com isto, abre-se a terceira parte do livro, também escrita por J. Huerta Calvo, «Ensayo de una tipología actual de los géneros literarios», com a precaução de oferecer uma visão, o mais abrangente possível, da cultura literária ocidental. As quatro principais tipologias apresentadas englobam géneros e subgéneros, bem como formas primitivas, clássicas e outras mais recentes: géneros poético-líricos; géneros épico-narrativos; géneros teatrais; géneros didáctico-ensaísticos. Refira-se ainda a exaustiva e muito actualizada bibliografia, que ocupa vinte e quatro páginas. (C. M.)

GRAZIA, Victoria de – *How Fascism Ruled Women. Italy, 1922-1945*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1992, 350 pp.

«How fascism ruled women is also the story of how Italian women experienced fascist rule» (pp. 11-12). É nesta dupla perspectiva que Victoria de Grazia tece a história das mulheres italianas durante a ditadura de Mussolini.

A ordem dos capítulos pretende reflectir as interferências do regime ditatorial nos vários aspectos da existência feminina e as transformações (positivas e negativas) que nesses aspectos se verificaram, desde a maternidade ao envolvimento político, nos anos que separaram as duas guerras mundiais. Entre outras questões são abordadas: o pobre legado do liberalismo no que respeita a legislação sobre a mulher e a maternidade; a redefinição do significado da função reprodutiva num tempo de aceleração demográfica; o regresso à tradicional autoridade patriarcal; a concepção de família em que a harmoniosa divisão do trabalho de acordo com os sexos e as estruturas de poder definidas pelo «destino biológico prefiguravam as hierarquias da nação» (p. 80); a discriminação legal no trabalho e no direito penal, etc., etc.

Em contraponto, esta história constrói-se também com o aproveitamento que as mulheres italianas souberam fazer do profundo conflito que se instalou no estado fascista entre o desejo de re-imposição da autoridade tradicional e as exigências da modernidade. Ao serem chamadas a colaborar na consolidação de uma nação (desde o trabalho no campo e na indústria ao vantajoso papel no ensino e, portanto, na formação de novas gerações) algumas mulheres parecem ter encontrado atalhos alternativos e subversivos da ideologia fascista: da organização em movimentos associados à Igreja Católica, ao trabalho social voluntário e à concretização de projectos de índole cultural; daí resultando a lenta formação de uma verdadeira subcultura feminina nacional a que só a queda da ditadura daria voz legítima.

Nas notas de rodapé o leitor encontra um balanço dos estudos feitos sobre esta matéria. A obra termina com um índice remissivo. (V. C. F.)

GUASQUE, Anna – *Retalhos Africanos na Linguagem Portuguesa do Brasil*, Taubaté, Dasein, 1992, 123 pp.

O livro indica que se baseia no *Romanceiro da abolição*, de Stella Leonardos, e tem um curto prefácio do ex-embaixador brasileiro Dário de Castro Alves. A

autora foi adida cultural em Lisboa. Ela comenta, poema a poema, algumas referências, temas, expressões ou vocabulário que se relacionam com a herança africana, a escravatura, o abolicionismo e a Abolição. Trata-se aqui de uma perspectiva que vê na **fraterna comunidade linguística**, no histórico trânsito humano e cultural, o pretexto para a exaltação da mestiçagem e o regresso, ainda e sempre, a Gilberto Freire.

O livro patenteia muitas explicações, fornece informações proveitosas, estabelece a origem africana de palavras, ritos, costumes e factos brasileiros, mas geralmente em segunda mão, indicando, rara e exclusivamente, o nome do autor a que se recorreu (Renato Mendonça, Arthur Ramos, Caio de Almeida Prado, Câmara Cascudo, Edison Carneiro, Aires da Mata Machado Filho, etc.), sem qualquer outro dado biográfico, nem bibliografia final. Além disso, os comentários, assumidamente despretensiosos, são esquemáticos, descuidados e, muitas vezes, imperfeitos (as limitações de fontes como R. Mendonça são, hoje, evidentes). Alguns exemplos: nada se diz sobre a identidade, estatura política e factos relacionados com a rainha pré-angolana Nzinga, no poema em que Stella Leonardos conta um célebre episódio que aquela protagonizou, e que a autora reduz a um recitativo nordestino (pp. 25-28); *maka* em quimbundo significa «confusão», «discussão», «peleja», e não «notícias» ou simplesmente «conversa» (p. 29); o nome do missionário suíço Chaterlain aparece ortografado como Chaterlain (p. 69); *soba* surge como «régulo africano que projeta sova» (?) (p. 75); sobre o movimento revoltoso da Balaiada que originou a expulsão e fuga de portugueses do Nordeste (meados do século XIX), inclusive para Angola, tal não se verificou somente por aqueles configurarem a «classe dos opressores», mas porque detinham uma rede importante de comércio e só admitiam empregados portugueses ou seus descendentes (por uma questão de eficácia, dizem alguns autores) (pp. 84-86).

Fica-nos a impressão de que a perspectiva da autora é sobretudo folclorista, tipicista, meramente descritiva, eximindo-se a explicações mais fundas e fundamentadas em autores modernos, que oblitera, como Décio Freitas, Evaristo de Moraes, Clóvis Moura, Carlos Hasenbalg, Célia de Azevedo, Júlio José Chiavenato ou Kátia Mattoso, entre tantos outros. (P. L.)

LACAPRA, Dominick – *Rethinking Intellectual History: Texts, Contexts, Language*, Ithaca/London, Cornell University Press, 1983, 350 pp.

Nos dez ensaios que compõem este livro, Dominick LaCapra reflecte sobre o tipo de trabalho que tem sido desenvolvido no âmbito da história das ideias e aponta as novas orientações que em seu entender essa investigação deveria tomar. Atribuindo-lhe uma relativa especificidade dentro da historiografia e a partir da consciência dos seus limites, o argumento central do autor é justamente marcado por uma concepção transdisciplinar da história das ideias.

Encontram-se aqui discutidas as principais teorias de grandes pensadores modernos como Jean-Paul Sartre, Hayden White, Ludwig Wittgenstein, Paul Ricoeur, Jürgen Habermas, Fredric Jameson, Karl Marx e Mikhaïl Bakhtin; sendo o tratamento destes teorizadores informado também pelo trabalho de outras duas notáveis figuras – Jacques Derrida e Martin Heidegger.

O primeiro capítulo começa por colocar o leitor no centro da problemática levantada: questionar o cânone, a dominante concepção documental do entendimento histórico e a abordagem estritamente contextualista dos textos. Em contraposição, LaCapra avança uma noção de entendimento histórico enquanto diálogo com o passado, mas um diálogo que se processe em vários sentidos e que entre em dimensões consequentes para o presente e o futuro.

Ler e interpretar textos complexos – os «grandes» textos da tradição ocidental – atendendo fundamentalmente à linguagem que os construiu, relacionando-os em vários contextos interactuantes, com o recurso aos últimos desenvolvimentos nas áreas da crítica literária contemporânea e da filosofia, deverá ser a principal tarefa dos historiadores das ideias.

Desses vários contextos que mantêm relações variáveis e problemáticas entre si e entre si e entre cada texto, LaCapra identifica seis, que constituirão a base de toda a sua argumentação ao longo da obra: 1) a relação entre as intenções do autor e o texto; 2) a relação entre a vida do autor e o texto; 3) a relação da sociedade com os textos; 4) a relação da cultura com os textos; 5) a relação de um texto com o *corpus* do seu escritor; 6) a relação entre os modos discursivos e os textos.

Importante bibliografia é aconselhada em notas de rodapé ao longo da obra. Termina com um índice remissivo. (V. C. F.)

LEVIN, D. Michael (ed.) – *Modernity and the Hegemony of Vision*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1993, 408 pp.

Nos ensaios reunidos nesta colecção, quinze dos mais prestigiados intérpretes do pensamento filosófico debatem uma importante questão: o facto de o pensamento e a cultura ocidentais terem sido dominados, desde a Antiguidade, por paradigmas – do conhecimento, da ética, do poder – centrados na «visão».

Estes ensaios – que interpretam as teorias de grandes filósofos como Descartes, Hegel, Nietzsche, Sartre, Heidegger, Derrida e Foucault, entre outros – procuram demonstrar as várias posições que estas figuras do pensamento filosófico adoptaram perante tal paradigma e como, apesar dos esforços de alguns para minar e alterar, ele se revela hegemónico ao longo da história da filosofia e da cultura. Averiguar e questionar a origem dessa hegemonia constitui o objectivo principal deste debate. Reflecte-se aqui também sobre as transformações que se operaram, a esse respeito, após a descoberta da «perspectiva» e a racionalização do olhar no Renascimento italiano e sobre os efeitos que tiveram mais recentemente (e continuam a ter) a revolução tecnológica e a consequente «mass-mediatização da imagem».

Para além de reflectirem sobre os aspectos positivos e negativos (especialmente no que toca a questões de poder e normatividade) de um paradigma da cultura centrado na visão, os intervenientes neste debate (à excepção de um, todos os ensaios foram propositadamente escritos para esta colecção) avançam sugestões alternativas, entre as quais vale a pena nomear aquela que defende a passagem de um paradigma optocêntrico para um paradigma logocêntrico. (V. C. F.)

LOPES, Teresa Rita – *Miguel Torga, Ofícios a «Um Deus de Terra»*, Porto, Asa, 1993, 96 pp.

Neste volume, dedicado ao conjunto da obra torguiana, pretende a autora determinar os tropismos do autor de *Novos contos da montanha*.

O primeiro capítulo, «Ofícios a um Deus de Terra», apresenta uma abordagem da dimensão mítica da obra. Para a autora, o significado último da predilecção

pelo universo dos mitos em Miguel Torga é o «restituir à dimensão do mito os seres e os actos da vida sepultados sob a ganga do hábito e da mediocridade» (p. 13). Acrescenta que, com a narração de mitos, de histórias baseadas na Bíblia ou de histórias que se perdem na memória ancestral, Torga pretende restituir «o sentido primordial a ritos que o uso banalizou» (p. 26). O universo privilegiado desta recuperação das coisas primordiais é o dos contos, para os quais T. R. Lopes chama a especial atenção, lembrando-nos também a importância do conjunto da obra no tratamento desta temática – *A Criação do mundo*, o *Diário*, a obra poética e a dramática, os romances *Vindima* e *O Senhor Ventura*.

No segundo capítulo, «Uma língua de bicho e criatura», a autora consagra-se à problemática da criação literária, procurando evidenciar o apelo telúrico que a traduz numa linguagem disfemística, num discurso que se alimenta de húmus de que fazem parte, de modo indestrinçável, os rituais de **lavar a terra**, de **copular** e de **criação artística**.

No terceiro capítulo, «Torga e os outros», são problematizadas as facetas «Entre a raiz e a asa», «O Portugal Nuclear e a Ibéria» e «Torga e Pessoa», lembrando a autora a importância de uma aproximação à obra pela galáxia de autores que demonstraram a mesma sensibilidade na «procura de, ao mesmo tempo, uma doce paz e um viril impulso no contacto com a Terra e os seus mais antigos mitos e ritos», autores integrados «numa vasta e vetusta corrente que fez o seu caminho na literatura portuguesa desde que ela existe» (p. 70).

A fechar este assunto, que recebeu o Grande Prémio de Ensaio Unicer-Letras & Letras (em 1990), Teresa Rita Lopes brinda Miguel Torga com um belo poema, que é um outro modo de ler os tropismos do seu autor, celebrando-lhe ofícios líricos. (C. M.)

MOURÃO-FERREIRA, David – *Tópicos Recuperados. Sobre a Crítica e Outros Ensaios*, Lisboa, Caminho, 1992, 239 pp.

David Mourão-Ferreira apresenta-nos neste livro um conjunto de ensaios recolhidos de outras obras da sua autoria (excepto «Para uma teoria dos géneros literários» e «Comparatismo e extraterritorialidade: Valery Larbaud», inéditos em livro), agrupados em duas partes.

A primeira é constituída por nove textos onde o autor faz uma abordagem genérica do fenómeno literário, sob vários aspectos que vão desde a definição de literatura, passando pelos géneros literários, o ensino da literatura, a crítica literária e as suas correntes contemporâneas (anteriores ao Estruturalismo), até à reabilitação do escritor e comparatista Valery Larbaud, a propósito da «extra-territorialidade», e terminando com um ensaio sobre Ernst-Robert Curtius e a questão da literatura europeia.

Nos dez textos da segunda parte são postos em prática alguns processos de abordagem da obra literária, anteriormente enunciados, através do estudo de sete autores portugueses dos séculos XIX e XX (Castilho, Herculano, João de Deus, Teixeira-Gomes, Raul Brandão, Afonso Lopes Vieira e Miguel Torga). Continuando a pautar-se por um «intuito de iniciação», o autor vai fornecendo também novas pistas para o estudo da vida e obra destes escritores, focando, por vezes, determinados aspectos mais descurados pela crítica.

O teor preliminar que caracteriza estes ensaios enquadra-se no «propósito propedêutico» que o autor refere, em nota prévia, como sendo o dos seus *Tópicos*. Saliente-se, por isso, o seu interesse para um público de estudantes de Literatura Portuguesa e de Introdução aos Estudos Literários. (G. N.)

PIERO, W. S. Di – *Out of Eden: Essays on Modern Art*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1991 (257 pp. e 9 ilustrações a cores).

Out of Eden é o título genérico da obra de Di Piero publicada em 1991 e que, como o próprio subtítulo indica, remete para o domínio da arte moderna do século XX nos seus temas e motivos, ao longo dos doze ensaios que o autor rigorosa e cuidadosamente apresenta. Além das diversas ilustrações que a embelezam, a obra contém ainda uma considerável bibliografia de carácter específico e indispensável, sem dúvida, para todos aqueles que se preocupam com questões relacionadas com a Arte, mas também com problemas do tipo dos que por vezes a linguagem sente quando procura retratá-la.

Fundamentalmente, trata a obra em questão da forma como os artistas ditos modernos – aos quais o autor acrescenta não só os primeiros expressionistas abstractos, mas também outros que se situam fora do período contemporâneo e cujo

trabalho influenciou o autor do presente estudo na sua concepção de arte moderna – encararam e transformaram a tradição realista da representação, incidindo naturalmente os ensaios sobre os artistas plásticos de maior representatividade, na perspectiva de Di Piero, permanentemente atento às particularidades de cada um. O tema é portanto a análise da transformação da pintura realista nas formas modernas de fazer a representação de imagens que determinados artistas empreenderam, ou seja, o assunto do autor abrange a natureza do sentimento formal e a forma como o exprimiram alguns artistas que subscreveram uma opinião nitidamente contrária àquela em que Cezanne acreditava: a impossibilidade de o artista copiar a natureza e de traduzir as sensações apreendidas em imagens.

Preocupado também com a natureza do Sagrado em tempos tão profanos, assim se lhe refere um crítico da *Quarterly Review*, Di Piero proporciona-nos uma leitura pessoal e evocativa de alguns quadros, fotografias e esculturas que revelam também uma problematização em relação à questão da transcendência da arte moderna e da experiência humana, em geral. No seu entender, procurou todavia estudar a aspiração moderna de dotar as imagens da capacidade de exprimir uma consciência que cada vez sobressai mais pela ausência de um sentimento comum, nomeadamente o do sentido do sagrado, pelo que compreensivelmente tomou como ponto de partida a obra de Mircea Eliade. (A. R. N.)

QUADROS, António – *Estruturas Simbólicas do Imaginário na Literatura Portuguesa*, Lisboa, Átrio/Ensaio, 1992, 190 pp.

Este livro constitui-se como uma colectânea de conferências e ensaios sobre diversos escritores, de igual modo diversamente situados no tempo: desde Camilo e Antero a Fernando Namora e Natália Correia, passando por Pascoaes, Pessoa ou Régio, entre outros.

A unidade que rege esta propositada diversidade, como nos indica o seu autor, são as «estruturas culturais do imaginário português em projecção literária». Por outras palavras, a obra desenvolve-se sob o signo de uma **antropologia do imaginário** cujos principais mentores são, designadamente, Gaston Bachelard e Gilbert Durand.

Trata-se, essencialmente, da procura de «um saber do homem não condicionado pelos sistemas e pelas positivities» e, por isso, receptivo a «horizontes inespe-
rados», aberto à reflexão sobre conteúdos mais heterodoxos da psique humana, sejam eles o sagrado, o onírico, o simbólico, o mítico, o arquetípico ou outros.

Assim, para lá da variável variação das 'etiquetas' literárias o que subsiste, na perspectiva do ensaísta, como denominador comum, verdadeiramente autêntico, é o **imaginário pessoal** de cada autor, «essa excedência imponderável que provém do fundo da sua psique arcaica, da sua herança de imagens e mitos, da sua própria imaginação criadora e que oculta uma ligação matricial ao imaginário colectivo por via mais vezes inconsciente do que consciente».

É precisamente essa «relação umbilical» entre o seu imaginário individual enquanto grandes escritores da língua portuguesa e o imaginário colectivo herdado desta mesma língua, da sua cultura própria e de tudo o mais que faz com que este vital intercâmbio os revele como singular modo e 'arte de ser-português', que os autores escolhidos e abordados por António Quadros exemplificam paradigmaticamente. (A. N. P.)

REIS, Carlos – *Towards a Semiotics of Ideology*, Berlin/New York, Mouton de Gruyter, 1993, 163 pp.

Com origem numa secção da tese de doutoramento do autor (*O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português*, Coimbra, Almedina, 1983) este livro, em versão inglesa, constitui uma reflexão teórica sobre a questão da ideologia e da sua representação no discurso literário. Esta questão é inserida numa outra, mais vasta, que é a articulação entre o polissistema literário e os sistemas ideológicos, servindo-se o autor, para tanto, da teoria semiótica enquanto metodologia e enquanto teoria da comunicação e da representação literária.

Pelas virtualidades semânticas que a caracterizam, a linguagem verbal é dotada de uma especial capacidade de adequação às exigências expressivas do discurso ideológico e o discurso literário, através dos procedimentos técnicos que utiliza, frequentemente com intenção de camuflagem, é o discurso adequado, por excelência, para a circulação da ideologia. Partindo destas premissas, o autor escolhe o Marxismo como campo privilegiado para a formulação de complexos proble-

mas da relação entre ideologia e discurso literário. As funções da literatura, a adequação de modos e géneros a essas funções, a importância do receptor e do peso da dimensão pragmática da semiótica estético-literária, a estética marxista e a representação realista são algumas das grandes questões aqui debatidas.

A obra termina com uma lista bibliográfica e um índice remissivo. (V. C. F.)

TRIGUEIROS, Luís Forjaz; DUARTE, Lélia Parreira (orgs.) – *Temas Portugueses e Brasileiros*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992, 786 pp.

Trata-se de um livro onde os organizadores reúnem um importante *corpus* de textos de alguns dos mais destacados críticos literários portugueses e brasileiros. Não visando obviamente uma cobertura exaustiva da literatura portuguesa e brasileira, esta obra impõe-se, no entanto, pela variedade e qualidade dos trabalhos reunidos por Luís Forjaz Trigueiros e Lélia Parreira Duarte. Parte este projecto de uma iniciativa do Professor Fernando Cristóvão, quando presidente do Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, e, nas duas partes em que se divide (na primeira, colaboram estudiosos portugueses, na segunda, brasileiros), responde a uma motivação primordial – a necessidade de «intercâmbio» entre as literaturas portuguesa e brasileira – e obedece a um objectivo central: contribuir para intensificar o diálogo ('diálogo' é o título da colecção) entre as literaturas irmãs. Importa ainda chamar a atenção para o facto de cada artigo ser acompanhado de um curta nota biográfica do seu autor. (D. V. M.)

VILA MAIOR, Dionísio – *Fernando Pessoa: Heteronímia e Dialogismo. O Contributo de Mikhail Bakhtine*, Coimbra, Livraria Almedina, 1994, 269 pp.

Qualquer leitura que do(s) Texto(s) de Fernando Pessoa se faça não será nunca uma leitura acabada. Com efeito, múltiplos têm sido os (re)equacionamentos metodológicos quer do pensamento multifacetado pessoano, quer da heteronímia, quer dos textos dos heterónimos Alberto Caetano, Ricardo Reis e Álvaro de Campos. O que neste livro o autor estuda é, fundamentalmente, a heteronímia pessoana, na condição de fenómeno **alteronímico, dialógico e polifónico**. Daí

que ele tenha procurado lê-la tendo como suporte teórico um conjunto metodologicamente coerente de instrumentos críticos inferidos das reflexões de Mikhaïl Bakhtine – considerado por Todorov «o maior teorizador da literatura do século XX» – sobre o romance polifónico.

Essas reflexões podem sintetizar-se no princípio central de que, no romance polifónico, a actividade estética do «autor» reflecte uma **posição exotópica**, através da qual ele reconhece às personagens uma autonomia discursivo-ideológica. Uma vez que esta questão remete forçosamente para a problemática da heteronímia pessoana, as virtualidades axiológicas e estéticas que confinam a teorização de Bakhtine facultam a um interessado leitor de Pessoa uma base de trabalho extremamente importante e convincente para que se opere a dilucidação de questões levantadas pela heteronímia, particularmente quando está em causa a relação entre o **eu** poético Pessoa e os seus outros **eus**, os heterónimos. O autor demonstra, então, que os heterónimos se traduzem numa série de atitudes estéticas, susceptíveis de facultar uma imagem de contextura polifónica caracterizada por uma multiformidade de discursos autónomos em relação à instância discursiva que lhes deu origem: o sujeito poético-literário Pessoa.

A partir daqui, estão lançadas as bases para uma concepção da heteronímia como **discurso de subversão do discurso monológico**, isto é, como espaço que nega a possibilidade do monolitismo discursivo de um sujeito único.

Na lista bibliográfica indicada destacam-se as obras sobre Mikhaïl Bakhtine.
(V. C. F.)

EM TEMPO

■ **A Universidade Aberta na Sétima Colina**

Com sede na Rua da Escola Politécnica, entre o Príncipe Real e o Rato, num primoroso palácio pombalino, a Universidade Aberta é a mais jovem das universidades públicas portuguesas. No Palácio Ceia encontram-se, assim, a sofisticação das tecnologias de comunicação utilizadas por esta Universidade nas suas actividades de ensino e investigação, com a riqueza patrimonial de uma mansão burguesa setecentista, de requintado bom gosto, evidenciado pelo rigor da sua recuperação e restauro.

A Universidade Aberta participa nas actividades da Sétima Colina, integradas no Programa «Lisboa Capital da Cultura/94», com as mesmas duas abordagens: a clássica e patrimonial e a da sociedade contemporânea.

No quadro da primeira, o Palácio Ceia abre as suas portas ao público em cada fim-de-semana, oferecendo visitas guiadas a uma das melhores colecções de painéis de azulejaria da Fábrica do Rato existentes no país, bem como a projecção do diaporama «Um Lugar para o Olhar». O ciclo de conferências sobre **Temas Setecentistas**, a cargo de especialistas consagrados (13 de Maio, 24 de Junho e 8 de Julho) completa esta faceta de iniciativas.

No campo da actualidade, a Universidade Aberta foi pioneira na criação do primeiro Curso de pós-graduação português em Relações Interculturais, em reconhecimento do carácter multicultural que a imigração para Portugal introduziu na nossa sociedade do presente.

Uma ilustração viva desse carácter é proporcionada pela Universidade com o conjunto de espectáculos designado por **Sintonia Intercultural**, com música e bailado de Goa, Guiné-Bissau, Timor e Cabo Verde (20 de Maio; 23 de Julho; 20 de Agosto e 17 de Setembro) e o teatro do Grupo Experimental Africano (18 de Junho). Procura-se mostrar, assim, a coexistência de expressões culturais diversas, nas suas formas mais explícitas.

Nas duas vertentes indicadas, procurou a Universidade Aberta, em termos essencialmente culturais, valorizar o herdado e projectar o construído.



Em permuta

Agália

Associação Galega da Língua. Galiza. Espanha.

Ben-que-ren-ça

Instituto Superior Técnico de Bragança.

Boletim do Centro de Estudos Portugueses

Revista do Centro de Estudos Portugueses da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Brasil.

Boletim Descobertas

Centro Nacional de Cultura. Lisboa.

Boletim Galego de Literatura

Universidade de Santiago de Compostela. Espanha.

Caligrama. Revista Insular de Filología

Departamento de Filología Española y Moderna de la Facultad de Filosofía y Letras. Palma de Mallorca. Espanha.

Colóquio/Letras

Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa.

Confluência

Revista do Instituto de Língua Portuguesa do Liceu Literário Português. Rio de Janeiro. Brasil.

Convergência Lusíada

Revista do Real Gabinete Português de Leitura. Rio de Janeiro. Brasil.

Diacrítica

Revista do Centro de Estudos Portugueses da Universidade do Minho. Braga.

Epos. Revista de Filología

Facultad de Filología – UNED. Madrid. Espanha.

Estudos Portugueses

Revista da Associação de Estudos Portugueses Jordão Emerenciano. Universidade Federal de Pernambuco. Brasil.

Intercâmbio

Revista do Instituto de Estudos Franceses da Universidade do Porto.

Intercompreensão. Revista de Didáctica das Línguas.

Escola Superior de Educação de Santarém.

Ler Educação

Escola Superior de Educação de Beja.

Luso-Brasílian Review

Department of Spanish and Portuguese. University of Wisconsin. Madison. E.U.A.

Nós

Revista Internacional Galaico-Portuguesa de Cultura. Galiza. Espanha.

Quaderni Ibero-Americani

Torino. Itália.

Queirosiana. Estudos sobre Eça de Queirós e sua Geração

Associação dos Amigos de Eça de Queirós.

Revista da Faculdade de Letras

Faculdade de Letras. Universidade do Porto.

Revista Camoniana

Centro de Estudos Portugueses da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. Brasil.

Revista Crítica de Ciências Sociais

Revista do Centro de Estudos Sociais. Coimbra.

Revista da Faculdade de Letras

Faculdade de Letras. Universidade de Lisboa.

Revista de Cultura Açoriana


Casa dos Açores. Lisboa.

Révue Quadrant

Département de Portugais. Université Paul-Valéry. Montpellier. França.

Romanistica Pragensia


Filozofická Faculta Karlovy University. Praha. Checoslováquia.

 **Jornadas pedagógicas de software e aplicações multimédia
no ensino e na formação**

Esta iniciativa resulta da conjugação de esforços de várias entidades privadas e organismos oficiais, entre os quais a Universidade Aberta, e terá lugar, de 26 a 28 de Maio, numa Sala do Museu da Ciência da Faculdade de Ciências de Lisboa.

Destinam-se especialmente a professores, formadores, técnicos de educação, gestores de centros de recursos, investigadores, empresários e estudantes. Dentre os vários objectivos desta iniciativa destacam-se:

- contribuir para uma informação actualizada sobre os modernos meios de apoio ao ensino e à formação;
- promover a divulgação de actividades e iniciativas no âmbito do ensino e da formação profissional;
- contribuir para a valorização dos profissionais destas áreas, facilitando a troca de experiências;
- alertar jovens, professores e responsáveis pela educação e pela formação profissional, para a importância da utilização pedagógica dos novos recursos disponíveis.

 **Cursos promovidos pela «Amsterdam Summer University»**

A Universidade de Amesterdão tem desenvolvido, desde 1990, cursos especializados nas áreas de Ciências e Humanidades. No corrente ano, os cursos de Verão terão início a 28 de Julho e terminarão a 10 de Setembro, sendo o prazo limite para entrega de inscrições 1 de Junho de 1994. Para mais informações sobre o

Programa contactar: The Amsterdam Summer University, P. O. Box 53066, 1007 RB Amsterdam.

■ 16.^a Conferência da CESE

A 16.^a Conferência da «Comparative Education Society in Europe» terá lugar em Copenhaga, de 26 a 30 de Junho próximo. A conferência será subordinada ao tema «Educação na Europa: os desafios, os valores culturais, as entidades nacionais, as exigências económicas e as responsabilidades globais», tendo como objectivo principal debater algumas das questões que a Educação na Europa enfrentará no futuro. Por exemplo: o lugar das identidades nacionais num mundo de cooperação internacional; as consequências do desenvolvimento tecnológico no trabalho e na economia; de que forma a educação em geral e a educação de adultos em particular se relaciona com estas questões e que direcção tomarão os valores básicos da educação europeia para irem ao encontro das necessidades das sociedades contemporâneas.

A Difusão Cultural da U. A. dispõe de mais informações.

■ 3.^o Congresso Regional Europeu

O 3.^o Congresso Regional Europeu da «International Society for Education Through Art» realizar-se-á em Lisboa, de 17 a 21 de Julho de 1994, nos edifícios da Universidade de Lisboa. A respectiva Conferência de Investigação terá lugar nos dias 15 e 16 do mesmo mês, no edifício da Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação.

A Difusão Cultural da U. A. dispõe de mais informações.

■ V Congresso Internacional da ARIC

O V Congresso Internacional da «Association pour la Recherche Interculturelle» vai realizar-se, de 26 a 30 de Setembro, na Université de la Sarre, (Alemanha), subordinado ao tema «A Confrontação Teoria/Prática no Intercultural».

O Congresso abordará entre outros os seguintes temas:

- a educação na pluralidade linguística e cultural e a formação dos professores;

- estratégias de identidade no processo de aculturação;
- cultura e desenvolvimento: possibilidades e limites da cooperação Norte-Sul.

Para mais informações contactar: Centre Europe et Tiers Monde (ZEDW/Bau 30), Postfach 1150, D – 66041 Universitat des Saarlandes.

Colloque International Lusophonie – Lusographie

Organizado pelo Centre d'Études Portugaises, Brésiliennes et de l'Afrique Lusographe de l'Université de Haute Bretagne, o Colóquio Internacional subordinado ao tema «Lusofonia – Lusografia» realizar-se-á de 28 a 30 de Setembro próximo.

O vasto campo em que incidirá este Encontro é a passagem do português oral ao português escrito, nas áreas geográficas, linguísticas ou culturais onde o português existe como língua materna, língua segunda, língua oficial, língua literária, etc. Será ainda objecto de reflexão a situação daqueles (Africanos e Asiáticos) que privilegiam, por escolha própria, a língua portuguesa; aqueles cujo acto de escrever é profundamente transformado por pré-requisitos linguísticos, culturais, nacionais e de identidade. A questão que se coloca é a seguinte: estará em vias de surgir um (outro) português escrito nessas nações?

Para mais informações contactar o Prof. Jean-Michel Massa (Pôle Langues, Université de Haute Bretagne, 35043 Rennes Cedex, France, tél.: 99335252, fax: 99335175).

Portugal e os Mares: um Encontro de Culturas

Vai realizar-se em Nápoles, nos dias 15, 16 e 17 de Dezembro de 1994, o Congresso Internacional subordinado ao tema: «Portugal e os Mares: um Encontro de Culturas».

Reunindo especialistas de todas as áreas de estudo atinentes à cultura portuguesa, este Congresso pretende invocar intervenções relativas à língua, à literatura, à arte e à história, numa perspectiva sincrónica e diacrónica.

Para mais informações contactar a Prof.^a Maria Luisa Cusati, Facoltà di Lettere e Filosofia, Largo S. Giovanni Maggiore, 30, 80134, Napoli, Italia, fax: 0039.81.5517770).

■ **Comissão sobre minorias**

Dezenas de antropólogos, filósofos e sociólogos, reunidos em Courmayeur (Valle d'Aosta, Itália), sob o patrocínio da UNESCO, lançaram as bases para a constituição de uma Comissão internacional permanente sobre minorias, multiculturalismo e cultura da universalidade. Foi também recomendada a criação de estruturas, actividades e grupos aptos a promoverem uma educação cultural que recorra à educação a distância, considerada um instrumento válido para fazer chegar informações a um público alargado e com rapidez.

A Universidade Aberta esteve representada pelo Director do Centro de Estudos das Migrações e das Relações Interculturais.

Direcção, secretariado e assinaturas
Universidade Aberta – Delegação de Coimbra
Rua Dr. António José de Almeida, 27 – r/c
3000 COIMBRA (Portugal)
Telefone (039) 33300
Telefax (039) 29547

A Direcção e Redacção tomarão em consideração, para eventual publicação, todos os originais que lhes forem remetidos, preferentemente de acordo com a política editorial da revista. Serão também objecto de apreciação livros para resenha e notícia. Aceita-se permuta.

Números avulso: 1.000\$00

Assinatura anual (3 números)

Portugal: 2.600\$00

Estrangeiro: Europa: \$30 dólares

Outros continentes: \$40 dólares

Cheques em nome de *Discursos*/Universidade Aberta

Capa: *Rocha de Sousa*

Concepção gráfica: *Fernanda Dália*

Edição e propriedade

Universidade Aberta

Arranjo Gráfico: G.C. – Gráfica de Coimbra, Lda.

Depósito Legal nº 55225/92

ISSN: 0872-0738