

Herlander Mário Pratas da Cruz

# O Prefácio de Autor

---

**Dissertação de Mestrado em  
Estudos Portugueses Multidisciplinares**

**Orientadora: Professora Doutora  
Rosa Maria Sequeira**

Universidade Aberta

Lisboa, 2010

## ÍNDICE

Introdução.....	pág. 3
Capítulo I – Quanto vale um prefácio? .....	pág. 7
Capítulo II – Quanto vale um autor? .....	pág. 33
Entrefácio .....	pág. 47
Capítulo III – Prefácios e autores: a motivação.....	pág. 49
1. Almeida Garrett; .....	pág. 49
2. Alexandre Herculano; .....	pág. 54
3. Camilo Castelo Branco; .....	pág. 56
4. Eça de Queiroz; .....	pág. 62
5. Teixeira de Queirós; .....	pág. 67
6. Abel Botelho; .....	pág. 70
7. Fialho de Almeida; .....	pág. 72
8. Teixeira Gomes; .....	pág. 75
9. Raúl Brandão; .....	pág. 82
10. Aquilino Ribeiro; .....	pág. 83
11. Almada-Negreiros; .....	pág. 87
12. Ferreira de Castro; .....	pág. 88
13. Miguel Torga; .....	pág. 94
14. Alves Redol; .....	pág. 102
Conclusão .....	pág. 111
Bibliografia .....	pág. 118

## Introdução

A ideia detonadora deste trabalho é o resultado da combinação de uma interrogação e de uma proposta conceptual. Por aí começou.

A interrogação, em torno de um corpo aparentemente estranho ao texto literário, o prefácio, mas com o qual age umbilicalmente, nascido dessa intimidade entre o autor do texto e o autor do prefácio, ele mesmo. A proposta conceptual, a abordagem de S. Schmidt ao fenómeno literário, pela criação de um universo sistémico capaz de explicá-lo, numa óptica global, tendo em conta a interacção de todos os seus agentes:

O ponto de partida fundamental (...) assenta em que a sociedade está estruturada em sistemas de acções. Os actantes envolvidos actuam num contexto situacional concreto, visando um resultado em vista do qual usam uma estratégia de acordo com um sistema pessoal e social de pré-condições. (SEQUEIRA, 2003: 91)

Justamente este facto torna imperioso que se entenda que é na área das pré-condições individuais que é possível começar a entender o fenómeno da produção e recepção literárias, daí se podendo também entender que:

...o sistema literário é um sistema de acções humanas e não um conjunto de obras literárias. (SEQUEIRA, 2003: 92)

Não só por isso mas também por isso, Schmidt fala da motivação. Aliás, considera a imprescindibilidade de auscultar as motivações dos autores, como mais um elemento propiciador da desmontagem e compreensão do fenómeno literário.

É fácil perceber o caminho que toma esta viagem. Fazer dos prefácios de autor um veículo privilegiado de auscultação das suas motivações é a consequência previsível e imediata. Pensar-se-á, talvez, que muitos outros caminhos poderiam conduzir a esse levantamento. Páginas íntimas e autobiográficas, epístolas, textos críticos, *questões de bom-senso e bom-gosto* poderão responder à interrogação da motivação. De facto. Mas nunca de forma tão próxima quanto o prefácio.

O prefácio é vizinho do texto. A sua contiguidade, a sua proximidade derivam da predicação que aquele exerce sobre este. É certo. Mas também da natureza física que os faz partilhar do mesmo objecto físico, o livro. E essa existência física não é de desprezar; separados pela página branca, executam esse secreto e permanente fascínio que os faz debruçar, ora um, ora outro, sobre a *outra* presença permanente e, tantas vezes, necessária.

Delimitar o objecto de trabalho pareceu, também, uma tarefa clara. Estabeleceu-se o intervalo que compreendia os dois séculos transactos, propondo-se uma divisão em cinco períodos que procuraria revelar três vertentes das motivações de autor. Em primeiro lugar, as motivações individuais. Depois, a relação das motivações entre autores coevos, numa perspectiva sincrónica. Por fim, uma linha diacrónica, capaz de transmitir a existência – no caso de a haver – de motivações constantes. A literatura portuguesa constituiu-se a fonte e o género narrativo o privilegiado.

Sem pretender abrir espaço a antecipações, o projecto viu-se confrontado com o real. O confronto refundou o projecto. Mas de tudo isso dar-se-á conta ao longo do trabalho. Apenas uma pequena nota. Se o corpus não reflectiu o que fora antecipado, resistiu-se á tentação de manter o seu número projectado; teria sido fácil adir prefácios em número suficiente para manter inalteráveis os números antecipados mas em nome dessa putativa coerência, todo o sentido da visão diacrónica e sincrónica imaginada seria comprometido.

Aliás, um trabalho também se faz de ausências. E do significado dessas ausências. E de como estas justificam e sublimam as presenças. Que são, nem mais nem menos, os prefácios analisados.

O que se segue é um retrato fiel e representativo dos autores que constituem o cânone, esse volátil conceito que se circunstancia fruto de espaços e tempos. Nestes, espaço e tempo, são os autores que se apresentam os que reuniram as condições pré-estabelecidas. São canônicos, prefaciam em nome próprio as suas obras narrativas em prosa, são portugueses, vivem nos séculos dezanove e vinte da nossa literatura.

Da revelação das suas motivações, assim o quadro que poderá estabelecer-se, reflectindo as eventuais linhas de orientação que possam percorrer o período de quase dois séculos, bem como os prováveis sinais de uma atitude contemporânea, que se manifeste em autores coevos.

Duas ou três notas metodológicas. Existem prefácios paginados. Ou não, que autores como Mayo<sup>1</sup> consideram relevantes para a importância que o próprio autor lhes confere. Não é, de todo, a opinião aqui veiculada. Variados outros critérios poderão estar por detrás deste, assume-se a opinião, pormenor.

Nos casos em que o prefácio não se encontra paginado, a respectiva citação não indica qualquer outra referência que o prefácio ele mesmo e a sigla s.p.. Referimo-nos a textos de curta extensão pelo que, o improvável incómodo, não justificaria a artificialidade de uma sempre subjectiva tentativa de paginação.

---

<sup>1</sup> *Es curioso observar esta doble participación del prólogo en un libro, según los diversos autores. Para unos es un preliminar a secas, y va sin paginación ni foliación, como suelen ir los preliminares. En otros autores, com el prólogo se abandona la tónica de accesoriadad en que van los preliminares – sin paginación – y com él empieza a contarse el número de páginas de la obra. (MAYO, 1957: 106)*

Sempre que se verificou a existência de mais do que um prefácio – facto não muito frequente – e não possuindo o mesmo qualquer título, indicou-se a respectiva ordem, o que também parece não constituir qualquer perturbação na sua fácil identificação.

Existe um número inusitado de referências bibliográficas sem data de publicação. Constata-se apenas o facto. E lamenta-se.

Para todas as obras consultadas, adoptou-se o critério da indicação do ano da publicação. A inexistência de uma prática coerente de continuidade na numeração das edições, faz com que a mesma obra, em editoras distintas, apresente vezes de primeira edição, um absurdo foco de incompreensões e hipotéticos erros.

Nada disto se trata de abrir uma porta; é, antes, um olhar primeiro por entre frestas, sendo certo, contudo, a certeza da existência de um universo de trabalho vasto e merecedor de uma atenção mais prolongada.

Por aqui termina a introdução. É a altura do discurso do quase eu dar lugar ao impessoal académico.

## Capítulo I - *Quanto Vale um Prefácio?*

De uma pincelada inquieta ou num labor pensado, o autor escreve aquilo a que chamará, já o sabe, prefácio. Que dúvidas o/a assaltarão no seu labor?

- a) Porquê o acto prefacial?
- b) Não se bastará o texto em si? A si?
- c) Ou que algo, para além do texto, merece a atenção do autor?
- d) Ou que ponte - entre texto, autor e leitor - é esta que exige a sua atenção?

Em si, estas perguntas não se encerram e espoletam, elas mesmas, novas interrogações. Antes de mais, o que é um prefácio? Que morfologia? Que esqueleto interno o suporta? Respondidas estas, o problema estrutural do prefácio pode dar-se por concluído. Porém, este é o menor dos problemas.

Dizer-se que se está no domínio do paratexto<sup>2</sup> toca o insofismável; deliberadamente toca, porque a prática literária subverte as regras e a lógica teóricas. Deste modo, com alguma regularidade assiste-se à construção prefacial como artifício, não para além ou paralelamente ao texto, mas como factor de validação e mecanismo narrativo da narrativa em si. Por vezes, ainda, o prefácio é uma reflexão sobre a própria escrita e os mecanismos do eu, onde por vezes se confundem autor, narrador ou o que está para lá

---

<sup>2</sup> *"If words in "para" are one branch of the labyrinth of words in "per," the branch is itself a miniature labyrinth. "Para" is a double antithetical prefix signifying at once proximity and distance, similarity and difference, interiority and exteriority, something inside a domestic economy and at the same time outside it, something simultaneously this side of a boundary line, threshold, or margin, and also beyond it, equivalent in status and also secondary or subsidiary, submissive, as of guest to host, slave to master. A thing in "para", moreover, is not only simultaneously on both sides of the boundary line between inside and out. It is also the boundary itself, the screen which is a permeable membrane connecting inside and outside.* (MILLER: 2004).

do próprio texto. São vários os exemplos que se podem apontar. Vergílio Ferreira, aparentemente avesso à redacção de prefácios, escreve-o para *Aparição*<sup>3</sup>, no qual o narrador homodiegético contextualiza a narração. Miguel Torga, por sua vez, dialoga, no prefácio de *A Terceira Voz*<sup>4</sup>, com Adolfo Rocha. Ou será este que dialoga com aquele, seu alter-ego literário, pseudónimo personificado, vivificado, interlocutor na dialéctica da escrita?

Ora, na verdade, é exactamente a partir daqui que se procura a resposta à questão, aparentemente simples, de “quanto vale um prefácio?”. Ou, talvez, ainda, e primeiro que tudo, responder à dúvida: é um prefácio um acto literário?

É possível, crê-se, distinguir prefácios literários e não literários, a partir da intenção com que são produzidos. Gérard Genette introduz uma classificação que contempla vários matizes, de acordo, aliás, com este e outros aspectos:

*The alleged author of a preface may be the author (real or alleged, hence some twists and turns in perspective) of the text: this very common situation we will call the **authorial**, or **autographic**, preface. Or the alleged author of a preface may be one of the characters in the action, when there are characters and action: this is the **actorial** preface. Or the alleged author of a preface may be a wholly different (third) person: the **allographic** preface. (GENETTE, 1997: 178-179)*

Para além da autoria, estabelecida em três grupos vincadamente delimitados, a classificação instaura ainda a existência real, ou outra, do autor:

---

<sup>3</sup> “Sento-me aqui nesta sala vazia e relembro.” (FERREIRA: 2007).

<sup>4</sup> “Com um ósculo vo-lo entrego. Chama-se Miguel Torga. Somos irmãos e temos a mesma riqueza.”, in *A Terceira Voz*.

*A preface may be attributed to a real person or to a fictive person. If the attribution to a real person is confirmed by some other (if possible, by every other) paratextual sign, we will call the preface **authentic**. If the attribution to a real person is invalidated by some paratextual sign, we will call the preface **apocryphal**. And if the person to whom the preface is attributed is fictive, we will call the attribution, and therefore the preface, **fictive**. (GENETTE, 1997: 179)*

Como resultado do cruzamento destes dois eixos, são inventariados nove tipos de prefácio, em teoria, aptos a responder às variadas ocorrências da variedade paratextual:

*The intersecting of these two categories – the preface-writer’s role in relation to the text (author, actor, or third party) and his regime with respect to, shall we say ingenuously, “truth” – gives rise to a double-entry table containing three possibilities under each category, hence (for the moment) nine types of preface according to the status of the sender. (GENETTE, 1997: 179)*

É pois, face a esta proposta de categorização, que é possível avançar para os prefácios doravante objecto de análise. Os que, quanto ao papel (*role*), são autorais (*authorial*) e quanto ao regime (*regime*), autênticos (*authentic*).<sup>5</sup>

Os exemplos atrás indicados serão exemplos claros de prefácios de/com intenção literária. Estão comprometidos com o texto e este não pode, sob pena da ilegibilidade, dispensá-los. Ilegibilidade, tomando-se como ponto de partida, de focagem, a legibilidade proposta pelo autor, não no campo da sua motivação, mas da decodificação primeira do texto. Dito de outro modo, o prefácio é necessário ao *contar da estória*. Os segundos, o núcleo deste trabalho, traduzirão uma intenção não literária,

---

<sup>5</sup> Entre parênteses e itálico, a terminologia adoptada por GENETTE, 1997.

onde as motivações estarão, implícita ou explicitamente, expressas. Não quer isto dizer, sublinhe-se, que a sua estética não seja de cariz literário. Este é um outro plano do problema e que aqui não se aborda.

Todavia, tendo tomado o discurso outro rumo, terá ficado por estabelecer uma definição primeira e funcional, uma resposta cabal ao que é o prefácio. E por uma outra vez, Genette responde a esta necessidade:

*Here, generalizing from the term most commonly employed in French, I will use the word **preface** to designate every type of introductory (preludial or postludial) text, authorial or allographic, consisting of a discourse produced on the subject of the text that follows or precedes it. The “postface” will therefore be considered a variety of preface; (GENETTE, 1997: 161)*

Mais à frente, clarifica esta definição apresentada, enumerando as formas paratextuais que se encontram sob a designação de prefácio:

*...the list of that term’s French parasynonyms is very long, reflecting changing fashions and innovations, as this haphazard and not at all exhaustive sample may suggest: introduction, avant-propos, prologue, note, notice, avis, présentation, examen, préambule, avertissement, prélude, discours préliminaire, exorde, avant-dire, proème – and for the postface, après-propos, après-dire, postscriptum, and others. (GENETTE, 1997: 161)*

Concorrendo neste sentido, tome-se ainda como exemplo o que afirma João Barrento, no prefácio ao seu livro... de prefácios:

...a história do prefácio confunde-se com a do próprio livro. Os seus muitos nomes espelham as suas muitas e desvairadas formas e funções: prefácio, prólogo, introdução, apresentação, preâmbulo, prelúdio, advertência, nota, discurso preliminar, antelóquio, proémio, abertura, incipit... Ou, deslocado para o fim do livro (...) posfácio, epílogo, conclusão, fecho, exórdio, apostila, post-scriptum... Ou ainda, se preferirmos a versão metafórica: limiar, soleira, entrada, vestíbulo, umbral, portada, pórtico, antecâmara, propileu, peristilo... (BARRENTO, 2000: 9)

Porventura lata, vasta, demasiado abrangente, esta definição será a utilizada de ora em diante, por duas ordens de razões, díspares, é certo, mas ambas rendidas à funcionalidade do objecto de trabalho proposto.

A primeira das razões porque, procurando-se aspectos motivacionais do autor, não é condição prioritária que estes se manifestem antes do texto, no lugar destinado ao prefácio, em sentido restrito. Por isso, segue-se o critério de Genette, e que ele expressa de modo claro: “The “postface” will therefore be considered a variety of preface; its specific features – which are indisputable – seem to me less important than the features it shares with the general type.” (GENETTE, 1997: 161) E reitera que “...*the nuances are for the most part connotative...*” (idem: 162)

A segunda daquelas é a constatação de uma evidência, já aduzida por António Machado Pires, em nota bibliográfica, num estudo datado de 1976, e no qual apontava para a maior riqueza do caso espanhol, quanto à matéria prefacial, face ao português. Não apontava razões, mas não é de estranhar que tenham a ver com o maior número de produtores e de obras produzidas; a verdade é que em Portugal a sua produção rareia. A adopção do critério expresso no parágrafo anterior contribui, indiscutivelmente, para o

levantamento de um corpus com alguma representatividade, que não existiria na presença de um outro mais restrito.

A propósito da matéria do estudo de A.M. Pires, um pequeno desvio. Primeiro, pela dimensão da proposta de trabalho:

Esta perspetivação do prefácio do século XIX, mormente da área realista-naturalista, integra-se numa mais vasta investigação de grupo que tornará possível um estudo sistemático sobre a evolução do preâmbulo como género: quando surgiu, que designações se adoptaram e porquê, que funções desempenhou, que factores justificam as mudanças qualitativas e as intenções, em suma, quais as orientações específicas seguidas. (PIRES, 1976: 59)

A ambição de resgatar, no panorama português, o prefácio, apontando para a sua morfologia, história e funções constituiria um excelente instrumento de trabalho, similar (nos propósitos) ao proposto por Genette, e que vai sustentando este trabalho.

Segundo, pelo avançar de uma proposta de classificação que, embora não aplicável a esta investigação, procura identificar diversos tipos de prefácio, ao nível da forma e do conteúdo, promovendo a sua seriação e organização. (ob. cit. pp. 61-63)

Terceiro, postos à parte os prefácios de autor, porque o número de prefácios inventariados reforça a escassez de que se tem feito eco, mesmo sabendo-se que o corpus reclama exclusivamente o realismo-naturalismo:

... 34 autores-prefaciadores (1851-1960), perfazendo um total de 72 prefácios recenseados... (PIRES, 1976: 60)

Ligado ao prefácio está a noção de mediação que impõe um parêntesis algo longo. Mediação, no modo como se toma o acto prefacial, não corresponde à organização sistémica proposta por Schmidt e que pode promover a ligação entre os sistemas de produção e recepção. Pode, pois como revela Schmidt, não é imprescindível:

*The surface text produced by participant A can thus reach participant B either directly or via mediation. (SCHMIDT, 1982: 35)*

Esse complexo sistema de mediação, cuja importância é gradualmente acrescida, na medida em que o fenómeno literário se transforma, mais e mais, num vasto processo industrial e comercial, apresenta, apesar de tudo, semelhanças com estoutro que se propõe e que faz, grosso modo, a ligação entre o *texto-em-si* e o sistema de recepção. Fique claro, porém, que em momento algum se procura associar a dinâmica de um sistema, com a dialéctica de um processo.

Na esfera da mediação, Adorno introduzirá um outro plano em que aquela se verifica e que pode, a propósito, estender-se à tarefa descodificadora da recepção:

A mediação entre o conteúdo das obras de arte e a sua composição é a mediação subjectiva. Não consiste apenas no trabalho e no esforço de objectivação. Ao que se eleva sobre a intenção subjectiva e não é dado na sua arbitrariedade corresponde, no sujeito, um elemento objectivo análogo: as suas experiências, na medida em que têm o seu lugar para lá da vontade consciente. (ADORNO, 2003: 46)

Assim percebidas, as dinâmicas de mediação representam-se a diversos níveis, desde o próprio processo criador, ao processo de descodificação (re)construtora do texto, pelo que o prefácio não jogará, aqui, um papel menor.

Falou-se em ponte, a propósito de prefácio, em determinada altura, manifestando-se a dúvida face à necessidade efectiva que apresentaria; será mais adequado falar de mediação. Uma ponte conduz a um ponto definido, fechado. Mediar é procurar um rumo conciliatório, aberto, mas que não deixa de presumir a imposição de uma *determinada* direcção, certamente mais flexível, ainda que ditada pelos interesses do produtor.

O sistema de pré-condições, de acordo com a referida teoria de Schmidt, implica produtor e receptor – sabendo-se que, a cada um, corresponde um próprio, e tendo-se em conta que o produtor procura corresponder ao potencial expectado do(s) receptor(es):

*The literary strategy of production is realized via a process of coordinating the producer's intentions with the expected cognitive and emotive potential of the receivers. (SCHMIDT, 1982: 118)*

Quer isto dizer que, possuindo o produtor um sistema de pré-condições e possuindo o receptor igual sistema, ainda que diferenciados nas suas características – ousar-se-á dizer que não existem dois sistemas de pré-condições semelhantes -, existe uma tentativa do produtor de corresponder, grosso modo, às capacidades cognitivas e emotivas do receptor – o seu potencial. Escusado será dizer que o produtor não visa um único receptor e que se infere, portanto, que um conjunto significativo de capacidades é comum a um número alargado de receptores.

O mesmo sistema determina a aceitação por ambos do texto como texto literário, ratificando a sua polivalência. A polivalência não pode ser vista, neste contexto, como uma mais-valia; a polivalência é orgânica e intrínseca ao texto literário:

*If ambiguity is defined as multiple meanings where only one is intended and polyvalence as multiple meanings, all of them intended (...) we are dealing with polyvalence as the legitimate literary convention... (SCHMIDT, 1982: 86)*

Clarifique-se. A polivalência é a qualidade e a condição necessárias ao texto literário. Afasta-se da polissemia, bem como da ambiguidade:

*...ambiguity is defined as multiple meanings where only one is intended, and polyvalence as multiple meanings, all of them intended... (SCHMIDT, 1982: 86)*

Intencionalmente, a polivalência abre o caminho à multiplicidade de significados. Tal não se verifica com a ambiguidade, que surge como uma limitação natural da comunicação. Esta razão origina, razoavelmente, e pese embora os diferentes tipos de comunicação e respectivas convenções e pressupostos, afectividades variadas:

*Hence, polysemy is not normally experienced in communication; polyvalence is experienced pleasurably; and ambiguity is experienced non-pleasurably. (SCHMIDT, 1982: 90)*

Quanto à polissemia, resulta condição das línguas:

*Polysemy is merely the property of natural language expressions to have more than one meaning (...). In contrast, polyvalance is a property of a context which signals that multiple meanings are indeed intended and recoverable... (SCHMIDT, 1982: 90)*

É imperioso, portanto, ter presente que a existência de múltiplos significados é uma premissa do texto literário. E que essa premissa não invalida uma outra, igualmente importante, quando se reflecte sobre a produção dos prefácios: do texto polivalente o autor propõe uma leitura, uma orientação, uma matriz descodificadora.

E, por si só, a polivalência já poderia justificar a existência de um prefácio, exercício de mediação. Ou, noutros moldes, a *necessidade* da polivalência do texto literário ditará a *necessidade* do processo de mediação, levado a termo pelo prefácio. Naturalmente, a generalização, a ser feita, apresenta-se abusiva. Nem todos os públicos demandam pelo processo de mediação, apostando na autonomia do processo de descodificação. Porém:

*...many receivers of literary texts feel a need to be supplied with interpretations, i.e., with directions for discovering and maintaining the coherence of literary texts. (SCHMIDT, 1982: 87-88)*

Noutro passo, Schmidt escrevera:

*Interviews with receivers suggest that, especially in dealing with realistic or documentary literature (narrative and drama), the receivers point of view vacillates among different fields of reference, notably if their emotional participation is very powerful. (SCHMIDT, 1982: 78-79)*

Desta forma, ou pela necessidade de encaminhamento, ou pela intensidade emocional do processo de recepção/descodificação, são frequentes as situações que fazem emergir o apelo a um processo de mediação, entre a maior ou menor proficiência do traço polivalente do texto literário.

A limitada existência do prefácio-texto-físico, no vasto legado literário ocidental, até à difusão e dinamização propiciadas pela imprensa, as casas editoriais, a massificação da leitura e da escrita, não poderá servir de óbice à constatação anterior. O prefácio, enquanto prática, tem a sua existência manifesta, na forma de introdução oralizada que introduz ou secunda o texto literário. É a dimensão dos públicos que justifica que assim seja; é, talvez, a polivalência das obras que o dita. Isto, não descurando a tradição que acompanha a prática, como pode ler-se em Mayo:

*...prólogo como vieja costumbre... (MAYO, 1957: 95)*

A tradição que, ainda de acordo com Mayo, estabelece estruturas, renovadas e revigoradas pelo autor. Neste prisma, a existência de uma estrutura revela a tradição, que é necessariamente renovada pelo processo da escrita:

*El autor se da cuenta de que el prólogo es un género lleno de estímulos creacionales, algo que él «tiene que hacer». Existen, en efecto, unas estructuras tradicionales, pero él tiene que rellenarlas y vigorizarlas. (MAYO, 1957: 96)*

O autor não se detém por aqui. A clara tentativa de guindar o prólogo a género literário leva-o a considerar:

*«Prólogo es el vehículo expresivo con características propias, capaz de llenar las necesidades de la función introductiva.*

*Establece un contacto – que a veces puede ser implícito – com el futuro lector u oyente de la obra, del estilo de la cual a menudo se contamina en el supuesto de que prologuista y autor del libro sean una misma persona. En muchas ocasiones puede llegar a ser, como ocurre frecuentemente en nuestro Siglo de Oro, un verdadero género literário» (MAYO, 1957: 43)*

Num outro passo, ainda, reitera esta perspectiva, introduzindo, também, o conceito de subgénero:

*El prólogo, ya lo hemos dicho, es un género literario com leyes y modalidades propias. Pero éstas varían según se trate de teatro, novela o poesia; de aqui que, por su fácil permeabilidad a toda influencia, podemos considerar al género prólogo en algunas ocasiones subgénero del teatro, de la novela o de la poesia, según los casos. (MAYO, 1957: 121)*

Será, ou não, abusiva esta reflexão. Por uma outra vez, não é esta a esfera deste trabalho. A indesmentível ligação do prólogo – do prefácio, no sentido aqui adoptado – ao texto literário, a forma como aquele depende, resulta e nasce deste, torna difícil a sua aceitação como género literário. A experiência mostra, bastas vezes, que um prefácio, pelo seu matiz estético, pelas problemáticas envolvidas, pode ganhar um espaço e ser objecto de fruição, análise, estudo. Mas todos estes não deixam de ter presente o contexto em que foi gerado, a obra literária a que serviram de entrada. Um prefácio sem texto literário é um paradoxo, possível, é certo, mas não menos incoerente.

Não pode ser tida como accidental a prática crescente da produção prefacial. A massificação dos públicos é, também, para além de qualquer dúvida, a proliferação de sistemas de pré-condições e de agentes de recepção. Em abstracto, é possível fazer

corresponder a cada agente de produção e de recepção um sistema de pré-condições, que é caracterizado por Schmidt do seguinte modo:

*The agent “acts” within the framework of the situation of the action. At the time of the action, the agent is located at a particular point of His or her history of socialization. In the course of that history, the needs, abilities, knowledge, etc. have been formed whose totality creates the preconditions for the agent’s action in the current situation. We can use the term system of preconditions to designate these complex and interrelated elements. (SCHMIDT, 1982: 16)*

Todas as variáveis, de todos os matizes, responsáveis pela construção do agente, ser individual e social, física e intelectualmente expresso, nas realizações éticas, morais ou estéticas; enfim, todos os factores que contribuem (contribuíram) para o agente presente, para *quem é* o agente, formam o sistema de pré-condições. No fundo, o sistema que se apresenta responsável pela recepção do texto literário, pelo modo como se processa essa recepção:

*The system of preconditions for the agent at the time of action contains the agent’s model of reality together with all the constraints applying to the agent at that time. (SCHMIDT, 1982: 16-17)*

Por outro lado, o sistema de pré-condições não constitui uma realidade estática e constante. Varia de acordo com as nuances que se vão processando entre o agente e a realidade com a qual interage, para além das alterações que possam, eventualmente, processar-se no agente em si mesmo:

*More specifically, the system of preconditions subsumes all general and specialized abilities, needs, intentions, and motivations; all knowledge of both language and the world stored by the agent; the knowledge of social conventions which the agent follows either consciously or unconsciously; the norms and values internalized, advocated, or envisioned by the agent; and the limitations beyond the agent's control: biographical, physical, mental, social, political, and economic determinants.*  
(SCHMIDT, 1982: 17)

Não sendo inesgotável a polivalência do texto, a variedade dos públicos sugere uma *dispersão* no processo de descodificação do texto, se não no plano de superfície, ao menos no plano da construção literária.

Jauss renova esse princípio de modo lapidar:

A obra literária não é um objecto existente em si mesmo, oferecendo a cada observador, em cada momento, a mesma aparência. Não é um monumento oferecendo, em monólogo, a revelação da sua essência intemporal. É muito mais como uma partitura, construída sobre as ressonâncias sempre renovadas das leituras... (JAUSS, 2003: 62)

O processo de descodificação do texto é, inequivocamente, um processo individual de recepção, formatado por um sistema de pré-condições, segundo Schmidt, ou, em moldes muito similares, pelo horizonte de expectativas avançado por Jauss:

Uma obra não se apresenta nunca, nem mesmo no momento em que aparece, como uma absoluta novidade, num vácuo de informação, predispondo antes o seu público para uma forma bem determinada de recepção, através de informações, sinais mais ou menos manifestos, indícios familiares ou referências implícitas. (JAUSS, 2003: 66-67)

O prefácio concorrerá para a *predisposição* do público, preparando uma determinada forma de recepção, a *isotopia paradigmática* que se transforma ao longo da recepção do texto, ainda que fosse importante determinar qual a *predisposição* do público para a recepção do prefácio e em que medida os horizontes de expectativa se fazem sentir:

Se (...) definirmos o horizonte de expectativa em que se vem inscrever um texto como uma isotopia paradigmática, que se vai transformando, à medida que o discurso se desenvolve, num horizonte de expectativa sintagmático imanente ao texto, poderemos então admitir que o processo de recepção pode ser descrito como um sistema semiológico que se cumpre entre os dois pólos do desenvolvimento e da correcção do sistema. (JAUSS, 2003: 67)

Jauss adianta em que medida a evolução dos (dois) horizontes de expectativa se tornam (provisoriamente) definitivos. Se a modificação do horizonte de expectativa imanente ao texto é parte integrante da recepção do texto, é de crer que o próprio paradigma sofra alterações, cujos reflexos se sentirão em posteriores recepções e posteriores alterações do paradigma, sucessivamente:

Cada novo texto evoca para o leitor (ouvinte) o horizonte de expectativas e de regras de jogo que se tornaram familiares a partir de outros textos, e que ao longo da leitura podem vir a ser

modeladas, corrigidas, modificadas ou ainda simplesmente reproduzidas. A modulação e a correcção determinam o espaço de jogo, a modificação e reprodução que, por sua vez, determinam as fronteiras de um género. (JAUSS, 2003: 68)

Que pertinência para o prefácio? Toda. A interpretação subjectiva do texto – de retorno à polivalência de Schmidt – poderá criar a necessidade de uma linha de descodificação, assim o autor o entenda, sejam esses os seus propósitos:

A recepção interpretativa de um texto pressupõe sempre o contexto anterior da experiência em que se inscreve a percepção estética. A questão da subjectividade da interpretação e dos gostos de diferentes leitores, ou de categorias de leitores, só pode ser posta de forma pertinente depois de ter sido reconstruído o horizonte trans-subjectivo da compreensão que condiciona o efeito produzido pelo texto. (JAUSS, 2003: 68)

Linha similar de discurso é a percorrida por Umberto Eco, pese embora a variância terminológica e, porventura, as nuances conceptuais:

...uma obra de arte é uma mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados que convivem num só significante. (ECO, 1989: 48)

É perturbador não haver forma de determinar em que medida a pluralidade de significados de Eco se aproxima da polivalência de Schmidt. Mas uma e outra implicam um mesmo desígnio: a possibilidade de recepções e descodificações distintas da obra literária.

Ora assim sendo, é com alguma inevitabilidade que Eco desagua em águas próximas das navegadas por Schmidt e Jauss:

...o autor produz uma forma, em si completa, na intenção de que tal forma seja compreendida e usufruída tal como ele a produziu; todavia, no acto de reacção à rede dos estímulos e de compreensão da sua relação, cada fruidor leva uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, propensões, preconceitos pessoais, de modo que a compreensão da forma originária apareça segundo uma perspectiva individual. (ECO, 1989: 67-68)

Esta disposição para a aceitação da recepção do texto como uma descoberta individual, em que ponto deixa o produto?

O autor oferece, em suma, ao fruidor uma obra *para acabar*: não sabe exactamente de que modo a obra poderá ser terminada, mas sabe que a obra terminada será sempre, porém, a *sua* obra, não uma outra, e que no final do diálogo interpretativo ter-se-á concretizado uma forma que é a sua *forma*, embora organizada por um outro de um modo que ele não podia prever completamente... (ECO, 1989: 90)

O que, em síntese, pode ser traduzido na ideia de que, a partir de uma proposta/leitura a que corresponde o texto produzido – a visão do autor –, um número hipotético de infinitas leituras resultará do processo de descodificação individual:

...toda a obra de arte, mesmo que produzida segundo uma explícita ou implícita poética de necessidade, é substancialmente aberta a uma série virtualmente infinita de leituras possíveis, cada uma das quais leva a obra a reviver conforme uma perspectiva, um gosto, uma execução pessoal. (ECO, 1989: 91-92)

Patricia Waugh concorre no mesmo sentido, promovendo o receptor a autor, conduzindo inapelavelmente para a perspectiva de uma *reescrita* permanente do texto, resultado das recepções individuais:

*By breaking the conventions that separate authors from implied authors from narrators from implied readers from readers, the novel reminds us (who are we?) that 'authors' do not simply 'invent' novels. 'Authors' work through linguistic, artistic and cultural conventions. They are themselves 'invented' by readers who are 'authors' working through linguistic, artistic and cultural conventions, and so on.* (WAUGH, 1996: 134)

A dinâmica do texto provém da dinâmica das sucessivas recepções, renovando o texto, refazendo-o, de acordo com as especificidades de cada receptor; a sua individualidade, construída sobre as condições anteriores à recepção, elas mesmas construídas sobre anteriores situações de recepção/descodificação. Como consequência deste processo:

*Fiction is thus always incomplete, always to be completed by a reader.* (WAUGH, 1996: 105)

No caso português não é fácil perceber a forma como se comporta a produção dos prefácios. O século XIX, graças sobretudo a Camilo Castelo Branco, apresenta um número de prefácios escritos não muito distante do que se produziu no século seguinte.

Reitere-se que a análise se reporta, exclusivamente, aos autores canónicos. É da maior evidência que, em termos absolutos, com o aumento do número de produtores, seja igualmente maior o número de prefácios escritos.

Mas não fora Camilo e o número de prefácios apresentar-se-ia muito maior no século XX. Aquilino Ribeiro, Ferreira de Castro, Alves Redol, Miguel Torga dão um forte impulso a esta prática, sobretudo os três primeiros.

A marcar este percurso, retenha-se a primeira frase de Almeida Garrett num “Ao Leitor Benévolo” prefacial:

Estamos na era da renascença dos prefácios, das dedicatórias, e avisos ao leitor. (GARRETT, 1984: 7)

Regresso saudado pelo autor – “...ainda bem!” -, num tom marcadamente coloquial e intimista que servirá – ver-se-á no momento próprio – para justificar as razões da produção:

Aqui te estou escrevendo a uma banca, amigo leitor...  
(GARRETT, 1984: 7)

Hegel afirma o *despropósito* do prefácio, invocando a obrigatoriedade do conceito (filosófico) se bastar na sua afirmação e impondo, por esta via, a auto-suficiência do texto – correndo-se o risco de estabelecer um paralelismo titubeante entre o texto filosófico e o texto literário, bem como a aplicação da noção de *conceito* ao todo que compõe o segundo -, mas os seus prefácios veiculam princípios que vão para além do texto em si, e constituem, em si mesmos, matéria de reflexão e acção:

Uma explicação como aquela que num prefácio se antepõe habitualmente a uma obra – sobre o fim que o autor nela se propôs, bem como sobre os motivos e a relação em que crê estar a obra com outros tratamentos, anteriores ou contemporâneos do mesmo objecto – parece ser, no caso de um escrito filosófico, não apenas supérflua, mas até, devido à natureza da Coisa, inadequada e contrária ao objectivo. (HEGEL, 1990: 37-38)

Por isso, alguma ironia poderá correr na afirmação. E se, justamente, no coração do século XIX, a problemática emerge, será, também, porque é a partir deste século que a prática prefacial adquire uma maior projecção, no que acompanha a explosão da produção literária.

E como é ambígua a relação entre autor(es) e prefácio(s)! Flaubert ridiculariza o acto prefacial e questiona os escritores que o fazem:

Flaubert, que leva sem dúvida mais longe do que qualquer outro esta resolução preliminar de indiferença<sup>6</sup>, censura a Edmond Goncourt o facto de se ter dirigido ao público, no prefácio dos *Irmãos Zemganno*, explicando as intenções estéticas da obra: «Que necessidade tem V. de falar ao público? Ele não é digno das nossas confidências». (BOURDIEU, 1996: 101)

Na verdade, e se é esta a posição assumida por Flaubert, numa carta que lhe é escrita por Paul Alexis verifica-se atitude contrária:

...Paul Alexis tenta justificar o prefácio que escreveu para uma compilação de novelas suas: «Se cada autor tivesse feito o

---

<sup>6</sup> Indiferença ao público.

mesmo para cada uma das suas obras, e isso, com toda a sinceridade e ingenuidade, ainda que com a maior das traves no olho, que preciosa mina de informações para o crítico, para a história literária! (...) Que luz não deitaria isso sobre a história literária da segunda metade do século XIX! Que asneiras não seriam poupadas aos professores de retórica do futuro!» (BOURDIEU, 1996: 111-112)

Acrescente-se: que luz não deitaria sobre toda a produção literária. O *incómodo* deste esgrimir de posições é que o próprio Flaubert tem a noção da eficácia do prefácio. Desprezando-o, não deixa de notar como é eficaz como veículo das ideias do autor, como ponte entre a produção e a recepção:

E é sabido que Flaubert previra apresentar o *Dicionário das Ideias Feitas*, num prefácio, «de tal maneira que o leitor não saiba se estão ou não a rir dele». (BOURDIEU, 1996: 126)

Este desejo de Flaubert tem, ainda, a virtude de questionar a *fiabilidade* do texto prefacial. Admitir *viciar* deliberadamente as ideias veiculadas pelo prefácio é admitir a possibilidade – nem que apenas e meramente virtual – do autor manipular os públicos a que se dirige. Não será esse o caso ordinário e adiante se tornará à questão.

Eça de Queiroz escreve a Ramalho Ortigão. Da missiva, enviada de Newcastle, 1876, recolha-se o seguinte passo:

Que me diz V. à nossa *Crítica* que não teve uma palavra para o *Padre Amaro*? Que vergonha! – Não tem V. uma Farpa, uma das melhores para lhes rachar os cachaços? – Peço-lhe isso, amigo, escache-os: mesmo para evitar que eu o faça – e que no meu

próximo livro escreva um prólogo, com dinamite, fel, salitre e baba de tigre esfomeado. (QUEIROZ, 2007: 1155)

A dimensão do diálogo, pois claro, com o leitor, mas ainda a da refundação das razões do texto, das explicações – que não justificações – que alicerçam a motivação do produtor. A par, o resgate do produto literário por um autor que não pretender abdicar da posse demiúrgica.

Derrida surge provocador e niilista: haverá, porventura, prefácios? “*But does a preface exist?*” (1992: 9) Pergunta, aparentemente provocatória, mas que visa questionar, no essencial, a sua função. Esta existência questionada marca, com nitidez, a importância que, diluída na eventual sonegação, a forma paratextual apresenta:

*But what do prefaces actually do? Isn't their logic more surprising than this?<sup>7</sup> Oughtn't we some day to reconstitute their history and their typology? Do they form a genre? Can they be grouped according to the necessity of some common predicate, or are they otherwise and in themselves divided?* (DERRIDA, 1992: 8)

Parte das questões de Derrida marginam este trabalho. Por exemplo, parece absolutamente clara a diferente tipologia de prefácios, como já se verificou em face da proposta de Genette. Menos clara a sua tipologia enquanto género, a questão que falta colocar é a que, indelutavelmente, dirigiria para o caminho certo o estudo sobre o prefácio e aquela cuja resposta seria determinante: porque se escreve ou não o prefácio?

---

<sup>7</sup> Esta segunda pergunta de Derrida responde ao parágrafo anterior do seu texto: “*Hence, this is not a preface, at least not if by preface we mean a table, a code, an annotated summary of prominent signifieds, or an index of key words or of proper names.*” (DERRIDA, 1992: 8)

A sua existência carece de prova. Existe porque está lá. E não é indiferente a sua presença ou ausência. Sem que se dimensione a maior ou menos importância pelo facto de *estar*, o facto de *estar* é um elemento condicionante da descodificação. O leitor que ignora o prefácio não ignora a sua existência; dispensa-o por considerá-lo desnecessário, supérfluo. Eventualmente lê-lo-á, posteriormente, ou numa releitura do texto. Ou jamais o fará. Todas estas variáveis carecem de estudo<sup>8</sup>.

Jorge Luis Borges, num tom habitual, não dispensa a mordacidade e com ela contempla o prefácio:

Que eu saiba, ninguém formulou até agora uma teoria do prólogo. A omissão não deve afligir-nos, já que todos sabemos do que se trata. O prólogo, na triste maioria dos casos, confina com a oratória de sobremesa ou com os panegíricos fúnebres e está cheio de hipérbolos irresponsáveis, que a leitura incrédula aceita como convenções do género. (BORGES, 1999: 12)

Um diagnóstico do prefácio que, intui-se, não se aplica propriamente ao de autor. Não obstante os reparos, Borges não deixa de acrescentar:

O prólogo, quando os astros são propícios, não é uma forma subalterna do brinde; é uma espécie lateral da crítica. (BORGES, 1999: 12)

Decerto. Ou não seja, quando autoral, o libertar das pistas que revelam uma parte do mistério. Uma parte, forma simples de identificar a motivação racionalizada e tornada escrita, a que aqui se ausculta.

---

<sup>8</sup> Por exemplo, a realização de inquéritos mostraria qual a percentagem do público que lê os prefácios das obras, quantos o faz após a leitura da mesma, quantos, de todo, o ignoram e, neste caso, se por opção ou por desconhecimento.

Deve ficar claro que este aparente recenseamento dos vários olhares sobre o prefácio não passa de um aparente recenseamento. O trazer, aqui, tão variadas visões só procura contribuir para a constatação da plasticidade do texto prefacial e para a dificuldade em construir um conceito objectivo e universal.

A importância do prefácio não deve ser determinada em função de dados quantitativos. Já se viu que a sua gradual afectação ao texto deriva de um conjunto de factores que sofrem rápida evolução e mutação; democratização e proliferação do ensino, aumento substancial dos públicos, incremento da produção conduzem a um redimensionamento do fenómeno literário. No seguimento da abordagem à génese e estrutura do campo literário, Bourdieu traça um retrato (que propõe) paradigmático do escritor dos finais do século XIX:

Têm por conseguinte de inventar, contra as posições estabelecidas e contra os seus ocupantes, tudo o que a define no seu ser próprio, e antes do mais essa personagem social sem precedentes que é o escritor ou o artista moderno, profissional a tempo inteiro, consagrado ao seu trabalho de maneira total e exclusiva, indiferente às exigências da política e às injunções da moral, não reconhecendo nenhuma outra jurisdição excepto a norma específica da sua própria arte. (BOURDIEU, 1996: 98-99)

E para que serve este retrato? É indesmentível que nos reportamos à segunda metade do século dezanove francês. O não ser o caso português, no entanto, não retira impacto ao paradoxo, a esta falácia (?), provavelmente reduzida à sua real dimensão, de forma simples. A autonomia do campo não pode sobreviver ao isolamento ou, noutros moldes, o funcionamento dos campos deve aproximar-se da perspectiva que Schmidt propõe para a sua construção sistémica. Crer que no interior do campo da produção coexiste, com os produtores, o único público que pode importar – o dos próprio produtores – é desenvolver uma perspectiva autofágica:

Mas a sociedade dos artistas não é somente o laboratório onde se inventa essa arte de viver particularíssima que é o estilo de vida artista, dimensão fundamental da actividade de criação artística. Uma das suas principais funções, e sempre ignorada, todavia, é a de ser para si própria o seu mercado... (BOURDIEU, 1996: 79)

A verdade é que não existe texto literário sem público(s). Se a eclosão do campo literário é ditado – e dita – uma relativa independência face aos outros campos com que convive, a inexistência de públicos conduziria, inapelavelmente, à própria extinção do campo.

Não é incidental esta recorrência ao campo literário de Bourdieu. Schmidt fá-lo, em diálogo com aquele, pese embora a rejeição daquele, à proximidade invocada. E esse diálogo basta-se e explica-se, por si. Contudo, não resolve a aparente complementaridade que se manifesta:

*I wanted to express my idea that the notion of field and the notion of system are very close to each other, and that theoretical concepts like 'self-organization' and 'self-referentiality' might serve as instruments to clarify the internal structure of relations between fields and systems... (IBSCH, 1991: 436)*

Como se disse, Bourdieu dissocia-se desta complementaridade, ainda que não revele as diferenças que invoca:

*I do not want to spend your time speaking at length about the difference between system and field. I only want to say that, in my*

*opinion, our views are both very similar and completely different.*

(IBSCH, 1991: 436)

O afastamento campo/sistema será assim tão óbvio ou, pelo contrário, estar-se-á no limiar de concepções – instrumentos de trabalho – que se completam, expurgadas as inconseqüências ou inconsistências?

Schmidt apresenta um esquema global do fenómeno literário – também fenómeno de comunicação –, fruto de uma análise sistémica, que garante, com rigor, a escarpelização das condições de produção e recepção, em primeira instância, e posteriormente dos sistemas que interagem com aqueles, leia-se, por exemplo, mediação. A partir deste esquema global e sistémico é possível reunir, teoricamente pelo menos, todas as condições que envolveram a génese, recepção e difusão do texto literário.

Porém, mesmo agindo na convicção da verificação de todas as condições, a aplicação do modelo teórico não resulta fácil pela natureza extensiva das variadas implicações. A este óbice, poderá o campo de Bourdieu opor uma maior simplicidade de aplicação, pese embora a visão parcial do fenómeno literário. O campo da produção não pode nem deve esgotar-se em si mesmo, nem a sua análise, esquecidos os outros hipotéticos campos com que deverá interagir. Como se disse a dado passo, esta visão autofágica do campo literário é inconsequente.

A existência do prefácio constitui o reconhecimento da existência de público(s), com as consequências directas e indirectas que daí advêm. A primeira consequência directa traduz-se na impossibilidade do produtor invocar o privilégio de escrever na ignorância de um público; dizer-se que se escreve sem atentar a um público é, neste caso, um absurdo. Depois, porque arrasta para um domínio de coexistência produtor e receptor. Não apenas dois sistemas autónomos que se complementam, mas um espaço mediador onde se encontram. Indirectamente, as consequências que emanam do desejo do público de se constituir recepção do prefácio, com as implicações já aduzidas, a propósito dos processos de descodificação do texto literário.

## Capítulo 2 - *Quanto Vale um Autor?*

A pergunta pressuporá uma dimensão que não se procura contemplar; na verdade, ditaria a prudência alguma sorte de esquivo, que pudesse iludir a aproximação a este (muito) específico, denso e complexo objecto. O aparente contra-senso desta pré-locução é facilmente desmontável.

Estabelecida a ligação – como se acredita – estreita entre o prefácio de autor e o texto-em-si, é razoável que se levante a dúvida sobre a coincidência ou incoincidência entre quem faz o prefácio e quem faz o texto literário. E por aqui começa a procura inquieta do laço que se estabelece entre duas entidades que, indubitavelmente, se completam.

Para começar, faça-se um exercício simples. Ignorando-se, à partida, a entidade geradora do texto e sabendo-se que o prefácio de autor constitui uma realidade paratextual assinada; reconhecendo-se que o prefácio, legitimamente, predica, de algum modo, sobre o texto-em-si; e, finalmente, aceitando-se a validade dessa predicação, porque ao autor mais que a outra entidade essa predicação compete, sobretudo atendendo-se aos factores explicativos da produção e às linhas de motivação, então é quase imperativo concluir que um e outro autor são um só ou, de outro modo, que o autor do prefácio e o autor do texto-em-si se erigem num só. Mas talvez não seja tão simples e o exercício de (aparente) lógica não passe disso mesmo – um exercício.

O sistema de produção de Schmidt é claro quanto à existência de um autor:

*The producer is an **agent** who performs an **action** on the basis of ability and motivation and with the intention to create a literary text as a result (SCHMIDT, 1982: 109)*

Este agente, produtor, como Schmidt o designa, não é outro senão o autor, como, num outro passo, indica:

*To understand author's motives, we must inquire after the stance they assumed in the face of this mass of tradition. (SCHMIDT, 1982: 102)*

Este agente de produção, capaz de levar a cabo a realização de uma acção – o texto literário -, é o mesmo cuja “mestria e motivação” é responsável por aquela outra acção de produção: o prefácio. Nesta perspectiva, é difícil separar um e outro autores porque indubitavelmente o mesmo.

No entanto, há outra questão que não pode ser ignorada: o autor não representa o mesmo papel nem tem as mesmas intenções quando produz o texto literário ou o prefácio, nem ainda pretende atingir as mesmas finalidades. Provavelmente, o próprio receptor representa um par de papéis distintos, quer se apreste à leitura do prefácio ou à recepção do texto literário. Recorde-se Waugh, à cerca deste aspecto:

Elaborate introductions to the novel, footnotes, marginalia, letters to publishers – inclusion of the physical ‘scaffolding’ of the text – these again are reminders of the text’s linguistic condition. (WAUGH, 1996: 97)

Está-se, muito provavelmente, no domínio de duas convenções distintas<sup>9</sup>. Se o universo narrativo realiza uma forma de cosmogonia, aceite ou não pelo receptor, mas que este

---

<sup>9</sup> A convenção é, por si só, um conceito capaz de gerar inúmeras dúvidas. Veja-se, por exemplo, a seguinte passagem de Sequeira: “A noção da convenção levanta problemas de três níveis: o da relação entre convenção e a própria língua (...), entre convenção e aspectos literários como género, tema,

valida, tendo em conta a inerência criadora que é intrínseca às funções do autor, o universo do prefácio faz-se numa cosmogonia exterior a ambos os interlocutores, que ambos consideram igualmente válida, ainda que realizada por outrem mas igualmente objectiva. A única igualmente objectiva, se tanto se pode afirmar. A este propósito, atente-se a Schmidt:

*Receivers replace their models of reality and systems of norms with models and systems assignable to the persons in the world of the text. . (SCHMIDT, 1982: 79)*

E, ainda, um pouco mais à frente:

*... the prevailing model of reality loses its normative role in literary communication, opening the way for alternative frames of reference from within the text world. (SCHMIDT, 1982: 81)*

A recepção afectiva do texto literário não belisca a autoridade que o receptor reconhece ao autor; o produtor dispõe de total autoridade para, na esfera do universo que produz, dispor das qualidades dos seres e das coisas, dos não-seres, de tudo aquilo que as suas competências linguísticas e outras lhe permitam construir. O verosímil e o inverosímil são extrapolações que respeitam, em última análise, ao teor da relação entre produtor e receptor. Porém, não é este o universo do prefácio. E o universo do prefácio parece girar em torno de um outro conceito.

---

versificação ou literatura culta e popular e, por último, o da relação entre a convenção e a produção e a recepção da literatura.” (SEQUEIRA, 2003: 154) Na sequência, lê-se: “A noção de convenção é pouco clara, surge nos estudos literários associada à regularidade e à regra e é integrada na tão discutida oposição convenção – inovação...” (Idem) Mais à frente: “...convenção como sistema de estratégias interpretativas existentes fora do texto, formando uma parte da situação comunicativa e, em simultâneo, como conjunto de regras regulativas e constitutivas da textualidade. (Idem: 155) Para terminar: “...Schmidt compatibiliza dois níveis distintos da convencionalidade, ao não afastar a ideia de fronteira pela qual define os limites do sistema literário em relação aos outros sistemas sociais, simultaneamente apelando para um conjunto de conhecimentos e ideias aceites para justificar determinados modos de abordagem aos textos, o que já nos situa no domínio das convenções de leitura. (Idem: 156)

Atrás, sugeriu-se a ideia de *boa-fé* como um princípio básico do compromisso entre produtor e receptor na comunicação literária. Esta ideia correlaciona-se, de algum modo, com a expressa por Levin e que se apresenta, pese embora a sua relativa extensão, por se acreditar explicativa e necessária:

*Corresponding to truth conditions in constatives, however, there is an analogous set of conditions on performatives – what Austin called ‘felicity conditions’. Thus, although we may not ask of a performative utterance whether it is true or false, we may ask whether it is ‘happy’ or ‘unhappy’. (...) Felicity conditions are such, in other words, as are established with respect to certain conventions. If these conventions are observed in the carrying out of the speech act, then the performative is felicitous, otherwise not. (LEVIN, 1976: 143)*

Como sempre, é o domínio da convenção que estabelece a *boa-fé*, convenção protocolada implícita ou explicitamente por produtor e receptor. A partir dos actos locutórios, perlocutórios e ilocutórios<sup>10</sup>, regulando as suas funções nos actos de fala, tomando como base uma convenção estabelecida (pela tradição?) é possível falar de uma *verdade* ou de uma *felicidade* que atravessa os prefácios e que os distingue do texto literário.

Esse acto de *boa-fé* materializa-se sob a forma de um prefácio. Acto de comunicação, em primeiro lugar, perigosamente unilateral, arriscando, antecipando as perguntas que, como sombras, podem iludir o desvelar do texto, para um outro que frequentemente é, também, um interlocutor de (já) afectos, o prefácio é ainda a expressão da cumplicidade

---

<sup>10</sup> LEVIN (1976) remete para J.L. AUSTIN (1962), *How to do things with words*, New York, Oxford University Press. Levin chama a atenção para o facto de os pressupostos de Austin se aplicarem ao texto não literário. Daí a urgência da separação das convenções – literária e não literária. O que toca um problema que vai pairando sobre esta reflexão; grosso modo, em que plano situar o prefácio, sabendo-se, no entanto, que esta questão margina o objecto de trabalho?

que se torna mais estreita quanto se desenrola a linha temporal da actividade criadora do autor. Neste espaço, à margem do universo narrativo, mas vivendo e dependendo dele, produtor e receptor, mais o primeiro que o segundo, estabelecem um protocolo, em certos aspectos unilateral, do qual dependerá uma relativa – a possível – aproximação dos ângulos de descodificação do texto literário proposto. Este espaço é o que mais se aproxima de uma feição denotativa da linguagem, impondo uma relativa objectividade, que se assemelha à leitura das regras de um qualquer jogo. O prefácio é o *não-lúdico* que prepara o prazer do texto e os interlocutores assim o entendem.

Daí, a mais que provável pluralidade – dualidade – de papéis, a que se dispõem produtor e receptor, consoante escrevem e lêem o prefácio, ou escrevem e lêem o texto literário. Ultrapassado o ritual, que já se viu não é imperativo, as partes dispõem-se ao jogo, arriscar-se-ia, ao prazer do jogo.

É tentador *colar* o prefácio de autor ao texto autobiográfico. De um modo por vezes ténue e indistinto, o que cruza o prefácio são justamente reflexões, a espaços maturadas e vivificadas no tempo e na distância, atribuíveis a um *eu* que estende o *eu-outro* do texto literário, contemplando-o, aqui e ali, como um alter-ego passado, embora estágio necessário do presente. Meras impressões, reflexões teóricas, afirmação de um intento, de uma motivação, consolidam-se *discurso de mim*. A este propósito podemos referir sistema de pré-condições. E porque este dita o autor, assim produz a sua inerência, o que lhe é próprio e portanto biográfico.

Este é terreno frágil. Lejeune adianta uma definição de autobiografia:

*Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité.* (LEJEUNE, 1996: 14)

Observada a definição, como encaixar o prefácio no paradigma proposto? Melhor ainda: como pode o prefácio relacionar-se com este *acentuar da vida pessoal* do autor?

Não se pretende transformar o prefácio num texto autobiográfico. Longe disso. Pretende-se, sim, verificar traços autobiográficos no prefácio de autor, laivos de autobiografia que sustentem a *boa-fé* sem a qual a sua pertinência se esvai.

Tal como Genette alargou o âmbito do prefácio, tomando como referência a sua funcionalidade, o mesmo procedimento poderá ser aplicável ao cariz autobiográfico do prefácio de autor.

A retrospectiva em prosa, de parte da existencial do autor, bem como as marcas da sua personalidade são elementos constantes do prefácio de autor. O problema que aqui decorre, e tem sido patenteado no decurso deste trabalho, é o da essência do prefácio; que tipo de texto este que, para além do texto literário, procura responder por este mas, também, por si próprio. De alguma forma já se respondeu a esta questão na primeira parte; o problema decorre, agora, não do ponto de vista do prefácio mas do ponto de vista do produtor.

É, efectivamente, o prefácio de autor pintado por marcas autobiográficas que o possam tornar objecto de análise por este prisma? É a resposta a esta questão que permitirá encerrar o capítulo da *boa-fé*. Nada justificará, daí em diante, a descrença do receptor no autor desnudo, revelando as mais profundas e íntimas contradições, hesitações, desejos.

Observem-se alguns casos:

Mas para mim bateu a hora de lhe prestar homenagem. Foi a sua mão, tão forte como delicada, que me guiou ao proscénio das letras; aí me incutiu a força de ânimo necessária para persistir.  
(RIBEIRO, 1985: s.p.)

Desde já, porém, me declaro convencido, sem qualquer pechisbeque de modéstia, de que irei morrer com a amargura de não atingir a parte que me distribuí na busca de uma literatura

nacional e humana, onde cada escritor, sem pauta alheia, se realize à medida do homem biológico, social, psicológico e político que cada indivíduo traz consigo, refazendo-se nele e no contexto da sociedade que ele próprio ajudará a manter ou a renovar. (REDOL, 1980: 31-32)

Algumas vezes, receio que esta ideia de cinquenta anos devotados à Literatura, esta ideia e essas interrogações que me fazem, que eu próprio me faço, sobre o que penso e sinto após a estrada percorrida, me influenciem e me levem a criar uma admissão de velhice, uma invasão de sombras crepusculares lá onde me parecia, talvez ilusoriamente, haver ainda uma luz de meio dia. E a verdade é que eu desejo, agora um pouco inquieto, continuar a ver as árvores com a mesma emoção com que sempre as vi. (CASTRO, 1991.: s.p. )

Vais ler um livro que eu hoje teria escrito de outra maneira.  
(TORGA, 2000: 13)

Muitos outros exemplos poderiam ser aduzidos. A omnipresença da feição biográfica – autobiográfica, para o caso – é irrefutável. O tom é confessional, ao interlocutor estendem-se laços afectivos que o tornam íntimo do produtor; àquele se revelam as dubitativas angústias. E as parcas certezas que conduzem ao texto. A ambiguidade de uma escrita para um vazio imanente, embora plausivelmente preenchido num momento qualquer de recepção a haver, e no qual é certo existirem laços que unem produtor e receptor, numa dimensão afectiva, íntima e partilhada.

Lejeune fala de fantasmas:

*Le lecteur est ainsi invité à lire les romans non seulement comme des **fictions** renvoyant à une vérité de la «nature humaine», mais aussi comme dès **fantasmes** révélateurs d'un individu. J'appellerai cette forme indirecte du pacte autobiographique le **pacte fantasmatique**. (LEJEUNE, 1996: 42)*

Os *fantasmas*, intuídos, descodificáveis, ou metaforicamente realizados ao longo do romance autobiográfico, são materializados no prefácio. É da sua verbalização que resultam as motivações expressas que poderão constituir uma chave desveladora para o texto literário. Mas os pontos de contacto são evidentes.

Mas talvez nem seja necessário falar de *fantasmas*, imagem difusa e ambígua, que erradamente coloca no plano do metafísico o que, de forma mais pragmática, Mayo resolve:

*El autor ofrece algo al lector. El autor, pues, se encuentra con un objeto personal y a él se dirige familiarmente. Es importante esta «familiaridad» inherente a toda «tradicionalidad». Ello trae consigo el tuteo que es característico de todo prólogo. Este tuteo, estilísticamente, responde a un afán de predilección e intimidad. El lector es objeto de «confesiones íntimas» por parte del autor. (MAYO, 1957: 123)*

Fantasmas diferentes assolam a função autor. Os fantasmas que fazem Michel Foucault equacionar a existência daquele. Ou o papel que desenvolve na função autor. Ou como a função autor se desprende – ou pode desprender – do texto. Diz Foucault<sup>11</sup>:

---

<sup>11</sup> Transcrição de um debate com, entre outros, Foucault, na sequência de uma comunicação por si feita à Sociedade Francesa de Filosofia.

A função autor é, assim, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade. (FOUCAULT, 2006: 46)

Que discursos? Aqueles em que a função autor se encontra legitimada, através de factores que Foucault materializa em quatro pontos, tais sejam a propriedade, a não universalidade e a inconstância sobre os discursos, a sua formação não espontânea e, por último, a sua relação individual com os signos. Excessiva abrangência, excessiva vacuidade, a função autor não parece definida. Pelo contrário, dilui-se em aproximações transitórias e impalpáveis.

Mas ainda que se aceite esta proposta conceptual difusa, problema maior surge num passo seguinte:

Seria tão falso procurar o autor no escritor real como no locutor fictício; a função autor efectua-se na própria cisão – nessa divisão e nessa distância. (FOUCAULT, 2006: 55)

Este desfragmentamento do autor, do escritor real e do locutor fictício, *cisão*, *divisão* e *distância* são negados no prefácio de autor. Aceitando-se o locutor fictício como a exterioridade do autor na interioridade da obra – ignorados argumentos que poderiam ser facilmente aduzidos -, mais difícil se torna aceitar a separação entre autor e escritor real, mesmo que para o caso se olhe a particularidades funcionais.

O sistema de pré-condições que é reconhecido ao autor não difere do sistema de pré-condições que cumpre ao escritor real. São-no idênticos e não é a existência de um nome que reclama uma propriedade e uma criação que altera esse facto. Autor e escritor real apelam da mesma emergência e, ao invés de cisão ou distância, importará perceber em que medida um se movimenta na esfera interior do outro, como se verifica da leitura dos prefácios.

É ainda Foucault que prossegue, num outro registo importante, e no qual revela uma faceta pertinente e omnipresente – de uma omnipresença latente – do presente trabalho:

De facto, todos os discursos que são providos da função autor comportam esta pluralidade de “eus”. O eu que fala no prefácio de um tratado de matemática – e que indica as circunstâncias da sua composição – é diferente, tanto na sua posição como no seu funcionamento, daquele que fala numa demonstração...  
(FOUCAULT, 2006: 55)

Esta evidência, chame-se assim, assume um particular significado se a questão central é o prefácio de autor. Que os papéis desempenhados são substancialmente diferentes – e já houve ocasião, aqui mesmo, de o expressar – não carece de demonstração. Porém, advoga-se que, em essência, se está na presença de um mesmo “eu”, com funções diferentes, e não de vários “eus”, com funções distintas. Por isso, a rejeição da ideia de cisão.

A redução do autor a uma função, em si mesma, não seria uma condicionante não fosse o caso de, esta mesma redução, contribuir para uma divisão artificial entre o autor e o escritor real, procurando clivagens num universo unipessoal, individual e marcado pelas supra-referidas pré-condições.

A função autor, proposta por Foucault, enformará esta linha de orientação:

...a função autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que encerra, determina, articula o universo dos discursos; não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; não se define pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas através de uma série de operações específicas e complexas; não reenvia pura e simplesmente para

um indivíduo real, podendo dar lugar a vários “eus” em simultâneo, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem ocupar. (FOUCAULT, 2006: 56-57)

Neste passo, o autor reafirma a pluralidade de “eus”, a que aqui se obsta. Ao invés da variedade de “eus”, repete-se, o que parece ocorrer é uma variedade de papéis ou funções de um “eu”, de acordo com o acto de comunicação. Seja como for, outra questão é gerada, de importância capital, com o reconhecimento das questões sincrónica e diacrónica; porém, não nas implicações relativas aos “eus” de que Foucault faz eco, mas da dimensão e especificidade do papel do produtor e que é visível na dinâmica do campo proposta por Bourdieu.

Mas não se esgota, aqui, a delineação da função autor. Foucault dirá mesmo mais:

O autor – ou o que tentei descrever como a função autor – é com certeza apenas uma das especificações possíveis da função sujeito. Especificação possível, ou necessária? Olhando para as modificações históricas ocorridas, não parece indispensável, longe disso, que a função autor permaneça constante na sua forma, na sua complexidade e mesmo na sua existência. (FOUCAULT, 2006: 70)

Desejo de desaparecimento do autor? Constatação da sua prescindibilidade? Os prefácios refutam-no.

Contudo, Foucault não parece muito confortável com essa espécie de ostracismo a que o próprio vai votando o autor. Confira-se:

...não disse que o autor não existia; não disse e admiro-me que o meu discurso se tivesse prestado a semelhante contra-senso. (FOUCAULT, 2006: 80)

Na verdade, de acordo com o próprio, o que pretendia seria:

...o autor deve apagar-se ou ser apagado em proveito das formas próprias aos discursos. Entendido isto, a questão que me coloquei foi esta: o que é que esta regra do desaparecimento do escritor ou do autor permite descobrir? Permite descobrir o jogo da função autor. (FOUCAULT, 2006: 80-81)

Convenha-se que não é fácil descortinar a razão de ser do apagamento do autor para fazer surgir, das cinzas daquele, o jogo da função autor. Para mais quando Foucault acrescentará:

Eu não disse que reduzia o autor a uma função, mas que analisava a função no interior da qual qualquer coisa como um autor podia existir. (FOUCAULT, 2006: 83)

*O Pensamento do Exterior* contribuíra para esta linha orientadora de pensamento. Por isso pode ler-se, por exemplo:

A fala da fala leva-nos pela literatura, mas talvez também por outros caminhos, a esse exterior onde o sujeito que fala desaparece. (FOUCAULT, 2001: 12)

O prefácio parece contrariar esta leitura. Parece, pelo contrário, ser o vínculo do sujeito que afasta o desaparecimento e que, a cada instante, chama para o seu seio a obra.

A visão de Foucault não caminha só. Roland Barthes parece, também, empenhado no *homicídio* do autor. Ou, na melhor das hipóteses, na constatação do seu desaparecimento. Em dado momento, em *O Prazer do Texto*, é possível recolher:

Como instituição, o autor morreu: a sua pessoa civil, passional, biográfica, desapareceu; desapossada, já não exerce sobre a sua obra a formidável paternidade que a história literária, o ensino, a opinião tinham por função estabelecer e renovar a narrativa;  
(BARTHES, 1974: 66)

Se por *formidável paternidade* Barthes se refere à onnipresença autoral, é impossível não recusar a leitura feita; justamente, o prefácio afirma a paternidade e a presença, formidável ou não. Talvez, neste contexto, seja enquadrável a observação de Genette, em *Arquitexto*, procurando dialogar entre a existência de um autor, a existência de um texto e a relativa autonomia de ambos:

O artista, como o Deus da criação, fica no interior, ou atrás, ou para lá, ou acima da sua obra, invisível, subtilizado, fora da existência, indiferente, aproveitando para tratar das unhas.  
(GENETTE, 1986: 59)

Ainda assim, mesmo que ocupado com triviais tarefas, o afastamento do autor não pode constituir a sua negação e a ousada comparação parece propiciar invulgar analogia: a de um acto prefacial que se insinue tábua de mandamentos.

Já se escreveu a incontornável existência do autor e a sua indissociabilidade com o texto. O seu texto, em primeiro lugar. De outras posses, de futuras posses do texto não

se analisa aqui e agora. E essa posse – do fazedor, do criador – é resgatada pelo prefácio; quase apetece dizer para memória futura, esse registo de propriedade, a paternidade quitada a custo do exercício da expressão pessoal e íntima com o receptor. Não importa o quanto se predique em torno das funcionalidades mais ou menos evidentes do papel autor, da entidade autor. A sua existência afigura-se, afirma-se na construção opcional do prefácio.

## Entrefácio

O neologismo justifica-se, bem como a inclusão deste corpo estranho em meados do trabalho. Corpo estranho pela presença, porque em essência rapidamente se verificará da sua legitimidade.

Disse-se que o prefácio não terá uma forte presença na literatura portuguesa dos séculos XIX e XX. Haverá, com toda a certeza, razões que justificam essa ausência e algumas poderiam ser adiantadas, fosse essa a matéria deste exercício. Mas a matéria presente procura motivações, a partir de prefácios. Na sua inexistência, na sua singular escassez, o que haverá a fazer é, a partir dos materiais existentes, procurar um corpus coerente, em número representativo, e que não se afaste, em grande medida, do que era – é – o projecto inicial.

A selecção dos autores não teve nada de aleatório, ocasional. Com base nos trabalhos (retrospectivos) das histórias literárias, presentes os programas curriculares do ensino oficial e a perspectiva da Academia, elegeram-se autores cuja representatividade figurasse, inquestionavelmente, dos cânones literários:

A convencionalização não é exterior à objectivação das obras de arte, não é um produto do declínio. Está nelas à espreita; a vinculatoriedade englobante, que as obras de arte adquirem através da objectivação, equipara-as às universalidades então dominantes. (ADORNO, 2003: 68)

Depois, e esse seria o caminho, com base nas suas próprias reflexões feitas prefácio, aduzir-se-iam as motivações que os haviam conduzido à matéria artística.

Eis que, soberba imprevisibilidade, o projecto esbarra no pouco afecto que os escritores portugueses revelam pelo prefácio. Há casos absolutamente paradigmáticos:

- Júlio Dinis escreve um prefácio único para a sua obra poética. A narrativa – corrente objecto – não é alvo de uma linha singular;

- Vergílio Ferreira ignorou o prefácio; quando não o fez, metamorfoseou-o em texto literário, em pré-narrativa;

Carlos de Oliveira, Mário de Sá-Carneiro, Mário de Carvalho não o contemplam; este último, duas ou três excepções, que não se articulam com o objecto de trabalho.

É verdade que, em antítese, há matéria prefacial em qualidade e quantidade, que uma mão cheia de autores trouxe a lume. E dessa matéria se procurará fazer eco.

O que não deixa de criar algum espanto é a real dimensão da prosa narrativa portuguesa dos séculos XIX e XX, visto este último, como se sabe, parcialmente. E é escasso o número daqueles que foram resgatados pelo cânone literário. Tão escasso que, torna-se missão complexa reunir uma centena de prefácios. A não ser que se abusasse de alguma permissividade camiliana, cuja proficuidade até aqui se manifesta. Apresentemo-los, pois.

## CAPÍTULO 3 – Prefácios e autores: a motivação

### 1. Almeida Garrett

A Almeida Garrett foi já feita referência. Embora exultando com a renascença do prefácio, nem isso prodigalizou a sua produção própria. Da sua obra narrativa em prosa, apenas *O Arco de Sant’Ana* foi objecto desta atenção. Um objecto singular, sem dúvida, porque os prefácios apresentam-se em número de quatro: dirigindo-se “Ao Leitor Benévolo”, na primeira edição, dedicando o livro “Ao Ilmo. Sr. Coronel J.P.S. Luna”, no “Prefácio da Segunda Edição” e, finalmente, numa “Advertência”.

A disposição física dos prefácios no livro não corresponde à sua ordem cronológica. A diversidade cronológica tem a virtude de fazer perceber como a o produtor o receptor e a obra procuram entabular diálogo. Porque a obra não deve estar ausente do diálogo, se é o seu pretexto. Ademais, afirma a recusa do autor em desligar-se do texto. É o reclamar do demiurgo que não abdica da sua obra, é a âncora que une produtor e produto. E deste processo já anteriormente se fez eco.

“Ao Leitor Benévolo” data de 1844 e, como já se disse, acompanha a primeira edição da obra. Ao longo de cinco páginas, Garrett explana as motivações (plurais) que o acompanharam. Pela primeira vez verifica-se uma disponibilidade para a evolução dessas motivações – e leia-se evolução no sentido estrito de alteração, mutação – o que pode ser justificado a partir desta primeira afirmação do autor:

...é por isto que hoje publico um romance, traçado e meio escrito  
há doze anos sob impressões e inspirações mui diversas.  
(GARRETT, 1984: 10)

Convirá, desde já, separar dois tipos de motivação explícitos no prefácio, um dos quais de todo alheio aos correntes propósitos; as motivações que conduziram à publicação do texto, cujo interesse é inquestionável e que poderiam articular-se com as motivações

para a produção do texto, serão ignoradas. Quanto a estas últimas, pode ler-se inicialmente:

Começado a folgar, e sem mais desígnio que o de entreter o tempo e distrair o espírito, converteu-se depois em coisa mais séria do que ele queria ser, por pouco que seja – e é. Recordações da infância, saudades das primeiras pessoas que se conheceram na vida, amor aos primeiros objectos que se viram...  
(GARRETT, 1984: 11)

Ao prazer descomprometido da escrita pela escrita – ou ao compromisso com a escrita pelo simples prazer de o fazer -, Garrett apõe a seriedade de outras motivações, as que o conduzem ao universo da memória, ao tempo da infância. Mas será ingénuo crer que por aqui se esgotam. Num outro momento do prefácio é possível ler-se:

Há doze anos, há dez, há cinco, há três, era inconveniente, era impolítico, não era generoso – que é pior – recordar a memória de D. Pedro-o-Cru açoitando por suas mãos um mau bispo.  
(GARRETT, 1984: 10)

A memória espraia-se para além do autor e fixa-se em D. Pedro, pelo que não há ingenuidade política na prática da escrita. Para mais, quando o autor se faz valer da verdade histórica:

Fique, porém, certo o leitor amigo e benévolo que a verdade chamada histórica, isto é, a dos livros, vai guardada e salva.  
(GARRETT, 1984: 11)

Por esta altura já vai distante a escrita pela escrita. O compromisso com a verdade histórica vem ratificar o compromisso do homem político, numa época marcada por profundas convulsões.

A dedicatória “Ao Ilmo. Sr. Coronel J. P. S. Luna” nada acrescenta à problemática que se vai abordando, pois não revela motivações. Levanta, porém, um novo problema, se se recuar à questão do autor ou do autor-função. Assinada pelo “camarada e amigo”, traz à tona a dificuldade da percepção desta nova voz, novo papel, que sob a assinatura do “Número 72” não deixa de vincular o mesmo Garrett de antes e o que proximamente se seguirá. E que por uma outra vez deixa reais interrogações à existência dos vários eus autorais quando, na realidade, o que parece evidente é o reivindicar de vários papéis para um só eu.

“Advertência” data de 1849. E seria, talvez, ignorada, não fora o mérito do seu contributo para ideias que têm vindo gravitando, aqui e ali.

Em primeiro lugar, porque exercita a (possível) função dialogante entre produtor e receptor. “Advertência” nasce de uma necessidade de resposta, cuja pertinência é maior se acompanhando a obra literária:

O autor aborreceu-se muito com as alusões políticas pessoais que inimigos e maus amigos se empenharam em achar no primeiro volume deste romance. (GARRETT, 1984: 16)

O aborrecimento expresso do autor é enfatizado ao ponto de “protestar (...) contra todas essas alusões”. O prefácio veste uma outra roupagem e configura-se como mecanismo aberto de comunicação entre produtor e receptor.

Em segundo lugar porque esboça uma reflexão sobre, ainda que apenas na perspectiva de autor, sobre a subjectividade que é imposta pelo tempo, resultando na singularidade de cada homem poder ser, apenas, um homem do seu tempo:

O romance é deste século: se tirou o seu argumento do décimo quarto, foi escrito sob as impressões do décimo nono; e não o pode nem o quer negar o autor. (GARRETT, 1984: 16)

A visão sob os condicionalismos impostos pelo sistema de pré-condições do autor, torna o texto o uma obra literária do século dezanove. A mesma razão fará com que o receptor dos tempos vindouros seja um receptor do seu século, fruto das suas próprias pré-condições. Mas este facto apenas valida o prefácio; a sua existência proporciona a contextualização necessária para que o leitor futuro, pese embora a incapacidade de se despir dos traços de que é dotado para a recepção, possa criar os meios necessários à descodificação do texto. Que se argumente que a história literária o faça não é bastante; a história literária não responde às idiossincrasias do autor nem pode, ainda que provida de olhar arguto, sustentar a visão individual e circunstancial, que não responde às impressões massivas de um determinado período histórico-literário.

Volvidos sete anos sobre o primeiro prefácio, Garrett escreve um “Prefácio da Segunda Edição”. Na generalidade, sustenta as ideias que haviam ficado expressas no prefácio de 1844. Mais; expressa-as, seguindo exactamente o mesmo percurso, que o leva de uma motivação desinteressada – o prazer do prazer -, a uma obra cuja gravidade é sustentada no rigor histórico.

Garrett começa por dizer:

...nunca houve escrito menos pretensioso desde que há escritos;  
(GARRETT, 1984: 14)

Perante tão absoluta declaração, é quase imperioso que se aceite a inexistência de qualquer outra motivação, que não a lúdica, de modo a ocupar o tempo, como já se lera. Porém, também já se lera e percebera que as motivações do autor não se filiariam apenas em tão inócuo propósito, se de algum propósito se pode afirmar inócuo.

Na sequência da leitura do prefácio, é notória a preocupação em reafirmar o valor da informação histórica que envolve o narrado, fidelizando os procedimentos que tornam a narrativa histórica, não obstante a relutância de Garrett em aceitá-lo. Vai mesmo mais longe e, na sua ambiguidade discursiva, oscila entre a leveza discursiva do texto e o efectivo trabalho de consolidação dos elementos históricos:

...empregaram bem mal o seu tempo os que se incomodaram a julgá-lo doutoralmente, aferindo-o pelas severas regras do romance histórico professo e confesso. (GARRETT, 1984: 14)

Afastando-se do romance histórico, poderia pensar-se que, liminarmente, o assunto estaria encerrado. E que *O Arco de Sant'Ana* se vestiria da mais desinteressadas das roupagens, respondendo à lacónica e peremptória afirmação de Garrett: "...nunca houve escrito menos pretensioso...".

O prefácio que acompanhava a primeira edição mostrara o mesmo estratagema. Pelo que não causa qualquer estranheza ler-se:

Para satisfazer, porém, aos escrupulosos, aqui se juntam, nas notas desta segunda edição, alguns documentos indispensáveis que provam haver no presente romance toda quanta verdade histórica um romance pode suportar sem cair em pedante e maçador. (GARRETT, 1984: 14)

Ao despretenso romance não chega uma qualquer lufada de documentação histórica. Ao despretenso romance não basta a quantidade razoável de verdade histórica. Porque no despretenso romance cabe toda a verdade histórica que pode caber, até ao limite que o impeça de ser pedante e maçador. Aliás, de tal modo se acha importante esta verdade histórica que Garrett conclui:

Estes curiosos e interessantes documentos foram-me comunicados pelo ilustre reformador da nossa História<sup>12</sup> durante a maior força e calor da composição do romance, em tempos e expansões de boa amizade. Juntos lemos parte grande parte dos capítulos, e se emendavam aqui, ali, e se consultavam alfarrábios. – Tenho verdadeira satisfação de o dizer aqui. (GARRETT, 1984: 14-15)

É forçoso, pois, concluir que as motivações já reveladas sete anos antes se mantêm inalteráveis, embora permaneça a estranha e aparente dualidade que leva a Garrett a intentar uma razão, buscando outra.

## 2. Alexandre Herculano

Alexandre Herculano lega dois exemplares de prefácio para, respectivamente, *Eurico, o Presbítero* e *O Monge de Cister*. O primeiro, sem qualquer designação. O segundo denomina-se “Introdução do Autor, A Época de D. João I”.

Em *Eurico, o Presbítero*, terá sido o autor motivado pela vida religiosa. Melhor dizendo, pelas especificidades da vida religiosa, sobre a qual nomeia as limitações, as *amarguras*, como lhe chama:

Essa crónica de amarguras procurei-a já pelos mosteiros quando eles desabavam no meio das nossas transformações políticas. (HERCULANO, 1986a: 30)

---

<sup>12</sup> Com toda a probabilidade, uma referência a Alexandre Herculano.

De facto, a par de um outro factor que move o autor e de que fará eco no prefácio de *O Monge de Cister* – o recordar da história, o recuperar da memória colectiva perdida -, é a *excentricidade* do homem monástico, da instituição monástica, que ganha forma:

Da ideia do celibato religioso, das suas consequências forçadas e dos raros vestígios que destas achei nas tradições monásticas nasceu o presente livro. (HERCULANO, 1986a: 30)

Segundo Herculano, com igual origem ao anterior<sup>13</sup>, *O Monge de Cister* parece aproximar-se mais do paradigma apontado aos escritores românticos, quer na vertente temática quer na motivação subjacente àquela:

...mas, cuidando que reconstruís um pedaço de história da arte ou dos homens, não fareis<sup>14</sup>, porventura, senão compor um fragmento de novela. (HERCULANO, 1986b: 9)

Implicações à parte – a impossibilidade de recuperar a história fazendo-o, apenas, de forma fragmentária o que, não obstante, não deve constituir um entrave -, o que se destaca é a demanda do passado possível, evitando que se perca, de todo, a sua memória:

Foi uma dessas meditações artísticas que gerou o pensamento deste livro, o transmitir aos vindouros alguns fragmentos do passado. (HERCULANO, 1986b: 10)

---

<sup>13</sup> Afirma o autor que a leitura de um manuscrito gótico terá estado na base dos pensamentos que o despertaram para a narrativa. E conclui: “O Monge de Cister, que deve seguir-se a Eurico, teve, proximamente, a mesma origem”. (HERCULANO, 1986a: 31)

<sup>14</sup> Dirige-se, claro está, ao leitor, com quem faz uma *viagem* pelas ruas de Lisboa.

### 3. Camilo Castelo Branco

A proficuidade, em Camilo, não é uma ilusão; onde, noutros autores, se lidou com a parcimónia, aqui lida-se com a abundância<sup>15</sup>. Os cinco prefácios tratados espraiam-se de 1854 a 1879. O primeiro para *A Filha do Arcediogo*, o último, “Prefácio de 2ª Edição” de *Eusébio Macário*. De permeio, “Advertência” a *O Livro Negro de Padre Dinis* de 1855, “Advertência” e “Prefácio da segunda edição” para *A Doida do Candal*, de 1867 e, em 1870, “Prefácio da 2ª Edição” e “Introdução” para *A Mulher Fatal*.

*A Filha do Arcediogo* aposta na dimensão emocional do romance, a crer em Camilo, que estabelece ao segundo parágrafo:

Se sois como eu, em cousas de romances (...) gostareis de povoar a imaginação de cenas que se viram, se realizaram, e deixaram de si vestígios, que fazem chorar, e fazem rir. Esta dualidade, que caracteriza todas as cousas deste globo... (BRANCO, 1977: 5)

O romance deve apontar para coisas já vistas, realçando as emoções – o riso e o choro – pois é assim o mundo. O prefácio introduz um mote interessante: o autor vai contar o que lhe foi contado por fidedigna fonte<sup>16</sup>. Transformado em elemento de mediação, de difusão, se assim se entender, fica estabelecido um tríplice protocolo entre a fonte, o autor e o leitor:

Ingrato seria eu se não significasse aqui, com toda a cordialidade de que sou susceptível, o meu reconhecimento à dita pessoa, que promete elevar-me à importância de escritor verídico, num

---

<sup>15</sup> Os prefácios de Camilo são um corpus suficiente de trabalho, em resultado da quantidade e riqueza, sustentada numa ironia plena.

<sup>16</sup> “Tudo isto que eu sei, e muito mais que espero saber, é-me contado por uma respeitável senhora...” (BRANCO, 1977: 5)

gênero em que todos os meus colegas mentem sempre.  
(BRANCO, 1977: 5-6)

O que Camilo pretende com o *escritor verídico* poderá especular-se num outro contexto. Presentemente, importa salientar o recurso a uma (real?) fonte que valida o que é contado, minimizando o papel do autor, verdadeiro absurdo se não se julgasse que a ironia camiliana joga um papel importante neste discurso. Mas esta fonte (?) feminina prepara-se para representar um papel maior nas mãos de Camilo:

O público, maravilhado da minha esterilidade, dirá então que os meus romances eram dela; e um nome, hoje obscuro, será exumado do esquecimento para quinhoar da glória dos escritores-fêmeas desta nossa terra tão escassa – ainda bem – desse contra-senso. (BRANCO, 1977: 6)

Está clara a opinião de Camilo sobre os *escritores-fêmeas*. Aliás, não poderia estar mais clara, mas por uma outra vez essa importante afirmação terá que ser ignorada. No presente, convém destacar a importância que Camilo confere ao público – instância receptora, capaz de “fazer” o autor. O público é a instância que determina a perenidade do autor e da obra.

O ano seguinte traz a “Advertência” a *O Livro Negro de Padre Dinis* e, globalmente, as linhas gerais são mantidas. O papel da arte resume-se ao lúdico e a importância do público é determinante:

É preciso dar-vos um romance; uma biografia, uma história em capítulos, um enredo interessante de peripécias. E tendes razão.  
(BRANCO, 1983a: 21)

O autor responde ao desejo do público. Por responder fica a dúvida se esse desejo é comungado pelo produtor; determinar até que ponto se distancia o autor do que escreve ou se, na realidade, produtor e receptor se encontram no meio caminho do texto seria muito importante. Quanto ao demais, a ludicidade da recepção fica bem vincada:

Lede como quem se recreia. Para isso comprais este livro.  
(BRANCO, 1983a: 21)

A perfeita identificação dos motivos que agitam o leitor, representa um motor para o produtor que não terá que corresponder, forçosamente, ao que seriam as suas expectativas individuais.

*A Doida do Candal* abre com mais uma “Advertência” na qual se deve salientar a origem do romance, uma vez mais exterior ao autor:

Passados dias, mostrou-me<sup>17</sup> um livro in-fólio manuscrito, facultando-me o traslado do que merecesse ser contado. Aqui está a origem deste romance. (BRANCO, 1983b: 14)

Já se vira que, para Camilo, o romance bebe do real. Regista-se a reiteração. Depois, o “Prefácio da segunda edição” vem reforçar ideias já deixadas sobre a função do romance o que, por sua vez, deixa a claro as motivações do autor, num diálogo pouco ortodoxo, oscilando entre a crítica e o gosto do público:

Não obstante, os famintos de romances com recheio de sucosas cabidelas insistem que o romancista deve imolar ao agrado e contentamento da crítica o gosto destragado da maioria dos

---

<sup>17</sup> Um companheiro com quem dialogara sobre um duelo, ocorrido no Porto.

leitores. Pensam e aconselham discretamente. Eu por mim tenho querido contentá-los; (BRANCO, 1983b: 15-16)

O periclitante equilíbrio entre as exigências da crítica e os desejos do público, do qual o autor não pode ser fiel, pois aparentemente são inconciliáveis, introduzem a problemática latente do valor (intrínseco) do texto literário e, conseqüentemente, da sua perenidade. Por outro lado, a afirmação da existência da crítica torna palpável o sistema de mediação apontado por Schmidt e complexifica o fenómeno da produção que tende a responder a três vectores, a saber, o autor, o público e a crítica.

Não se esgota a reflexão camiliana. Para além das oscilações entre os desejos da crítica e do público, existe um problema concreto, de contornos definidos, material:

Por onde havemos de concluir que o escrever para a posteridade é um sacratíssimo dever tão-somente a uns bens sorteados da fortuna que têm segura a vida presente, e se esmeram em prolongar a futura pela eternidade fora até encontrar uma geração que lha perpetue no bronze da estátua. (BRANCO, 1983b: 16)

Com esta declaração, Camilo cinde os escritores em dois grupos vincadamente demarcados, atirando para os que possuem condições para não depender da escrita a preocupação com o futuro.

Quanto ao mais, nada como banir os juízos polémicos que resultariam da cisão, através de afirmação peremptória, caminhando no essencial para o entretanto proferido:

Nada, pois, de tirar à novela a inutilidade que a faz preciosa. Seja cada um do seu tempo e do seu país. O melhor romancista em Portugal, por enquanto, há-de ser o que tiver mil leitores que lhe

comprem o livro e o aplaudam, contra dez que o leiam de graça e o critiquem em folhetins a dez tostões. (BRANCO, 1983b: 17)

A meia página do “Prefácio da 2ª Edição” de *A Mulher Fatal* cumpre a sua função essencial, dialogar com o leitor, sem que nada acrescente a este trabalho. O mesmo não se aplica à “Introdução” de quatro páginas, que deixa notas significativas. Em primeiro lugar, quanto ao presumível tom do texto:

Ninguém se lembrou de inscrever algum dos nossos satíricos na plêiade dos que, rindo, castigaram. (BRANCO, 1981: 19)

Depois, dando conta do modo como, individualmente, o mesmo Camilo reage às coisas do mundo e do homem:

Primeiramente, se não choro, condoo-me; depois, esgaravatando na raiz das dores humanas encontro aí ou sedimento de perversidade ou ridicularias miserabilíssimas. Então é o rir. (BRANCO, 1981: 19-20)

Em seguida, esclarecendo as motivações que o impelem:

...porque vou intender em tragédias amorosas... (BRANCO, 1981: 20)

Esclarecidas as motivações, indiciado o tom, de uma penada o autor pode resumir o que esperar de *A Mulher Fatal*:

E isto me pesa; que este livro abrangerá um tristíssimo caso que me fez envelhecer anos na hora em que o vi. Que profanação, se o riso me antepuser os fantasmas irritados das almas insepultas!  
(BRANCO, 1981: 20)

1879 é o ano da publicação de Eusébio Macário e, do mesmo ano, a “Advertência” e o “Prefácio da 2ª Edição”. A polémica que envolve a obra – cedência ao Naturalismo ou sátira? – condiciona sobremaneira qualquer dos prefácios. A celeridade da resposta de Camilo acompanha a rápida segunda edição e mais uma vez é caracterizada pela mordacidade:

O tímido autor esperava que os artistas não refugassem a obra tracejada e afirmassem que eu, nesta decrepidez em que faço ao estilo o que os meus coevos de juventude fazem ao bigode, não podia penetrar com olho moderno os processos do naturalismo no romance. Ora a coisa em si era tão fácil que até eu a fiz<sup>18</sup>...  
(BRANCO, 1990: s.p.)

Polémica à parte, o romance escrito sob a matriz do Naturalismo segue o trilho da que parece ser a motivação fundamental de Camilo, agradar ao público (comprador):

Creio que, hoje em dia, novela escrita de outro feitio não vinga.  
(BRANCO, 1990: s.p.)

Nenhuma hipocrisia pode ser apontada a esta visão da arte. Camilo já avisara que a posteridade é para os outros; já alertara para a importância dos mil livros vendidos; já

---

<sup>18</sup> O tom é de tal modo mordaz, que valerá a pena acompanhar: “...e tão vaidoso fiquei do Eusébio Macário que o reputo o mais banal, mais oco e mais insignificante romance que ainda alinhabei para as fancarias da literatura de pacotilha.” (BRANCO, 1990)

tornara evidente que a arte (também) paga contas; e em todo o percurso manifesta uma notável coerência que apenas pode incomodar pela honestidade despudorada. Não se estranhe, assim, que a “Advertência”, três meses anterior, erija esta intenção, debaixo das roupagens de uma crítica feroz à novel corrente literária:

...o primeiro avanço é pô-la nua<sup>19</sup>, escutar-lhe as lepras, lavar grandes actas das chagas encontradas, esvurmar as bostelas que cicatrizaram em falso, escoriá-las, muito cautério de frases em brasa. É o que se faz nas folhas preliminares desta obra violenta, de combate, destinada a entrar pelos corações dentro e a sair pelas mercearias fora. (BRANCO, 1990: s.p.)

#### 4. Eça de Queirós

O seu concurso para o trabalho cifra-se em cinco prefácios, muito variados nas suas características. Em 1880, uma “Nota da Segunda Edição” acompanha *O Crime do Padre Amaro*, publicado que fora cinco anos atrás. No mesmo ano – 1880 – um prefácio em francês – “A Propos du Mandarin, Lettre Qui Aurait du Être une Préface” – e um prólogo para a primeira edição de *O Mandarin*. Em 1884 *O Mistério da Estrada de Sintra* é prefaciado a duas mãos, facto ainda não verificado na redacção de qualquer um dos prefácios. Eça faz-se acompanhar de Ramalho Ortigão, com quem, também, escrevera de parceria a obra. Finalmente, a “Advertência” de *Uma Campanha Alegre* de 1890-1891 – compilação de *Farpas* -, conjunto de textos críticos, uma vez mais uma parceria com Ramalho Ortigão (o texto, que não o prefácio). A inclusão deste último não foi pacífica, mas tendo em conta o tom geral que, frequentemente, aproxima *Uma Campanha Alegre* do texto narrativo, optou-se pela inclusão.

A “Nota” a *O Crime do Padre Amaro* procura, aparentemente, exorcizar a acusação de que a obra não seria mais que um plágio de *La Faute de L’Abbé Mouret* de Zola:

---

<sup>19</sup> Referência à sociedade e à visão analítica que o Naturalismo sobre ela exerce.

E no Brasil e em Portugal escreveu-se (sem todavia se aduzir nenhuma prova efectiva) que «O Crime do Padre Amaro» era uma imitação do romance do Sr. E. Zola - «La Faute de L'Abbé Mouret»; (QUEIRÓS, 2007a: 31)

Desmistificada a hipotética semelhança ou inspiração, que parte desta nota é pertinente para a aferição da motivação? Quase a terminar, Eça regista:

...como podem ver neste novo trabalho, é apenas, no fundo, uma intriga de clérigos e de beatas tramada e murmurada à sombra duma velha Sé de província portuguesa. (QUEIRÓS, 2007a: 32)

*Apenas*, significará que nada mais que uma pequena intriga moveu o autor, é certo, ou poderá ser o toque irónico que desvela que o retrato que se apresenta é mais, muito mais, que a inócua e ligeira intriga, corporizando-se como a análise diagnóstica de um país corrompido, se não nas instituições, pelo menos nas gentes.

O primeiro prefácio de *O Mandarim* esmiúça uma certa alma portuguesa, romântica e fantasista, uma endogenia responsável, em certa medida, por este conto *fantasista e fantástico*:

*...et toujours nous considérerons la fantasia et l'éloquence comme les deux signes, et les seuls vrais, de l'homme supérieur.*  
(QUEIRÓS, 2007b: 1433)

Não bastasse, e já acrescenta:

*Nous sommes des hommes d'émotion, pas de raisonnement.*  
(QUEIRÓS, 2007b: 1434)

Estas características, tão nacionais, teriam levado à produção da obra, apesar da época e das influências que se fazem sentir:

*Les temps de flânerie idéale à travers les bois de la fantaisie étaient passés, hélas! L'art n'était plus un facile épanchement de l'âme trop chargée de rêve, mais une âpre et severe recherché de vérité.* (QUEIRÓS, 2007b: 1434)

Se a Europa é atravessada por novos ventos, os traços primordiais do ser-se português continuam, aqui e ali, a ressurgindo e exprimindo-se através da arte:

*Voilà pourquoi, même après le naturalisme, nous écrivons encore des contes fantastiques, des vrais, de ceux où il y a des fantômes et où l'on rencontre au coin des pages le Diable...* (QUEIRÓS, 2007b: 1435)

Assim impelido, pouco resta ao artista se não o deixar arrastar-se, pese embora a consciência de uma arte analítica, de observação e de pendor social, constantemente contraposta ao longo do prefácio. Da inevitabilidade fica o lamento final:

Content? Non, Monsieur, résigné. (QUEIRÓS, 2007b: 1435)

Ficaria por aqui o aspecto motivacional de *O Mandarim*, não quisesse Eça, no “Prólogo”, em forma de diálogo, acrescentar mais uma informação, essencial:

E como nas sábias e amáveis alegorias da Renascença, misturando-lhe sempre uma Moralidade discreta... (QUEIRÓS, 2007b: 1437)

A introdução de uma moralidade desfaz a presumível e presumida intenção de uma fantasia sem pretensões. Introduce uma dimensão crítica no plano meramente lúdico do texto.

*Uma Campanha Alegre* recolhe, após vinte anos, as várias *Farpas* que Eça e Ramalho Ortigão haviam escrito, sob um propósito:

...quando Ramalho e eu, convencidos, como o Poeta, que a «tolice tem cabeça de touro», decidimos farpear até à morte a alimária pesada e temerosa. (...) E assim desses tempos ardentes me ficara a ideia de uma campanha muito alegre, muito elevada, em que a ironia se punha radiantemente ao serviço da justiça... (QUEIRÓS, 2007c: 957)

À distância, é o autor que questiona a pertinência destes textos, tempo decorrido, não deixando de salientar o espírito que as atravessava, aquando da sua redacção. Talvez por essa via careçam, na perspectiva de Eça, de actualidade, mesmo que continuem a contagiar pelo riso e pela ironia:

Aí vão pois as minhas *Farpas*, a que eu dou agora o nome único que as define e justifica – *Uma Campanha Alegre*. Não há aí com efeito senão uma transbordante alegria, empenhada numa campanha intrépida. Todo este livro é um riso que peleja. Que peleja por aquilo que eu supunha a Razão. (QUEIRÓS, 2007c: 958).

Desta forma, medidas pela distância, são observáveis as motivações dos textos, ainda que para Eça ultrapassadas pela inexorabilidade do tempo, reduzidas a um contexto localizado e encerrado.

Para o fim, *O Mistério da Estrada de Sintra*. É singular, o Prefácio, cantata a duas vozes. Que parte de quem e que voz de quem? *O Mistério* é irrepetível:

Como permitimos pois que se republique um livro que, sendo todo de imaginação, cismado e não observado, desmente toda a campanha que temos feito pela arte de análise e de certeza objectiva? (QUEIRÓS, 2007d: 1272).

Explicação célere. Parágrafo imediato a sustentar os motivos:

Consentimo-lo porque entendemos que nenhum trabalhador deve parecer envergonhar-se do seu trabalho. (QUEIRÓS, 2007d: 1272).

Arte ofício, arte existência? Há uma herança incontornável no acto de produção. A impossibilidade do desligar do acto de escrita.

*O Mistério* não pretende ser a estética de uma época. Está e existe. Arrojo, inconformismo, expressão geracional. De algum modo, texto anacrónico, antes, após o seu próprio tempo:

Na arte, a indisciplina dos novos, a sua rebelde força de resistência às correntes da tradição, é indispensável para a revivescência, da invenção e do poder criativo, e para a originalidade artística. (QUEIRÓS, 2007d: 1273).

Não resta muito a reivindicar para o texto. O óbito – se de óbito se trata – é assinado a duas mãos. O que foi não será mas permanece, imagem inequívoca do caminho trilhado:

O que pensamos hoje do romance que escrevemos há catorze anos?... Pensamos simplesmente – louvores a Deus! – que ele é execrável; e nenhum de nós, quer como romancista, quer como crítico, deseja, nem ao seu pior inimigo, um livro igual. (QUEIRÓS, 2007d: 1272).

O tempo e o espaço da obra estão datados. É o desejo manifesto de Eça e Ramalho. E da sua singularidade.

##### 5. Teixeira de Queirós

*Arvoredos*, *O Famoso Galrão* e *Cartas d'Amor* são as obras prefaciadas pelo autor, cada uma delas de forma bem distinta na sua apresentação.

*Arvoredos* data de 1895, pertence à série de obras *Comédia do Campo*, e em duas breves páginas Teixeira de Queiroz (ou Bento Moreno) é esclarecedor:

...a Comedia do Campo, especialmente os dez contos hoje colligidos, manifestação expontanea de amor à província. (QUEIROZ, 1895: s.p.)

Movido, como afirma, pelo coração e pela sensibilidade, mas também pela evocação da infância, Queiroz filia o texto na dimensão da memória, afastando-se do paradigma que persegue, por exemplo, em *Comedia Burgueza*, e que o liga à estética naturalista/realista, e da qual diz:

A Comedia Burgueza é obra paciente do desengano...  
(QUEIROZ, 1895: s.p.)

Ora é dessa obra do desengano, dessa Comedia Burguesa, que surgem os dois prefácios seguintes. O primeiro, em 1898, “À Memória de D. Agostinho”, em *O Famoso Galvão*. Assinada por Bento Moreno, a dedicatória possui a qualidade de viver na fronteira que tantas vezes delimita a ficção e a não-ficção. A ambiguidade deste recurso, tão recorrente no Naturalismo/Realismo, a incerteza latente nas certezas afirmadas, é um pormenor significativo, se a questão é determinar o tipo de prefácio e a sua classificação.

O problema agudiza-se se a esta incerteza se alia a dicotomia Teixeira de Queirós/Bento Moreno, que assinam ora individualmente, ora em conjunto, como fora visto em *Arvoredos*.

Sem qualquer explicação para esta alternância de nomes – para mais, quando o pseudónimo só ingenuamente poderia esconder o ortónimo e porque chegam a coexistir – nada mais resta do que fixar este prefácio entre os autorais. E ainda que se julgue provável a dimensão ficcional do prefácio, não sendo certo, confira-se-lhe o benefício da dúvida e, fruto desse benefício, aqui caberá.

A dedicatória, que simultaneamente traça um retrato rápido de D. Agostinho, serve para introduzir a personagem central da história, Galvão. Nada neste mecanismo é novo, mas o facto por si só não dissipa as dúvidas expressas no parágrafo anterior. No que objectivamente se busca, extraia-se esta passagem:

Com sincero entusiasmo de crente, entusiasmo que eu outr’ora reconhecera em D. Agostinho, o jornalista em tudo me iniciou ácerca de Galvão. Falou-me abundantemente da sua riqueza, dos seus projectos industriaes, dos seus triumphos e amores na sociedade! Até me quiz parecer, que de mim se quizera servir, como de mais uma trombeta, para apregoar a fama e a grandeza

do seu ídolo. A isso me presto n'este momento, confessando que foi por esta forma que adquiri a substancia do presente livro. (QUEIROZ, 1898: VIII)

Entranha-se a sensação de se estar na presença de um prefácio ficcional; mas as sensações têm um peso relativo no âmbito de um trabalho de investigação. Como tal, aceite-se a validade desta motivação: Teixeira de Queirós não terá pretendido mais que escrever a(s) grandeza(s) de uma personagem com existência física efectiva e real. O que mais houver não passará de especulação, há luz dos materiais de trabalho.

O último prefácio tem o ilustrativo título de “Conversando” e acompanha *Cartas d'Amor*. Duplamente ilustrativo, aliás. Porque o emprego do verbo remete para o diálogo entre o produtor e o receptor, dando forma a uma das funções do prefácio que já se havia apontado. E porque o gerúndio lhe garante a duração necessária e permanente, não fazendo desse diálogo um acto fugaz e accidental.

Três ideias fundamentais cruzam o prefácio: o papel do artista, o papel do romance e o público. Linearmente, o produtor, o receptor e o texto literário. O primeiro:

...porque sendo o sentimento constantemente variável, ao artista só lhe compete definir estados transitórios, que por todos sejam compreendidos. (QUEIROZ, 1912: VII)

Variável e transitório, que Teixeira de Queirós aplica ao sentimento e aos estados, mas que facilmente se poderia estender aos autores e aos públicos. E a mesma compreensão de todos é mutável, assim se alterem as condições espaciais e temporais que delimitam, caracterizam e condicionam as épocas.

A compreensão é condição intrínseca para a recepção do texto, já se viu, e esta foi contemplada e atendida, nas preocupações do escritor. Mas não se esgota a relação produtor/receptor:

...o público pare um minuto deante das páginas de qualquer livro de paixão, livremente tratada, é caso para agradecer. (QUEIROZ, 1912: VIII)

Importante factor de singularização – do público leitor, que se distingue do não leitor. E do público que se revê no corrente tipo de texto. Individualização, singularização e um reforço da intimidade que se entreabriu com a gerúndia conversa. O leitor é especial, porque se afasta do ordinário: não parar por um minuto diante das páginas do livro.

Por fim, o texto, o romance, com as roupagens que a época lhe propõe:

O romance, como hoje é aceite e compreendido, tem exigencias especialíssimas de technica, que só o aturado estudo e observação podem descobrir. O delicado e espiritual instrumento da palavra tem de penetrar os reconditos da alma humana com delicadeza e tacto, e só se póde impor pela exactidão e força moral. (QUEIROZ, 1912: VII-VIII)

Resultado? Teixeira de Queirós parece pretender uma obra cuja narração incida sobre uma paixão, vista sob as luzes laboratoriais do Naturalismo. Daí a referência ao “aturado estudo e observação”.

## 6. Abel Botelho

Um “Prologo da segunda edição” e uma dedicatória “A Exma. SNRa. D.M.D. e S.C.C.” são os legados de Abel Botelho, aquele para *O Barão de Lavos* e esta para *Ámanhã*.

O prólogo para *O Barão de Lavos* tem a importância de um verdadeiro programa literário e que, nitidamente, explicita as motivações de Abel Botelho. Empenhado em analisar a sociedade portuguesa, as reflexões aqui produzidas poderiam ser extrapoladas para os textos que se seguiram e que deveriam constituir uma série:

O predomínio, porém, de qualquer d'essas faculdades<sup>20</sup>, no doseamento d'um caracter, origina desequilíbrios, aberrações e anormalismos pathologicos, os quaes fazem o objecto dos estudos d'esta minha série de romances. (BOTELHO, 1898: VII-VIII)

Tomada a literatura como instrumento de estudo e de análise, o prefácio enforma as medidas em que tal se deve processar:

*O Barão de Lavos* e o *Livro de Alda* pretendem ser a analyse de dois exemplares humanos tyrannisados pela diathese das faculdades affectivas, - o caso mais commum. Nos romances seguintes procurarei dar o traslado pittoresco de caracteres em que, ainda essa, e as duas outras ordens de faculdades predominem. (BOTELHO, 1898: VIII)

Assim clarificados os pressupostos e motivações de Abel Botelho, talvez isso justifique a experiência singular do prefácio agora visto. Pouco acharia para acrescentar que impelisse à redacção de outros:

Eis em duas palavras a genese, o pensamento inicial da série dos meus romances sobre «Pathologia social». (BOTELHO, 1898: VIII)

---

<sup>20</sup> Faculdades de sentimento, de pensamento e de acção, segundo o próprio. É de ter presente o desejo do autor em pôr em prática uma estética naturalista.

É de um cariz distinto a dedicatória, na qual se podem encontrar dois planos motivacionais:

Compondo-o, escrevendo-o e sentindo-o, eu quis ser duplamente agradável a v. ex.<sup>a</sup>... dar-lhe, conjuntos, um doloroso estímulo ao coração e uma sadia comoção ao espírito. Agita-se aí e ameaçador perpassa o frémido do mais complexo de todos os problemas sociais, aí bacilam e fermentam os mais trágicamente desoladores aspectos da Miséria. (BOTELHO, 1924: s.p.)

Verifica-se, portanto, e em primeira instância, o que é ditado pelo desejo de corresponder aos desejos (expectativas?) de D.M.D. e S.C.C.. Depois, numa segunda instância, aquela linha programática à qual já se fez referência, e que constitui incontornável motivo para Abel Botelho.

#### 7. Fialho de Almeida

Os três registos deixados por Fialho de Almeida possuem a singularidade de não se repetirem na forma. Em 1881 abre os *Contos* com uma dedicatória “A Camilo Castelo Branco”. Do elogio, que ocupa pouco mais de meia página, nada é possível resgatar sobre o que aqui se analisa.

Um ano após, em 1882, é uma “Sinfonia de abertura”, de dez páginas, que inaugura *A Cidade do Vício*. A escolha do título deste algo extenso prefácio é clarificadora da função que aqui cumpre, a de introduzir o texto. A sua extensão resulta numa deambulação descritiva que é salpicada por reflexões que contribuem para entender o modo como Fialho de Almeida concebe a obra de arte, assim como as suas próprias motivações:

...a obra de arte tem, para ser útil, de ser sincera – e, para ser sincera, de copiar a vida laboriosa, mortificada e doentia das populações modernas, os *ateliers*, as fábricas, os bordéis, a rua,

*ménages* tristes de burocratas, e todos os enrodilamentos da promiscuidade mendicante, coberta de vérmina e de pústulas... (ALMEIDA, 1984; 15)

Retenha-se, para já, dois aspectos fulcrais. A obra de arte tem de ser útil e, para dar sentido a essa utilidade, copiar a vida real. Estes pressupostos, genéricos, podem estender-se a toda a sua obra, mas agora importa atentá-los em *A Cidade do Vício*:

Assim eu aprendi a ver e a recompor esses grandes tipos do mar, fulvos e crentes, com os seus olhos pequenos de pupila inquieta, japona azul nos ombros quadrados, pernas nuas, barba rara, ágeis e gigantes, com uma profunda melancolia na face. (ALMEIDA, 1984; 15)

Da observação nasce a recomposição dos tipos humanos – no caso, do mar -, constituindo-os objecto da escrita, numa atitude cujo fim é forçar a cópia do real, de acordo com o já lido. E fala-se de uma observação metódica, laboriosa, como um estudo detalhado, fruto do qual é possível reconstituir, metodicamente, um universo narrativo crivado de real:

À noite, recolhia as minhas impressões rabiscando o *carnet*, e no palor sonâmbulo da lua, dormiam as cabanas acalentadas pela voz do Oceano e a lanterna gigante do farol escandeava as aves do mar, fazendo-as supor, que era o dia a romper. (ALMEIDA, 1984; 18)

A fixação dos tipos humanos transforma-se numa causa, numa missão. O estudo exaustivo transforma-se em peregrinação e o autor vagueia e recolhe:

...eu me aventuro por esses campos e terreolas, fazendo sesta nos moinhos, convivendo com as boiadas leais, pernoitando nas eiras sob o olhar das estrelas, passando a vau os rios, cruzando estradas, e detendo-me a colher, às horas de sede tórrida, os medronhos bravios das espessuras. (ALMEIDA, 1984; 10-11)

O resultado desta peregrinação?

Na travessia empreendida, aponto as diferenças do tipo, os usos, a ênfase de linguagem, os vestuários, as habitações, os processos decorativos do interior, a hospitalidade para estranhos, cor de pele e vivacidade ingênita de cada povo e província. (ALMEIDA, 1984; 12)

Como um enorme censo, está-se na presença de uma observação que toca o estudo antropológico, e cuja única medida é o Homem, para além da sua feição biológica e individual.

Por fim, em 1894 o prefácio a *Gatos*, a colectânea de textos críticos escritos entre 1889 e 1894. E não foi fácil decidir o que fazer com este prefácio, determinar do seu enquadramento no corpus de trabalho, assim se decidisse, não do seu carácter indiscutivelmente literário, mas da sua existência enquanto narrativa. Provavelmente, num outro cenário de abundância, a questão não fizesse qualquer sentido, mas a escassez leva a cedências e contemporizações e terá sido o caso. Mais a mais, é bem verdade a pertinência e agudeza do texto e constituiria um verdadeiro desperdício ignorar algumas passagens:

Deus fez o homem à sua imagem e semelhança, e fez o crítico à semelhança do gato. (ALMEIDA, 1986: 63)

O prefácio anuncia-se como uma verdadeira apresentação: “Meus senhores, aqui estão os gatos”. Face à apresentação e ao parágrafo inaugural, facilmente se conclui do tom e das motivações que levam à escrita:

Desde que o nosso tempo englobou os homens em três categorias de brutos, o burro, o cão e o gato – isto é, o animal de trabalho, o animal de ataque, e o animal de humor e fantasia – porque não escolheremos nós o travesti do último? É o que se quadra mais ao nosso tipo, e aquele que melhor nos livrará da escravidão do asno, e das dentadas famintas do cachorro. Razão porque nos achará aqui, leitor, miando pouco, arranhando sempre, e não temendo nunca. (ALMEIDA, 1986; 64)

É a expressão da arte como mecanismo moralizador, pese toda a subjectividade que subjaz às matrizes de comportamentos éticos ou morais. A vulgarização das práticas e dos comportamentos sociais e individuais não os torna, por essa razão, adequados. O que pode significar que o autor se mostre desalinhado face à realidade com a qual se compromete, numa atitude fiscalizadora.

#### 8. Teixeira-Gomes

Quatro obras de Teixeira-Gomes, seis prefácios extraordinariamente diferentes, um dos quais, de *Agosto Azul*, que se alonga por trinta e seis páginas mas que, apesar da sua dimensão e estrutura, deve ser tomado como tal. Depois, *Regressos*, amparado por um, inicial, outro, final, o mesmo sucedendo com *Inventário de Junho*. *Cartas sem Moral Nenhuma* termina com um posfácio, ele também sob a forma de carta.

Publicado em 1899, *Inventário de Junho* conta com um longo “Preâmbulo” e uma “Nota” sublinhada por um extraordinário “Este livro não tem utilidade no comércio...”

O “Preâmbulo”, enumeração e evocação de lugares, dá o tom para o texto e esclarece os aspectos motivacionais:

...entregar essas impressões livres ao carinho da memória que, se o merecem, as detém intactas, invioláveis, e no-las restitui vivíssimas, só que um leve desejo ou lenta saudade as bafeje. (TEIXEIRA-GOMES, 2009: 28).

Os fragmentos das viagens que Teixeira-Gomes recupera, mas sobre os quais traça a impossibilidade de mais não serem que as imagens conseguidas, que não as sensações experimentadas:

Fixar impressões na carteira é como o trabalho ingrato de coleccionar mariposas, reduzindo a uma forma só, gelada, o que tem mil formas, no calor da vida, na extravagância do movimento. Pois não é amortilhar as sensações escrevê-las? Eu penso que já me não pertencem aquelas que tento limitar e trasladar ao papel e uma vez escritas nunca mais mevolvem à lembrança. (TEIXEIRA-GOMES, 2009: 28).

A arte institui-se uma extensão libertadora da memória, em duplo sentido, porque se alarga à materialização da escrita e a liberta das recordações. Seria, assim, um modelo terapêutico que levaria Teixeira-Gomes a afirmar:

E eis aqui está o que deveria ser genuína amostra do livro inútil que vais ler; (TEIXEIRA-GOMES, 2009: 34).

A sensação de inutilidade parece encerrar o texto, com a sua “Nota” que, porém, através da caricatura, promove um ataque feroz à crítica literária, nada acrescentando às suas motivações de produção.

De *Cartas sem Moral Nenhuma*, datado de 1903, pouco haverá que adiante ao objecto deste trabalho. Porém, porque tem sido matéria importante o diálogo entre o produtor e o receptor, destaque-se a passagem que conclui o “Posfácio ou Carta aos Leitores Sobre Coisas Mínimas”:

Por aqui verá o leitor amigo – ou inimigo – até onde pode ir a diferença entre o que se escreve e o que se imprime, só por mor da simples troca de uma única letra! E isto – para comodidade, proveito, glória do autor – servirá talvez de desculpa aos numerosos absurdos que porventura se encontrem no presente livro... (TEIXEIRA-GOMES, 1986: 181)

Duas notas muito importantes a destacar do excerto. A primeira delas com o reconhecimento de que o leitor também é, potencialmente, um inimigo – certamente o que não se revê no objecto literário. Ou porque goradas as expectativas, enquanto receptor, ou porque no papel de mediador realizando um juízo crítico. A segunda, na referência aos *numerosos absurdos*, referência que permite desbloquear os hipotéticos obstáculos de descodificação que se ofereçam ao receptor. O processo de descodificação é facilitado – o problema resulta do produtor que deliberadamente (ou não, de acordo com a nota anterior...) se expõe ao *absurdo* e condiciona o processo.

*Agosto Azul* apresenta um notável prefácio, cuja estrutura rara reclama alguma atenção. É inequivocamente um prefácio, pois que cumpre uma das suas funções e introduz a obra, mas longe de apresentar a homogeneidade habitual, que lhe é conferida pelo corpo único de texto, revela-se em estrutura semelhante à de uma sequência de cartas<sup>21</sup>, com

---

<sup>21</sup> A Luís Botelho.

quatro entradas distintas, de quatro espaços e tempos diferentes: Portimão – Março, Sevilha – Abril, Portimão – Julho e Portimão – Outubro.

O périplo e o tempo impõem-lhe um carácter digressivo, por onde vão constando alusões várias, de carácter pessoal e artístico. A primeira carta de Portimão é escrita por um Teixeira-Gomes doente, preparado para “fruir, parado, o mundo todo...” (TEIXEIRA-GOMES, 1930: 9). Como consequência visível do estado de espírito, a afirmação:

...sem a angústia da ansiedade juvenil nem os encruamentos da tristeza prevista pela experiência, tal seria agora a minha aspiração ou o meu programa... (TEIXEIRA-GOMES, 1930: 10).

Este condicionalismo psicológico terá o seu efeito na abordagem ao texto que Teixeira-Gomes instaura e que o leva a dizer:

São estes enigmas miudinhos<sup>22</sup> que eu me proponho a decifrar. (TEIXEIRA-GOMES, 1930: 11).

Porque, de acordo com o autor:

Tudo se presta à meditação gostosa, ou que a memória evoque, acesa pelo tentame de uma reprodução artística... (TEIXEIRA-GOMES, 1930: 11).

---

<sup>22</sup> Fala, por exemplo, de bijus, dos pequenos objectos que revelam “...uma fauna e (...) uma flora verídicas e irrefragáveis.” (TEIXEIRA-GOMES, 1930: 11)

A placidez do autor, a doença, transformam a tarefa artística num processo de observação, das mais ínfimas coisas, a partir das quais se deduz uma fauna, uma flora, salpicadas pela evocação, pela memória. O desfecho é resultado de uma viagem consciente, de uma procura, que de algum modo parece ter chegado ao fim:

...a verdadeira razão da minha arrebatada partida foi dar-me pressa em verificar se êste mundo sossegado, de puro gôzo, existia, e se era ainda tempo de o fruir. (TEIXEIRA-GOMES, 1930: 13)

A análise do percurso e dos motivos conduz, inapelavelmente, à reflexão sobre a própria escrita, da qual oferece uma pragmática síntese:

Escrevo, no entanto, puxando os adjectivos ao seu lugar próprio de modo que luzam e dêem brilho à idea; mas uma idea que brilha pelos adjectivos enfraquece na sua essência e aí estou eu a sonhar uma prosa decantada só para dizer a idea na sua secura absoluta. (TEIXEIRA-GOMES, 1930: 18)

As hesitações materializam as dúvidas do processo de construção criativo, humanizam o produtor e acenam uma fragilidade que o intimiza do receptor – a publicação da carta, funcionando como prefácio, força a ignorar que, numa primeira instância, esta fosse dirigida para um único olhar. Agora, estende-se a todo o (possível) universo de recepção.

A curta carta de Sevilha nada acrescenta, excepto o constatar da deambulação física que acompanha a intelectual. De regresso a Portimão, abandonadas as páginas que relatam a vertigem dos acontecimentos de Sevilha, um outro excerto merece destaque – reabre a reflexão sobre o processo de criação e espreita a motivação:

Pois é na estagnada calma dêste ambiente, no enervamento da natureza sonolenta, que os meus sentidos atingem o máximo de agudeza – como em certas fases da embriaguez – e mau grado a inércia dos dias candentes e das tardes abafadas, eu provoço as linhas a desinvoluções prodigiosas na harmonia e na pureza do desenho, ao passo que a orquestração das côres se ordena lentamente no fundo repousado do meu cérebro por sinfonias magníficas... (TEIXEIRA-GOMES, 1930: 35)

Aqui, nada mais que a consolidação de um certo modo de estar e pensar o real, e com ele o modo de reflectir a dimensão da arte. Dentro da linha que ditara a primeira carta. Há quase uma predisposição bucólica e contemplativa, sob a qual se observa o real.

A última carta adita mais uns olhares sobre a arte, agora virado para fora<sup>23</sup>, apesar da tomada de posição individual que fica bem vincada:

...eu nunca prègaria revoluções artísticas – tão conforme estou com todos os géneros, ainda os mais contraditórios ou heterodoxos, quando me sensibilizem, como se diz no já ferrugento chavão – além de me parecer que prègar «estética» será prègar eterna e desesperançadamente em deserto inóspito... (TEIXEIRA-GOMES, 1930: 39-40)

---

<sup>23</sup> Esta carta apresenta duas passagens de forte pendor crítico que justificam a sua transcrição. A primeira: “Mas o nosso país é excepção a todos os mais e bem podemos, caro amigo, abençoar a sorte que nos fez portugueses... Sem literatura de espécie alguma, nem boa, nem ruim, nem aberrativa, nem moral – singular caso de desagregação onde gorgulham literatos – é o campo sonhado para luzir tôdas as audácias; podem-se lançar à terra quaisquer sementes que a sua vegetação nunca tolherá o passo seja a quem fôr... (TEIXEIRA-GOMES, 1930: 41). Depois, um pouco adiante, nova invectiva: “Como não exista entre nós o corpo compacto de uma literatura mais ou menos autochtone e consistente, excrementando oficialmente para o público, êste sucumbiu de inanição e já se pulverizou...” (*ibidem*: 42).

A preocupação com o elemento estético nunca fora tão colocada a descoberto. Ainda para mais quando liberta duas ilações: a questão estética está de fora das cogitações de muitos – e daqui se poderá depreender público, produtores e mediadores, não necessariamente por esta ordem – e que, para Teixeira-Gomes a questão dos géneros é menor, não interferindo nas escolhas individuais, quer como produtor, quer como receptor, introduzindo a dimensão afectiva das e nas escolhas: “...quando me sensibilizem...”.

*Regressos* beneficia de dois prefácios, anteparas do texto que, qual ponte, se unem no sentido de proporcionar uma imagem inequívoca das escolhas e motivações de Teixeira-Gomes. O que antecipa o texto deixa o mote, registando no primeiro parágrafo:

Reverter à nossa própria terra, de memória, e sem outro auxílio além do precário interêsse que deriva da renovação caprichosa de velhas sensações pitorescas, e isso quando vivemos longe, em ambiente de costumes e cenário muito diversos, e nos referimos particularmente a povoações ou sítios vistos de fuga, constitui uma espécie de «exotismo às avessas». (TEIXEIRA-GOMES, 1935: 9)

Primeiros aspectos a reter, o desejo de recuperar, pela falível memória, locais e sensações, numa espécie de ansiedade ditada pela distância, num registo que o autor cataloga como novel:

Vamos fazer a experiência dêsse novo, ou ainda mal explorado género literário... (TEIXEIRA-GOMES, 1935: 9)

É a partir destas primeiras referências que o autor ajuntará, em “Nota Final”, a afirmação que fecha o círculo, já clarificada pelas revelações textuais produzidas, as possíveis, como se verifica:

Como já presumia nas breves palavras que antecedem estas recordações, evoquei cenas e imagens que se viessem a público melindrariam ainda muita gente; (TEIXEIRA-GOMES, 1935: 279)

Livro de recordações, portanto, condicionado por uma ética pessoal – nem tudo pode ser escrito, pese o tempo e as memórias.

## 9. Raúl Brandão

A obra em prosa de Raúl Brandão é acompanhada por dois prefácios: *A Morte do Palhaço*, através de uma apresentação, “K. Maurício”, e *Os Pescadores*, com uma nota sem título.

A estranheza não será grande – a estranheza do caso particular – tomada como referência a atitude dos contemporâneos face a este tipo paratextual. A título de exemplo, Mário de Sá-Carneiro escreve um único prefácio, pela voz de uma das personagens, na novela *A Confissão de Lúcio*.

Na realidade, dos dois prefácios referidos, apenas um se enquadra nos pressupostos deste trabalho.

O prefácio para *A Morte do Palhaço*, assinado por Raúl Brandão, traça um retrato de K. Maurício a quem é atribuído o texto. Assim sendo, apesar de todas as evidências que atribuem a Raúl Brandão a autoria do texto, este escapa ao âmbito deste estudo.

Sobra, portanto uma nota. Pertinente, deixando vincadas as motivações para o texto literário e que se podem resumir às evocações. Do mar. Da memória. Diz a nota:

Quando regresso do mar venho sempre estonteado e cheio de luz que me trespassa. Tomo então apontamentos rápidos – seis linhas – um tipo – uma paisagem. Foi assim que coligi este livro, juntando-lhe algumas páginas de memórias. (BRANDÃO, 1986b: s.p.)

Não muito adiante, até porque a nota é curta, juntará:

Basta pegar num velho búzio para se perceber distintamente a grande voz do mar. Criou-se com ele e guardou-a para sempre. – Eu também nunca mais a esqueci... (BRANDÃO, 1986b: s.p.)

#### 10. Aquilino Ribeiro

Os prefácios de Aquilino Ribeiro são, em regra, coevos da obra que prefaciam. Dos analisados, apenas *Filhas de Babilónia* escapa a esta regra. Apesar de, mesmo este, distar cinco anos da edição original. Dos cinco prefácios, três são prefácios-dedicatória. Os restantes, uma “Introdução Necessária” e um “Prefácio da Segunda Edição”.

*Terras do Demo*, datado de 1918, surge com dedicatória a Carlos Malheiro Dias. Ao longo de seis páginas, são nítidas as linhas que movem Aquilino, as suas motivações:

Circunscrito, adivinha-se, a indivíduos rudes, teve em mira este trabalho pintar dessas aldeias montesinhas que moram nos picotos da Beira, olham a Estrela, o Caramulo, a cernelha do Douro e, a norte, lhes parece gamela emborcada o Monte Marão. (RIBEIRO, 1985a: s.p.)

O *pintar* quase etnográfico, focado nos pequenos universos que pululam na Beira. Mas não só. Para além das gentes, o problema da Língua e das literaturas:

...terei satisfeito o meu propósito: descer a arte sobre a branca, fragrante e sincera Serra, e, em certa medida, activar o desquite entre a nossa Língua e essa literatura desnacionalizada, francizante, de que se atulha a praça. (RIBEIRO, 1985: s.p.)

*Filhas de Babilónia* não espelha a mesma abordagem. São outras as razões que impelem Aquilino Ribeiro, e das quais dá conta na dedicatória a João de Barros. É de ter em atenção que esta dedicatória surge na sequência de várias tiragens da obra sendo o texto original, inclusivamente, alvo de alterações. Já se disse que o natural em Aquilino é a redacção do prefácio em contemporaneidade com o texto. Ora a singularidade deste prefácio é intensificada pela confissão das alterações ao texto que, de acordo com Aquilino, “...até a meus olhos pareciam aleijões graves.” (1985b: s.p.)

O pendor dessas alterações é paradigmático da intenção original. Ademais, essas alterações visam suavizar ou intensificar o que já fora escrito, sem o suprimir:

Desprezando fascículos inteiros e ajuntando páginas novas, foi empenho meu reforçar numa das novelas a análise psicológica do envelhecer – análise unilateral, confesso-o de antemão – e pôr uma tinta mais suave nos «estudos de mulher», como se diz na arte de pintar. (RIBEIRO, 1985b: s.p.)

*Andam Faunos pelos Bosques* apresenta um prefácio-dedicatória que dista um ano do anterior. Paradoxalmente, ou não, ignora a abordagem prévia e regressa aqueloutra do passado já vista em *Terras do Demo*:

...se regionalista é ter descrito outra coisa que não Lisboa, não reclamo melhor diploma. (RIBEIRO, 1985c: s.p.)

Aquilino reclama das suas raízes, pugna pela sua escrita, esclarece das suas razões:

Ao refundir a minha obra, sinto a tenacidade teimosa, um pouco absurda, talvez indefensavelmente idealista, dos camponeses da Beira, meus avós, que viviam e morriam no sonho de converter chavascas em floridos vergéis. (RIBEIRO, 1985:c s.p.)

Herança impossivelmente descartável, sistema de pré-condições, são a escrita e as personagens a sua matéria visível:

Arranquei as minhas figuras aos limos da terra, às mãos ambas e amassei-as com a devoção de machado de Castro ao mundo gnómico de seus presépios. Valem pelo que são. (RIBEIRO, 1985c: s.p.)

*Volfrâmio* ecoa num prefácio de segunda edição. O tempo decorrido entre a primeira edição e o prefácio é breve. Bastante breve, até. Não impede algum esboço de reflexão sobre a obra ou um esboço de reflexão sobre a escrita-arte, genericamente entendida:

Pintar almas é diferente de lançar a máscara de tal ou tal fabiano à tola mercê da ciência das cores. O romancista vai de indivíduo em indivíduo, como a abelha quando forrageia o pólen, e a um pede o físico, a outro a índole, a este uma anedota, àquele um pormenor característico... (RIBEIRO, 1985d: s.p.)

A reflexão sobre a concepção própria da actividade literária vincula a perspectiva do autor, traduzida numa espécie de realismo amalgamado, bebendo na observação os elementos que permitam a criação de um mundo em que “o orgulho do criador estará em dar a ilusão de que são cópias exactas do mundo de carne e osso”. (RIBEIRO, 1985d: s.p.)

Tomadas em atenção estas coordenadas, é fácil compreender os motivos expressos, em tom axiomático e extensíveis à totalidade da obra, por Aquilino Ribeiro:

Dois requisitos me movem quando escrevo: observância do real e originalidade. (RIBEIRO, 1985d: s.p.)

Não há espaço para qualquer confusão; os requisitos, sustentáculos da produção, são, concomitantemente, as motivações alargadas e profundas do autor. Em certa medida, talvez pela primeira vez, é possível diagnosticar dois níveis de motivação. Um é genérico e apresenta-se como um programa que atravessa a produção literária no todo. Outro, ao baloiçar das temáticas de cada obra e que traduz motivações mais imediatas é mais intrínseco ao texto:

Pretendi descrever, como não? uma grande e efémera aventura, dessas que de séculos a séculos avassalam os povos, no género da conquista das especiarias e da corrida aos diamantes, nos igarapés de Minas. (RIBEIRO, 1985d: s.p.)

*Humildade Gloriosa* encerra os prefácios analisados de Aquilino com a sua “Introdução Necessária”. Uma reflexão sobre a arte, um dardejar sobre as etiquetas das escolas literárias<sup>24</sup>, um olhar sobre a obra em si - um retrato, o retrato de santo António pelo olhar de Aquilino:

---

<sup>24</sup> “Cronos é um cabouqueiro implacável, mas se neste livro ou em qualquer livro há uma pepita de autêntica beleza, não soçobrará no Niágara das escolas” (RIBEIRO, 1984: s.p.).

Eu, cronista romancador, seguindo passo a passo a *Vita anonyma*, assim o achei, assim o vi, assim o honro. Não me cabia o direito de corrigir a aparente entorse. (RIBEIRO, 1984: s.p.).

A subjectividade da visão criadora expõe o desejo de contar o mesmo olhar subjectivo, desmascarando a futilidade da pretensão do narrar objectivo. É a vida do santo, pela bitola do *entorse* individual da perspectiva, única, do observador, que não se cansa de chamar a atenção para o orgulho de ser beirão<sup>25</sup>. E que não deixa de esboçar a nomenclatura do escrito, antecipando a crítica literária:

Se adiantar ainda que é compósito nas suas três partes: *antes de santo*, realismo e mística; *santo*, fantasia teológica; *depois de santo*, maravilhoso de capa e espada, também concordarei. (RIBEIRO, 1984: s.p.).

## 11. Almada-Negreiros

Um prefácio singular, significativamente curto, abre *Nome de Guerra*, na linha da quase ausência já apontada aos autores do primeiro Modernismo português. Uma declaração de intenções que, sob a camada visível, permite auscultar o primado da arte pela arte, ou da arte expressão maior, rejeitando a verdade condensada pela e na ciência.

...tudo quanto ficar escrito não terá absolutamente nada de científico. Será exactamente nem científico nem falso, ao mesmo tempo. (ALMADA-NEGREIROS, 1956: s.p.)

---

<sup>25</sup> “...se não fosse este espírito testado do beirão, que traz os meus avós, há gerações de gerações...” (RIBEIRO, 1984: s.p.)

A irrevogável verdade ditada pela ciência é *uma* verdade. Mas existe verdade para além da ciência e que pode aqui ser expressa, sob a forma de objecto artístico, no discurso do autor.

## 12. Ferreira de Castro

Pórtico. Entrada. Porta principal. Pórtico. O começo, o princípio necessário. Pórtico, o início do texto. Ferreira de Castro escreve pórticos. Não apenas prefácios, se neste apenas se entende o paratexto que acompanha o texto. Aqui, neste(s) caso(s), o prefácio é a entrada para o texto. Determina uma aproximação ditada pelo próprio autor. Afirmar o prefácio como pórtico é, em rigor, afirmar que *esta é a entrada para o texto*. Já se disse mas não é demais repeti-lo; a decisão última da leitura deste assomar para o texto é responsabilidade do receptor.

Os pórticos são quatro, a mais um prefácio sem nome e um posfácio que se crê invulgarmente pertinente; é resultado das comemorações dos cinquenta anos de actividade literária de Ferreira de Castro e encerra a 11<sup>a</sup> edição de *Terra Fria*, para o qual foi deliberadamente escrito. Para mais, e como se verá de imediato, resume, numa penada, as motivações que acompanharam o autor e que são explícitas noutras passagens de outros prefácios:

Para mim, parece-me que a melhor<sup>26</sup> foi compreender e amar o meu semelhante. Compreendê-lo nas suas fraquezas e nas suas forças, nos seus erros e nos seus acertos e amá-lo nas suas virtualidades, nas suas maravilhosas realizações e nos heroísmos sem história que a vida quotidiana, a miséria, os limites inumeráveis, as aspirações sempre adiadas, impõem a tantos

---

<sup>26</sup> Ferreira de Castro escreve, neste passo, sobre a evolução biológica do Homem e as alterações que são ditadas pela idade, balançando entre a ascensão ou a decadência.

deles com implacável frequência. Compreender os problemas que afligem a maioria dos homens, que os afligem há milhares de anos, enquanto esperam pela justiça que tem demorado tanto. Compreender e fraternizar com os homens (...) de todas as cidades e de todas as aldeias de todos os países da Terra, por cima de todas as fronteiras e de todas as pátrias. (CASTRO, 1966: s.p.)

Os textos seleccionados espalham-se pela década de trinta à de sessenta. Acompanham, portanto, a vida literária de Ferreira de Castro o que, com alguma probabilidade, fará com que reflectam um percurso, no que às motivações respeita, pese embora esse percurso esteja, desde já, resumido no posfácio já referenciado.

Em 1930 um prefácio muito breve para *A Selva*. Uma página que, na sua brevidade, é de enorme clareza:

E devia-o, sobretudo, aos anónimos desbravadores, que viriam a ser meus companheiros, meus irmãos, gente humilde que me antecedeu ou acompanhou na brenha, gente sem crónica definitiva, que à extracção da borracha entregava a sua fome, a sua liberdade e a sua existência. Devia-lhes este livro, que constitui um pequeno capítulo da obra que há-de registar a tremenda caminhada dos deserdados através dos séculos, em busca de pão e de justiça. (CASTRO, 1991: s.p.)

A existência do outro, marcada pela injustiça, pelo sofrimento, pela fome. É o humanismo social que o leva à produção do texto literário. A **dívida**, e nessa dívida a indizível obrigação que urge o texto.

Quatro anos volvidos, o pórtico de *Terra Fria*, mais extenso, intensificando a procura do outro, revelando essa profunda motivação. Essas profundas motivações. Porque a par

dessa preocupação a resvalar a análise psicológica do conhecimento do Homem – dos homens, se tidos por cada um na sua singularidade e por todos na sua humanidade -, a consternação com as injustiças sociais não deixa de estar presente:

Nem eu sei quando nasceu no meu espírito este amor pelos povos minúsculos, pelas repúblicas em miniatura, por todos os que vivem isolados no planeta. (CASTRO, 1966: s.p.)

Isolamento físico, é certo. Isolamento psicológico, inequivocamente. Isolamento da condição humana, em absoluto. O escritor observa essa singularidade da condição humana. É empurrado na sua direcção e faz dela um objecto artístico:

...os que vivem apáticos, há muitos séculos, nos fundões dos continentes, que herdaram a resignação, como se fora uma tara, e parecem não atentar, sequer, no limite do seu mundo terreno. Para isso e sem dar por isso, criaram um mundo psíquico particular, que nem sempre se revela ao primeiro contacto, mas que persiste, bem singular e nítido, para quem o analise com aguçadas pupilas. (CASTRO, 1966: s.p.)

O texto literário fará eco da observação, da *análise*. Revelará esse quase oculto mundo, que leva o autor à viagem:

Um dia resolvi deixar Lisboa e ir auscultar o coração humano que palpitava nessas bravas serranias. (CASTRO, 1966: s.p.)

Coração humano pintado a apatia e resignação.

*A Lã e a Neve* surgirá em 1947, inaugurado o texto por novo pórtico. Num tom que oscila entre o narrativo e o documental, verifica-se a constância das linhas de força que

se constituem marca em Ferreira de Castro. Circunstância notável, se se atentar à variedade de atmosferas que envolvem cada dos textos<sup>27</sup>. E diz:

A indústria sofria, porém, constantes oscilações. Ora fabricavam sem descanso, ora, por escassez de matéria-prima ou parco consumo, diminuía os dias de seu trabalho. Então, homens e mulheres, que à lã haviam entregue a sua vida, defrontavam-se com uma miséria mais descarnada ainda do que a normal. Com seu fabrico reduzido, a Covilhã, em vez de exportar panos, passava a exportar raparigas para o meretrício de Lisboa. (CASTRO, 1990: s.p.)

Para logo acrescentar:

No século XX, mais do que sons de flautas pastoris descendo do alto da serra para os vales, subiam dos vales para o alto da serra queixumes, protestos, rumores dos homens que, às vezes, se uniam e reivindicavam um pouco mais de pão. (CASTRO, 1990: s.p.)

A ironia mais não faz que deixar à vista esta dicotomia de motivos, que vão coexistindo ao longo do percurso literário de Ferreira de Castro. E se aqui, no caso corrente, é a de índole social que emerge mais vincada, o inverso ocorrerá com *A Curva da Estrada*, de 1950. Curiosamente, num dos prefácios que não mereceram a nomenclatura de póstico. E começa:

---

<sup>27</sup> No póstico de *O Instinto Supremo* Ferreira de Castro afirma: "...eu sempre preferi um novo território literário para cada novo romance. Seduz-me auscultar caminhos que ainda não trilhei, estudar as atmosferas que a minha pena ainda não captou, desvelar o que é inerente a cada terra;"

Foi numa peça de teatro, pobre massa embrionária, que colocámos pela primeira vez, tínhamos nós vinte e dois anos, a interrogação que constitui a trave mestra deste livro. (CASTRO, 1974: s.p.)

E a interrogação, a trave mestra da narrativa é, pouco depois, tornada clara:

Desde então, porém, raro ano se esgotou sem que a pergunta inicial não encontrasse razão para se formular de novo. Homens de várias raças, cujas responsabilidades chegavam a confundir-se, ao sol largo e confiante de outros homens, com as próprias ideias que eles diziam defender, entregavam-se, dum momento para o outro, a surpreendentes metamorfoses. (CASTRO, 1974: s.p.)

A interrogação, que em dado momento poderia assomar-se como uma reflexão existencialista, podendo confundir a essência das motivações do autor, rapidamente assegura a sua face de humanismo social, preocupação recorrente do autor. Se o humanismo pode ou não ser existencialista, ou se o existencialismo é um humanismo, é matéria que para aqui não decorre; as *responsabilidades* e as *ideias* de um e outros homens são o epicentro do problema, porque o indivíduo se movimenta na esfera dos outros. A pertinência da sua individualidade é o resultado das ligações que estabelece, das suas interacções. Dito de outro modo, só é importante a reflexão sobre o indivíduo na medida em que a individualidade se afirma na coexistência.

De cada vez que isso acontecia, a nossa velha pergunta voltava a estremecer dentro da escura gaveta onde a havíamos deixado. (...) encontrar uma resposta para essa mutabilidade mais grave que é a de certos homens – de certos homens que, metendo a ínvios atalhos negras calamidades psíquicas, acabam repudiando a si próprios. (CASTRO, 1974: s.p.)

O póstico de 1968 para *O Instinto Supremo* apresenta um novo dado, em relação aos já vistos: é dedicado a Nunes Pereira<sup>28</sup>. No jeito narrativo costumeiro, com traços fortes de autobiografia, lê-se:

Embora enraizado num facto acontecido, este exame dum problema moral que vem de muito longe e de um heroísmo popular sem espadas, sem carabinas e sem sangue, esta epopeia vivida apagadamente em dias ainda recentes, ignorada do Mundo e da própria maioria dos brasileiros, é um romance. (CASTRO, 1977: s.p.)

Ainda se faz eco de um Ferreira de Castro anterior (“Nem eu sei quando nasceu no meu espírito este amor pelos povos minúsculos, pelas repúblicas em miniatura, por todos os que vivem isolados no planeta.”), o que escrevera *Terra Fria* e que já revelava esta disposição, que se materializa em motivo, a ligação siamesa entre o conhecimento e a redescoberta do homem e o espartilho das dificuldades diárias que castram a sua condição:

E assim, por entre tantos problemas confluentes, tentei averiguar, submetendo-as à prova psicológica, as possibilidades duma ideia nobre sobre o instinto de conservação dos homens que habitam estas páginas... (CASTRO, 1977: s.p.)

O que permanece indubitável é a crença no homem, ela mesma a expressão de uma motivação literária.

---

<sup>28</sup> Com toda a probabilidade, o antropólogo e ictiólogo brasileiro, nascido em 1892 e falecido em 1985, e que desenvolveu um significativo trabalho na Amazónia.

### 13. Miguel Torga

Se os prefácios não abundam em Miguel Torga, o mesmo não se pode dizer das situações novas que os existentes propiciam, como se verá, nomeadamente no caso dos *Novos Contos da Montanha*, obra acompanhada por três. Esta singularidade parece contemplar a dimensão do diálogo, que por várias vezes já foi aqui referida. Mas não se apressem as análises e atenda-se à ordem cronológica do que se pretende analisar.

*A Criação do Mundo* apresenta um “Prefácio do Autor à Tradução Francesa”, mais de meio século volvido sobre a sua génese. O próprio prefácio à tradução já constitui uma singularidade, na esfera do que se tem vindo a observar, mas escrever sobre a obra feita à luz de um olhar de cinco décadas não o é menos. É provável que a distância seja o resultado da demora da edição em língua estrangeira. Certamente que isso não retira a carga crítica que o autor assesta sobre o escrito, nem a reflexão produzida.

O mundo Torga é, também, o mundo das suas motivações, ou não seria o seu mundo:

O meu tinha de ser como é, uma torrente de emoções, volições, paixões e intelecções a correr desde a infância à velhice no chão duro de uma realidade proteica, convulsionada por guerras, catástrofes, tiranias e abominações, e também rica de mil potencialidades, que ficará na História como paradigma do mais infausto e nefasto que a humanidade conheceu, a par do mais promissor. (TORGA, 1999: 11)

Um mundo carregado de tristeza e miséria – infausto e nefasto – mas onde se agita a permanente esperança – o mais promissor. Um mundo que, pessoal, não dista muito daqueloutro onde efectivamente decorre a existência palpável, para lá do universo da arte. O artista parece reconduzido à reflexão sobre o real, plasmando-o numa nova cosmogonia, reescrevendo as clivagens que pintam o real. Não é justo, qualquer dos mundos, e o autor é conduzido à sua função:

Por mim, fiz o que pude. Homem de palavras, testemunhei com elas a imagem demorada de uma tenaz, paciente e dolorosa construção reflexiva feita com o material candente da própria vida. (TORGA, 1999: 12)

Reflexão, pois, sobre a existência e, sem dúvida, sobre a condição do Homem, escrita na tenacidade, na paciência e na dor. O artista testemunha – é um homem de palavras.

*Bichos* abre com um “Prefácio” ao “Querido leitor”, fórmula similar à do prefácio anterior. A fórmula familiar, estabelece a cumplicidade necessária para que Torga confesse:

Escrevo para ti desde que comecei, sem te lisonjear, evidentemente, mas também sem ser insensível às tuas reacções. (TORGA, 2000: 97)

Como parece distante o artista de Flaubert e como parece próxima a visão sistémica do fenómeno literário! É escusado agitar a ideia de que o produtor escreve em função, exclusivamente, do(s) receptor(es). A ideia é diferente; o produtor tem consciência da existência de um receptor, existência que determina e justifica a essência do texto, que o cumpre. A comunhão é invocada, em seguida:

Se eu hoje me esquecesse das tuas angústias, e tu das minhas, seríamos ambos traidores a uma solidariedade de berço, umbilical e cósmica; se amanhã não estivéssemos unidos nos factos fundamentais que a posteridade há-de considerar, estes anos decorridos ficariam sem qualquer significação, porque onde está ou tenha estado um homem é preciso que esteja ou tenha estado toda a humanidade. (TORGA, 2000: 97)

Há, como tal, uma espécie de laço – une o autor, o leitor, espraia-se para além de ambos e abarca a Humanidade e no centro desta ligação universal, o texto literário como denominador comum. É a perenidade do texto que se invoca nas considerações da posteridade? Talvez. O texto é um legado – do autor, do leitor, de uma época para todos os leitores e todas as épocas que o tomem para si. A comunhão é um esforço cooperativo, convergindo e divergindo da obra:

És, pois, dono como eu deste livro, e, ao cumprimentar-te à entrada dele, nem pretendo sugerir-te que o leias com a luz da imaginação acesa, nem atrair o teu olhar para a penumbra da sua simbologia. Isso não é comigo, porque nenhuma árvore explica os seus frutos, embora goste que lhos comam. (TORGA, 2000: 98)

Três aspectos há a reter. O livro é uma posse partilhada, de forma alguma uma existência não reclamada. Depois, o prefácio anuncia o livro e saúda o leitor. Finalmente, o autor não sugere os simbolismos da obra. Porém, reportando-se-lhes, chama a atenção para os simbolismos que o leitor, eventualmente, não descortinaria, não fora a chamada de atenção. O prefácio é, de facto, uma proposta de descodificação para o texto.

À quarta edição os *Contos da Montanha* são prefaciados – “Prefácio à Quarta Edição” é, de todos os analisados, o único que ignora a fórmula “Querido Leitor”, facto que, por si só, não se reveste de particular importância. O primeiro parágrafo é lacónico sobre as intenções do autor:

Depois de muitos anos de desterro, regressam novamente ao torrão natal os heróis deste atribulado livro. Numa época em que tantos portugueses de carne e osso emigraram por fome de pão,

exilaram-se eles, lusitanos de papel e tinta, por falta de liberdade.  
(TORGA, 2000: 185)

A analogia entre o real vivido e o real escrito é patente, sobrando as razões que a cada um determinam a efectiva exclusão: a fome de pão e a falta de liberdade. Razões que se vincam na afirmação:

Quatro décadas de opressão desfiguraram completamente a paisagem do país. (TORGA, 2000: 185)

Uma afirmação inequivocamente corajosa – o prefácio é datado de 1968. As personagens que regressam, à imagem dos outros, exteriores ao livro, e que perseguem o mesmo desiderato, simbolizam uma determinada esperança, um recomeço:

...não me atrevi a contrariar a vinda das minhas humildes criaturas, como a prudência talvez aconselhasse. Pelo contrário: favoreci-a. Pode ser que o exemplo seja seguido, e o êxodo, que empobreceu a nação, comece a fazer-se em sentido inverso, e as nossas misérias e tristezas mudem de fisionomia. Portugal necessita urgentemente de ser repovoado. (TORGA, 2000: 185-186)

É muito provável que o repovoamento não se restrinja à mera preocupação demográfica; repovoar será sempre o começar de novo, com toda a probabilidade buscando evitar a fome de pão e a falta de liberdade. Repovoar é, de facto, um início.

Três prefácios celebram os *Novos Contos da Montanha*, particularmente ricos e abundantes de informação. 1945, 1952 e 1966 são as respectivas datas e entre o primeiro

e o último medeiam duas décadas, período de tempo significativo para um olhar diferente para a obra, assim seja esse o caso. No “Prefácio à segunda Edição” lê-se:

Encontrei tudo como o deixei o ano passado, quando da primeira edição destas aventuras. Apenas vi mais fome, mais ignorância e mais desespero. (TORGA, 1979: 7)

A observação do social ganha uma profunda dimensão, ampliada pela constatação do agravamento geral do observado. A arte parece incapaz de fazer mais do que observar, constatar e (re)criar. A aridez das paisagens irmana-se com a aridez da condição humana e “O social juntou-se ao natural...” (TORGA, 1979: 7). Reserva-se ao escritor a alter realidade da ficção, ironicamente a que pode tocar a perenidade:

Ora eu sou escritor, como sabes. Poeta, prosador, é na letra redonda que têm descanso as minhas angústias. (TORGA, 1979: 8)

Revela-se o potencial catártico da escrita. Mas uma catarse individual, a que resulta do acto da escrita. A escrita – ou o escrito – poderá produzir uma catarse colectiva? É potencialmente, a arte, uma mola catalisadora para a redenção colectiva?

...fica na alma do artista a sua condição de homem gregário. E foi por isso que fiz aqui uma promessa que te transmito: que estava certo de que tu, habitante dos nateiros da planície, terias em breve compreensão e amor pela sorte áspera destes teus irmãos. (TORGA, 1979: 8)

O claro apelo ao receptor propõe um projecto comum, um caminho que congrega aquele e o autor. O autor é a ponte que liga os dois destinos, de uns e outros homens, do

mesmo modo que o prefácio é a ponte para o entendimento dos *Novos Contos*, e da sua dimensão social e política. Pelo meio, o texto em si, factor comum, permitindo este variado diálogo. Afinal, talvez a incapacidade da arte seja uma ilusão:

Prometi isso porque me senti humilhado com tanto surro e tanta lazeira, e envergonhado de representar o ingrato papel de cronista de um mundo que nem me pode ler. Tomei o compromisso em teu nome, o que quer dizer em nome da própria consciência colectiva. (TORGA, 1979: 8)

Torga reclama o difícil papel de conciliar dois mundos; o mundo embrutecido a que dá voz exige acção de uma consciência colectiva que precisa ser despertada e de que fazem parte os que o conseguem ler. Dicotomia singular, que utiliza o objecto da escrita como agulhão para um leitor adormecido das discrepâncias do mundo, com o intuito de modificar as condições do mesmo objecto.

Sete anos depois, o “Prefácio à Terceira Edição” reedita o tom:

Almas penadas dum Portugal nuclear, todas as personagens dele ardem nas suas páginas como nas labaredas simbólicas de qualquer nicho dos caminhos. (TORGA, 1979: 11)

Provavelmente, sete anos não são muito tempo. Ou, pelo menos, o tempo suficiente para que algo se houvesse modificado, nesse retrato diagnóstico, do Portugal interior e serrano:

...embora sorriam da ingénua pintura do artista, hão-de certamente render-se à penitente grandeza destes irmãos serranos, que se purificam com sofrimento universal num purgatório de chamas transmontanas. (TORGA, 1979: 12)

Há uma insistência na partilha; o leitor deve partilhar a visão do artista mas também, se não o destino, pelo menos as penas das figuras pintadas, num eco constante à chamada para a consciência colectiva, grafada no primeiro prefácio. O sofrimento ganha mais peso, com a metáfora do purgatório – ainda haverá, porém, a esperança, que obsta a que as chamas não sejam as de um inferno.

“Prefácio à Quinta Edição” pauta-se por idêntico discurso a que se junta a concepção artística de Torga:

Razões?<sup>29</sup> Talvez a evidência de se não tratar de uma mera celebração literária para iniciados, mas de um sincero esforço de comunhão universal. Desde rapaz que defendo uma arte o mais pura possível nos meios e o mais larga possível nos fins. (TORGA, 1979: 13)

Recusa da arte pela arte, a arte para iniciados, a literatura deve tender para um esforço de comunhão universal, ideia repetidamente patenteada nos prefácios anteriores, através da celebração de uma consciência colectiva, provavelmente capaz de dissipar as clivagens entre os homens:

Daí que no meu espírito tenha igual peso o juízo dos leigos e o dos ungidos, e me console tanto o aplauso dos simples como o dos complicados. Só quando uns e outros se juntam na mesma curiosidade pelo que escrevo sinto uma relativa paz de consciência e alguma certeza. (TORGA, 1979: 13-14)

---

<sup>29</sup> A propósito das sucessivas reedições de *Novos Contos da Montanha*.

Vinte e um anos após o primeiro prefácio, reafirmam-se as convicções iniciais. Se necessário fosse, clarificam-se e sobra a certeza que agora é já muito tempo passado mas que nada se alterou.

Quando se abre o prefácio de *Vindimas*, se inicia a leitura da primeira frase, é com alguma expectativa que se encara o que o resto trará. A obra data de 1945, o prefácio não se encontra datado, e o impacto é explicável:

Vais ler um livro que eu hoje teria escrito doutra maneira.  
(TORGA, 2000: 13)

É, portanto, com expectativa que se procura gerir o laconismo inicial, do qual tanto se pode presumir. Acontece que, o que está em causa é, não tanto o conteúdo da obra, mas a sua actualidade. Visto de outra forma, a realidade retratada nas páginas de *Vindimas* deixou de sê-lo:

...é menor a distância que vai de pobres a ricos, e mais harmonioso o convívio entre eles. (TORGA, 2000: 14)

Mas será por isso o texto anacrónico? Estará por isso condenado ao desaparecimento, apenas porque fala de uma realidade que *foi*? É o autor quem responde a estas interrogações:

Conhecer o passado ajuda às vezes a entender o presente. Só com o sofrimento e o protesto de muitas gerações foi possível a relativa dignificação dos assalariados de agora. (...) A recordação do seu martírio será uma lição para senhores e servos. (TORGA, 2000: 13)

A importância da memória, o testemunho do passado, a que já faziam menção Herculano e Garrett. O passado e a memória que se apresentam, assim, em *Vindimas*:

Cingido à realidade humana do momento, romanceei um Douro atribulado de classes, injustiças, suor e miséria. (TORGA, 2000: 13)

Assim, surge o passado como uma lição, um imperativo que procura impedir a repetição de certos estados da condição humana.

#### 14. Alves Redol

Alves Redol faz do prefácio uma invulgar utilização. Dos cinco prefácios analisados, em quatro deles verifica-se uma distância temporal face ao momento da publicação da obra de, pelo menos vinte anos. Esta distância reflecte-se, de forma muito nítida, na própria concepção prefacial; uma retrospectiva analítica, marcada por uma reflexão profunda sobre a própria escrita e, por vezes, sobre a função da arte:

Espécie de primeira síntese da minha obra, nela se investiu e remoçou a experiência iniciada em 1938, que até aí (e ainda hoje) não passara de combate ou diálogo, quantas vezes dramático, entre um homem emotivo, a viver no sangue as evidências mais cruéis do seu tempo, e um escritor insatisfeito que procurava dar àquele a lúcida voz de razões clarificadas num meio danado pelas trevas. (REDOL, 1980: 31)

Pela mesma razão, decerto, a extensão dos prefácios de Alves Redol é invulgar. É a reflexão tornada texto, e essa invulgaridade patenteia-se nas onze páginas de *Fanga*, ou mais ainda nas quinze de *Gaibéus*.

*Gaibéus*, de 1939, é prefaciado com uma “Breve Memória” em 1965. *Avieiros*, de 1942, com a “Breve história de um romance”, em 1967. *Fanga*, 1943, é acompanhado de um “À maneira de prefácio”, de 1963. *O Cavalo Espantado*, 1936, tem honras de um “Prólogo” em 1967. Apenas *Olhos de Água* de 1954 é apresentado com um “Quase um prefácio” da mesma data.

Siga-se, portanto, a cronologia dos prefácios. Apesar da expressão das motivações ou, melhor ainda, as próprias motivações não carecerem de necessária continuidade, a visão distanciada das mesmas, filtradas por um novo olhar, revela-se mais pertinente. Para mais, na ausência de elementos prefaciais contemporâneos do momento da escrita.

“Quase um prefácio” aponta para o que, ver-se-á, se constitui um denominador comum na obra literária de Alves Redol. O homem como centro da escrita, na dialéctica social que lhe é imposta:

...preferiu-se a narrativa dos homens e dos factos banais, procurando mostrá-los na sua faceta mais comum, em prosas simples e de circunstância... (REDOL, 1993: 13)

O homem na sua dupla existência; a individual, com o conhecimento e a percepção de si, e a social, resultado das relações que estabelece com os outros, nos aspectos materiais, económicos e de poder:

Será bom precisar que assim as realizei pela razão poderosa de o circunstancial estabelecer mais fácil diálogo com o meu espírito, forçado de tão jovem, e ainda bem, a compreender a vida como uma esplêndida aventura em que nunca se resigna, porque os homens podem ser destruídos, mas não vencidos. (REDOL, 1993: 13)

A resignação não constitui opção, não é uma escolha.

O prefácio de *Fanga* é um manifesto político, uma expressão de intenções, e por manifesto político queira ler-se a participação comprometida do indivíduo com o que o rodeia:

...neste maravilhoso tempo rude que vivemos, ninguém pode julgar-se livre de engajamentos, a menos que prefira a trapaça, única alternativa para quem pretende pairar acima do mundo dos homens. (REDOL, 1980a: 34)

Mas o *engajamento*, o comprometimento com o mundo, não se alheia da dimensão individual:

...irei morrer com a amargura de não atingir a parte que me distribuí na busca de uma literatura nacional e humana, onde cada escritor, sem pauta alheia, se realize à medida do homem biológico, psicológico e política que cada indivíduo traz consigo, refazendo-se nele e no contexto da sociedade que ele próprio ajudará a manter ou a renovar. (REDOL, 1980a: 31-32)

O resultado dessas duas dimensões? Uma literatura social:

Toda a literatura é social, mesmo a que ambiciona confinar-se aos limites da arte de narrar. (REDOL, 1980a: 35)

Existe, portanto, uma motivação evidente para *Fanga*, porque:

...partilha dessa luta contra as trevas. (REDOL, 1980a: 39)

Motivação cujas causas se expressam na primeira pessoa, incontornáveis:

As injustiças também me atingem, e exactamente no coração,  
porque o tenho sensível para o amor dos meus semelhantes.  
(REDOL, 1980a: 41)

*Gaibéus* apresenta-se com duplo prefácio. O primeiro, extremamente sintético, afirma, peremptório, uma intenção, que coloca a nu a velha discussão em torno da arte pela arte ou da arte comprometida. Discussão que extravasa o objecto, mas extremamente clarificadora da visão do autor e das respectivas motivações:

Este romance não pretende ficar na literatura como obra de arte.  
Quer ser, antes de tudo, um documentário humano fixado no  
Ribatejo. (REDOL, 2009: s.p.)

O *documentário humano*, como lhe chama, é a tentativa de exposição das dificuldades vividas pelo homem, em contexto, na esfera do neo-realismo literário<sup>30</sup>. Assim era, pelo menos, à época da sua produção. Porque o segundo prefácio torna vinte e seis anos<sup>31</sup> depois e não olvidando o passado, vê-o com a distância que quase três décadas impõem:

Gaibéus seria um compromisso deliberado da reportagem com o romance, em favor dos homens olvidados e também da literatura aviltada. (REDOL, 2009: 21)

---

<sup>30</sup> “O neo-realismo foi assim um sadio combate de juventude.” (REDOL, 2009: 23)

<sup>31</sup> “Passaram quase vinte e sete anos depois que a primeira palavra foi meditada e lançada ao papel.” (REDOL, 2009: 22)

A presença e o reconhecimento das motivações, contudo, não é o suficiente para alijar a consciência de que a obra é pertença de um espaço, de um tempo, de um outro *eu*, que não *este*, presente, e que vai reflectindo sobre a própria escrita:

A mão será a mesma? Parece a mesma, e é essa e já outra bem diferente. Ou outras, talvez, para melhor dizer. (REDOL, 2009: 22)

Mas nada desta reflexão esconjura o que motivou a escrita, o que impeliu à feitura da obra. E nada desta reflexão emenda a mão que quis e pode ou não pode e soube ou não soube fazer, o que havia a fazer:

...a dificuldade de alcançar o equilíbrio entre o que gostaria de contar e a maneira de fazê-lo, embora soubesse que a prioridade caberia ao conhecimento do homem através dos seus problemas colectivos e individuais. (REDOL, 2009: 16)

*Gaibéus* e o seu segundo prefácio são produtos de épocas diferentes. E disso tem consciência o autor, ele mesmo um *outro*, marcado por um processo natural evolutivo, determinando uma outra aproximação ao mundo, às coisas. A consciência do autor que aponta acerca do texto:

*Gaibéus* germinou nessa época e foi consciência alertada antes de ser romance. Quem o ler, portanto, deve ligá-lo às coordenadas da história de então. Só dessa forma saberá lê-lo na íntegra. (REDOL, 2009: 25)

Um “Prólogo” sobre as personagens - nas palavras de Redol “*o escritor antecipa-se e fala das personagens antes que outros as encontrem e conheçam*” (1977: 13) – corre o risco de induzir o receptor na crença de estar na presença de um romance de personagem. Poderia ser o caso de *O Cavalo Espantado*. Poderia, mas não é:

Intervêm neste romance três figuras principais, se não quisermos aceitar (quase sempre enjeitamos as evidências) que a dominante é a época em que se encontraram. E o lugar onde se encontraram. Ambos exactos. (REDOL, 1977: 13)

Um lugar e uma época *exactos* para corporizar escolhas. Escolhas que materializam vivências, visões políticas.

1936 foi um ano de complexas opções. E entre todas a da Espanha violentada: 200 000 mortos em duas semanas. (REDOL, 1977: 14)

O prenúncio de um mundo em guerra onde não há espaço para indefinições e onde as tomadas de posição individuais mais não são que metáforas – por vezes maniqueístas – das escolhas dos lados da barricada:

Pedro dominava os instintos com o bridão de uma ética aparentemente revolucionária. Digo aparente, porque a revolução não chegara ainda; nem chegou decorridos trinta anos. (REDOL, 1977: 16)

A causa individual não é, apenas uma causa própria. As suas repercussões fazem sentir-se no universo social. Mesmo aqui, o indivíduo desempenha um papel que está muito para além de si mesmo. Arte comprometida, personagens comprometidas, o texto não

quer viver nas margens do mundo, *pairar acima do mundo dos homens*. O autor não pretende *pairar acima do mundo*, e encarrega-se de partilhar o seu destino com o das personagens, a sua história com a das personagens:

Pertencíamos ambos a um grupo de jovens escritores, revolucionários e artistas que se juntavam no Café Portugal, aos fins da tarde, nas meias trevas da cave. Aí discutíamos de voz acesa ou no sussurro das confidências. Era belo o mundo que ali construíamos. Alguns morreram para o atingirem, plenos, sem romantismo, com a certeza de que o mundo precisava do seu sacrifício. E ainda mais: que o merecia. (REDOL, 1977: 16)

As linhas orientadoras do prefácio que ora se viu não distam muito das verificadas na “Breve história de um romance” que inaugura *Avieiros*. Do ponto de vista do comprometimento político não pode haver mais clareza que as palavras de Alves Redol:

...é um romance lírico, de um lirismo doloroso e concreto. Documento e sonho vazados na matriz irregular de uma consciência, há nele um gosto fundo, autêntico e viril, de semear na companhia do povo de um país para homens livres. (REDOL, 1980b: 17)

A recorrência do *documento* transporta para a dimensão social da obra, algo que se vira, de modo também explícito, no “Prólogo” contemporâneo de *O Cavalo Espantado* ou na “Breve Memória” de *Gaibéus*. O escritor determina o seu caminho:

Escolhe, representa, desencadeia a percepção e a imaginação do leitor: entrega-lhe um instrumento, um estímulo, para penetrar na realidade e interpretá-la também por sua vez. Para que cada leitor, outro homem biológico e social, sensitivo e diferenciado, recrie a

seu modo, por vias algumas vezes insuspeitas, a nova realidade que o escritor teceu. (REDOL, 1980b: 13-14)

Desbloqueadas as esferas da produção e recepção, tomada pelo leitor a realidade produzida pelo autor, interpretada ou reinterpretada a partir dos seu próprio sistema de pré-condições, é natural que o prefácio importe; importa porque permite a recontextualização do momento da produção da obra, importa porque expressa as motivações e, com elas, linhas de orientação e descodificação de acordo com o universo autoral. É provável que a questão da intemporalidade de um texto, descontadas as referências contextuais no momento da produção, se coloque. Mas não é este o momento ou o espaço.

O autor é parte de um todo – o outro, o que recebe o texto, os outros de quem fala o texto integram a sua existência activa, bem como as relações sociais de tipo vário; económicas, políticas, o programa do escritor é global, se tacitamente aceitarmos a imagem de um mundo de homens:

Todos eles, individual e colectivamente, participam na criação constante de um corpo vivo, projectado em milhentas imagens que se focam e desfocam ao sabor de quem lê e reimagina, segundo o tono que os habita. Também sob a coacção do grupo social, familiar ou político de que participam; segundo também o momento, o exacto momento psicológico em que o escritor cria e o público lê ou medita. (REDOL, 1980b: 14)

Parte de um todo, é certo, mas sujeito à coerção, à pressão da existência que se distribui por pequenos universos colectivos, que não deixam de tecer amarras, restringindo a liberdade individual, absoluta e universal. Seja, ou não, essa coacção exercida de forma

consciente e deliberada, ou seja apenas sentida pelo autor, em resultado de desejos, obrigações.<sup>32</sup>

A concepção individual da arte, da produção da arte, explica o papel do autor e as suas motivações, coerentemente, pelo menos neste caso:

Na verdade, não se recolhem os materiais da vida; vivem-se. Ou inventam-se. Mas escolhem-se as vivências ou as invenções quando um escritor sabe para que vive. (REDOL, 1980b: 14)

Ou seja, a actividade do escritor balança entre a existência partilhada com os outros e a relativa autonomia da sua existência individual, onde cabem as experiências partilhadas, absorvidas e modificadas pelos traços únicos de cada indivíduo, construídos eles próprios a partir das interacções com os outros e algo que se possa filiar no campo da herança genética e biológica.

---

<sup>32</sup> Posição contrária é manifestada, por exemplo, por Marcuse, que escreve em *A Dimensão Estética*: “...defendo que, em virtude da sua forma estética, a arte é absolutamente autónoma perante as relações sociais. A arte protesta contra estas relações na medida em que as *transcende*.” (MARCUSE, 2007: 9)

## Conclusão

Ardilosa palavra que se presta a equívocos, uma conclusão parece poder encerrar inequívocas verdades sobre, por vezes, realidades tão complexas quantas as que envolvem a produção literária, e cuja grandeza também vacila da incertitude e da ambiguidade.

O prefácio é estranha matéria, cuja complexidade de análise é inversamente proporcional à dimensão física normal com que contempla o receptor. No livro de Porqueras Mayo, já referido ao longo do trabalho, faz-se a apologia do prefácio enquanto género. É um facto que Mayo faz incidir o seu estudo no Século de Ouro espanhol e é, sobretudo, a esse prefácio que se reporta. A existência de uma morfologia e sintaxe prefaciais, de regras e convenções, são algumas das condições que justificariam a sua existência enquanto género, parecendo ficar olvidada a questão mais relevante e que justifica a sua produção: a funcionalidade.

Entender o prefácio na esfera da funcionalidade é dissipar, de algum modo, a hipotética existência enquanto género, e no decurso deste trabalho foram-se relevando, com alguma nitidez, as diversas facetas dessa funcionalidade; as experiências pessoais e individuais do produtor, que se cruzam no seu sistema de pré-condições, a chave que abre as portas ao enigma do texto, as razões que impelem à escrita, a temporalidade ou intemporalidade do feito.

O prefácio é uma função em prol de um texto. Não lhe retira, esta funcionalidade, quaisquer méritos, e o seu valor discursivo, que pode ser autonomizado do texto, existe, de facto, e em si mesmo. Mas existe pelo pretexto que lhe é conferido pela obra em si. Desvinculado da obrigação, o prefácio não mais seria que uma curiosidade, uma extravagância estética ou ideológica, pessoal ou formal, desenraizada e esvaziada de sentido. E, muito mais assim, quando o objecto é o prefácio de autor, com os condicionalismos que se foram indicando.

Quando se inicia a travessia das motivações do autor, o único porto seguro é aquele onde se ancoram as suas palavras e o que, manifestamente, o autor afirma como sendo

“a minha motivação”. As que derivam de uma acção consciente, planeada, mesmo que se filiem num ponto qualquer do subconsciente ou inconsciente do autor.

Se na fase inicial do trabalho se percebeu que, dificilmente, o corpus poderia corresponder ao idealizado, também claro se tornou que, onde existia, o prefácio se revelava plurifuncional, deixando um rasto visível das molas-reais do acto da produção. A legitimidade de escrever ou não um prefácio é a mesma. O mesmo não poderá dizer-se das inferências do texto e isso é inequívoco.

Não sendo o corpus o idealizado é o ideal por ser o que existe. É a partir desse ideal que se reformula o idealizado, procurando-se conferir-lhe forma. Uma vez que os prefácios não se configuram para responder por escolas, movimentos ou épocas literárias, onde não é possível, porque tentar fazê-lo? Outro tanto para onde remetem as existências coevas, que artificialmente separadas por escolas, mas unidas nas motivações. Também, ainda, por onde a distância temporal não condena a coincidência das razões propostas pelo autor. E o autor, existência mutável, nas modulações distintas que lhe são conferidas pelos tempos e espaços que atravessa.

A cronologia dos autores junta Almeida Garrett e Alexandre Herculano. Figuras do Romantismo, é na memória colectiva da História que inculcam as suas motivações, às quais Garrett acrescenta as de ordem política e as recordações, e Herculano a vida religiosa. E se em momento nenhum, por uma vez só, a História volta a fazer o seu apelo, as memórias e as recordações ecoarão em Manuel Teixeira-Gomes e em Raúl Brandão, distantes do programa ideológico do Romantismo. E, até, as motivações de ordem política – de outra roupagem – serão reencontradas em Ferreira de Castro, Miguel Torga e Alves Redol, à distância de um século.

Os quatro títulos analisados de Camilo Castelo Branco introduzem uma nova motivação, sintomática da verdadeira revolução sistémica a que se assiste, numa época em que se torna difícil ignorar a existência de um público receptor e comprador; corresponder às expectativas do público que adquire o escrito, tornando a literatura uma mercadoria efectiva é, para Camilo, uma verdadeira prioridade, sacudindo o desejo da perenidade, em favor da recompensa imediata e tangível. À distância é de pouca

relevância que assim não tenha sido. A arte ganha uma dimensão mercantil nos prefácios de Camilo e garante que a literatura é um bem consumível e pagável e a esse objectivo se entrega.

Esta forma única de conceber a arte – de outro modo, esta forma única de revelar por palavras próprias esta visão da arte -, ganha maior importância tomando-se em linha de conta o facto da contemporaneidade de Camilo se espriar pelo Romantismo e pelo Realismo/Naturalismo. Por aqui ou por ali, a abordagem pragmática à escrita não se dilui e se os temas baloçam ao sabor das modas, a convicção mantém-se inalterável.

Num outro plano, o romance lúdico e o emocional são as traves que suportam o escritor profissional, respondendo às expectativas do público comprador. Esta dinâmica não voltará a ser prefaciada. E ficará por saber, também, em que ponto as expectativas de produtor e receptor se cruzam e se alguma vez se cruzam.

Do período identificado como Realista/Naturalista uma motivação perpassa os autores: a análise do real social, que Eça de Queirós afirma que critica, Teixeira de Queirós analisa sob a lente naturalista, Abel Botelho reúne nas patologias sociais e Fialho de Almeida copia com o fito de ser útil e esboça, também, a crítica. Grosso modo, as linhas orientadoras da escola estão presentes mas refinam-se na individualidade de cada um dos escritores. Eça procura ainda as moralidades, Teixeira de Queirós as reminiscências da infância e o amor à província, Abel Botelho corresponder a um desejo de uma senhora, motivação singular mas sedutora. *O Mistério da Estrada de Sintra* é uma singularidade. As suas razões bem determinadas, mas longe de constituírem um paradigma.

Numa aproximação de quase contemporaneidade, Teixeira-Gomes e Raul Brandão, nos escassos exemplares encontrados, privilegiam a as memórias e a evocação como motivação. Memórias e evocações que, num e noutro caso, possuem como ponto de partida a observação do real. E se, de algum modo, são pintados pelas aguarelas do primeiro Modernismo, não se aproximam de Almada-Negreiros, cujo único prefácio demonstra uma preocupação exclusiva: mostrar que existe verdade para além da ciência. Mas se a geração cronológica de Almada-Negreiros o afasta de Teixeira-Gomes e Raúl

Brandão e o aproxima de Aquilino, Ferreira de Castro, Torga ou Redol, o cariz das motivações não pode ser mais díspar.

Aquilino, Ferreira de Castro, Torga e Redol não podem ser arregimentados numa escola, movimenta, estética, únicos. É um aspecto que não os une e, de todos, é Redol quem manifesta um comprometimento com o novo Realismo. Aos outros, cola-se a individualidade vincada que, enquanto prosadores, os faz parte do todo sem pertencer a coisa alguma. A individualidade que erguem é manifesta nas motivações que revelam. Por esta via, a dissonância não poderia ser maior.

Aquilino é movido pela aldeia, pela existência recôndita e árdua do homem das serras, pela sua língua. Procura a originalidade, a aventura efémera – como a existência humana – e o estudo psicológico da personagem. Num outro passo, pelos estudos de mulher.

Ferreira de Castro demanda a compreensão do Homem, o deserdado, a vítima das desigualdades sociais, mas, também, aquele cuja dimensão psicológica é mutável, reforçando a sua condição de sobrevivente.

Torga olha um mundo de contradições, de desigualdades sociais, marcado pela falta de pão e de liberdade, a quem sente a obrigação de dar voz, como se de uma ponte se tratasse entre os que não se conseguem fazer ouvir e os que não querem ouvir. Um mundo simbólico que, ao fim de alguns anos, reconhece poder estar a mudar.

Redol é o artífice da obra comprometida, pautada pelas desigualdades sociais e pela dimensão social e individual do Homem, uma literatura que deve ser, ela própria, social, e que, à imagem do homem que constrói, não deve, jamais, ceder.

Sendo óbvias as motivações várias que os separam, uma, maior, se apresenta em todos eles; de Aquilino a Redol, a motivação maior é escrever o Homem nas suas variadas realizações, de actor social a existência individual, na sua dimensão biológica e/ou psicológica, uma espécie de Humanismo renascido, que o coloca no princípio e no fim de todas as coisas, medida única.

Verifica-se, portanto, uma certa convergência de motivações em eventuais planos sincrónicos que se venham a estabelecer, pese as ocorrências que se afastam do plano e que apenas consolidam o peso inequívoco da existência individual do autor, sujeito a apelos ou pressões momentâneos, determinados por contextos particulares. Não é exaustivo repeti-lo: a escrita realiza-se plenamente no momento da recepção, nunca antes, e pôde ver-se como, na maioria dos prefácios, o receptor, os receptores são interlocutores privilegiados.

Mas, e num eixo diacrónico? Haverá motivações que se inscrevam como dominantes e cujo efeito se repercuta por século e meio?

Que a Literatura é uma arte do homem e para o homem é uma redundância que pode facilmente aplicar-se a todas as artes. O que não implicaria, como evidência, que fosse ele próprio o seu objecto de eleição e a mais recorrente das motivações. Ainda que o seja. Sob diversos prismas, que em seguida se procurarão divisar.

Quando Garrett e Herculano chamam ao palco a memória colectiva, assente sobre o suporte da História, é à memória individual que também fazem apelo, pois esta mais não deve ser que uma parte daqueloutra; a construção individual tem de ser o resultado da apropriação dos valores de um passado comum, e cuja herança tenderá para que o crescimento da parte conflua para o bem do todo. Saber a História é conhecer-se e partilhar de um ideal colectivo. E isto depende do homem.

Não é este o caminho trilhado por Camilo, como já se viu. A arte(sanato) aponta para o comércio, o bem que possui um valor mercantil que não pode descurar-se, em nome da sobrevivência, que não da perenidade. Mas Camilo resgata e escreve as emoções, seja o romance objecto lúdico ou não, e no resgate apropria-se da humanidade partilhada de personagens e receptores. Por igual razão concorre para as expectativas de recepção, que reconhece, ainda que possa não partilhá-las.

Moralidade ou crítica social, ambas prenunciam um propósito. Com o qual Eça intervém na tentativa da transformação do homem individual e do homem social. Por

uma via ou outra, só o reconhecimento das insuficiências permite o refazer da matéria humana, observada e analisada ao pormenor. Haverá, portanto, uma ética, à sombra da qual é imperioso alterar os comportamentos, as formas de pensar, como se de um tutorial comportamental se tratasse.

Igual orientação é seguida por Abel Botelho. A descoberta das patologias sociais anuncia a intenção terapêutica, mesmo que acompanhada do desejo de *agradar a*. E Fialho de Almeida não regateia a utilidade da sua obra. Em qualquer dos casos é a premissa do contributo que está presente, o contributo para um homem melhor. Provavelmente é Teixeira de Queirós quem, neste micro-universo, mais se afasta do homem objecto exterior, pese embora os retratos de personagem e a observação analítica que reclama, tendo em conta o amor à província e as evocações da infância, contraponto ideal para a introdução do homem interior, o que rememora e que exterioriza a humanidade, partilhando-a.

No homem interior que se exterioriza, Teixeira de Queirós é acompanhado por Raúl Brandão e Almada-Negreiros. Raúl Brandão parte dos homens reais, como objecto, e estes produzem memórias. No espaço da memória já são pertença do autor. Já Almada-Negreiros liberta uma crença interior: há verdade para além da ciência. E se a crença relativiza a universalidade das coisas e das leis das coisas, não se relativiza a si mesma, porque crença. A exorcização do homem interior – inevitavelmente ligado a um real – é uma motivação, projectando as personagens para um outro plano, o de representarem um autor que se dilui na história.

Aquilino não abandonará o Homem enquanto motivação chave. Fá-lo-á a partir da observação segmentada de um real particular – a aldeia – e libertará as angústias e dificuldades aí vividas. Por ali convivem as personagens sujeitas aos turbilhões exteriores e interiores, vitimadas pelos seus fantasmas ou pela erosão de um universo que lhes é, notoriamente, adverso. Como adverso é o universo de Torga, Ferreira de Castro ou Redol. O de Torga, pleno de desigualdades sociais, escasso de pão e de liberdade, como o é o de Redol, onde a consciência política mais se agudiza, transformando o universo de desigualdades num conflito ideológico. E Ferreira de Castro ajunta a justiça – ou a falta dela –, cega para os deserdados ou os excluídos.

A estes homens, de existência material débil, desenhados no plano da materialidade, vem juntar-se o plano da existência interior, por onde pululam as dúvidas, as contradições, as questões existenciais. E por esta bidimensionalidade procuram os autores refazer o homem social e individual que, na sua caminhada, deverá procurar a felicidade.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### PREFÁCIOS

ALMADA-NEGREIROS, José (1956), *Nome de Guerra*, Lisboa, Ática, 2ª edição, (publicado originalmente em 1938).

ALMEIDA, Fialho de (1981), *Contos*, Porto, Lello & Irmão, (publicado originalmente em 1881).

ALMEIDA, Fialho de (1984), *A Cidade do Vício*, Lisboa, Promoclube, (publicado originalmente em 1882).

ALMEIDA, Fialho de (1986), *Os Gatos*, Lisboa, Ulisseia, (publicado originalmente em 1894).

BOTELHO, Abel (1898), *O Barão de Lavos*, 2ª edição corrigida, Porto, Chandron, (publicado originalmente em 1898).

BOTELHO, Abel (1924), *Àmanhã*, 3ª edição, Porto, Livraria Chandron, (publicado originalmente em 1901).

BRANCO, Camilo Castelo (1977), *A Filha do Arcediogo*, Lisboa, Europa-América, (publicado originalmente em 1854).

BRANCO, Camilo Castelo (1983a), *O Livro Negro de Padre Dinis*, Vol. I, Lisboa, Europa-América, (publicado originalmente em 1855).

BRANCO, Camilo Castelo (1983b), *A Doida do Candal*, Porto, Lello & Irmãos, (publicado originalmente em 1867).

BRANCO, Camilo Castelo (1981), *A Mulher Fatal*, Lisboa, Europa-América, (publicado originalmente em 1870).

BRANCO, Camilo Castelo (1990), *Eusébio Macário*, 2ª edição, Lisboa, Europa-América, (publicado originalmente em 1879).

BRANDÃO, Raúl (1986a), *A Morte do Palhaço*, Lisboa, Marujo Editora, (publicado originalmente em 1926).

BRANDÃO, Raúl (1986b), *Os Pescadores*, Lisboa, Editorial Comunicação, edição definitiva, (publicado originalmente em 1923).

CASTRO, Ferreira de (1966), *Terra Fria*, Lisboa, Guimarães e Cª, (publicado originalmente em 1934).

CASTRO, Ferreira de (1977), *O Instinto Supremo*, Lisboa, Guimarães e Cª, 5ª edição, (publicado originalmente em 1968).

CASTRO, Ferreira de (1974), *A Curva da Estrada*, 9ª edição, Lisboa, Guimarães e Cª, (publicado originalmente em 1950).

CASTRO, Ferreira de (1990), *A Lã e a Neve*, 15ª edição, Lisboa, Guimarães Editores, (publicado originalmente em 1947).

CASTRO, Ferreira de (1991), *A Selva*, 38ª edição, Lisboa, Guimarães Editores, edição definitiva, (publicado originalmente em 1930).

FERREIRA, Vergílio (1971), *Aparição*, Lisboa, Verbo, (publicado originalmente em 1959).

GARRETT, Almeida (1984), *O Arco de Sant'Ana*, 2ª edição, Lisboa, Círculo de Leitores, (publicado originalmente em 1850).

HERCULANO, Alexandre (1986a), *Eurico o Presbítero*, 2ª edição, Lisboa, Ulisseia, (publicado originalmente em 1844).

HERCULANO, Alexandre (1986b) *O Monge de Cister*, Lisboa, Círculo de Leitores, 3º vol., (publicado originalmente em 1848).

QUEIROZ, Eça de (2007a), *O Crime do Padre Amaro*, Porto, Lello Editores, Obras de Eça de Queiroz, vol. I, (publicado originalmente em 1875).

QUEIROZ, Eça de (2007b), *O Mandarim*, Porto, Lello Editores, Obras de Eça de Queiroz, vol. I, (publicado originalmente em 1880).

QUEIROZ, Eça de (2007c), *Uma Campanha Alegre*, Porto, Lello Editores, Obras de Eça de Queiroz, vol. III, (publicado originalmente em 1890-1891).

QUEIROZ, Eça de (2007d), *O Mistério da Estrada de Sintra*, Porto, Lello Editores, Obras de Eça de Queirós, vol. III, (publicado originalmente em 1870).

QUEIROZ, Teixeira de (1895), *Arvoredos*, Lisboa, Livraria de Antonio Maria Pereira,

QUEIROZ, Teixeira de (1898), *O Famoso Galvão*, Lisboa, Editores Tavares Cardoso e Irmão.

QUEIROZ, Teixeira de (1913), *Cartas d'Amor*, Lisboa, Livraria de Antonio Maria Pereira, nova edição corrigida, (publicado originalmente em 1906).

REDOL, Alves (1977), *O Cavalo Espantado*, 4ª edição, Lisboa, Publicações Europa-América, (publicado originalmente em 1960).

REDOL, Alves (1980a), *Fanga*, Lisboa, Publicações Europa-América, 10ª edição, (publicado originalmente em 1943).

REDOL, Alves (1980b), *Avieiros*, Lisboa, Publicações Europa-América, 8ª edição, (publicado originalmente em 1942).

REDOL, Alves (1993), *Olhos de Água*, Lisboa, Caminho, 5ª edição, (publicado originalmente em 1954).

REDOL, Alves (2009), *Gaibéus*, Lisboa, Leya, 1ª edição, (publicado originalmente em 1939).

RIBEIRO, Aquilino (1984), *Humildade Gloriosa*, Lisboa, Bertrand, (publicado originalmente em 1954).

RIBEIRO, Aquilino (1985a), *Terras do Demo*, Lisboa, Bertrand, (publicado originalmente em 1919).

RIBEIRO, Aquilino (1985b), *Filhas de Babilónia*, Lisboa, Bertrand, (publicado originalmente em 1920).

RIBEIRO, Aquilino (1985c), *Andam Faunos pelos Bosques*, Lisboa, Bertrand, (publicado originalmente em 1926).

RIBEIRO, Aquilino (1985d), *Volfrâmio*, Lisboa, Bertrand, (publicado originalmente em 1944).

TEIXEIRA-GOMES, Manuel (2009), *Inventário de Junho*, in *Obras Completas I*, 2ª ed., Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, (publicado originalmente em 1899).

TEIXEIRA-GOMES, Manuel (1986), *Cartas Sem Moral Nenhuma*, 5ª edição, Lisboa, Bertrand, (publicado originalmente em 1903).

TEIXEIRA-GOMES, Manuel, (1930), *Agosto Azul*, 2ª edição, Lisboa, Seara Nova, (publicado originalmente em 1904).

TEIXEIRA-GOMES, Manuel (1935), *Regressos*, Lisboa, Seara Nova.

TORGA, Miguel, (1934), *A Terceira Voz*, Coimbra, of. da Atlantida.

TORGA, Miguel (1979), *Novos Contos da Montanha*, 8ª edição, Coimbra, edição de autor, (publicado originalmente em 1944).

TORGA, Miguel (1999), *A Criação do Mundo*, 2ª edição, Lisboa, D. Quixote, (publicado originalmente em 1931).

TORGA, Miguel (2000), *Vindima*, 8ª edição, Lisboa, Publicações Dom Quixote, (publicado originalmente em 1945).

TORGA, Miguel, (1985), *Bichos*, 15ª edição, Coimbra, Gráfica de Coimbra, (publicado originalmente em 1940).

## TEÓRICAS

ADORNO, TH. W., (2003), *Experiência e Criação Artística*, tradução Artur Morão, Lisboa, Edições 70, (publicado originalmente em 1970).

BARRENTO, João (2000), *Umbrais, O pequeno livro dos prefácios*, Lisboa, Cotovia.

BARTHES, Roland (1974), *O Prazer do Texto*, tradução Maria Margarida Barahona, Lisboa, Edições 70, (publicado originalmente em 1973)

BORGES, Jorge Luis, (1999), “Prólogo de Prólogos”, *Obras Completas IV*, trad. Cristina Rodriguez e Artur Guerra, Lisboa, Círculo de Leitores, (publicado originalmente em 1975)

BOURDIEU, Pierre (1996), *As Regras da Arte*, tradução Miguel Serras Pereira, Lisboa, Editorial Presença, (publicado originalmente em 1992).

DERRIDA, Jacques (1992), *Dissemination*, tradução de Barbara Johnson, Chicago, University of Chicago, (publicado originalmente em 1972).

ECO, Umberto (1989), *Obra Aberta*, tradução João N. Furtado, Lisboa, Difel, (publicado originalmente em 1962).

FOUCAULT, Michel (2001), *O Pensamento do Exterior*, tradução Miguel Serras Pereira, s.l., Fim de Século, (publicado originalmente em 1966).

FOUCAULT, Michel (2006), *O que é um autor?*, 6ª edição, tradução A. Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro, Lisboa, Nova Vega, (publicado originalmente em 1983).

GENETTE, Gérard (1986), *Introdução ao Arquitexto*, tradução Cabral Martins, Lisboa, Vega, (publicado originalmente em 1979).

GENETTE, Gérard, (1997), *Paratexts*, tradução de Jane E. Lewin, New York, Cambridge University Press, (publicado originalmente em 1987).

HEGEL, G.W.F. (1989), *Prefácios*, tradução Manuel Carmo Ferreira, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

IBSCH, Elrud et al (1991), *Empirical Studies of Literature*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi.

JAUSS, Hans Robert (2003), *A literatura como provocação*, 2ª ed., tradução Teresa Cruz, Lisboa, Veja, (publicado originalmente em 1970).

LEJEUNE, Philippe (1996), *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, (publicado originalmente em 1975).

LEVIN, Samuel R. (1976), “What kind of speech act a poem is”, *Pragmatics of Language and Literature*, vol. 2, ed. Teun A. Van Dijk, Amsterdam, North-Holland Publishing Company, (publicado originalmente em 1976).

MARCUSE, Herbert (2007), *A Dimensão Estética*, tradução Maria Elisabete Costa, Lisboa, Edições 70, (publicado originalmente em 1977).

MAYO, A. Porqueras (1957), *El Prologo Como Genero Literario*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Cientificas, (publicado originalmente em 1957).

MILLER, J. Hillis, et al, (2004), *The Critic as Host*, New York, Continuum, (publicado originalmente em 1979).

PIRES, António Machado (1976), “Teoria e prática do romance naturalista português”, *Colóquio Letras*, nº 32, pp. 59-70, (publicado originalmente em 1976).

SCHMIDT, Siegfried J. (1982), *Foundations for the Empirical Study of Literature*, tradução Robert de Beaugrande, Hamburg, Helmut Buske Verlag, (publicado originalmente em 1980).

SEQUEIRA, Rosa (2003), *O poder e o desejo: o ensino da literatura a estrangeiros na universidade*, Lisboa, Ministério da Educação

WAUGH, Patricia (1996), *Metafiction*, New York, Routledge, (publicado originalmente em 1984).