

MOLDURAS

morfose nas Artes, nas Letras, nas Ciências oferece ao leitor textos de diversos géneros e saberes com novas perspectivas de abordagem de temas e problemas candentes. Através de uma rica e diversa história literária, cultural e científica, oferece sempre na perspectiva de encontrar novos caminhos de análise e de compreensão das questões e ícones dilemáticos da nossa sociedade coletiva...

Este livro oferece-se como um ideário de construção de uma cultura esclarecida e de um saber informado e crítico, de modo a que possamos conhecer a nossa herança cultural com novos olhos que surpreendam as formas e os conteúdos de entendimento da vida e das

abre com uma justa homenagem ao homem de cultura que foi Vasco Graça

AUTORES

Amadeu Prado de Lacerda
Annabela Rita
António Cândido Franco
António Manuel de Andrade Moniz
António Ramos dos Santos
Artur Manso
Cristiana Lucas Silva
Duarte Ivo Cruz
Fabio Mario da Silva
Fernando Andrade Lemos
Fernando Cristóvão
Ione Menegolla
Isolina Oliveira
Joaquim Fernandes
Joaquim Miguel Patrício
Luís Manuel de Araújo
Luísa Marinho Antunes
Margarida Madureira
Maria Isabel Morán Cabanas
Maria Ivone Gaspar
Paulo de Assunção
Rosa Maria Sequeira
Rui Sousa
Sofia A. Carvalho
Susana Mourato Alves-Jesus
Teresa Martins Marques
Teresa Maruje

COORDENAÇÃO

Annabela Rita e Dionísio Vila Maior

ENTRE MOLDURAS

Da Metamorfose nas Artes,
nas Letras, nas Ciências



ENTRE MOLDURAS

Da Metamorfose nas Artes,
nas Letras, nas Ciências


ESFERA DO CAOS
EDITORES


CT
para a Ciência e a Tecnologia
CULTURA E BOM TRABALHO


CIDH
Colégio Coordenador FCI / Instituto Dom Henrique
para os Estudos Interdisciplinares Avançados e o Globalização

UNIVERSIDADE
ABERTA
www.uab.pt


IJE|C|C
INSTITUTO DE INVESTIGAÇÃO
EM LINGUÍSTICA E CULTURA
J. MANUEL ANTUNES


PUL
Centro de Literaturas
e Culturas Lusófonas
e Europeias
de Letras da Universidade de Lisboa

U LISBOA | UNIVERSIDADE
DE LISBOA | FLUL | LETRAS
LISBOA

ESFERA DO CAOS



ENTRE MOLDURAS

Da Metamorfose nas Artes,
nas Letras, nas Ciências

Esta publicação foi financiada por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, no âmbito do Projeto «UID/ELT/00077/2013»

Título

Entre Molduras
Da Metamorfose nas Artes, nas Letras, nas Ciências

Direção e Coordenação

Annabela Rita e Dionísio Vila Maior

Conselho Científico

Annabela Rita, Armando Marques Guedes, Beata Cieszyńska
Dionísio Vila Maior, Fernando Cristóvão, Isabel Ponce de Leão
João Carlos Carvalho, João Relvão Caetano, José Eduardo Franco
Luís Machado de Abreu, Luísa Paolinelli, Petar Petrov, Stélio Furlan

Autores

Amadeu Prado de Lacerda, Annabela Rita
António Cândido Franco, António Manuel de Andrade Moniz
António Ramos dos Santos, Artur Manso, Cristiana Lucas Silva
Duarte Ivo Cruz, Fabio Mario da Silva, Fernando Andrade Lemos
Fernando Cristóvão, Ione Menegolla, Isolina Oliveira, Joaquim Fernandes
Joaquim Miguel Patrício, Luís Manuel de Araújo, Luísa Marinho Antunes
Margarida Madureira, Maria Isabel Morán Cabanas, Maria Ivone Gaspar
Paulo de Assunção, Rosa Maria Sequeira, Rui Sousa, Sofia A. Carvalho
Susana Mourato Alves-Jesus, Teresa Martins Marques, Teresa Maruje

Direitos Reservados

© Esfera do Caos Editores e Autores

Design da capa

Jorge Vieira

Paginação

Pedro Cascalheira

Revisão

Miguel Barcelos, Susana Vieira, Tiago Peixinho

Impressão e Acabamento

Europress - Indústria Gráfica

Depósito Legal

419957/17

ISBN

978-989-680-203-5

1ª Edição / Dezembro de 2016

ESFERA DO CAOS EDITORES

Campo Grande • Apartado 52199 • 1721-501 Lisboa

esfera.do.caos@netvisao.pt

www.esferadocaos.pt

COORDENAÇÃO

Annabela Rita e Dionísio Vila Maior

ENTRE MOLDURAS

Da Metamorfose nas Artes,
nas Letras, nas Ciências



ESFERA DO CAOS
EDITORES

ÍNDICE

| | |
|--|--|
| <i>Em busca do que «surpreende»</i> (Apresentação) | 11 |
| ANNABELA RITA DIONÍSIO VILA MAIOR | |
| <i>Homenagem a VASCO GRAÇA MOURA</i> | 15 |
| 23 | <i>Os rostos da medicina – das cavernas ao ADN:</i> AMADEU PRADO DE LACERDA |
| 31 | <i>Imagem ao espelho:</i> ANNABELA RITA |
| 47 | <i>Genealogia dum passo de André Breton (cruzamentos e afinidades):</i> ANTÓNIO CÂNDIDO FRANCO |
| 55 | <i>O diálogo interartes na literatura portuguesa:</i> ANTÓNIO MANUEL DE ANDRADE MONIZ |
| 77 | <i>Viajar na Mesopotâmia:</i> ANTÓNIO RAMOS DOS SANTOS |
| 91 | <i>A demanda pelos mitos e imagens na construção/afirmação de Portugal.</i> <i>Um excuro pela nova exegese de José Eduardo Franco:</i> ARTUR MANSO |
| 109 | <i>Medeia na Pítica IV de Píndaro: a singularidade de uma feiticeira, musa e mulher:</i> CRISTIANA LUCAS SILVA |
| 121 | <i>O Amor de Perdição, do romance ao espetáculo:</i> DUARTE IVO CRUZ |
| 131 | <i>A descoberta da dor na infância. Uma análise através dos protagonistas de Le Petit Prince e Meu Pé de Laranja Lima:</i> FABIO MARIO DA SILVA |
| 139 | <i>Πολησις ὁ ριθμός καὶ ἡ γνῶμη καὶ ἡ μορφή εστίν:</i> FERNANDO ANDRADE LEMOS |
| 149 | <i>Sugestões de critérios convergentes prévios para a formação e definição de um cânone lusófono:</i> FERNANDO CRISTÓVÃO |
| 155 | <i>A metamorfose do desassossego:</i> IONE MENEGOLLA |
| 165 | <i>Dos universos setecentistas à astrobiologia:</i> JOAQUIM FERNANDES |
| 177 | <i>Delimitando e moldurando os Direitos Humanos:</i> JOAQUIM MIGUEL PATRÍCIO |
| 193 | <i>A criação do mundo e da humanidade no antigo Egito:</i> LUÍS MANUEL DE ARAÚJO |
| 207 | <i>Cor, luz e sombra em José de Alencar – códigos em interação:</i> LUÍSA MARINHO ANTUNES |
| 219 | <i>Renaut de Montauban em Jerusalém: intertextualidade e hermenêutica do silêncio:</i> MARGARIDA MADUREIRA |
| 233 | <i>Dançando: simbiose artística e espetáculo trovadoresco em José Régio:</i> MARIA ISABEL MORÁN CABANAS |
| 249 | <i>Educação à distância: que visibilidade na cultura portuguesa?</i> MARIA IVONE GASPAR ISOLINA OLIVEIRA |
| 275 | <i>Por que razão os edifícios antigos têm mais duração do que os modernos? Matias Aires e a problemática da arquitetura civil no século XVIII:</i> PAULO DE ASSUNÇÃO |
| 287 | <i>O Mito de Don Juan. Do Sul para o Norte e do teatro para a ópera:</i> ROSA MARIA SEQUEIRA |
| 299 | <i>Breves considerações sobre a evolução e metamorfoses do surrealismo em Portugal:</i> RUI SOUSA |
| 321 | <i>Identidade e alteridade em Teixeira de Pascoaes: leitura estético-metafísica da figura do Santo como estrangeiro:</i> SOFIA A. CARVALHO |
| 341 | <i>Rembrandt pintor de Asenet, esposa de José do Egito e figura apócrifa do Antigo Testamento:</i> SUSANA MOURATO ALVES-JESUS |
| 349 | <i>Eugénio Lisboa: esprit de géométrie/esprit de finesse:</i> TERESA MARTINS MARQUES |
| 363 | <i>Da essência do feminino ou do feminino essencial:</i> TERESA MARUJE |

APRESENTAÇÃO

Em busca do que «surpreende»

ANNABELA RITA
DIONÍSIO VILA MAIOR

[...] a pausa em que o instante, de súbito, surpreende e fita e enfrenta a eternidade. E ali se vê o brilho vivo que navega no interior da sombra.
(Sophia de Mello Breyner Andresen)

Esta obra integra-se no ciclo reflexivo encetado em *Fabricar a Inovação. O Processo Criativo nas Artes, nas Letras e nas Ciências*. Da *gênese* caminhámos em direção à *matéria*: alguns de nós permaneceram, garantindo a continuidade e a ligação entre ambos os projetos, mas a renovação da equipa, mantendo a dimensão, favoreceu a renovação do olhar, enriquecido por novas perspetivas.

No início: «[...] imagens e temas em diálogo e transformação emolduradas e expostas em livro». E o objetivo explicitava-se assim:

[...] refletir sobre e observar imagens e temas na sua transformação através dos tempos no livro da Arte folheado na Literatura, cena onde se recortam, destacam e emolduram: como (cor)respondem imagens e temas aos programas e modelos estéticos (de movimento, escola, grupo, autoria), como dialogam eles entre as Artes (se certa imagem ou tema se configura em diferentes discursos estéticos e como, se há consonância ou dissonância entre essas configurações e entre elas e as estruturas culturais em que surgem, se citam, evocam ou...). Cada imagem e/ou tema será assinalada(o)s no discurso literário e favorecerá a evocação dos seus duplos na alteridade estética (anterior, contemporânea ou posterior, que, de algum modo, antecipa, anuncia), tomados como observatórios da transformação, sinais de uma continuidade na descontinuidade autoral e discursiva, marcos de uma memória íntima da Arte e da Imaginação que nela se cristaliza.

A dinâmica do processo, a reflexão e o diálogo com os que nela foram participando, operou a *metamorfose* cujo resultado segue aqui *emoldurado* entre a capa e a contracapa do livro: a transformação, a mudança, a metamorfose de ideias, motivos e projetos foi perscrutada nas artes, nas letras e nas ciências, procurando sondar essa *surpresa* que, a cada passo, demonstra a vitalidade do pensamento, da criação e da vida, «das cavernas ao ADN», na expressão do primeiro ensaio.

Vinte e seis autores *ensaiaram a descrição e a compreensão* do fenómeno da *mudança* que elegeram nas suas áreas disciplinares: da Medicina à Literatura, e, nesta, de passagens selecionadas ou de livros singularmente escolhidos de diferentes épocas e línguas originais ao Cânone, da História aos Mitos, da Astronomia setecentista à Astrobiologia, da génese do Homem aos Direitos Humanos, da Dança e do Teatro à Ópera, dos tratados à Educação, da Ensáistica e do Eterno Feminino aos seus rostos, da Antiguidade Clássica à Contemporaneidade, desenharam-se esboços possíveis na contingência reflexiva desta viagem em tão estimulante companhia, interdisciplinar e intergeracional. Para eles, a nossa saudação e agradecimento penhorados!

E tudo começa com a homenagem a uma personalidade que marcou a cultura portuguesa pelo diálogo que estabeleceu através dos seus textos e autores e com a memória estética universal: Vasco Graça Moura. As palavras que proferiu na Universidade do Porto quando foi distinguido com o doutoramento *Honoris Causa* vibram na defesa das humanidades, fazendo ecoar toda a nossa tradição ocidental. Em jeito de pórtico ao edifício que se lhe segue, com a nossa vénia.

Os textos falam por si, vibram da interpelação aos temas, aos autores e obras evocados e aos leitores. *Em desassossego*, como salienta um dos títulos. Acolham-nos como tal e continuem connosco!

HOMENAGEM
A
VASCO
GRAÇA
MOURA

Razões de saúde impedem-me de fazer um longo e merecido agradecimento a V. Exas. Assim, sobrar-me-á em brevidade o que se me imporia em loquacidade. E por isso, quando pensei em alinhar algumas palavras para esta intervenção, ocorreu-me que valeria a pena insistir, uma vez mais, na necessidade imperiosa de superação do divórcio actualmente existente entre a empresarialização da Universidade e as práticas da Cultura, tal como se vieram interligando nos seus vários domínios desde os tempos da fábula e do mito. Nos próprios e remotos conflitos entre Harmonia e Caos assentavam uma construção e uma dialéctica entre a evolução progressiva do saber, daquele saber em que se escora o progresso e começa a desenhar-se a dignidade humana e que, por sua vez, assenta sobre as letras, as artes, o pensamento, tudo o que modela o espírito e a dignidade da condição humana. Da exaltação da dignidade postulada por Terêncio à célebre fórmula de Picco della Mirandola, do *homo sum, humani nihil a me alienum puto*, ao de *hominis dignitate*, tudo encontra aí a sua raiz humana e civilizacional.

O meu Amigo Prof. Aires do Nascimento recorda que a cultura assenta sobre as letras. E passo a citá-lo: «A reflexão que ao longo dos tempos sobre elas foi feita deixou-nos em Cícero um exemplo notabilíssimo: quando foi chamado a defender como cliente aquele que o havia instruído nas letras (o poeta Árquia, a quem maliciosamente alguns pretendiam negar a cidadania romana), o orador romano superou-se como causídico ao escolher como base de argumentação perante o tribunal nada menos que o elogio de quem lhe tinha proporcionado o manejo da palavra e o acesso aos textos da cultura. A lição atravessou a cultura ocidental de todos os tempos e tomou-a como paradigmática Petrarca, homem de letras, filho de um notário, e um dos fundadores da Europa a que pertencemos: exemplos como os dele permitem-nos perceber que as letras não são um luxo, mas a base de um humanismo que na palavra, cultivada e honrada, faz de todos construtores de uma vida em comum, sem nada sacrificar em favor da promoção da dignidade humana, pela construção de uma cidadania plena.»

E Cícero prossegue.

Será porventura bem conhecido de muitos esse texto de Cícero, pois figurava nos programas das Faculdades de Letras. Não será desajustado ao acto com que me honrastes para me receberdes no vosso claustro que voltemos a ele, trazendo esse texto à vossa consideração com os ajustamentos de circunstância, já que a acção não é de foro jurídico, mas de celebração das letras.

Se há em mim algum talento (reconheço ser bem limitado), [ó vós que cultivais as letras e sois doutores que prezam a sua dignidade] e se me tenho dado ao exercício da palavra (em que não direi que sou ao menos medianamente versado), ou se algum proveito se tira do estudo das melhores artes, de que em

nenhum tempo eu me aparteí, de tudo isto, como que de pleno direito devem as letras e o seu estudo reclamá-lo acima de tudo o mais. Porque alongando eu a minha lembrança, quanto posso, por todo o tempo passado, e recordando memórias desde as primeiras idades até ao presente, vejo que esse estudo das letras me serviu de incentivo para empreender e continuar a carreira de uma vida que busca plena dignidade humana.

E conclui:

Facto é que todas as artes [humanas] que visam a cultura constroem vínculos de coesão e se sustentam entre si por um parentesco qualquer. *Etenim omnes artes, quae ad humanitatem pertinent, habent quoddam commune vinculum, et quasi cognatione quadam inter se continentur.*

É isto que eu desejo à Universidade Portuguesa em geral e à Universidade do Porto muito em especial. Vai nesse desejo toda a minha gradidão por me terem feito objecto deste ritual, com a devida vénia ao Magnífico Reitor e aos ilustres membros da Universidade, à mui nobre, sempre invicta, leal e grata amizade pelo meu padrinho, Miguel Veiga, e um abraço muito forte para Gaspar Martins Pereira que fez de mim uma apresentação que, convenhamos, é algo exagerada.

Vasco Graça Moura

Discurso de Vasco Graça Moura, na cerimónia de atribuição do título de Doutor *Honoris Causa* pela Universidade do Porto em 7 de março, no Salão Nobre da Reitoria da Universidade do Porto. O texto foi gentilmente cedido pelo irmão, Rui Graça Moura, e é aqui publicado numa evocação de renovada homenagem. Respeitou-se aqui a ortografia original do autor.

ENTRE
MOLDURAS

Os rostos da medicina - das cavernas ao ADN

AMADEU PRADO DE LACERDA

Hospital de S. Bernardo/Centro Hospitalar Setúbal

Ambos tinham o apelido de Humanidade.

Aparentemente não havia qualquer parentesco próximo que os unisse, para além dos genes primordiais comuns, que lá na lonjura do tempo a todos nos irmana na mesma condição.

A vida era dura e rude. Açoitados por ventos gélidos e inclementes que encarquilhavam a pele ou esbraseados por calores tórridos que os derretiam, num tempo em que o estado social e a sua habitação ou os condomínios de luxo ainda estavam na massa do impossível, restava para sobreviver procurar guarida em grutas soturnas, frias, húmidas e frouxamente iluminadas por uns raios de sol mais descarados que penetravam sem pedir licença.

Sem água canalizada, nem esgotos, os pobres ossos moídos das agruras do ganha-pão, nem um catre tinham para um merecido repouso!

De corpo coberto, mas pouco, por escasso vestuário de *design*, imposto por costureiros de vanguarda e que permitia movimentos amplos e ágeis, necessários para as ásperas tarefas da agricultura, do pastoreio e da caça.

- Apre!...

- Que raio de vida a de um homem!

- Nem um cinema, um teatro, uma musiquinha!

- Nada!...

Só um assobio melódico a encantar a vida.

Maleitas do corpo e da mente ao abandono. Nem um centro de saúde, mesmo que fosse a aguardar uma famigerada consulta, ou uma qualquer urgência hospitalar, carimbada com uma cor, chamada de Manchester ou de outra cidade do planeta, e que dá direito à esperança de com sorte ser atendido ainda antes de morrer.

Dores, enjoos, febres, diarreias, feridas, ansiedade, tudo resolvido por mágicos, feiticeiros, bruxos e adivinhos, com cataplasmas, sinapismos, clisteres, unguentos, sangrias e benzeduras.

- Porca miséria esta!... Um homem nem se aguenta nas canetas!

A sua esperança estava naquele ventre de mulher, de rosto belo e sereno, de feições suavemente delineadas, cabelo leve e solto ao vento, de olhos de um azul turquesa, de límpida transparência, filhos do mar, derramando-se num sorriso de alva espuma.

O fruto desse ventre era o seu sonho e anseio.

Um herdeiro forte e musculado, de barba hirsuta e vontade férrea, que iria dar um curso diferente a uma vida sofrida sem alento nem esperança.

Mas o homem põe e Deus dispõe.

Para fúria do progenitor o sonhado libertador era uma delicada figura feminina.

– Porra de vida!

O desânimo inicial foi progressivamente suplantado por um sentimento de orgulho vaidoso.

Quem resistiria à candura daquele rosto de infância, de pele mais macia que a mais delicada seda, com os olhos luminosos herdados da mãe, um sorriso de inocência desarmante e provocatório e umas farripas de delicada finura e transparência a emoldurarem o cocuruto?

Em breve o seu rosto de tenra infância enchia de graça e ternura uma tosca moldura feita de galhos entrelaçados, colocada numa rude pedra aplanada, transformada em mesa de cabeceira.

Mas que nome daria a esta surpresa da natureza?

Depois de muito cogitar, decidiu-se finalmente.

Não tinha dúvidas, chamar-se-ia Medicina.

– Mas que raio de nome para uma criança!

– Ele há cada maduro neste mundo!

– Qual quê!?

Medicina seria o seu nome. É um nome latino e quer dizer aquilo que remedeia. Tem tudo a ver com o que aconteceu!

– Qual maduro, qual carapuça, o pai sou eu!

Aos seis, sete anos – tinham decorrido séculos –, o seu rosto na candura da infância mantinha os mesmos traços de beleza finamente esculpida, iluminada pelo mesmo brilho transparente dos olhos e um sorriso de pura inocência que punha a descoberto a falta de alguns dentes.

Cuidadosamente o pai colocou esta nova fotografia, já com uma moldura menos primitiva, junto da anterior.

O panorama humano tinha mudado radicalmente. A primitividade nómada dera lugar ao sedentarismo e conseqüentemente a um modelo de vida e desenvolvimento totalmente diferentes.

Estava-se longe do completo e imenso vazio. Do medo tenebroso, das noites escuras sem lua, das tempestades bravias, das potestades climáticas que tudo varriam.

A medicina empírica dava os seus primeiros passos ainda sob a sombra tutelar da magia e dos sacerdotes também eles médicos.

A medicina suméria, fortemente influenciada pela astrologia que regia e guiava os destinos do homem, e a medicina babilónica, já um passo em frente, praticando a distinção entre os médicos que fazem a descrição de algumas doenças e respondem diretamente perante os deuses, e os cirurgiões sem as prerrogativas dos primeiros e que tinham de responder perante as autoridades, é já na sua incipiência um ténue progresso.

Na sua senda encontra-se a medicina egípcia que, ainda que fortemente impregnada de rituais mágicos, beneficia da influência de Roma e da Grécia e no Vale do Nilo estabelece o que se pode chamar um embrião do serviço nacional de saúde, com médicos pagos para prestarem serviço às respetivas populações.

A Grécia conhecia um momento único de esplendor da sua história. Varria o mundo de então com as rajadas fortes dos seus ventos de civilização e cultura.

A medicina desenvolve-se a par da filosofia que ilumina ainda hoje não só a cultura ocidental como todo o conhecimento humano.

O médico era uma figura respeitada e dele dizia Homero: «Vale muitas vidas e não tem igual na arte de arrancar flechas das feridas e curar com unguentos de ervas».

É um momento histórico da medicina. Rompe com todos os anátemas e grilhões do passado, tornando-se verdadeiramente uma ciência e uma arte.

Hipócrates, médico, filho de médico, é o seu pai fundador. A escola de Cós é a *casa mater* da medicina. Não só se ensina e se pratica a medicina como ciência, como, mercê do seu profundo conhecimento do sofrimento humano, a ensina a viver em comunhão com a dor e o sofrimento à cabeceira do doente, lugar único e privilegiado do médico.

Hipócrates revolucionou todo o conhecimento médico ao relacioná-lo com o conceito de doença.

Depois dele nada mais foi igual. Como ciência, arte ou filosofia, tinha nascido na radicalidade da mudança uma realidade nova.

A obra de Hipócrates projetou-se no tempo de Plínio, o Velho, a Galeano – um dos gigantes da medicina – que, durante séculos, quase um milénio, influenciou decididamente para o bem e para o mal a história da medicina.

Com o declínio do Império romano, ruía também todo o edifício da medicina helénica e romana. Criavam-se as condições para se acentuar a vinda à tona dos sentimentos de desconfiança científica sempre presentes em todas as épocas e, com particular acuidade, nos momentos de crise.

A história é sempre a narração de decadências e emergências. Quando uns desaparecem outros surgem.

Mais uns quantos séculos se tinham passado e nova fotografia emoldura a galeria paterna.

Um retrato de pré-adolescência. Os traços simples e puros da infância haviam dado lugar a uma menina ainda habitada por algumas expressões de criança, onde na beleza original emergiam feições anunciando outros tempos da vida.

A medicina europeia, melhor dizendo, ocidental, conhece um surto de desenvolvimento que muda o seu rosto, mercê das medicinas árabe e judaica, expoentes do saber verdadeiramente revolucionário à época.

O sul da Europa, melhor dizendo, a bacia do mediterrâneo, vivia um momento único e ímpar na sua história de tolerância entre as três religiões do Livro, o que permitiu um desenvolvimento das ciências, das artes e de todas as outras expressões civilizacionais.

O sol do sul brilhava com uma particular intensidade e as águas do *Mar Nostrum* refulgiam-no num azul cintilante.

Córdova tem um particular fulgor. Rhezas e Avicena, este último um verdadeiro predestinado, exercendo medicina aos 18 anos, são uma referência na arte médica, que perduram como memória intemporal.

A sua rede hospitalar e de cuidados de saúde envergonharia hoje a pro-sápia de muitos ministros da saúde.

A oriente, a medicina chinesa e indiana constituem referências obrigatórias.

A medicina chinesa, estreitamente ligada aos princípios de Yang e Yin, que regem os seus conceitos e práticas de atuação, apresenta interessantes aspetos de desenvolvimento na área cirúrgica, mas marca passo ao desvalorizar a anamnese e o exame objetivo.

A medicina indiana conhece um franco desenvolvimento no campo cirúrgico e também na política de saúde pública, sob a influência da religião brámane.

Na voragem dos séculos, a galeria enriquece-se com a moldura portadora de um rosto juvenil, pleno de vida, inundado por um sorriso álcure e vibrante, de alegria e desafio, de sonho e esperança, iluminado pelo brilho cintilante dos mesmos olhos de cristalina limpidez.

Estamos no Renascimento.

Passado morto, futuro posto.

As grandes viagens de navegação de Gama, Magalhães e Colombo, de que fomos pioneiros e que por instantes guindaram este pequeno povo aos cumes da história e à grandeza científica de uma Europa, onde nos inserimos e a que marginalmente pertencemos, marcaram definitivamente o fim da Idade Média.

Uma nova mentalidade vai-se instalando progressivamente.

Um surto epidémico do espírito arranca o conhecimento do marasmo das certezas já sem sentido, questionando, investigando, edificando um mundo novo.

Copérnico, Galileu, Kepler, Da Vinci, Vesálio, cada um no seu campo, sacodem as teias de aranha do conhecimento estático e traçam caminhos no-

vos na construção de um outro conhecimento, que se torne dúvida metódica, sempre aberto a novas formulações.

Vesálio, filho de um boticário e estudante em Lovaina, é verdadeiramente o pai da anatomia. Sob a crítica feroz dos seus pares desembaraça-se das posições de Galeno e publica aos 28 anos a sua obra monumental – *De humanis corporis*. Não se contenta com teorizações e penetra na intimidade do corpo humano, templo inviolável até então.

Paracelso, médico e filho de médico, é uma figura charneira entre o tempo antigo da alquimia e a realidade nova da investigação e experimentação e que, para além das suas qualidades intrínsecas, muito beneficiou para a propagação do seu nome o facto de ter tratado com êxito Erasmo de Roterdão.

Paré, cirurgião militar de mérito, rompe com a obsoleta e tenebrosa prática de tratar as feridas com óleo a ferver, substituindo-a com pleno êxito por uma mistura de substâncias em que se incluía gema de ovo, óleo de rosas e outras, o que mereceu o eterno agradecimento dos feridos de guerra.

A revolução estendeu-se à própria língua com o banimento do latim em favor das línguas nacionais.

Apesar de todos os progressos verificados na anatomia e na cirurgia, e que tiveram importantes reflexos, continuava a haver um significativo e evidente desfasamento entre a investigação e a prática médica a cargo de clínicos mal preparados e avessos à inovação.

– Basta de clisteres, sangrias e purgas!

– Não há veia nem rabo que resista!

Neste escasso tempo de apenas alguns poucos séculos, a jovialidade esfumara-se e dera lugar a um rosto sério e responsável, onde aflorava um meio sorriso que não perdera a sua graça mas que se tornara algo enigmático; um olhar iluminado pela mesma transparência, mas onde, paredes meias com a vivacidade, fluía um melancólico vazio de abandono. O cabelo sem os arrebites de outrora começava a ser salpicado de linhas grisalhas.

Foi a última fotografia colocada na galeria intemporal pelas mãos carinhosas do pai afagando com o olhar a sua menina de ouro. A doença, que não os anos, tinham-no alquebrado irremediavelmente. Um verme tentacular roía impiedosamente as suas entranhas ante a impotência dilacerante do seu *ai Jesus*.

A medicina evoluía a passos de gigante, saltando de forma decidida e graciosa as barreiras postadas no seu caminho.

Rompe de novo e com maior frontalidade com o passado recente. Toda ela é ciência baseada num raciocínio lógico e dedutivo construído a partir da colheita de dados junto do doente.

Criam-se dispensários e hospitais. O médico aproxima-se a passos largos da imagem que será a dos seus colegas do futuro.

Por todo o lado borbulha um entusiasmo contagiante.

Borahaave, médico com forte formação humanista e teológica, é a antevisão do internista do amanhã.

Morgagni, professor de anatomia na Universidade de Pádua, com o seu trabalho *De Sedibus et causis morborum*, consagra-se como o fundador da anatomia patológica.

Lavoisier estuda os processos da respiração. Jenner descobre o princípio da vacinação, no caso vertente – a da varíola, momento alto da história da medicina e da humanidade e que, doravante, roubará multidões de seres humanos a uma morte prematura.

O frémio das descobertas e do progresso não cessa.

Claude Bernard dá início aos estudos metabólicos do meio interno.

A anestesia, a par da assepsia e antisepsia, revoluciona as perspetivas da cirurgia combatendo a dor e o concomitante sofrimento, assim como reduzindo de forma dramática os números verdadeiramente assustadores da mortalidade por infeção. Lister é também figura de proa nesta luta sem quartel.

Pasteur figura entre muitos, porventura anónimos, a merecer os maiores encómios e gratidão das gerações futuras, como um nome imorredouro.

O conhecimento do mecanismo de transmissão de muitas patologias altera nesta cavalgada o seu panorama.

A saúde pública também ela conhece, nomeadamente em Inglaterra, caminhos inovadores. As condições de trabalho e de habitação eram verdadeiramente deploráveis. Ambientes mal iluminados e mal aquecidos, pior ventilados, sem as mínimas condições para toda uma imensa multidão de operariado explorado, sem proteção na doença, e que seria o caldo de cultura para a emergência do marxismo que marcaria todo o século XX.

A situação dramática e vergonhosa das doenças mentais era outro opróbrio. Doentes internados em condições afrontosas e sub-humanas. Violentados, acorrentados, ofendendo os mais elementares princípios da dignidade humana e o princípio da benevolência que deve estar subjacente a toda a medicina. Também aqui uma lufada de ar fresco varreu um passado tenebroso. As condições foram-se modificando gradualmente no caminho do respeito pela liberdade e pelos mais nobres valores do Homem.

E... estamos quase a chegar ao fim.

A última fotografia é colocada cuidadosamente na galeria pelas mãos delicadas da própria filha.

Perdidas as raízes, que tentacularmente nos prendem à terra como garras, agarramo-nos à vida pelos frutos.

Séculos e milénios tinham passado. O seu rosto pouco tinha de outrora.

O cabelo embranquecera. A pele macia e sedosa perdera o brilho de outras eras; era agora seca e meia engelhada, sulcada por rugas, caminhos tortuosos das estradas da vida. Os olhos conservavam a fulgurosa transparência de sempre, como uma janela escancarada para a alma, mas tinham perdido a vivacidade expressiva. Eram melancólicos e ausentes. Pairava neles um ar profundamente reflexivo, uma interrogação inquietante e, a espaços, um laivo de brilho, como possuídos de novo de todos os sonhos e esperanças. O sorriso era desmaiado, contido, iluminado aqui e ali por uma fugidia liberdade que lhe permitia comprazer-se.

Nunca na história do homem se progrediu tão avassaladoramente em tão curto lapso de tempo como no século XX. Todas as estruturas do conhecimento foram questionadas, abanadas, abaladas. Na ciência, na arte, na tecnologia – que assombro –, no conhecimento, na literatura, na política, na vida quotidiana, individual e comunitária. Que terramoto mental, passar de um mundo de certezas inquestionáveis para a dúvida inquestionável.

Tudo foi virado do avesso.

Da tração animal às inscrições para a ida a Marte!

Tudo num século. Um século somente!

Que sentiriam os que proximamente nos antecederam, há cinco ou seis décadas?!

Verdadeiro terrorismo intelectual!

A medicina sente na sua carne esta mutação.

Da alquimia e benzeduras, passando pela ciência primitiva e sucessivas variações até ao esplendor dos nossos dias.

Da magnificência da imagem, viajando pelas profundezas do nosso ser, revelando os seus segredos mais íntimos, a toda a panóplia tecnológica, que sustenta as múltiplas intervenções, cada vez mais arrojadas e menos agressivas com recuperações mais rápidas e seguras.

Os transplantes, a cirurgia cardíaca, o *pacing*, os cateterismos que fazem a magia de ter um enfarte agudo do miocárdio sem o ter! A cirurgia laparoscópica tornando aparentemente pequeno e simples o que era a grande cirurgia de um passado recente. Todo o armamentário terapêutico verdadeiramente avassalador. A fecundação *in vitro* e as suas variantes. A genética, o ADN – o Bosão da biologia –, revolucionando a essência do homem até à profundidade do seu ser.

Prever o futuro, mudar o curso das doenças, evitá-las, impedi-las, que maravilha!

Programar o homem, modificar o seu código genético, fabricar seres para fins determinados – super-homens, superguerreiros, superinsensíveis –, que terror!

Entrar na sua mente e programá-la.
E a liberdade?
A possibilidade de livremente ser bom ou mau. Bom por graça de quem?
Mau por culpa de quem?
Será que estaremos numa nova alquimia?
Quem sabe?!

Imagem ao espelho

ANNABELA RITA

CLEPUL – FL – Universidade de Lisboa

A Vasco Graça Moura e a Eduardo Lourenço, Mestres e
Amigos que com diferentes *grãos de voz* têm trocado uma
Europa raptada por Zeus e sonhada pelos Homens.

EM PÓRTICO

Analisar ou comentar uma imagem artística, no caso, colhida na Literatura Portuguesa, mas de cariz identitário no plano cultural e estético, pressupõe e implica uma visão geral da eminentemente metamórfica cultura *européia*.

Europa. A cartografia desse *ser* míticamente configurado numa feminilidade atraente que tentou Zeus a ponto de o raptar sob a forma de touro não é tarefa pacífica. Autores como Eduardo Lourenço e Vasco Graça Moura, Zigmund Bauman e Denis de Rougemont, José Eduardo Franco e Pedro Calafate, e... têm-se colocado no lugar de Penélope continuando a tapeçaria que, em última instância, faz da Europa o que ela é de facto: o discurso sobre si, em torno de si, reflexivamente, marcada por essa *melancolia* que, de Dürer a Lampedusa, de Cristo a Fausto, compõe a polifonia ocidental e a tinge de clássico pressentimento de tragédia ou de impotência.

Se seguirmos o roteiro político, vemo-la transformar-se em função de sucessivos projetos ambiciosos que os mapas foram *quase* concretizando: do império romano ao carolíngio, da Cristandade à queda dos impérios intercontinentais e dinásticos, dos nacionalismos caldeados no ciclo das monarquias às repúblicas e, mais recentemente, à União e à Comunidade Europeias, com esta última em alargamento.

Se seguirmos a rota geoestratégica, a Europa surge como uma Vénus observando-se a dois espelhos, a Ásia (Heródoto, Estrabão) e as Américas, e contra outros (os Turcos, os bárbaros) e, mais contemporaneamente, clivada entre duas grandes guerras e dois blocos políticos, fraturada entre três alfabetos (latino, grego e cirílico) e, em reconstrução, emergindo da queda de simbólico Muro (o Muro de Berlim), mas também mergulhando o seu olhar num anfiteatro mediterrânico, anel de diversidade cultural até ao seu diamante da coroa, Jerusalém, local sagrado das três principais e conviventes religiões monoteístas.

Na visão política, hesita entre o desenho do *lugar*, o de *não lugar* (Marc Augé) e o do *inter-lugar* (Daniela Marcheschi). *República* (Aristóteles, Platão) ou *principado* (Maquiavel), *Utopia* (Thomas More, H. G. Wells), vão redesenhando a sua busca. Os messianismos e as teleologias vão respondendo aos seus anseios. Coluna vertebral problemática, a sua velha *paideia* (Jaeger, Manuel Antunes) vai sobrevivendo e adquirindo outras *nuances*, através de genocídios, convulsões bélicas, religiosas e outras, em direção a Declarações (desejadas) Universais e tratados de paz e cooperação (Comunidade Europeia).

Perseguindo a cartografia mítica, vemos evidenciarem-se Prometeu, Ulisses e Fausto, confluindo na simbolização das principais coordenadas do seu pensamento e da sua autorrepresentação.

No ciclo do *desencantamento do mundo* (Marcel Gauchet) que foi fazendo descer a sua atenção da transcendência divina para a centralidade humana e, nesta, do homem na quadratura do círculo vitruviano (conquistada com a perspectiva e a proporcionalidade) para o homem em perda do equilíbrio, instável e com *medo de existir* (José Gil), avultam Mnemósina, Orfeu e Narciso, a memória e o deslumbramento de si, consigo, como outro e no outro... as Artes, na sua mais vasta aceção, o património cristalizando a caminhada coletiva e individual de uma comunidade de comunidades feita, mas que se pensa num plural abrangente e vocacionado para...

No seu extremo mais ocidental, cabeça ou coroa dessa Europa mitificada: Portugal. Na virilidade do nome erguido em desafio, mas onde a espiritualidade telúrica e feminina se fundiu com outras, pagãs e cristãs, de traço masculino, para lhe cunhar a génese. Também entre terra (Espanha) e mar, dois espelhos em que se mira e onde busca os (auto)retratos identitários, o reconhecimento, o seu, o de si na Europa e o desta em si e caldeia a sua *vocação de ser... Ser* também clivado entre tempos, regimes políticos, projetos nacionais e perplexidades geoestratégicas. No seu interior, um vale reconfigura o Éden de bíblica memória, descrito em narrativa onde ecoa a *Odisseia* homérica, e com topónimo iniciado por letra serpentina, génese da História humana e da ficcional: Santarém. Nela confluem a tragédia religiosa e a epopeia mítica, dois pontos de fuga envoltos de fantasmas coletivos, de memória de indefinida ancoragem.

NA JANELA

No início, uma janela. Distinta, na singeleza, das monumentais, reconfigurando a primeira, de onde se avistava «uma nesguita de Tejo»¹.

¹ Almeida Garrett – *Viagens na Minha Terra*. Lisboa: INCM, 2010. 1: 89.

Perto dela, a legenda: «um romance todo inteiro, *todo feito* como dizem os franceses»². E o comentário: «Ali não há ninguém – ninguém que se nomeie hoje, mas houve... oh! houve um anjo, um anjo, que deve estar no céu»³. Entre o «houve» e o «não há», esboça-se o trajeto do tempo e da história, do tempo da história e da história do tempo...

No capítulo XII de *Viagens na Minha Terra*⁴, avistei-a acordada, ajudando a Avó, cuidando-a carinhosamente. No cap. XX encontro-a adormecida. Depois, no fim, lapidar e funesto: «foi-se e não voltou»⁵.

Ex libris das *Viagens*, é uma imagem central na obra garrettiana e em toda a ficção romântica: Joanhina adormecida. Anunciada e emoldurada por signos demarcativos da descrição, exibida pela narrativa que se suspende para a impor ao nosso olhar: um «díptico» garrettiano.

A letra projeta-se nos espelhos deformadores da minha imaginação e da minha memória, a um tempo nova e familiar, semirreconhecida... acorrem velhos fantasmas que parecem insinuar-se numa anterioridade onde se percebem *linhagens* do(s) cânone(s) autoral, nacional, europeu e ocidental, das Letras e das Artes...

As figuras garrettianas são colhidas no espelho dos tempos e redesenhadas pela pena autoral que as adoça à sua ficção. Figuras informadas do drama da sua *metamorfose* e que, por isso, constituem pregnantes peças de outros dramas. D. Madalena emerge da trágica Inês de Castro de molde camoniano, como a filha Maria se gera na *Menina e Moça* bernardiniana, qualquer delas embebida da realidade nacional e de tantas outras (dis)semelhantes que a tradição e a vida oferecem... *ao espelho*, como no gasto, mas sempre sedutor contoário popular. Espelho sempre mágico, onde a identidade se (ir)reconhece na alteridade sonhada, imaginada, evocada, transformada.

No caso de Joanhina, observá-la é folhear as artes visuais, as letras, a ciência e a música e ver como ela se configura na confluência de diferentes *linhagens* estéticas, oferecendo-se ao nosso olhar e desafiando a nossa memória. Unidade feita de diversidade. Um detalhe significativo demonstrando como a escrita garrettiana se gera em longo, sinuoso e abundante caudal estético, informada de tradições, de referências, nomeadas ou mais subtis. Objeto esteticizado pela memória da Arte que o habita e que assim cristaliza.

² *Id.* 10: 160.

³ *Id.*

⁴ Sobre esta obra garrettiana falei já em textos anteriores *passim*, retomando aqui muito do que neles tenho observado e reconduzindo essas anotações ao objetivo desta obra.

⁵ Almeida Garrett – *op. cit.* 10: 160.

1.

Começemos por um nível mais especificamente nacional.

O quadro evoca outros com que forma um políptico imaginário informado de melancolia expectante, anelante, onde o rouxinol pode figurar o Artista e anunciar o drama e onde o tempo e a História fluem e, por vezes, se refratam na superfície da água corrente: da jovem solitária da lírica trovadoresca à *menina e moça*, que se senta, por fim, à beira-mágoa, dando lugar à *menina dos rouxinóis* que a re-encena com os olhos verdes da «Canção» da *menina e moça* (reeleitos por Camões na sua «Menina dos olhos verdes»), oferecendo-se, mais tarde, à leitura de Maria, sua homóloga em *Frei Luís de Sousa*, equacionando com Inês de Castro a hesitação entre a angústia e a febre vividas por mãe e filha. E poderia continuar esta perscrutação por figuras femininas de tantos autores maiores europeus (como Beatriz, de Dante, etc.), pelas princezas de olhos verdes das lendas, do contoário popular ou dos mitos de amor, pelos reinos dos elfos ou de outros seres dos bosques, pelas feiticeiras, a alquimia, as sagas arturianas (e o Graal de esmeralda), etc.

À beira-mágoa⁶, tecendo o tempo da espera, histórias nascem de histórias e imagens geram imagens... Beira-mágoa que a poesia fará sua no «livro mais triste que há em Portugal» (António Nobre) ou na *Mensagem* que nela escreve («Screvo meu livro à beira-mágoa»). Melancolia que atravessa e modaliza a literatura portuguesa.

E os fascinantes olhos verdes de Joaquina, velados pelo sono, parecem, assim, evocar, em ponto de fuga, um modelo literário singular, genologicamente complexo, onde os géneros se conjugam, como as linhagens (poesia trovadoresca, bucolismo greco-romano, novelística de Boccaccio e outros, a pastoril, a de cavalaria, etc.), contemplando e anunciando diferentes vias: esse que *Menina e Moça* cristaliza, suspenso no passado sem seguidores. Ao lado, com mais sucesso e seguidores, *Diana (Los Siete Libros de Diana, c. 1559)*, de Montemor, também não se deixa esquecer como confluência genológica. Nos olhos de Joaquina, alucinantes de densidade simbólica, Garrett sinaliza antecedentes estéticos do seu «enredado livro» e, na sua pose, outras faz pressentir, lembrando uma Arte ponderada nos seus modelos...

Além disso, se a brevidade da novela da *menina dos rouxinóis* a aproxima do conto, género que a literatura ocidental acolheu a outras e cultivou, quer popularmente, quer na expressão de autores destacados que a consagra-

⁶ Na literatura trovadoresca e na novela pastoril ibérica há uma estética da dor que tem sido reconhecida como especialmente peninsular, singularizando, *e. g.*, a novela sentimental das obras que lhe constroem a linhagem (de Ovídio, Teócrito ou Virgílio, mas também de Boccaccio e tantos outros). A melancolia avassaladora ultrapassa o sofrimento amoroso de Dante ou Petrarca e roça, pela intensidade, a heresia cristã, ao mesmo tempo que desliza para o domínio da sensibilidade *feminina*, como se diz na *Menina e Moça*.

ram (Boccaccio, Geoffrey Chaucer, Gonçalo Fernandes Trancoso, Cervantes, Voltaire, etc.), projetando-o nas metamorfoses da modernidade, por outro lado, o seu desenvolvimento cria-lhe afinidades com o discurso dramático (caso das cenas) e com o *intimista* (caso da carta de Carlos), não deixando escapar a oportunidade de lembrar, na elaboração dos seus *quadros e retratos*, as que a literatura e a pintura mantêm (*ut pictura poesis*).

2.

Passemos as fronteiras da literatura nacional.

O *Flos Sanctorum*, essa popular compilação de vidas de mártires, onde tantas santas eram descritas na companhia de aves queridas. Calendário enlutado pela tragédia e agitado pelo miraculoso em cuja galeria parece, assim, inscrever a «sua» Joaquina, de *angelical* natureza, segundo um «extraordinário» e implacável Frei Dinis, até à sua humanização romântica no ciclo de paixão e morte.

E, se a espetacularidade⁷ de imagem de calendário intensifica a da imagem de Joaquina adormecida textualmente emoldurada, também denuncia a inscrição da novela na tradição da literatura de «proveito e exemplo», não apresentando o *modelo a seguir*⁸, mas *modelizando e configurando* a História acontecida, representando a História moderna do país recém-vivida por Garrett e pelos seus leitores, sinalizando, nessa cumplicidade, a tragédia da comunidade.

Eis-nos a deslizar para o território de outra linhagem literária: a literatura de *espelhos*. Há os que *representam* descritivamente certos tipos sociais, psicológicos, etc., os que *codificam* modelos de comportamento para formação de certos destinatários (Maquiavel escreveu *O Príncipe*, 1513, com esse objetivo), os que *satirizam* personalidades, os que...

⁷ Como Helena Barbas salienta: «A primeira edição do *Flos Sanctorum* de Frei Diogo do Rosário a arrumar os santos «pelos dias dos seus felizes trântos», data de 1647. Esta nova disposição, quero crer, assinalou com certeza uma leitura diferente da colecção hagiográfica: a datação, por si só, a par da necessidade pragmática de ordenar a explosão de santos seiscentista, indicia uma maior possibilidade de *manipular* socialmente o sentido sacrificial do seu passamento. A cronologia do falecimento instala o santo no tempo humano que lhe celebra a morte, *espetacularizando-a* ou integrando-a num regime de ritualização social. Deste modo, cada dia do ano (em que um santo se cristifica, ou *re-presenta* o padecimento à imagem de Cristo) é celebrado com uma morte no mundo e um nascimento na *bem-aventurança* do outro mundo.» (*Maria Madalena – Imagens e sombras de Santa Maria Madalena na literatura e arte portuguesas – a construção de uma personagem: simbolismos e metamorfoses* – fev. 2003: <http://www.fcsh.unl.pt/docentes/hbarbas/Tese/T-2551LendaReformEdific.htm>.)

⁸ À margem da tradição mais vincadamente moralista (hagiográfica, fabular e outra), na tradição de cunho mais profano, destacaram-se, com destinatários mais definidos, os célebres «espelhos dos príncipes», aristocráticos, políticos e filosóficos, sem esquecer os destinados às mulheres, em que se notabilizaram *Regimento e Costumi dei Donna* (1320), de Francesco da Barberino, e *Le Livre des Trois Vertus* (1404-05), de Christine de Pizan, conhecido em Portugal como *O Espelho de Cristina*.

3.

Joaninha é, porém, conhecida como «a menina dos Rouxinóis».

O rouxinol é representante simbólico de uma longa tradição poética e lírica, estética, enfim, parcialmente citada e marcada pela *variação* como o seu próprio canto⁹. Eça reconhece-o como nossa figura emblemática no seu texto «Francesismo» e ele é simbolicamente assumido por toda uma produção europeia de sensibilidade romântica, anunciando-a e projetando-a no futuro, *familiarizando*, assim, Shakespeare, Keats, Klopstock, Whitman, Coleridge, e tantos outros. Textos como «O Rouxinol e o Imperador» (1844), de Andersen, ou «O Rouxinol e a Rosa» (1888), de Óscar Wilde, compõem o coro trágico d' *A Lição do Rouxinol* (1804), de Philipp Otto Runge (1777-1810), onde o rouxinol, excentrado e semiculto nas sombras contíguas à moldura desenhada, anuncia, com as modulações do seu canto, o trágico ciclo de paixão e morte. Ciclo da Bela Adormecida garretiana que conjugará em jogos de simetrias e de assimetrias tantos fantasmas das suas predecessoras literárias (lendárias, trovadescas, bernardiniana, etc.) e outras¹⁰. Olhar de trovador que representa,

⁹ Senhor de um canto brilhantemente descrito por Plínio, o Velho, na sua enciclopédica *Naturalis Historia*, e elogiado por Robert Burton na sua *Anatomy of Melancholy*, o Rouxinol surge em textos tão diversos como, na Antiguidade, os de Homero (*Odisseia*, «Livro XIX»), Aristóteles (*Os Pássaros*), Epicteto (*Discursos*, cap. xvi) ou Esopo (*Fábulas*: «O Falcão e o Rouxinol», «O Pavão e Juno», «O Lavrador e o Rouxinol») e, caminhando para a modernidade, os de John Milton (*Paradise Lost*, «Book 4»), Ann Radcliffe (*The Mysteries of Udolpho*, caps. I, VIII, XIII), Coleridge («The Nightingale, a conversational poem», 1798), Edgar Allan Poe («The Poetic Principle»), Charlotte Brontë (*The Professor*, cap. xxv, *Jane Eyre*, cap. xxiii), Ivan S. Turgenev (*A House of Gentlefolk*, caps. xxii, xxxiii, xxxiv), Dostoevsky (*Crime e Castigo*, cap. v), Henry Adams (*The Education of Henry Adams: An Autobiography*, cap. ix), F. Marion Crawford (*The Witch of Prague*, caps. vi, vii, xiv), Andrew Lang (*The Bird of Truth, The Orange Fairy Book, The Nightingale, The Yellow Fairy Book, The Silent Princess, The Olive Fairy Book*), Lautréamont (*Les Chants de Maldoror, Chant deuxième*), Bram Stoker (*Drácula*, cap. 11) ou Chekhov («O Beijo»), para não referir tantos outros mais habitualmente referidos.

Na música, arte mais obviamente em sintonia com ele, o panorama revela o fascínio que lhe têm dedicado autores como George Frideric Haendel (concerto para órgão HWV 295, n.º 1 em F maior, n.º 13, *The Cuckoo and The Nightingale*), Franz Liszt (*Le rossignol*, op. 5, 250.ª para piano), Charles Gounod (lied *Le premier jour de mai*, com texto de Jean Passerat), Brahms (*Nachtigallen schwingen lustig – Nightingales Swoop Happily*, canção para tenor e soprano e piano, e *An die Nachtigall – To the Nightingale*, canção para voz e piano), Tchaikovsky (*The Nightingale (Solovushka)*, obra coral), Jules Massenet (op. 12, n.º 3, lied *La vie d'une rose*, com texto de Jules Ruelle), Georges Bizet (lied *Le grillon*, com texto de Lamartine), Gabriel Fauré (lied op. 58, *Cinq mélodies 'De Venise'*, «En sourdine»), Claude Debussy (lieds «En sourdine» e «Fantoche» de *Pêtes Galantes – I, II*, com texto de Paul Verlaine, ou *Voici que le printemps*, 1901, com texto de Paul Bourget), Frederick Delius (lieds *The nightingale has a tyre of gold*, 1910, com texto de William Ernest Henley), Enrique Granados (*Maja and Nightingale*, mas também a canção *Besamo mucho*, ária da ópera *Goyescas*, inspirada nos quadros de Goya), Charles Ives (lied n.º 30, *Evening*, 1921, com texto de John Milton, de *Paradise Lost*), Reynaldo Hahn (*Le rossignol éperdu*, 1899-1910), Paul le Flem, (ópera *Le Rossignol de Saint-Malo*, 1938), Stravinsky (*O Rouxinol*, 1908-1914, baseado no conto de Andersen, e a posterior *suite* orquestral *O Canto do Rouxinol*), Prokofiev (op. 36, n.º 2, *La voix des oiseaux*, com texto de Konstantin Dmitrijevich Bal'mont), John Ireland (lied *The Merry Month of May*, com texto de Thomas Dekker), Antoine Renard (*Le Temps des cerises*, canção escrita em 1866 por Jean-Baptiste Clément que foi emblemática da Comuna de Paris).

¹⁰ Demonstrando a vitalidade simbólica da figura do rouxinol, bastaria ver como o cinema, arte da modernidade, o usa, quer em filmes de animação – *La Voix du Rossignol* (1923, filme de marionetas), de Ladislav Starewitch; *The Hoboken Nightingale* (1924, animação), de Earl Hurd; *The Chinese Nightingale* (1935, animação), de

assim, o *ato estético* tão valorizado em textos como o *Diálogo sobre a Poesia* (1821), de Friedrich Hegel.

4.

Joaninha surge, também, como a Bela Adormecida que Carlos desperta. Nesse despertar desenvolvem-se assimetrias que anunciam caminhos divergentes.

Como a Bela Adormecida, espera o príncipe que despertará nela, ao acordá-la, as *paixões adormecidas* que os olhos denunciavam, mas, ao contrário desta, já conhecia o Príncipe, o que, afinal, não a preparou para aquilo em que ele se tornou. Como outra Bela, também encontrará o seu «Monstro», mas, diversamente deste, com sedutora aparência. Diferentemente de ambas e de tantas princesas de olhos verdes (Rapunzel, etc.), mas à semelhança das heroínas dos mitos do amor, morrerá por ele. O encanto do encantamento da princesa Aurora e de Bela persistem, contaminando Joaninha e atingindo-nos mesmo no séc. XXI¹¹. E Joaninha concilia, assim, a grande tradição popular e a grande tradição erudita do Amor na Arte ocidental.

Rudolf Ising; *The Emperor's Nightingale* (1948, animação), de Milos Makovec e Jiri Trnka; *Nightingale* (1992, animação), de Michael Sporn, etc. –, quer na produção com atores (*The Nightingale* (1914), de Augustus E. Thomas; *The Nightingale's Voice* (1923), de Wladyslaw Starewicz; *El Canto del ruiseñor* (1932), de Carlos San Martín; *Nightingale* (1936), de Nikolai Ekk; *Nightingale* (1938), de Jayant Desai; *Nightingale* (1938), de Shirō Toyoda; *Kid Nightingale* (1939), de George Amy; *The Song of the Nightingale* (1944), de Theo Linggen; *La cage aux rossignols* (1945), de Jean Dréville; *El Pequeño ruiseñor* (1956), de Antonio del Amo; *The Cannon and the Nightingale* (1968), de Iakovos Kabanellis e Yorgos Kabanellis; *Nightingale* (1973), de Clint Kimbrough; *Eccentricities of a Nightingale* (1976, TV), de Glenn Jordan; *Nightmare for a Nightingale* (1976, TV), de John Scholz-Conway; *A Nightingale Sang in Berkeley Square* (1979), de Ralph Thomas; *The Nightingale* (1979), de Nadezhda Kosheverova; *Shroud for a Nightingale* (1984), de John Gorrie; *Keats and his Nightingale: A Blind Date* (1985), de Jim Wolpaw; *And a Nightingale Sang* (1989, TV), de Robert Knights; *Beautiful Nightingale of Punjab* (1990), de Sukhdev Ahluwalia; *Nightingale* (1992), de Michael Sporn; *El Ruiseñor y la rosa* (1997), de Alfredo E. Rivas; *Ballad of the Nightingale* (1998), de Guy Greville-Morris; *Nightingale in a Music Box* (2002), de Hurt McDermott, etc.).

¹¹ É notável como ambas se mantêm presentes no nosso imaginário, sujeitas a metamorfoses diversas (de identidade, de história, de situação, etc.). No caso da Bela Adormecida, p. ex., bastaria ver como o denuncia essa arte da história mais recente que é o cinema na multiplicação das suas versões: *La Belle au bois dormant* (1902), de Lucien Nonguet & Ferdinand Zecca; *Sleeping Beauty* (1922, animação), de Lotte Reiniger; *Sleeping Beauty* (1924, animação), de Herbert M. Dawley; *The Sleeping Beauty* (1930), *La Belle au bois dormant* (1935), de Alexander Alexeieff; *The Sleeping Beauty* (1935/11), de George Pal; *La Bella addormentata* (1942), *The Sleeping Beauty* (1954), *Sleeping Beauty* (1955), de Fritz Genschow, Georgi Vasilyev & Sergei Vasilyev; *Sleeping Beauty* (1959, animação), de Walt Disney; *Sleeping Beauty* (1959, animação), de Clyde Geronimi; *Sleeping Beauty* (1960), de Huang Tang; *The Sleeping Beauty* (1964), de Apollinari Dudko & Konstantin Sergeev; *Sleeping Beauty* (1971), de Walter Beck; *Some Call It Loving* (também conhecido por *Sleeping Beauty*, 1973), de James Harris; *Sleeping Beauty* (1987), de David Irving; *Sleeping Beauty Aroused* (1989), de Paul Thomas; *Sleeping Beauty* (1990), de Stanislav Párnicky; *Sleeping Beauty* (1992), de Joan Sugarman; *Sleeping Beauties* (1999), de Jamie Babbit; *La Belle au bois dormant* (2000, TV), de Pierre Cavassilas, de Lotte Reiniger, Luigi Chiarini, etc. Inesgotável é, naturalmente, a exploração pictórica do tema, que vai das figuras mitológicas (ninfas, etc.) até às Olimpíadas e outras expressões desse sono onde a vida se suspende como que em expectativa. Também na música, onde avulta a versão de Tchaikovsky (Ballet Suite, op. 66, 1889), se observa o seu fascínio, mas menor, pois não é o discurso onde o *voyeurismo* mais se exprime.

5.

Génio do lugar, de Portugal.

Joaninha adormecida parece emergir das «exalações da terra», confirmando o que já nos tinha sido dito pelos seus olhos verdes: a sua natureza telúrica e a arquitetura simbolicamente *en-abîme* da novela que o narrador sugere refletindo sobre eles. Nos seus olhos verdes se sintetiza simbólica e figurativamente e se miniaturiza o vale de Santarém e, através dele, Portugal.

É toda a *arte da miniatura* (com o seu apogeu no séc. XIV) que é evocada e retomada por tal arquitetura: desde as iluminuras medievais às representações em espelhos côncavos explorados nos jogos de perspectiva¹² renascentistas que as anamorfozes informarão de complexidade e enigmatismo. Com eles e com essa arquitetura, é também a *arte da representação*, no sentido mais retórico do termo, que Garrett assume na sua escrita, inserindo-a na linhagem dos textos cujo projeto estético se articula com o nacional e/ou onde se desenvolvem projeções *identitárias* do país, promovendo uma galeria onde os «varões assinalados» convivem com adolescentes e personalidades em crise. Miniatura, representação e emblemática encontrando-se com a *arte do retrato* onde ela se psicologiza: os olhos...

Além disso, o quadro de Joaninha adormecida encena no Romantismo e na geografia nacional esse *locus amoenus* que percorre a Arte ocidental, pelo menos, desde Virgílio, imagem cujas metamorfoses assinalam as da sensibilidade estética. *Locus amoenus* que a Arcádia reconheceu ideal para o amor e as suas histórias e que a literatura nacional, nas suas origens lírica (cantigas de amigo) e novelística (*Menina e Moça*), também privilegiou.

E a composição parece fundir diferentes genologias estéticas: o retrato, a paisagem e a narrativa. Se os primeiros, domínio da descontinuidade, parecem combinar-se tradicionalmente, separados por planos (como, p. ex., em *Mona Lisa*, 1503-6, ou na *Virgem do chanceler Rolin*, 1432), a terceira, marcada pela continuidade, tensiona a composição, criando expectativa.

¹² Lembro apenas alguns exemplos da ocorrência e exploração desses jogos de reflexos que completavam a cena central ou que a mostravam sob outra perspectiva: *O Noivado dos Arnolfini* (1434), de Jan van Eyck, em torno de cuja imagem do espelho estão significativamente representadas dez cenas da Paixão; *Santo Elói joalheiro* (1449), de Petrus Christus; *O Jardim das Delícias* (c. 1505), de Jerónimo Bosch; *O empresário e a sua mulher* (1515), de Quentin Metsys; *O Auto-retrato num espelho convexo* (1524), de Parmigiano, que John Ashbery tomou para título e capa do seu famoso livro de poemas; a espantosa *Bola de Vidro* (séc. XVII) de Van der Vinne; *O Espelho* (1900), de William Orpen; *O Auto-retrato num globo reflector* (s. d.), de M. C. Escher, etc. Esses espelhos convexos foram designados como «espelhos de feiticeiras» e eram-lhes atribuídos poderes mágicos, mas banalizaram-se ao assumirem a função de «espelhos dos banqueiros», usados por eles, mas também pelos joalheiros e outros para favorecerem a vigilância de uma divisão.

6.

Olhos esmeraldinos: entre a alquimia e a música.

Os olhos verdes também evocam, irresistivelmente, as protagonistas da Beleza que mais os ostentaram, com consensual destaque para Vénus: neles, a cor e o brilho harmonizavam as velhas tradições (pagãs, alquimistas, filosóficas) com a modernidade nascente e evidenciavam o fascínio pelo mistério da vida e da sua origem, o conhecimento supremo a que a humanidade aspira.

Neles se concretiza a difícil e estranha equação entre o *belo* a contemplar e o *símbolo* a perceber e recordar: «estabelecia-se a corrente magnética tão poderosa, tão carregada, tão incapaz de solução de continuidade, que toda a lembrança de outra coisa desaparecia, e toda a inteligência e toda a vontade eram absorvidas» (cap. XII, sublinhados meus).

Por isso, eles fascinavam e alucinavam («abala[ndo] pelos fundamentos o [...] catolicismo» do observador, como o narrador confessa no cap. XII), projetando-nos para um espaço-tempo indecível, como incisão cirúrgica ou intervalo, surpreendendo na quase epifania do seu aparecimento, interrompendo processos em curso: entre a novela textual, a História nacional e a Cultura Ocidental. Sinal do passado, denúncia do presente, potencialidade de futuro e ponto de articulação entre o macro e o micro, o individual e o coletivo, o homem e o universo.

«Nota de admirável discordância» (cap. XII), esses olhos verdes ocultos pelo sono simbolizam e assinalam a transição, na música, da tradição da harmonia e da consonância para a da moderna dissonância, e sinalizam também transformações na cultura da escuta e na experiência musical, como tão bem as analisa Mário Vieira de Carvalho no seu estudo sobre as *Viagens*¹³.

¹³ Onde afirma, a propósito da comparação dos olhos de Joaninha com a nota dissonante: «A ideia de música subjacente a este trecho compreende, na verdade, os seguintes elementos: a) papel estruturante da harmonia, onde a *discordância* ou dissonância aparece como um contraste dramático; b) o coração, e não o intelecto, como destinatário da comunicação musical. Ambos os elementos desempenham um papel central nas mudanças estético-ideológicas entretanto experimentadas pela música europeia e relacionadas com a transição de uma cultura de corte para uma cultura burguesa.»

Concluindo, por fim, sobre a obra em geral: «Da encenação sonora da acção ficcional à caracterização das personagens, da confissão íntima à análise objectiva, da cor local à metáfora, do lirismo romântico ao protesto político, da semântica dos nomes na narrativa às homologias entre a própria narrativa e processos musicais, são múltiplos os planos e as funções através dos quais se revela, nas *Viagens na minha terra*, a cultura da escuta de Garrett. E, não poucas vezes; ora directamente, através duma interpelação explícita, ora veladamente, apelando ao exercício pelo leitor, de estratégias de descodificação adequadas, elas supõe ou reconduz-se a uma hermenêutica crítica da cultura.» (*A cultura da escuta na novelística de Garrett: «Viagens na minha terra»*: www.fcsh.unl.pt/cesem/29_10_02/revistas/mvc_garretti.htm).

7.

Joaninha: entre Anjo e Vénus.

Surgiu-nos Anjo, na assistência doce e tranquila à Avó Francisca. Mas, nos seus olhos, «dormiam as paixões», anunciando o nascimento de Vénus...

«Joaninha, meio recostada, meio deitada», de «formas graciosas», «mole e voluptuosamente» alongada no seu banco de verdura, contrasta com a Vénus ereta nascida das ondas, destacada delas pela concha ou pelo mar em que se eleva. Mas, divergindo também da infantil «Jeanne endormie» de Victor Hugo, não pode deixar de lembrar uma linhagem pictórica do *feminino deitado* ou *adormecido* cuja mais destacada protagonista foi também Vénus (até no nascimento imaginado por Cabanel em 1863), que parece desenhar a traçado um itinerário de transformação da representação feminina e da História da Arte, desde o seu nascimento ao escândalo das suas versões em modernas *Olimpias*, a que sobrevive em posteriores metamorfoses¹⁴. O sono e a posição

¹⁴ O itinerário dessas protagonistas maiores do feminino *adormecidas* ou *deitadas* acompanha o da transformação da Pintura através de Piero di Cosimo (1462-1521) (*Vénus, Marte e Amor*, c. 1505), Giuliano Bugiardini (1475-1554) (*Vénus adormecida*), Giorgione (1477-1510) (*Vénus Deitada*, c. 1509), Palma Vecchio (c. 1480-1528) (*Vénus deitada*, c. 1520), Ticiano (c. 1488-1576) (*Vénus de Urbino*, 1538, *Vénus, Cupido e um Organista*, c. 1550, *Vénus e Cupido*, s. d.), Correggio (1489-1534) (*Vénus, Sátiro e Cupido*), Paris Bordone (1500-1571) (*Vénus adormecida e Amor*), Lambert Sustris (1515/20-1568) (*Vénus e Cupido*, c. 1560), Tintoretto (1518-1594) (*Marte, Vénus e Vulcano*, s. d.), Simone Peterzano (1540-1596) (*Paisagem com Vénus e Cupido com dois sátiros*, c. 1570), Domenico Tintoretto (1560-1635) (*Vénus, Vulcano e Cupido*), Carracci (1560-1609) (*Vénus adormecida*, s. d.), Francesco Albani (1578-1660) (*O repouso de Vénus e Vulcano*, 1621-33, *Adónis diante de Vénus ou A Água*, s. d.), Poussin (1594-1665) (*Vénus deitada e Amor*, c. 1622-28), Velazquez (1599-1660) (*Vénus adormecida e Cupido ou Vénus ao espelho*, s. d.), Dirk de Quade van Ravesteyn (1565-1620) (*Vénus adormecida*, c. 1608), Eustache Lesueur (1617-1655) (*Vénus adormecida*, surpreendida por Amor), Luca Giordano (1634-1705) (*Marte e Vénus na forja de Vulcano*), François Boucher (1703-1770) (*Vénus e Amor*, 1742), Ingres (1780-1867) (*A grande Odalisca*, 1814, *Uma Odalisca adormecida*, 1830s, e *Odalisca com um escravo*, 1840), Alexandre Cabanel (1824-1889) (*O Nascimento de Vénus*, 1863), Édouard Manet (1832-1883) (*Olympia*, 1865), Henri Matisse (1859-1964) (*Odalisca*, 1923, *Nu deitado*, 1926 a 1927), Paul Delvaux (1897-1994) (*Vénus adormecida*, s. d.), etc. Nele se traçam trajetões e se registam referências. Na Antiguidade, a divindade de Vénus informa-a de uma inacessibilidade que se prolonga até à sua humanização sensual sob o pincel de Ticiano ou Tintoretto, dentre outros, e à sua consciência do olhar que sobre ela incide, como é visível na sua representação ao espelho por Velazquez, onde, de costas, espreita o seu observador, sugerindo, assim, a relação *voyeurista* como integrante do trabalho estético, etc. Progressivamente mais opulenta e erotizada, a Vénus tende a transformar-se em Maja (Goya, *La maja desnuda*, 1797-1800) ou Olímpia, cedendo definitivamente à mulher sob o pincel de François Boucher (1703-1770) (*A Odalisca loira*, *A Odalisca morena*, 1745), Ingres (1780-1867) (*A grande Odalisca*, 1814, *Uma Odalisca adormecida*, 1830s, e *Odalisca com um escravo*, 1840), Corot (1796-1875) (*Odalisca*, 1871-73, *Odalisca siciliana*, 1872), Delacroix (1798-1863) (*Odalisca*, c. 1825, *Odalisca deitada no divã*, c. 1827-28), Giovanni Costa (1600-1671) (*Uma Odalisca turca*), Richard Parkes Bonington (1802-1828) (*Odalisca a amarelo*, 1826, *Odalisca a vermelho*, 1827), Lord Frederick Leighton (1830-1896) (*Odalisca*, 1862, *Luz do Harém*, c. 1880), Mariano Fortuny (1838-1874) (*Odalisca*, 1861), Renoir (1841-1919) (*Odalisca*, c. 1895), Vasiliv Polenov (1844-1927) (*Odalisca*, 1875), Luis Riccardo Faléro (1851-1896) (*A Encantadora*, 1872), Sir Frank Dicksee (1853-1928) (*Leila*, 1892), Henri Matisse (1859-1964) (*Odalisque*, 1923), Amadeo Modigliani (1884-1920) (*Nu deitado*, 1917), etc. E, nesse percurso, outros se apresentam, insinuando o romance das suas origens: Giorgione inicia a figura que Ticiano acaba e retoma, inspirando a Olímpia a Manet, cuja presença *voyeurista* parece sinalizada no observador introduzido por Cézanne na sua versão e evidenciado por Gervex na sua *Rolla* (1878), etc.

inscrevem-na, assim, numa linhagem estética extremamente significativa, como uma incisão habitada de fantasmas.

Na obra garrettiana, encontramos, inevitavelmente, esse literário *Retrato de Vénus* (1821) da juventude, gerado numa reflexão estética que o anexo *Ensaio sobre a História da Pintura* evidencia e que o poema encena nos Cantos II e III, evidenciando a trajetória da Arte («No bello antigo modelando as graças, / Que em mais sábio pincel, mais bellas surgem», Canto II). O que nos confronta com um eventual díptico garrettiano: duas figurações do ideal feminino, cada um com uma história amorosa (o drama dos amores de Vénus e de Adónis, no *Retrato*, e o dos de Joaninha e Carlos, nas *Viagens*). Talvez este díptico seja versão garrettiana desse outro par feminino que Ticiano celebrou e fez coexistir numa mesma composição alegórica em cujo centro, um sarcófago-fonte evoca o enigmático *Sonho de Polifilo* (*Hypnerotomaquia*, 1499) de Francesco Colonna: *O amor sagrado e o amor profano* (c. 1515), representados por uma mulher despida e por outra vestida¹⁵, que, segundo uns, se referem às «Vénus Gémeas» do *Convívio* platónico, Vénus Celeste e Vénus Vulgar, duas expressões de um ideal de Beleza, e, na opinião de outros especialistas, constituiriam uma alegoria das estações ou da Terra, sendo o Cupido a força que move o grande ciclo da natureza.

Por isso e pelo modo como assinala uma decisiva mudança na História da Música, Joaninha concilia em si o modelo clássico do *bello*, informado dos velhos conceitos de *equilíbrio*, *proporção*, *simetria*, *harmonia* e *luz*, e as suas reformulações na modernidade estética, passando pela introdução romântica (por Friedrich Schlegel, p. ex.) da *singularidade* e do *característico* (os olhos verdes), oferecendo-se como lugar de *crise*, dessa transição entre passado e futuro suspensa no encanto do sono por um *zoom* perante o olhar reflexivo de quem a imagina (autor e leitores). Nela, a *graça* insinua a sua natureza conceptualmente sinuosa e fugidia na formulação do adjetivo («nas formas *graciosas* de seu corpo» – sublinhados meus): gerada no *equilíbrio* e na *proporção*, como a Antiguidade a imaginou, ou na *harmonia* entre humanidade e natureza, como a concebeu, depois, a tradição, *interior*, como defendia Schiller, ou *absolutizada*, como o Romantismo em geral também a valorizou, etc. *Graça* que,

¹⁵ Nos catálogos e inventários da Galeria Borghese, o quadro é referido com diversos títulos: *Beleza sem ornamento e beleza ornamentada* (Francucci, 1613), *Amor profano e amor divino* (1693), *Mulher divina e profana* (Rossini, 1700) e *Amor sagrado e amor profano* (Vasi, 1792; Fidecomiso, 1833). Segundo alguns críticos, o quadro, evocando a estética de Giorgione, ter-se-á inspirado na *Argonáutica*, de Valerio Flaco (séc. I); segundo outros, manteria uma relação mais direta com um episódio de uma obra de Francesco Colonna; outros, ainda, veem nele equacionada a teoria do amor e da beleza de Marsilio Ficino, etc., etc. Controvérsia à parte, a simetria e a alegoria encenam o contraste entre dois tipos femininos, cada um podendo exprimir um ideal de beleza e protagonizar (por sugestão do Cupido ao centro) uma história de amor, eventualmente, dramática (hipótese insinuada pelo sarcófago convertido em fonte cuja água é agitada por Cupido).

naturalmente, evoca as suas clássicas protagonistas Aglaé (Brilho), Eufrosina (Alegria) e Tália (Floração), filhas de Zeus e assim nomeadas por Hesíodo, na sua *Teogonia*, e representadas por toda uma linhagem pictórica que as conduz do Olimpo ao mundo dos mortais, exibindo a sua nudez (em especial, de três diferentes perspetivas), primeiro, numa estrutura mais geométrica (p. ex., as de Correggio e de Rafael), depois, mais liberta dela (com Annibal Carracci ou Rubens), ou semiocultando-a sob diáfanos véus (p. ex., as de Botticelli), e a sua associação, na Idade Média, às três artes liberais básicas nas universidades (gramática, retórica e lógica, o chamado *trivium*), etc.

8.

Uma *toilette* de Vénus.

O «*boudoir* de folhagem perfumado da brisa recendente dos prados», no entanto, assemelha o «quadro» à tradição das Vénus na sua *toilette*¹⁶, protagonistas mais importantes desse motivo clássico onde a mitologia cederá lugar à aristocracia e à burguesia com as suas *mulheres ao espelho*¹⁷. Lugar e tema pregnantes que a Arte conduzirá do *voyeurismo* em relação à intimidade feminina até à sua convocação paródica pela modernidade, como acontece com *Filosofia no boudoir* (1947) de Margritte.

E os espelhos, emblemáticos da Arte em geral, são-no, também, da figura de Narciso, insinuando com ele a problemática da busca da identidade, da autorreflexividade, uma das linhas de sentido fundamentais no texto garrettiano, onde, por associação, o fantasma de Eco se deixa pressentir na redundância simbólica.

A ausência do *espelho* neste quadro conformado pelo motivo das *toilettes* femininas talvez convoque irresistivelmente no leitor um outro objeto emblemático na Arte: a *janela*. Que está na origem da narração da novela. E que partilha com o espelho da fenomenologia da especularidade e da reflexividade: pode confundir o *que nela se vê* com o *que dela se vê*. Ora, nas *Viagens*, a janela também pode ter essa dupla funcionalidade: abrir-se para uma ficção em que a realidade se reflete, retoricamente dissimulada (no símbolo, na sinédoque, na parábola, no exemplo, etc.) como num espelho deformador.

¹⁶ No Renascimento, desenvolveu-se um tipo de composição, que depois fez tradição, conhecido como «*Toilette de Vénus*», onde uma deusa ou uma dama era representada a observar-se a um espelho ou a ser adornada.

¹⁷ Curiosamente, em *O Espelho* (c. 1905), de Mary Cassatt, uma criança e uma mulher refletem-se em dois espelhos, um, grande, em frente a ambas, o outro, pequeno, por onde a criança nos observa. Nele também posso ver um jogo com figuras do feminino em diferentes idades, como observarei ao longo de uma travessia da obra de Teolinda Gersão. E Lewis Carroll oferece-nos uma Alice do outro lado do espelho e entre diferentes tamanhos, como, de certo modo, também Teolinda...

9.

Uma cena galante.

A associação do *boudoir* à *coquetterie* faz-me deslizar para as célebres «cenas galantes»: o quadro parece um fragmento inspirado nessas composições derivadas dos «festins dos deuses» que foram particularmente consagradas por Jean-Antoine Watteau (1684-1721), Nicolas Lancret (1690-1743) e outros¹⁸, linhagem que a modernidade aburguesou e conduziu à dos *picnics*¹⁹, sendo os mais célebres os *Almoços na Relva*, de Manet (1863), Monet (1865/6-74), Boudin (1866) e Cézanne (1870-1), sequência consagrada do primeiro e homenagem a ele como iniciador de um novo ciclo na arte moderna e imagem denunciando como a modernidade se gera na tradição²⁰.

No entanto, o facto de Carlos surgir de uniforme e de ele merecer uma atenção especial do narrador, que lhe sublinha as insígnias bélicas e as de caçador, além das da identidade nacional (na sua íntima relação com a inglesa), insinua a cena como uma versão moderna e nacional de uma outra que a pintura tão bem explorou e que, com o canto do rouxinol, tanto anuncia sobre a continuação da história: a do encontro de Vénus e de Marte, uma relação passional que termina com o abandono dela por ele²¹. Eis-nos a deslizar para o campo da tragédia...

¹⁸ Quando Verlaine publicou *Les Fêtes Galantes* (1869), já muitos pintores eram famosos por elas e alguns, até, com vasta colaboração nos periódicos *L'Artiste* e *Gazette rimée*, onde o tema foi moda. Apenas para referir alguns, lembro Pater, Debar, Barthélemy, Fragonard, Suvée, Zarraga.

¹⁹ Recordo, além de Lancret (*O Pequeno-Almoço de Presunto*, 1735, *O Picnic depois da Caçada*, c. 1740), Goya (*Picnic nas Margens de Manzanares*, 1776), Frederic Rondel (*O Picnic*, c. 1864-66), James Tissot (*O Picnic/Feriado*, 1876), Thomas Rossiter (*Picnic junto ao Lago*, s. d.; *Picnic no Hudson*, s. d.), Arthur Huges (*Um Picnic de Aniversário*, c. 1867), Fernand Toussaint (*Picnic nas Margens do Rio*, s. d.), Giuseppe de Nittis (*Pequeno-Almoço no Jardim*, c. 1884), William Merrit Chase (*Pequeno-Almoço ao Ar Livre*, c. 1888), James Charles (*O Piquenique*, 1904), Henri Beau (*Piquenique na Relva*, 1905), Wynford Dewhurst (*Almoço na Relva* (*O Piquenique*), 1908) Maurice Prendergast (*O Picnic*, c. 1912-15), Henri Lebasque (*Picnic na Relva*, s. d.), etc. Antes deles, também encontro alguns *picnics* evocados sob certas representações de estações do ano, como as de Lucas van Valckerborch (*Outono* (*Outubro*) e *Primavera* (*O picnic*), de 1587) ou de Gaspare Diziani (*A Primavera*, s. d.), conjugando as tradições das estações com as dos *picnics*.

²⁰ Cf. meu prefácio «*O Livro de Cesário Verde: Quatro Estações em Câmara de Arte e Prodigios*» à edição especial de *O Livro de Cesário Verde* publicada no Porto pelas Edições Caixotim em 2004. Trata-se de uma versão sintética de um estudo no prelo.

²¹ O par Vénus e Marte fascinou, de facto, os pintores provando-o a sua representação por autores como Sandro Botticelli (c. 1483), Piero di Cosimo (1490), Lucas van Leyden (1530), Tintoretto (c. 1550), Guglielmo della Porta (c. 1553-55), Veronese (c. 1570), Poussin (1626-1628), Guercino (1633), Luca Giordano (1670), Boucher (1754), Canova (1816-22), Jacques-Louis David (1824), etc. E, apesar de tudo, o episódio amoroso de Vénus e Adónis também poderá ser evocado por arrastamento pelo contraste da trajetória (Adónis morre na caça), tão representado foi, quer na literatura, por Shakespeare (1593), p. ex., quer na pintura, por Ticiano (1553-54), Gillis van Coninxloo (1580s), Veronese (1582), Spranger (c. 1586-87), Hans Bol (1589), Carracci (c. 1595), Albani (1600), Rubens (1615, c. 1635), Poussin (c. 1628-29), Caracciolo (c. 1630), Couwenbergh (1645), Mignard (c. 1650), Ferdinand Bol (c. 1657), Ricci (1705-06), Amiconi (c. 1740), Benjamin West (1768), Waterhouse (c. 1900), Burroughs (1933), etc.

10.

Voyeurismo...

A observação de Joaquina adormecida por Carlos evoca, em (a)ssimetrias, a cena do banho de Susana (que o Barroco descobriu nos textos apócrifos acrescentados à Bíblia e que tão bem soube explorar) e a do banho de Diana ou de Vénus, encenando esse *voyeurismo* que continuou a estimular os pintores²².

11.

E utopia...

Assim observada pelo rouxinol, por Carlos, e, em diferido, pelo narrador e por nós, Joaquina é, literal e simbolicamente, ponto de convergência dos olhares ficcionais e *convidados*: corpo *na* e *da* natureza, mas também da Arte, fundida com elas e delas emergente, cristaliza essa íntima relação entre Homem e Natureza a que o Romantismo aspirou, triplamente desejável por isso. Figuração da utopia existencial, filosófica e estética.

E se, nesse corpo da natureza e na natureza que no seu corpo se exprime²³, Joaquina devolve a Garrett um espelho em que ele se mire (como defende ser função da Arte nos seus textos mais programáticos), eis aqui o lugar onde talvez melhor o faça Narciso, revendo-se na imagem por onde outra, também sua, ofelicamente se deixa ver e na qual, por sua vez, muitas outras ecoam, algumas da autoria de referências do seu ensaio de outrora, ponto de fuga projetando mais além a memória e a imaginação dos seus leitores.

Na nossa imaginação, o feminino representado no seio da natureza parece dinamizar-se como o fará esse homólogo que Cesário conceberá para o e nos fascinar: o «ramalhete rubro das papoilas» «a sair» dos seios...

Enfim, o quadro de «Joaquina adormecida», delimitado por signos demarcativos da descrição e pelos olhares diretos e em diferido, forma um díptico com o que o precede, de Joaquina acordada, mas ambos estão encerrados numa moldura: uma *janela* em que a ausência da protagonista se fez sentir antes, gerando e legitimando a ficção, mas também esteticizando-a.

Assim, o duplo enquadramento intensifica a nossa curiosidade e manipula-nos emocionalmente com a tensão do contraste equacionado pelo

²² Na história de Susana, do Livro de Daniel (Antigo Testamento), o episódio do seu banho e dos que a espreitaram inspirou composições de Albrecht Altdorfer (1526), Tintoretto (1555-56 e 1560-62), Ludovico Carracci (1616), Guercino (1617), Guido Reni (c. 1620), Rembrandt (1636 e 1847), Rubens (1636-39 e s. d.), Grigori Ignatievich Lapchenko (1842), Roberty (1842), Jean-Jacques Henner (c. 1865), Felix Vallotton (1893), L. Ismailowitsch (1909), Martial Raysse (1964), etc... E Diana surpreendida por Actéon inspirou François Clouet (1545), François Boucher (1742), Corot (1836), etc... Quanto a Vénus, o número aumenta.

²³ Cf., a este propósito, Helena Carvalhão Buescu, João Ferreira Duarte, Fátima Fernandes da Silva (org.) – *Corpo e Paisagem Românticos*. Lisboa: Centro de Estudos Comparatistas/Edições Colibri, 2004; em especial, o texto de Maria das Graças Moreira de Sá.

díptico cuja resolução esperamos da narrativa, mas, acima de tudo, evidencia a dimensão eminentemente estética da imagem que a ficção elege, configura, reconfigura e faz desaparecer: Joaquina.

Nela, Joaquina, confluem e sintetizam-se diferentes linhagens e projetos da arte (representativo, decorativo e autorreflexivo), condensando a diversidade em tensa e fascinante suspensão. Emolduramento em profundidade, insinuando que o «mergulho» na história da menina dos rouxinóis se prolonga, vertiginosamente, numa reflexão indagadora na estética ocidental.

No corpo a corpo com a imagem a que somos forçados pelo emolduramento, pela multiplicação dos níveis de observação, pela desaceleração narrativa e pela multiplicação dos pormenores, surpreende-nos a familiaridade de alguns deles, espécie de interruptores de cadeias mnésicas, de imagens em sucessão do *cânone* ocidental (do estético ao religioso, do autoral ao popular, nas diferentes manifestações artísticas, etc.). Entregamo-nos durante algum tempo à vertigem dessa associação.

E, assim, na Arte, de imagens nascem imagens configurando itinerários na sua história e concretizando *modelos*, *cânones* estéticos...

Genealogia dum passo de André Breton (cruzamentos e afinidades)

ANTÓNIO CÂNDIDO FRANCO
Universidade de Évora

Regresso obsessivamente à leitura dum passo de André Breton. Há anos que a ele regresso, sem perceber porquê, pois o seu sentido há muito que se me afigura claro. São os dois períodos finais do derradeiro texto programático do surrealismo, «Du surréalisme en ses oeuvres vives», texto tardio, dado a lume em 1953 e que pode ser encarado como o derradeiro sinal programático do movimento – e parece que assim desejou o autor ao publicá-lo na edição final dos *Manifestos* (1962).

Trata-se de momento de monta, em contraponto com os iniciais do surrealismo, que apresenta um evidente cunho de balanço. Foi escrito e dado a lume quando o século avançara já o suficiente para se perceber o que ao longo de décadas, por dentro, no domínio da escrita e da pintura, o surrealismo fizera e o que fora dele, nos mesmos domínios, acontecera.

Significativo deste ponto de vista, e sempre em desafio, é o paralelo próximo, todavia mais pela diferença do que pela afinidade, que Breton faz entre o monólogo interior joyceano, que disparou em direções várias e alastrou como mancha de propagação rápida por muitos setores da literatura do século XX, e a escrita automática surrealista. O monólogo interior recorreu a associações verbais livres mas quedou-se, porém, pela zona mais à superfície da linguagem, aquela que funciona como um teclado ou um puzzle de letras. Daí a arbitrariedade do jogo ou a excessiva impressão de *imitação* que dele emana; mais do que a realidade do objeto ele é um segundo objeto – por força menos autêntico do que o primeiro.

Ao invés, o surrealismo fez um caminho diferente. Recorreu também a associações verbais livres mas não se precipitou a dar-lhes curso escrito de modo a evitar os escolhos de superfície e os jogos arbitrários da clave linguística. Ensaçou, antes, perceber o funcionamento interno do pensamento para aí captar o nó em que se deslaçam as associações. Procurou, pois, um instrumento adequado para sondar o continente interior e atingiu, em estados de alteração da consciência, próximos do sonho, ou do desdobramento do Eu, esse desdobramento que permite contemplar o corpo e dizer *aquele é o meu corpo*, a fundura necessária para contemplar em êxtase o ponto do espírito onde têm origem as associações livres.

É o que Breton, com a lucidez e a experiência de quem tinha atrás de si cerca de quarenta anos de prática, chama o *deitar mão à matéria-prima da linguagem verbal e pictórica*. Identificado o local do espírito onde esta matéria existia em estado virgem, cartografado o seu território, foi fácil ao surrealismo retirar desse veio importantes parcelas de precioso minério. Essas pepitas chegaram à camada da superfície e mesmo ao exterior através da linguagem verbal e das imagens pictóricas – e isto não tanto por tradução mas por contacto direto.

Que quero dizer com isto? Que a matéria mesma que a sonda indaga era de natureza acústica ou de ordem ótica. As imagens sonoras e visuais são a realidade do espírito; fora desta realidade o espírito humano não existe. As duas linguagens, a pictórica e a verbal, não são assim sistemas codificados em paralelo e que sirvam em segunda mão para traduzir um primeiro objeto; ambos os traços fazem parte, ou são, a amálgama do espírito.

Fosse como fosse, essas pepitas interiores restituídas ao exterior faziam a vez de corpos estranhos. Não podia ser doutro modo. Esse ponto do espírito alto e profundo a que o surrealismo subira, ou descera, é indiferente, era o mesmo onde irrompia o desejo em estado selvagem, sem interferência da primeira consciência, o local onde a vontade de incesto ou duma sexualidade sem tabus ditava a sua lei sem lei.

Mas esse ponto é vizinho dum outro, muito ativo e laborioso, verdadeira fábrica de sonhos, se é que não coincide por inteiro com ele, onde se elabora o bailado dos símbolos com que a segunda consciência expede para a primeira os seus conteúdos. É também nesse laboratório que se combinam os mitos com que as civilizações arcaicas narram a sua origem, quer dizer, a passagem dum tempo homogéneo, sem interditos, pré-civilizacional, ao momento da formação do Eu civilizacional. O mito guarda, desse modo, no revestimento narrativo com que se apresenta, uma memória viva do lugar de origem, da terra dos arquétipos ou das estrelas, ao mesmo tempo que apresenta o momento da sua passagem para um segundo sistema, o do paraíso perdido, o de Caim e Abel, o da entrada na História, em que o passado e a sua memória se apagam. Ele, o mito, desempenha na psique coletiva o papel que o símbolo exerce em termos de indivíduo; o seu papel, tal como acontece com o símbolo, é guardar aquilo que doutro modo já está perdido.

Foi a esse vaso comunicante entre as duas consciências, a essa escada de acesso ao interior do espírito, que Breton chamou *automatismo*. A sua importância é imensa e não pode ser avaliada apenas do ponto de vista duma ciência que se destina a pesar a qualidade do Belo, a estética, ainda que deste ponto de vista dificilmente seja possível ficar indiferente a essa beleza selvagem e estranha, em estado puro e bruto, uma beleza primitiva, por trabalhar, melhor, por civilizar à força de plaina e lima, beleza que Breton classificou de *convulsiva* e

Dalí de *comestível*, e que resulta do encontro com essa região do espírito, já na segunda consciência, onde se formam os símbolos e os mitos. É o lugar maravilhoso do espírito, a ativa oficina onde todas as noites se fabricam os sonhos. Muitos dos melhores achados surrealistas devem-se, do ponto de vista estético, a essa prática de salto ou a esse convívio direto e procurado com o lugar que é a fonte de qualquer representação simbólica, a fenda onde se pode colar a boca e beber o jorro original de toda a significação.

Para me ater apenas a dois exemplos que tenho de cabeça, pois escrevo a correr, e não sair do campo verbal, uma expressão como *le revolver à cheveux blancs*, que Breton usou como título dum livro seu, e que tão pertinente se mostra mesmo do ponto de vista estético, só se justifica como minério sondado em alta fundura, a muitas léguas de distância da lógica de superfície, mesmo com travo a Joyce.

O mesmo digo para aquela espantosa expressão de Cesariny que parece ser adiantada de olhos fechados, semiadormecido, ao acordar, em estado de não saber o que diz, e que ele tomou também como título de obra sua, *primavera autónoma das estradas*. O que nestas descobertas está em jogo é uma operação de extraordinária envergadura que não respeita apenas ao teclado arbitrário da linguagem verbal; toca-se com elas o ponto onde a matéria primeira da significação, o estado virgem das representações, irrompe na alma humana. É o ponto sem costura que existe dentro de cada homem, espécie de ònfalo ou umbigo interior que liga a alma humana ao cosmos infinito, e no qual é possível encontrar aquele *princípio* onde, nas palavras de João, reside o verbo original e criador.

É vã qualquer tentativa de *imitar* este empreendimento de grande pujança – Breton aproximou-o nos *Prolegómenos a um terceiro manifesto do surrealismo ou não* (1942) da procura do Tosão de Ouro na Grécia arcaica – apenas por um trabalho de superfície. Mais: qualquer contrafação que dele se faça arrisca-se a resultado desastroso. Achados como os de Breton e os de Cesariny não são meros arranhões linguísticos à flor da pele da linguagem; são jogos verbais que se amalgamam com o que de mais íntimo e inacessível há no espírito humano e a que só se acede por um processo de demorada pesquisa.

Não é possível pôr mão nessa matéria primeira sem primeiro tornar consciente o que se perdeu – e isto assim é porque o que se perdeu se confunde em parte com a matéria-prima verbal. Tentar imitar à superfície uma frase como aquela que Cesariny foi buscar por um aturado e persistente trabalho de pesquisa interior a estas quase inacessíveis regiões do espírito, as mesmas onde tomam forma e lugar as imagens dos sonhos, é obter como resultado um exercício escolar inoperante como o de António Pedro em 1942 – o mesmo digo da «ode ao surrealismo por conta alheia» de Jorge de Sena – e que não põe nem tira ao que deveras vai ao surrealismo. Um pechisbeque levezinho, caçado no

exterior, ainda que brilhante, não deve ser confundido com o maravilhoso e ofuscante minério aurífero, o *peredam* raríssimo de que falou René Daumal num livro póstumo, *Le Mont Analogue*, o cristal curvo, que o surrealismo se propôs trazer à luz do dia dos meandros mais recônditos do espírito humano, restituindo aos homens nada menos do que a palavra perdida.

Volto agora ao passo da minha leitura a que sempre regresso no texto de 1953. Que diz ele? O seguinte: «Para isto [para conhecer o que o rodeia], o grande meio que o homem tem à disposição é a intuição poética. Liberta enfim no surrealismo, deseja-se esta não só assimiladora de todas as formas conhecidas mas atrevidamente criadora de novas formas – quer dizer, em posição de abraçar todas as estruturas do mundo, manifestado ou não. Só ela nos mune do fio que reconduz ao caminho da Gnose, enquanto conhecimento da Realidade Supra-sensível, *invisivelmente visível num eterno mistério.*»

Para ser sincero, o que me surpreende no passo é o último período, que é o fecho também dos textos programáticos do surrealismo. Chave de ouro? É possível que sim. Revelação daquilo que Breton tantos anos escondera? Genealogia enfim esclarecida do surrealismo? Também sim. E que escondeu ele? Vamos devagar. Diga-se antes de mais: nunca como nestas poucas palavras, nestas duas únicas linhas, ele abriu tanto o jogo, mostrando de forma explícita o que lhe interessava. Desde os primeiros anos da aventura surrealista, pelas ligações que logo se urdiram entre Nerval, o de *Les Illuminés*, e o surrealismo, que se sabiam as afinidades entre o movimento e os que se haviam devotado no século anterior ao ocultismo. Mais tarde, nas páginas dedicadas a Flamel, que são as finais de *Segundo manifesto* (1929), percebeu-se a identidade de propósitos entre a atividade do surrealismo para determinar aquele ponto do espírito onde todas as contradições deixam de ser sentidas como oposição, e que não é outro do que aquele onde se fabricam as imagens dos sonhos, no centro do qual jorra da fonte original de toda a significação a palavra perdida, e a prática dos que haviam feito da pedra filosofal a meta das suas vidas.

Por aqui se quedaram as coisas longo tempo, sem novidades de assinalar, até se chegar ao ano em que Breton escreveu as linhas do derradeiro texto programático do surrealismo, onde o jogo muda de patamar. Que eu dê nota é dos raros momentos em que Breton fala da Gnose, ainda por cima fazendo dela nada menos do que a meta da própria atividade poética como o surrealismo a entendia.

Isto quer dizer esta coisa espantosa: a atividade poética, tal como a concebia o surrealismo, não tinha por fim a arte mas antes a Gnose. Não vejo na obra do grande pensador qualquer outro lugar em que ele confesse desta forma a sua adesão à Gnose (deixe-se passar a maiúscula, que não é minha mas do autor). Será isso que me atrai no passo, obrigando-me a regressar a ele vezes sem conta?

Merece pois a pena indagar: que é a Gnose? Remontemos a Seth, o inconformado filho de Adão e Eva, que ao contrário de Abel e Caim não se quis adaptar às novas condições de existência, as do plano da História e da perda do Paraíso, o mesmo é dizer, as da formação dos interditos do Eu social, por contraste com a liberdade anterior do Eu arcano a viver no Éden. Seth alimentou e desenvolveu, assim, na origem os materiais mnésicos que permitiram depois, na evolução da humanidade, nunca deixar cair no olvido o glorioso Jardim original. Se a questão tivesse apenas ficado ao cuidado do primeiro casal e dos irmãos de Seth, o recalamento do estádio original, seguido em toda a linha pelo esquecimento dele, teria sido inevitável. As religiões reveladas e a Lei implacável que impõem invadiriam todos os recantos da consciência; sobraria apenas, no lugar dos conteúdos anteriores, um imenso buraco negro e vazio, sobre o qual reinaria um silêncio gelado de pavor e morte e sobre o qual nada se poderia dizer.

O absurdo em que a existência para tantos se tornou depois da perda do primeiro corpo, aquele que não conhecia a morte, far-se-ia ainda mais fundo e premente, não deixando no horizonte qualquer hipótese de saída do cárcere. Se é possível conceber um inferno, ele é o resultado da operação de subtração entre o Eu social tal como existe hoje e a herança que Seth deixou à humanidade e a toda a natureza afetada pela expulsão do Éden.

Essa herança é um bálsamo, uma permanente ponte entre os mundos, que alimenta a todo o momento a esperança da natureza traumatizada poder transitar, e até experienciar o transe, ao momento glorioso da criação – e glorioso porque esse é ponto onde o transitório toca o eterno, o visível, o invisível e o criado, o incriado. Sem essa herança, só existe o «castigo» da expulsão, o trauma da dor, o Eu histórico sem rasto da sua sombra astral. O Eu físico, sem nota de sombra, é, como queria Chamisso, a condição de qualquer negócio com o Anjo das Trevas. Negociar com este a sombra é entregar-lhe o corpo astral e ficar reduzido ao reducto fechado do Eu histórico. Concebe o leitor inferno mais pavoroso? É difícil. Por sua vez inutilizar a oficina dos sonhos que põe a natureza ferida em contacto com a palavra perdida é o único alívio do princípio negativo. Cada oficina desmantelada é mais uma *sombra* no bolso, mais uma alma desfeita e inutilizada, mais um corpo reduzido só à consciência da sua dimensão histórica e material.

Que traços mnésicos foram esses que salvaram do recalamento o Eu original? Os da Gnose, enquanto conjunto de representações originais de significação ótica e verbal; foi por via dessas representações que os conteúdos do Eu arcaico puderam com relativo à vontade aflorar à nova camada do Eu, resultado da expulsão do Paraíso e da entrada forçada na História. A *pedra filosofal* é um desses traços mnésicos poderosíssimos pelos quais os elementos em vias de se perderem puderam ainda ser incorporados na nova sedimentação do Eu. Esses traços representam assim um vaso comunicante entre o ponto original

do espírito, onde reside o Paraíso perdido, com o seu verbo também perdido, e o círculo excêntrico, à deriva, cada vez mais longe do centro, em que os filhos de Adão e Caim hoje se esgotam.

A Gnose é, pois, o conhecimento que permite a passagem do plano da abjeção para o do suprarreal e que está, pela sua natureza, nas vizinhanças daquela operação interior que deita a sonda pelo espaço estelar psíquico à procura do ponto sem costura onde se encontra, na porta de entrada do Paraíso perdido, a oficina dos sonhos.

De qualquer modo, Breton no curto passo a que regularmente regresso, e com uma capacidade de síntese notável para duas linhas, que sempre me toca, apresenta uma definição de Gnose. Diz ele que a *Gnose* é o *conhecimento da realidade suprassensível*.

Nada disto surpreende, a não ser talvez a substituição do suprarreal por uma nova expressão, muito mais antiga, de raiz platónica, e que também pouca ou mesmo nenhuma fortuna tivera em textos anteriores, a *realidade suprassensível*. Esta, sendo aquela de que toda a Gnose fala, o mesmo é dizer, aquela realidade anterior à queda da argila original no mundo sensível, é também aqui o suprarreal que Breton toda a vida procurou.

Resta aquele termo de frase, que aparece entre comas, por ser decerto uma citação, que não sei donde vem, «invisivelmente visível num eterno mistério», e que indica, porventura, que essa realidade que importa captar, esse ponto miraculoso onde se toca materialmente o corpo astral, é invisível aos olhos do corpo, mas doutro modo se pode *ver*, não perdendo nunca como um céu estrelado a sua infinita capacidade de sedução.

E aqui me pergunto se não é este mesmo céu estrelado que a última expressão de Breton em mim evoca que perpetuamente me atrai. Se assim é, debruço-me sobre estas palavras como se nelas visse cintilar as estrelas do fogo azul do céu. Lê-las é subir ao derradeiro patamar dum zigurate; relê-las é ter diante de mim a noite infinita e por cima aquele ponto miraculoso em que o invisível se faz visível, em que o amado dá ao amante o amor, em que o criado toca o por criar. É então que as palavras que Daumal escreveu sobre o altíssimo pico do monte onde se topam com os *peredams* se me fazem inteligíveis: «Lá em cima, em pleno fogo do céu onde tudo escalda, só subsiste a perpétua incandescência.»

Posso encerrar aqui esta nota. O passo de Breton está esclarecido; percebo agora porque regresso a estas palavras. Não tenho sequer ilusões: a elas regressarei sempre. Trata-se duma janela aberta sobre o céu das ideias; isso chega para entender o motivo que me move e moverá sempre para ela com sófrega e renovada curiosidade.

Posso, porém, juntar duas sequências. A primeira relativa à visão cosmogónica de Ibn-Arabi. Para este pensador andaluz a levedura de argila que serviu

no princípio para criar o primeiro Adão serviu também ao Criador para criar para a sua alma um universo paralelo, chamado a Terra da Realidade Verdadeira. A criação deste universo em correspondência com a alma do primeiro homem fez que na criação posterior, mesmo desapossada já dos seus poderes primeiros, cada alma tivesse na Terra da Realidade Verdadeira um universo correspondente, intocado esse no seu primitivo esplendor. Cada elemento da natureza tem a possibilidade de encontrar e em êxtase contemplar este daemon de si próprio, este *real absoluto* da sua vida; basta para isso aprender a conhecer a sua alma, pois tocará nela num ponto onde se inicia o espaço desta outra Terra.

Como não ver no *automatismo* que Breton advogou como experiência essencial para o homem criador o fio condutor que cada um de nós tem para tocar e encontrar este outro plano da nossa vida? E como não ver nas palavras de 1953 relativas à Gnose a necessidade de entender este *homem criador* não como aquele que se entrega à arte ou à literatura, comércio exterior, muito distrativo, mas como aquele que tece em silêncio e em recato, dentro de si, com a paciência e a habilidade das grandes tecedeiras, os trilhos que o põem na senda do plano que o grande visionário andaluz chamou Terra da Realidade Verdadeira? Essa que Breton não se acanhou de designar como *Realidade Suprassensível*.

A segunda para acautelar o seguinte: quando se fala a propósito de surrealismo de ciências ocultas, de pedra filosofal ou de Gnose, nenhuma destas realidades é para ser tomada como *fumo* sem fogo. Quero dizer, nenhum desses segmentos serve para dar ao surrealismo um adorno de qualquer espécie, nada neles existe para encobrir um qualquer vazio de projeto.

O facto de André Breton em 1953, o ano da morte de António Maria Lisboa, coar o suprarreal do surrealismo como a realidade suprassensível da gnose platónica não se deve a qualquer impasse da aventura surrealista. Esses segmentos não são areia fina para atirar aos olhos do incauto e, desse modo, esconder a frivolidade dum movimento que já então passara os trinta anos. Ao invés, o surrealismo em 1924, ou mesmo em 1930, é muito mais bisonho, está muito mais longe do essencial, do que o de 1953.

Entende-se. Breton tivera nesse entretanto que durou três décadas a possibilidade de cartografar o espaço interior, estabelecendo trilhos seguros de acesso ao surreal. O registo do suprassensível, fazendo da palavra poética o fio condutor da alma para a fonte do verbo primordial, esclareceu de vez a aventura surrealista, dando-lhe uma consistência e uma solidez que doutro modo, distraída do essencial, que se confunde com a matéria-prima do verbal, podia tremer nos fundamentos mesmos com que se apresentava.

A deriva política do surrealismo ao serviço da revolução social assinala um espaço intervalar que obrigou o movimento a marcar passo naquilo que mais importava, trocando por momentos a sua atividade no interior do

espírito humano pelas lutas no seu exterior. Tome-se por aceitável este momento de paragem; aceite-se até que alguma coisa de exaltante tivesse havido nisso e que Breton nunca tivesse perdido o pé nesse tremedal cheio de minas e armadilhas; nunca, porém, se veja nesse segmento o momento crucial da aventura dum movimento que nasceu para fazer a sua própria revolução e não para servir a dos outros, muito menos quando estas eram torpes e criminosas, e nem sequer estavam dispostas a encarar a dimensão interior da natureza, reduzindo o homem, com o desastroso resultado que hoje se sabe, anos e anos de retrocesso na libertação do plano terrestre, a um Eu social, um Eu histórico ainda mais garrotado do que aquele que chegara ao cosmopolitismo do século XX ocidental depois de sete mil anos de História e de continuados tabus que bastaram para sufocar a vida interior e já haviam feito da espécie humana uma espécie amputada e aleijada no meio duma natureza muito mais consciente e autêntica.

Dai o inexaurível crédito do passo platónico de 1953.

O diálogo interartes na literatura portuguesa

ANTÓNIO MANUEL DE ANDRADE MONIZ
FCSH-UNL/ CHC-UNL/ CLEPUL

No diálogo interartes, que a literatura acolhe e veicula, assume particular relevância a figura estilística da *écphrasis*, ou descrição de uma obra de arte. O convívio harmonioso das nove musas já indicia miticamente tal diálogo.

Na *Iliada*, assume profundo significado simbólico e cultural a *écphrasis* do escudo de Aquiles, revestido de metais preciosos, como o ouro e a prata, representando os elementos cosmogónicos do éter e do ar; o bronze e o estanho, os elementos da água e da terra. As duas cidades esculpidas nos medalhões, a da paz e a da guerra, são símbolo da própria história humana.

Na *Odisseia*, a *écphrasis* acompanha também o poema épico relativo aos erros de Ulisses. Telémaco, visitando Nestor, à procura de seu pai, Ulisses, repara, em diálogo com o filho daquele, no «brilho do bronze, do ouro e do âmbar, / da prata e do marfim» no «palácio rumoroso» de Menelau¹ (*Od.*: IV, 72-73). No palácio de Alcínoo, rei dos Feaces, onde é acolhido como hóspede, Ulisses repara no seu palácio, cujo brilho é comparado ao do sol e da lua (*cf. Od.*: VII, 84), rodeado de «muralhas de bronze» (*ib.*: VII, 86), com suas «portas de ouro» (88), os lados «de prata, sobre limiares de bronze» (89), o dintel de prata «e a aldrava de ouro» (90), os «cães de ouro e prata, / que havia forjado Hefestos, com sua arte subtil» (91-92). A *écphrasis* do leito conjugal, fabricado pelo esposo (*cf. ib.*: XXIII, 183-204) culmina o processo de *anagnôrisis*, ou reconhecimento do herói pela esposa.

Apesar de forjado numa «textura que não pode descrever-se»² (*Aen.*: VIII, 625), na *Eneida*, de Virgílio, o escudo de Eneias, da confeção de Vulcano, representa profeticamente «os Ítalos feitos / e os Romanos triunfos» (*ib.*: VIII, 627-628). A escultura começa por reportar os mitos fundacionais da loba, com «as duas crianças / que brincavam, e, impávidas, tocavam na mãe» (*ib.*: 631-632), a saber, Rómulo e Remo; do «rapto ilegal das Sabinas» (*ib.*: 635); a história das primeiras guerras no Lácio (*cf.* 637-645); o final da

¹ Toda a tradução dos textos gregos aqui citados é da autoria de Maria Helena da Rocha Pereira – *Hélade*. 6.^a ed. Coimbra: Imprensa de Coimbra, Lda., 1995.

² Os textos da *Eneida* aqui citados são traduzidos por Maria Helena da Rocha Pereira – *Romana*. 3.^a ed. Universidade de Coimbra, 1994.

monarquia romana (cf. 646-648), com a expulsão de Tarquínio, o Soberbo, e os atos heroicos de Cocles e Clélia (cf. 649-651); «um ganso de prata, esvoaçando junto de áureos pórticos» (655), anunciando a invasão dos Gauleses, que «Dourados tinham os cabelos, douradas as vestes; os saíotes de riscas brilhantes, o pescoço alvo de leite» (659-660), que «com ouro se enfeita» (661); «as castas matronas, nos seus cómodos carros» (665), levando pela urbe «os objectos sagrados» (666). A representação continua com o «castigo dos crimes» (668) nos «Tartáreos lugares de Plutão» (667), como ao insurreto Catilina (cf. 668-669), em contraste com o prémio reservado aos justos, como ao legislador Catão (cf. 670); com a descrição da batalha de Áccio, que consagrou Augusto, em 31 a. C.:

No meio, corria a vasta imagem do túmido pélogo,
feita de ouro; mas no azul espumavam as brancas ondas;
em volta, claros golfinhos de prata, varriam em círculo
a superfície do mar com suas caudas, fendendo os redemoinhos.
No meio, viam-se as armadas de bronze, o combate de Áccio,
e avistarias toda a Lêucade a fervilhar no mavórcio aparato
e as vagas a refulgir em áureos reflexos (*Ib.*: VIII, 671-677)

O combate naval é defrontado por Augusto e seu general, Agripa, contra Marco António, incitado por Cleópatra (cf. 678-713), sendo «Mavorte furioso / [...] cinzelado em ferro, bem como as tristes Fúrias vindas do éter» (700-701). Após o «tríplice triunfo» (715), Augusto consagra aos «deuses Ítálos» (715) «trezentos templos, por toda a urbe» (716). Segue-se o desfile dos «povos vencidos [...] em longas filas, / tão díspares na língua quanto no trajar e nas armas» (722-723).

Horácio, na *Arte Poética*, compara a poesia à pintura («Vt pictura poeisis» – 361), para aludir à variedade de técnicas que as artes utilizam, designadamente a pintura em relação à luz, dependendo a crítica do entendimento de tais técnicas:

Como a pintura é a poesia: coisas há que de perto mais te agradam e outras, se à distância estiveres. Esta quer ser vista na obscuridade e aquela à viva luz, por não reecer o olhar penetrante dos seus críticos; esta, só uma vez agradou, aquela, dez vezes vista, sempre agradará³ (361-365)

³ Quinto Horácio Flaco – *Arte Poética*. Ed. bilingue, introd., trad. e coment. de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Editorial Inquérito Limitada, 1984. 109-111.

Na literatura portuguesa, o diálogo interartes também ocorre frequentemente, quer através da figura da *écphrasis*, quer através da referência à expressão das outras formas de arte. Vamos destacar alguns dos muitos exemplos significativos.

A música surge, desde logo, conotada com a expressão lírica medieval, através das chamadas *cantigas*: de amigo, de amor, de escárnio e de maldizer.

D. Dinis propõe-se fazer um «cantar d'amor» «en maneira de proença» (CBN: 524; CV: 127), enquanto Joan Garcia de Guilhade ironiza a queixa de uma «dona fea, velha e sandia», por nunca a louvar em seu «cantar» (CV: 1097; CBN: 1486). A cena de um jogral que canta, ainda que mal, na casa de um infanção em decadência económica, reportada no escárnio de Martim Soares, dá-nos a ideia da importância da música nos serões culturais e sociais da fidalguia medieval (cf. CBN: 1366; CV: 974).

O canto como meio de animação no trabalho, designadamente o artesanal, é apresentado nas canções de tear (*chansons de toile*), como no exemplo: «Sedia la fremosa seu sirgo lavrando / sa voz manselinha fremoso cantando / cantigas d'amigo» (CBN: 720; CV: 321).

Associada à música, o bailado caracteriza um tipo de cantigas de amigo, como nas bailias «Bailemos nós já todas as três, ai amigas» (CBN: 879; CV: 462) e «Eno sagrado, em Vigo, / bailava corpo velido: / amor hei» (CBN: 1283; CV: 889).

Os cancioneiros medievais, com a riqueza colorida das suas iluminuras, reproduzindo cenas de atuação de jograis e segréis, em ambientes palacianos, com os respetivos instrumentos musicais, documentam, em texto e extratexto, o diálogo interartes em tal período histórico.

No Renascimento, a *Miscelânia*, de Garcia de Resende, publicada na edição de 1554 da *Crónica de D. João II*, focaliza, ao longo de 309 décimas heptassilábicas, depois de um «Prólogo» de cem versos, as grandes mudanças político-sociais e culturais verificadas ao longo dos séculos XV e XVI. É a poética do espanto perante tanta novidade. O texto refere com particular admiração as grandes conquistas culturais do humanismo europeu, como a invenção da imprensa (cf. est. 179), os escritos de Pico de la Mirandola (cf. est. 192), a construção do Vaticano (cf. est. 137), as manifestações artísticas, como a poesia (cf. est. 181-182), a música (cf. est. 184), o teatro, com Juan del Encina e Gil Vicente (cf. est. 186), a ourivesaria, a escultura e a pintura, com Miguel Ângelo, Dürer e Rafael:

Pinctores, luminadores
agora no cume eftam,
ouriuizes, efcultores
fam mais fotis, e melhores,

que quantos paffados fam:
vimos o gram Michael,
Alberto, e Raphael;
e em Portugal ha taes,
tam grandes e naturaes,
que vem quafi ao liuel.⁴

No mesmo século, assume particular importância poética e histórico-cultural a epopeia camoniana *Os Lusíadas*, editada em 1572, na qual a *écphrasis* desempenha papel importante.

O espaço submarino, ou reino de Neptuno⁵, na tecida intriga de Baco, constitui o cenário do consílio que preparará as investidas da tempestade, ao mesmo tempo que fornece matéria para uma das belas descrições do poema, a *écphrasis* do palácio real. A matéria preciosa da prata, do cristal, do diamante, do ouro e do aljófar serve de elemento metonímico para transmitir a riqueza das *areias*, das *torres altas* e das *portas* de tal palácio, enquanto a sequência dos adjetivos mais expressivos⁶ acentua a semântica do esplendor, da finura e da transparência desses materiais⁷. De acordo com a cosmogonia de Hesíodo ou de Lucrécio, nas *portas de ouro fino* está lavrada a *escultura fermosa* do «velho Caos» e dos «quatro elementos» cósmicos⁸: o *sublime* Fogo, o *invisível* Ar, a Terra «em montes revestida / De verdes ervas e árvores floridas», a *clara forma* das Águas⁹. A gigantomaquia também está esculpida, lembrando a compe-

⁴ Garcia de Resende – *Crónica de D. João II e Miscelânea*. Reimpr. fac-similada conforme a ed. de 1798. Lisboa: INCM, 1991. Est. 185: 363.

⁵ «Mas o mau de Tioneu, que na alma sente / As verituras que então se aparelhavam / À gente Lusitana, delas dina, / Arde, morre, blasfema e desatina. // Via estar todo o Céu determinado / De fazer de Lisboa nova Roma; / Não no pode estorvar, que destinado / Está doutro poder que tudo doma. / Do Olimpo dece, enfim, desesperado; / Novo remédio em terra busca e toma; / Entra no húmido reino e vai-se à corte / Daquele a quem o mar caiu em sorte. // No mais interno fundo das profundas / Cavernas altas, onde o mar se esconde, / Lá donde as ondas saem furibundas, / Quando às iras do vento o mar responde, / Neptuno mora e moram as jocundas / Nereidas e outros Deuses do mar, onde / As águas campo deixam às cidades / Que habitam estas húmidas deidades» (ib.: vi, 6, 5-8, 7, 8).

⁶ «fina», «cristalina», «transparente», «claro e radiante», «fino», «fermosa».

⁷ «Descobre o fundo nunca descoberto / As areias ali de prata fina; / Torres altas se vem no campo aberto, / Da transparente massa cristalina; / Quanto se chegam mais os olhos perto / Tanto menos a vista determina / Se é cristal o que vê, se diamante, / Que assi se mostra claro e radiante. // As portas de ouro fino e marchetadas / Do fino aljófar que nas conchas nace, / De escultura fermosa estão lavradas, / Na qual do irado Baco a vista paze» (ib.: 9, 10, 1-4).

⁸ «E vê primeiro em cores variadas / Do velho Caos a tão confusa face; / Vem-se os quatro elementos trasladados / Em diversos officios ocupados» (10, 5-8).

⁹ «Ali, sublime, o Fogo estava em cima, / Que em nenhũa matéria se sustinha; / Daqui as cousas vivas sempre anima, / Depois que Prometeu furtado o tinha. / Logo após ele, leve, se sublima / O invisível Ar, que mais asinha / Tomou lugar e, nem por quente ou frio, / Algum deixa no mundo estar vazio. // Estava a Terra, em montes revestida / De verdes ervas e árvores floridas / Dando pasto diverso e dando vida / Às alimárias nela produzidas / A clara forma ali estava esculpida / Das águas, entre a terra desparzidas, / De pescados criando vários modos, / Com seu humor mantendo os corpos todos» (ib.: 11, 12).

tição entre deuses e semideuses, simbólica da eterna luta do existir, bem como as dádivas divinas à civilização humana, o cavalo e a oliveira, representativos da agricultura¹⁰.

A chegada à Índia, após a tempestade no Índico, é motivo para a apresentação histórica e cultural do povo estranho por parte do intérprete Monçaide, na qual sobressai a sua riqueza mitológica¹¹. Como é timbre dos preconceitos religiosos da época, a *écphrasis* de um «sumptuoso templo» de Calecut manifesta considerável carga pejorativa, como as «abomináveis esculturas» das figuras divinas «A segundo do Demónio lhe fingia», numa reacção cristã à representação de elementos animais em tais figuras¹².

O palácio do Samorim, no entanto, compensa tal carga pejorativa, com a exaltação «Dos jardins odoríferos fermosos, / Que em si escondem os régios apouentos», edificadas em «sumptuosos» e «nobres» «assentos / Por entre os arvoredos deleitosos»¹³, cuja *écphrasis* dos «portais da cerca» ilustra a antiguidade histórica das figuras esculpidas¹⁴. Entre tais figuras contam-se a do exército capitaneado por Baco, fundador de Nisa¹⁵, Semíramis, rainha da Assíria¹⁶, Alexandre Magno, cujo império se estendeu até às «águas Gangéticas undosas»¹⁷.

Nas redondilhas de Babel e Sião, paráfrase do Salmo 137 (136), Camões faz sua referência nostálgica à pátria amada, provocada pelo exílio de Babiló-

¹⁰ «Noutra parte, esculpida estava a guerra / Que tiveram os Deuses cos Gigantes; / Está Tifeu debaixo da alta serra / De Etna, que as flamas lança crepitantes. / Esculpido se vê, ferindo a terra, / Neptuno, quando as gentes, ignorantes, / Dele o cavalo houveram e a primeira / De Minerva pacífica oliveira» (ib.: 13).

¹¹ «A Lei da gente toda, rica e pobre, / De fábulas compostas se imagina» (ib.: vii, 37, 1-2).

¹² «Assi pela cidade caminhando, / Onde hũa rica fábrica se erguia / De hum sumptuoso templo já chegavam, / Pelas portas do qual, juntos entravam. // Ali estão das deidades as figuras / Esculpidas em pau e em pedra fria, / Vários de gestos, vários de pinturas, / A segundo do Demónio lhe fingia. / Vêem-se as abomináveis esculturas, / Qual a Quimera em membros se varia. / Os Cristãos olhos, a ver Deus usados, / Em forma humana, estão maravilhados» (ib.: 46).

¹³ «Já chegam perto, e não passos lentos, / Dos jardins odoríferos fermosos, / Que em si escondem os régios apouentos. / Altos de torres não, mas sumptuosos, / Edificam-se os nobres seus assentos / Por entre os arvoredos deleitosos / Ali vivem os Reis daquela gente, / No campo e na cidade juntamente» (ib.: 50).

¹⁴ «Pelos portais da cerca, a sutileza / Se engera da Dedálea facultade, / Em figuras mostrando, por nobreza, / Da Índia a mais remota antiguidade. / Afiguradas vão com tal viveza / As histórias daquela antiga idade, / Que quem delas tiver notícia inteira, / Pela sombra conhece a verdadeira» (ib.: 51).

¹⁵ «Estava hum grande exército, que pisa / A terra Oriental, que o Idaspe lava; / Rege-o hum Capitão de fronte lisa, / Que com frondentes tirsos pelejava. / Por ele edificada estava Nisa / Nas ribeiras do rio, que manava. / Tão próprio que, se ali estiver Semele, / Dirá, por certo, que é seu filho aquele» (ib.: 52).

¹⁶ «Mais avante, bebendo, seca o rio / Mui grande multidão da Assíria gente, / Sujeita a feminino senhorio / de hũa, tão bela como incontinente. / Ali tem, junto ao lado nunca frio / Esculpido o feroz ginete ardente / Com quem teria o filho competência. / Amor nefando, bruta incontinência!» (ib.: 53).

¹⁷ «Daqui mais apartadas, tremulavam / As bandeiras de Grécia gloriosas / (Terceira Monarquia), e sojugavam / Até as águas Gangéticas undosas. D'hum Capitão mancebo se guiavam, / De palmas rodeado valerosas, / Que já não de Filipo, mas sem falta, / De progénie de Júpiter se exalta» (ib.: 54).

nia, aludindo à suspensão contestatária do canto e da música, cujos instrumentos são pendurados nos ramos dos salgueiros:

Assi, depois que assentei
que tudo o tempo gastava,
da tristeza que tomei,
nos salgueiros pendurei
os órgãos com que cantava.
Aquele instrumento ledo
deixei da vida passada.
Dezendo: – Música amada,
deixo-vos neste arvoredado,
à memória consagrada.

Frauta minha que, tangendo,
os montes fazíeis vir
para onde estáveis, correndo;
e as águas, que iam decendo,
tornavam logo a subir.
Jamais vos não ouvirão
os tigres, que se amansavam;
e as ovelhas, que pastavam,
das ervas se fartarão
que, por vos ouvir, deixavam.

.....
Órgãos e frauta deixava,
Despojo meu tão querido,
No salgueiro que ali estava;
Que pera trofeu ficava
De quem me tinha vencido.¹⁸

Na «Carta VIII, a Pêro de Andrade Caminha», António Ferreira, referindo-se a Homero, destaca a decisiva importância da literatura, em face do contributo da escultura e da pintura, para o engrandecimento do seu nome:

¹⁸ L. de Camões – *Rimas*. Coimbra: Almedina. Texto estabelecido e prefaciado por Álvaro J. da Costa Pimpão. Est. 6. 7. 12: 106.

De Lysippo esculpido, e só pintado
D'Appelles, tavoas duras pereceram:
Os papeis cremos só, de que he contado.
Nelles se vê com quanta gloria ardêram
De Grecia, os Frigios muros [...].¹⁹

A *Peregrinação*, de Fernão Mendes Pinto, obra editada postumamente em 1614, é particularmente rica na *écphrasis*, designadamente a propósito da China, país que deslumbra o narrador como um espaço utópico, na abundância de suas riquezas naturais e na sua civilização, superior à da Europa do século XVI (1537-1558)²⁰.

A receção festiva dos portugueses a António de Faria e seus companheiros, em Liampó, é objeto de descrição pormenorizada, na qual a *écphrasis* do ornamento das ruas combina a arte popular portuguesa com a arte chinesa:

Daquy o leuaraõ para a igreja por hũa rua muyto cõprida fechada toda de pinheyros & louros, & toda juncada, & por cima toldada de muytas peças de citins & damascos, & em muytas partes auia meses em q̄ estauão caçoulas de prata com muytos cheyros & perfumes, & antremeses de inuêçoões muyto custosos. E ja quasi no cabo desta rua estaua hũa torre de madeyra de Pinho toda pintada a modo de pedraria, q̄ no mais alto tinha tres curuceos, & em cada hum hũa grimpa dourada cõ hũa bandeyra de damasco branco, & as armas reais iluminadas nella com ouro²¹

(Pinto 1983: 68, 193)

Nailha de Calemplui, toda rodeada de um «terrapleno de cantaria de jaspe de vinte & seis palmos em alto, feito de lageas tão primas & bem assentadas, que todo o muro parecia hũa só peça» (*ib.*: cap. LXXV, p. 212), o que é objeto de espanto, 360 templos são dedicados aos deuses do ano, dos quais sete são «cozidos em ouro, com suas torres muyto altas, [...] & por fora duas ruas de arcos [...] todos, desde mais alto do espigão dos curuceos até baixo cozidos em ouro» (*ib.*: 213).

Na cidade de Pocasser, duas vezes maior do que Cantão, a escultura é também objeto de especial descrição e espanto:

¹⁹ António Ferreira – «Carta VIII, a Pero d'Andrade», *Poemas Lusitanos*. 3.ª impressão. Lisboa: Typographia Rollandiana, 1829. T. 2: 44.

²⁰ Cf. *Peregrinação*. Lisboa: INCM, 1983. 107: 309-311.

²¹ Fernão Mendes Pinto – *Peregrinação*. Lisboa: INCM, 1983.

Das portas para fora de toda esta casa (q̄ seria quasi do tamanho da igreja de São Domingos de Lisboa) em seis fileyras muyto compridas que a fechauão toda em roda, estaua hũa muyto grande soma de estatuas de gigantes de quinze palmos cada hũa muyto bem proporcionados, as quais erão todas de bronze fundidas, & tinhão suas alabardas & maças do mesmo nas mãos, & algũas dellas cõ machadinhas às costas, a qual maquina assi toda por junto representaua hũ tamaidade nho aparato & grandiosidade q̄ a vista se não fartaua de se empregar nella. Entre esta soma de estatuas (q̄ segundo os Chins nos affirmarão, eraõ mil e duzentas) estalão vinte & quatro serpentes do mesmo brôzo muyto grades, & em cima de cada hũa dellas estava assentada hũa mulher com hũa espada na mão, & hũa coroa de prata na cabeça (*Ib.*: 88, 250)

A pintura das paredes de templos e outros edificios, entretecida em diálogo com a escultura, também atrai a atenção do narrador, como na cidade de Pequim, onde se associa, no tribunal, a representação pictórica com a sentença de culpa:

E abrindose como digo, estas portas, toda a gente entrou de roldão em hũa grande casa a maneyra de igreja, pintada toda dalto abaixo de diversas pinturas, & estranhos modos de justiças que algozes de gestos medonhos & espantosos fazião em todo o genero de gente, & com letreyros ao pé de cada hũa das pinturas que dezião, por este tal caso se dá este género de morte, de maneyra que na diuersidade destas horrendas pinturas em que se punhaõ os olhos se declaraua o genero de morte que se deuia a cada genero de culpa (*Ib.*: 103, 293-294)

A alegoria da justiça e da misericórdia, como que encenada por dois moços, visando significar que uma sem a outra não é capaz de corresponder a um arquétipo de verdadeira justiça humana, representativa da justiça divina, também é entretecida com a *écphrasis*:

Na frontaria desta casa atruessaua outra como cruzeyro muyto mais rica, & de muyto mór custo, toda cozida em ouro, em cuja vista os olhos se puderaõ ocupar com muyto gosto [...]. No meyo desta casa estaua hũa tribuna de sete degraus fechada em roda cõ tres ordês de grades de ferro, & latão, & pao preto, com troços marchetados de madre perola, & por cima um dorcel de damasco branco franjado de ouro e verde, com hũas rendas muyto largas do mesmo, debaixo do qual estaua o Chaem com grande aparato & majestade, assentado nũa rica cadeyra de prata [...]. A mão direyta em outro lugar mais alto, [...] estaua hũ moço [...], vestido de citim branco coberto de rosas douro, & ao pescoço hum rico fio de perolas [... que] representaua a misericórdia. A mão esquerda [...] estaua outro menino [...] e este representaua a justiça, porque dizem eles

que o julgador que està em pessoa do Rey o qual representa a Deos na terra, he lhe necessario ter estas duas partes de justiça & misericórdia, & o que o que não vsa de ambas lhe vem de ser tyranno, sem ley, & vsurpador da insignia que traz na mão (*Ib.*: 294)

Na corte do dáimio do Bungo, Japão, onde os Portugueses são convidados para um banquete em casa da «rainha», é representada uma farsa pelas suas filhas e amigas, na qual se ironiza o costume ocidental de comer sem talheres e o discurso pauperista dos convidados. A música instrumental (duas harpas e uma viola de arco) como que suaviza um tanto o efeito de tal sarcasmo, mas não o suficiente para impedir o riso provocado pelo efeito cómico de tal discurso:

Alto & rico senhor da riqueza por quẽ és te lembra da nossa pobreza. Somos miseraueis em terra estrangeyra, desprezados da gente por nossa orfindade, cõ desprezos & grandes afrontas, pelo q̄ na sua lingoa eraõ trouas muyto bẽ feitas, disseraõ mais outras duas ou tres, repitindo sempre no fim de cada hũa dellas, por quem és te lembra da nossa pobreza (*Ib.*: 223, 709-710)

O Barroco é particularmente rico no diálogo interartes, representando o teatro, a música e a pintura artes privilegiadas nesse diálogo colhido e veiculado pela literatura.

Apoesia, coligidana *Fénix Renascida* e no *Postilhão de Apolo*, entretece com particular brilho e abundância um rosário de metáforas, oriundas da riqueza das joias e dos metais preciosos, como sobressai no poema «Lampadário de cristal oferecido à Rainha D. Maria Francisca por sua irmã a Duquesa de Sabóia», de Jerónimo Baía, no qual a enumeração de substantivos e adjetivos se dissemina ao longo da estrofe para logo convergir, numa articulada e coerente recoleção de sentidos:

Céu, tesouro, prado,
Luminoso, magnífico, brincado,
Que em corpo cristalino
Ostenta mais que belas
Boninas, mas de jóias,
Jóias, porém, de estrelas,
Estrelas, mas de Febos;
Porém, vencem tais luzes, tais primores,
Mil sóis, mil astros, brincos mil, mil flores,
Febos e estrelas, jóias e boninas (*F. R.*: III)

O *Tratado Poesia e Pintura ou Pintura e Poesia* (1633), de Manuel Pires de Lima, na linha da Antiguidade, de que Horácio é porta-voz, na sua *Arte Poética*, articula as duas artes como imagens do mundo:

Bem se disse [...] que da pintura da mão divina saíram poemas, e bem concluímos também ser a mesma pintura poesia, e que vem quase a ser o mesmo poesia, e pintura, e pintura, e poesia. E que uma, e outra é o verdadeiro retrato do Universo (Fl. 90)

De modo semelhante, para D. Francisco Manuel de Melo, o ofício do poeta é fazer «uma imagem humana, fabricada de espíritos, um entender tão grande como um amar» (*El Fenis de Africa*. Lisboa: Pablo Craesbeeck, 1648. 1 v.). De resto, a poesia barroca é várias vezes acompanhada de representações visuais, num jogo estético bidisciplinar que prenuncia a chamada poesia experimental do século XX.

A imagem do teatro, representativa da arte barroca, é usada pelo padre António Vieira, no discurso «Lágrimas de Heraclito contra o riso de Demócrito», pronunciado em concurso na Academia de Roma e no palácio da rainha Cristina Alexandra, da Suécia, em 1674, para exprimir os acontecimentos do mundo. As metáforas utilizadas são lugar-comum da estética barroca, designadamente na poesia:

Que é este mundo senão um mapa universal de misérias, trabalhos, de perigos, de desgraças, de mortes? E, à vista de um teatro imenso, tão trágico, tão funesto, tão lamentável, aonde cada reino, cada cidade e cada casa continuamente mudam a cena, aonde cada Sol que nasce é um cometa, cada dia que passa um estrago, cada hora e cada instante mil infortúnios; que homem haverá (se acaso é homem) que não chore? Se não chora, mostra que não é racional; e, se ri, mostra que também são risíveis as feras.²²

O neoclassicismo ou arcadismo também é sensível à articulação entre as artes, designadamente, a pintura, a escultura, a música.

Na «Dissertação III» (1757), Pedro António Correia Garção, perante a Arcádia Lusitana, ao preconizar a imitação dos Antigos, utiliza a metáfora da pintura para explicitar o seu pensamento, distinguindo entre imitação e tradução, na esteira de Horácio:

Devemos imitar e seguir os Antigos: assim no-lo ensina Horácio, no-lo dita a razão, e o confessa todo o mundo literário. Mas esta doutrina, este bom conselho, devem abraçá-lo e segui-lo de modo que mais pareça que o rejeitamos, isto é, imitando e não traduzindo. Os poetas devem ser imitados nas fábulas, nas imagens, nos pensamentos, no estilo; mas quem imita deve fazer seu o que imita. Se imito a fábula, devo conservar a acção, ou a alma da fábula; mas devo variar os episódios de forma que pareça outra nova e minha. Se imito as pinturas, não devo no meu poema introduzir um Polifemo, mas do painel deste gigante posso tirar as cores para um Adamastor. Se imito o estilo, não devo servir-me das palavras dos antigos, mas achar na linguagem portuguesa termos equivalentes, enérgicos e majestosos, sem torcer as frases, nem adoptar barbarismos.²³

Na sua «Sátira II», Garção refere os pintores Apeles, Rafael e Rubens, de nações e épocas bem diferentes, para insistir na imitação da «pureza dos Antigos», explicitando em que consiste o seu mérito intemporal:

..... A energia
Do discurso e da frase não consiste
No feitio das vozes, mas na força:
.....
..... O raro Apeles,
Rubens e Rafael, inimitáveis
Não se fizeram pela cor das tintas:
A mistura os faz eternos. (VV. 13-15; 19-21)

Bocage também utiliza imagens dos campos semânticos da pintura e da música, num contraste primavera-outeiro, diurno-noturno, como nos seguintes sonetos:

Olha, Marília, as flautas dos pastores
Que bem que soam, como estão cadentes!
.....
Ei-las de planta em planta as inocentes,
As vagas borboletas de mil cores!
Naquele arbusto o rouxinol suspira.²⁴

²² Padre António Vieira – *Sermões*. Porto: Lello & Irmão Ed. Tomo 15: 430-431.

²³ Pedro António Correia Garção – «Dissertação III», *Obras Completas*. Lisboa: Sá da Costa, 1982. Vol. 1: 135 e segs.

²⁴ Soneto «Olha, Marília, as flautas dos pastores», vv. 1-2. 7-9: Bocage – *Sonetos*. Introd., sel. e notas de Vitorino Nemésio. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1961. 49-50.

Oh retrato da Morte, oh Noite amiga,
Por cuja escuridão suspiro há tanto!

E vós, ó cortesãos da escuridade,
Fantasmas vagos, mochos piadores,
Inimigos, como eu, da claridade!²⁵

No poema herói-cômico *O Hissope* (1802)²⁶, Cruz e Silva satiriza as instituições e costumes da sociedade setecentista, como as festas, animadas da música de uma «Sonnata / De Cravo, De Machêtte, e Castanholas» e de um duo, cujas virtualidades excedem hiperbolicamente as atuações operáticas dos teatros de Milão, Veneza, Nápoles e Florença. Na caracterização musical deste ambiente festivo destacam-se a *écphrasis* dos embutidos de marfim e pau-santo em faia branca de uma bandurra, figurando as folias de Baco, e a transcrição do hino de louvor à cidade de Elvas, na «voz agalegada do Malifa».

No Canto III, «o grave carrilhão de vinte sinos» «rompe os ares na alta torre», convidando à «grande missa» que o bispo, no altar-mor, depois de se paramentar na sacristia, cantará, «em contra baixo», «confuso» e «sem saber o que diz».

O luxo das «Cazas armadas de Damasco / Ou de pannos deraz», onde se serve o chocolate, «Na ricca, transparente porcelana», é genericamente referenciado no Canto II como o espaço privilegiado onde a «sublime Senhoria / Idolo de Pelões e de casquilhos» tem entrada livre.

No Canto V, o jardim do convento dos Capuchos é profusamente descrito, com as suas «areadas ruas, as Estatuas, / Os Buxos, os Craveiros, as Latadas / De mil flores cobertas» (51).

A «ricca» liteira episcopal, gujada por «Dois lacaios membrudos e posantes», no compasso ritmado de uma «lenta e preguiçosa marcha» de «grandes machos», é ironizada como uma provocante luxúria do alto clero, a partir da *écphrasis* de

..... Vénus pintada
Sobre um globo de tenros Cupidinhos,
Qual ao mancêbo Adônís ou a Páris,
Na Idália sélva já se appresentara (C. III: 22)

²⁵ Soneto «Ó Retrato da Morte! Ó Noite Amiga», vv. 1-2. 9-11: *ib.*: 57.

²⁶ Antonio Diniz da Cruz e Silva – *O Hissope. Poema heroi-cômico*. Londres, 1802.

A sátira do deão ao gosto francês da época anima o humor do Canto V, ao repudiar não só o tratamento de *monsieur* e *madame* ao deus e aos heróis gregos, esculpidos no jardim dos Capuchos, mas também ao seu vestuário e penteado (cf. C. v: 51 e 55).

A crítica literária ao estilo gongórico²⁷, a ridicularização dos estereótipos da banalidade poética²⁸, do pseudo-eruditismo gramatical²⁹ e da dependência servilista dos poetas em relação aos políticos e mecenas³⁰ preenchem logo o início do poema como uma espécie de guião da nova escola literária.

A breve sátira à oratória sacra da época merece também referência. Em resposta aos sermões do padre Arronches, o deão não tem pejo de declarar nunca tê-los ouvido, apesar da razão de ofício³¹. Para cúmulo do ridículo, chega a prometer desterrar os sermões da sua diocese, se for eleito bispo³². À semelhança de Verney, em relação aos poetas barrocos, o qual não os lia porque não os entendia, a razão invocada para esta rejeição é a da falta de inteligibilidade de tais sermões³³. Por isso, em alternativa irónica aos sermões, proclama o ousado e divertido deão a supremacia do estômago: «Sermões? – E quando quer juntar a gente? / A fome só augmentaõ, causaõ somno» (*ib.*).

O diálogo interartes prossegue no século XIX, apenas adaptado às características das respetivas escolas literárias.

As imagens da pintura e da voz musical estão presentes na poesia de Almeida Garrett, agora num estilo mais dramático e egocêntrico, próprio do Romantismo:

Seus olhos – se eu sei pintar
O que os meus olhos cegou –
Não tinham luz de brilhar,

²⁷ «Anagrammas, / Labyrinthos, Acròsticos, Segures, / E mil especies de medonhos Monstros, / A cuja vista as Musas espantadas, / Largando os instrumentos, se esconderaõ / Longo tempo nas grutas do Parnasso» (C. 1: 2).

²⁸ «Do denso Pôvo que o pays povôa, / Uns com pròdiga maõ ríccos thezouros, / A trôco d'uma Concha, ou Borboleta, / Ou d'uma estranha Flor, que represente / As vivas côres do listrado Iris, / Dispendem satis-feitos» (C. 1: 2 e segs.).

²⁹ «Outros passãõ / Sem cessar, revolvendo noite e dia / Do antigo Lácio antigos manuscriptos, / Do roaz tempo meio consumidos, / Para depois tecer gròssos volumes / Do =H= sobre a pronuncia; ou se deve / A Conjunção unir ao Verbo, ou Nome, / Que marchaõ antes d'ella no discurso» (*ib.*: 3).

³⁰ «Alguns (mísera gente!) inutilmente / Compoem grandes Illiadas e técem / Aos vaidòsos Magnatas, mil Sonnettos, / Mil Pindàricas Odes, e Epigrammas, / A que apenas de olhar eles se dignaõ» (*ib.*).

³¹ «Em quanto o Padre grita estou dormindo; / Pois d'outra sorte disfarçar não pôsso / A fome, que me attáca a éssas horas» (C. 5: 61).

³² «E se nelle inda achar quem tenha o flato / De pregar, lhe darei prompto remèdio: / Mandarei, que cumprindo seus desejos, / Vã pregar aos Heréges, e Gentios, / Que o prémio lhe darãõ do seu trabalho» (*ib.*).

³³ «E escusem de quebrar-nos os ouvidos / Com uma insulsa, dilatada arenga, / Que ouve, por uso, o Pôvo e não entende» (*ib.*).

Era chama de queimar;
E o fogo que a ateou
Vivaz, eterno, divino,
Como o facho do Destino («Seus olhos», *Folhas Cálidas*, 1856, L. 2, 10)

.....
Divina – ai! Sim, será a voz que afina
Saudosa – na ramagem densa, umbrosa.
Será; mas eu do rouxinol que trina
 Não oiço a melodia,
 Nem sinto outra harmonia
 Senão a ti – a ti! («Os cinco sentidos», *Folhas Cálidas*, 1856, L. 1, 16)

O contraste entre o esplendor arquitetónico do passado de Santarém e o seu presente decrépito impressiona o narrador-cronista de *Viagens na Minha Terra* (1846), num notável diálogo interartes em torno da alegoria de um livro de pedra:

Santarém é um livro de pedra em que a mais interessante e mais poética parte das nossas crónicas está escrita. Rico de iluminuras, de recortados, de flores, de imagens de arabescos e arrendados primorosos, o livro era o mais belo e o mais precioso de Portugal. Encadernado em esmalte de verde e prata pelo Tejo e por suas ribeiras, fechado a broches de bronze por suas fortes muralhas góticas, o magnífico livro devia durar sempre enquanto a mão do Criador se não estendesse para apagar as memórias da criatura. (Cap. 23)

Entre a história maravilhosa do passado que todas estas pedras memoram e as profecias tremendas do futuro que parecem gravadas nelas em caracteres misteriosos, não há mais nada: o presente não é, ou é como se não fosse: tão pequeno, tão mesquinho, tão insignificante, tão desproporcionado parece a tudo isto! (Cap. 21)

O combate pela justiça, no empenhamento social da poesia das *Odes Modernas*, de Antero de Quental, é expresso na sua 1.^a edição (1865) como uma característica do período realista na segunda metade do século XIX. A imagem da voz surge agora ligada a esse combate: do socialismo utópico «A poesia é a voz da Revolução». Nos *Sonetos* (1886) este combate prossegue, ainda que à mistura com uma poesia filosófica e intimista:

Escuta! é a grande voz das multidões!
São teus irmãos, que se erguem! são canções...
Mas de guerra... e são vozes de rebate!
Ergue-te, pois, soldado do Futuro,
E dos raios de luz do sonho puro,
Sonhador, faze espada de combate! («A um Poeta», *Sonetos*³⁴)

A imagem do cavaleiro andante, em busca do «palácio encantado da Ventura», parece resumir o balanço de um percurso poético:

Com grandes golpes bato à porta e brado:
Eu sou o Vagabundo, o Deserdado...
Abri-vos, portas de ouro, ante meus ais!
Abrem-se as portas d'ouro, com fragor...
Mas dentro encontro só, cheio de dor,
Silêncio e escuridão – e nada mais! («O Palácio da Ventura», *Sonetos*, *ib.*: 80)

N'Os *Maias* (1888), de Eça de Queiroz, a fatalidade trágica que persegue a família protagonista é constantemente simbolizada por índices pictóricos, escultóricos e das artes decorativas. As paredes do Ramalhete que, segundo a lenda, sempre foram «fatais aos Maias»³⁵, na sua «disposição apalaçada» já apresenta simbolicamente «os tectos apainelados, as paredes cobertas de frescos onde já desmaiavam as rosas das grinaldas e as faces dos cupidinhos» (*ib.*: 6), enquanto no jardim já se erguia «uma estátua de mármore», representando «Vénus Citereia» (*ib.*).

Mobilado com luxo, o consultório de Carlos, para além das «banquetas de marroquim» na antecâmara, é alegrado na sala de espera «com o seu papel verde de ramagens prateadas, as plantas em vasos de Ruão, quadros de muita cor, e ricas poltronas cercado a jardineira coberta de colecções do Charivari, de vistas estereoscópicas, de álbuns de actrizes seminuas» (*ib.*: 99).

O ninho de amor, nos Olivais, chamado *A Toca*, desagrada a Maria Eduarda pelo «seu luxo estridente e sensual»:

Era uma alcova recebendo a claridade de uma sala forrada de tapeçarias, onde desmaiavam, na trama da lã, os amores de Vénus e de Marte: da porta da comunicação, pendia uma pesada lâmpada da Renascença, de ferro forjado: e, àquela hora, batida por uma faixa de sol, a alcova resplandecia como o interior

³⁴ Antero de Quental – *Sonetos*. 5.^a ed. Lisboa: Sá da Costa, 1976. 52.

³⁵ Eça de Queiroz – *Os Maias. Episódios da vida romântica*. Lisboa: Livros do Brasil, s. d. 7.

de um tabernáculo profanado, convertido em retiro lascivo de serralho [...] e o leito de dossel [...] erguido para as voluptuosidades grandiosas de uma paixão trágica do tempo de Lucrecia ou de Romeu (*Ib.*: 433-434)

Mas é o «génio tutelar da casa» que representa o drama do incesto, a figura de um ídolo japonês de bronze, um deus bestial, nu, pelado, obeso, de papaleira, faceto e banhado de riso, com o ventre ovante distendido na indigestão de todo um universo – e as duas perninhas bambas, moles e flácidas como as peles mortas de um feto. E este monstro triunfava, enganchado sobre um animal fabuloso, de pés humanos, que dobrava para a terra o pescoço submisso, mostrando no focinho e no olho oblíquo todo o surdo ressentimento da sua humilhação... (*Ib.*: 437)

Também as correntes finisseculares, como o Decadentismo, Simbolismo, Impressionismo, acentuam o convívio do diálogo interartes.

Cesário Verde utiliza metáforas e imagens pictóricas na manhã de «Num Bairro Moderno»: «os transparentes / Matizam uma casa apalaçada», enquanto «em quartos estucados, / Ou entre a rama dos papéis pintados, / Reluzem, num almoço, as porcelanas»³⁶. No *pic-nic* de burguesas, do poema «De Tarde», é a simplicidade de «uma aguarela» que é pintada na cor de «um granzoal azul de grão-de-bico» e «Um ramalhete rubro de papoulas» (*ib.*: 75).

As correntes finisseculares prolongam-se no início do século XX, chegando a Camilo Pessanha, Teixeira de Pascoaes e Fernando Pessoa.

A frustração amorosa domina na *Clepsidra* (1920), de Camilo Pessanha, representada pelo «meu ósculo ardente, alucinado», que «Esfriou sobre o mármore correcto / Desse entreaberto lábio gelado» («Estátua»); pelas «Tatuagens complicadas do meu peito: Troféus, emblemas, dois leões alados», «Lembrando ruínas, sepulturas rasas...», «Entre castelos, serpes batalhantes, / E águias de negro, desfraldando as asas, / Que realça de oiro um colar de besantes!»; pela insinuação de «Vénus», no «cheiro a carne que nos embebe-da!»; pelo choro de um «Violoncelo»:

Chorai arcadas
Do violoncelo!
Convulsionadas,
Pontes aladas
De pesadelo... («Violoncelo», 1900)

³⁶ Cesário Verde – *O Livro de Cesário Verde*. Lisboa: Portugália, 1970. 41.

Fernando Pessoa, na sua pluralidade heteronímica e na sua complexa abordagem estético-cultural, faz eco do canto da «pobre ceifeira, / Julgando-se feliz talvez», registando as impressões desse canto de trabalho, com «a sua voz, cheia / De alegre e anónima viuvez»: «Ouvi-la alegre e entristece», acrescentando que tem «Mais razões p'ra cantar que a vida» (*Athena*, n.º 3, 1921). Na *Mensagem* é evocada a figura do poeta D. Dinis (cf. 12.ª ed. Lisboa: Edições Ática. 31), escrevendo «um seu Cantar de Amigo», um dos poemas que integram o elenco de figuras emblemáticas do «Brasão» português.

Florabela Espanca, no seu último livro, *Reliquiae* (1931)³⁷, faz contrastar a música romântica de Schumann, Liszt (cf. «Tarde de Música», *Sonetos*, 1971: 160) e Chopin (cf. «Chopin», *ib.*: 161) com o silêncio (cf. «Silêncio», *ib.*: 165).

José Régio, colecionador de crucifixos, na sua poesia também encontra na imagem do crucificado a expressão da sua angústia:

Quando eu nasci, Senhor! Já tu lá estavas,
Crucificado, lívido, esquecido.

.....

E a tua benta Cruz de Deus vencido,

Quis eu erguê-la em minhas mãos escravas! («Cristo», *Poemas de Deus e do Diabo*³⁸: 31)

A Dor mitificada é metaforicamente vestida de «brocado», erguida em «trono de oiro imaculado» e adorada, cantada como «um choro em melopeia», até ruir, com o seu «trono de oiro», «misérrima e nua, ajoelhada sobre o lodo» («Ícaro», *ib.*: 43).

Vitorino Nemésio expressa no poema «O Canário de Oiro» a mensagem central de *O Bicho Harmonioso* e da sua obra poética como desejo de «um alto destino de poeta», logo contrariado pela desilusão:

Mas não. Do canto necessário
Para me diluir em som e no ar que o guardasse
(Como o nervo do degolado alonga em tremor seu pasmo)
Não chego a soltar senão uma vaga nota,
E a noite faz muito bem em vergar uma gruta sem ecos
No meu buraco, de vil bicho harmonioso.³⁹

³⁷ Florabela Espanca – *Sonetos*. Porto: Livraria Tavares Martins, 1971; edição integral.

³⁸ José Régio – *Poemas de Deus e do Diabo*. Porto: Brasília Editora, 1925.

³⁹ Vitorino Nemésio – *O Bicho Harmonioso*. Coimbra: Revista de Portugal, 1938. 10.

O símbolo do anel da «serpente-cega», herdado por Margarida da avó Terra, resume a vivência pela protagonista de *Mau Tempo no Canal* do desencanto do amor, expresso na expulsão do dedo para ser atirado ao mar (catábase):

E agora, vendo as esmeraldas bicudas e trabalhadas à lupa na cabeça da serpente, enrosca ali no seu dedo como se o bicho bífido esbugalhasse os olhos, Margarida abriu desmedidamente os seus, e, abanando três vezes a cabeça, [...] tomou-se de um furor irreprímível cheio de rubor e lágrimas. Carregou com brutalidade o anel contra a trança da corda e fez-lhe saltar sucessiva e inexoravelmente as duas pedras. Depois, tomada de um temor supersticioso e sem saber como explicar aos sogros e ao marido o triste estado da jóia, separou-a cuidadosamente da sua aliança de casamento com os dedos da outra mão. E, considerando um segundo a espuma que saía das hélices daquela serpe enroscada e mesquinha como uma minhoca seca, atirou o anel ao mar.⁴⁰

No livro *Poemas Ibéricos*, Miguel Torga, entre os heróis da identidade peninsular, consagra poemas aos pintores Picasso e Goya, enquanto critica a pátria por não merecer o *Canto* que Camões lhe deu: «Quem te pode cantar, depois do canto / Que deste à pátria, que to não merece?»⁴¹. N' «O Quarto Dia» de *A Criação do Mundo*, em passeio pela Itália, o poeta sente vontade de ficar ali, «naquela terra de artistas, a polir a alma e o entendimento»⁴².

A obra poética de Sophia de Mello Breyner Andresen está repleta de referências a músicos, como Bach e Segóvia⁴³, instrumentos musicais, como a flauta⁴⁴, e a pintores, como Arpad Szenes⁴⁵ e Maria Helena Vieira da Silva⁴⁶, quadros, como *Os Biombos Nambam*⁴⁷, palácios, como o do Minotauro, em Creta⁴⁸, estátuas, como a do Auriga⁴⁹.

⁴⁰ Vitorino Nemésio – *Mau Tempo no Canal*. 6.ª ed. Lisboa: Bertrand, 1980. Cap. 37: 417.

⁴¹ Miguel Torga – *Poemas Ibéricos*. 2.ª ed. Coimbra: Gráfica Editora, 1965. 29.

⁴² Miguel Torga – *A Criação do Mundo*. Lisboa: CL, 2001. 295.

⁴³ Cf. Sophia de Mello Breyner Andresen – «Bach Segóvia Guitarra», *Geografia – Obra Poética III*. 4.ª ed. Lisboa: Caminho, 1999. 33.

⁴⁴ Cf. «A Flauta», *ib.*: 47.

⁴⁵ Cf. «Para Arpad Szenes», *O Nome das Coisas*, *ib.*: 179 e «Tríptico ou Maria Helena, Arpad e a pintura», *Ilhas*, *ib.*: 284.

⁴⁶ Cf. «Maria Helena Vieira da Silva ou o itinerário inelutável», *Dual*, *ib.*: 130 e «Landgrave ou Maria Helena Vieira da Silva», *Ilhas*, *ib.*: 341.

⁴⁷ Cf. «Os Biombos Nambam», *Ilhas*, *ib.*: 334.

⁴⁸ Cf. «O Palácio», *O Nome das Coisas*, *ib.*: 187.

⁴⁹ Cf. «O Auriga», *Dual*, *ib.*: 114.

O romance *Memorial do Convento*, de José Saramago, em torno da construção do convento, palácio e basílica de Mafra, na sequência de um voto do monarca D. João V, todo ele é entretido numa trama que põe em diálogo as várias artes, como a arquitetura, a escultura, as artes decorativas, a música, a oratória.

O desfile litânico dos fornecedores do palácio e da basílica, vindos do estrangeiro, numa evidente crítica política, faz representar ante os olhos do leitor um nunca mais acabar de elementos artísticos, em conjugação, ainda que satírica, com uma monumental obra arquitetónica:

Se o arquitecto é alemão, se italianos são os mestres dos carpinteiros e doa alvenéus e canteiros, [...], está muito certo que venham de Roma, de Veneza, de Milão e de Génova, e de Liège, e da França, e da Holanda, os sinos e os carrilhões e os candeeiros, as lâmpadas, os castiçais, os tocheiros de bronze, e os cálices, as custódias de prata sobredouradas, os sacrários, e as estátuas dos santos de que el-rei é mais devoto, e os paramentos dos altares, os frontais, as dalmáticas, as planetas, os pluviais, os cordões, os dosséis, os pálios, as alvas de peregrina, as rendas, e três mil pranchas de pau de nogueira para os caixões da sacristia e cadeiral do coro.⁵⁰

O «círculo das estátuas», ao luar, simboliza o programa da santidade ou da utópica perfeição humana, desmitizado, porém, pela nota da relativização da distância dos santos e da sua humanização:

Blimunda e Baltazar entram no círculo das estátuas. O luar ilumina de frente as duas grandes figuras de S. Sebastião e S. Vicente, as três antas no meio deles, depois para os lados começam os corpos e os rostos a encher-se de sombras, até ao completo negrume em que se escondem S. Domingos e S. Inácio, e, injustiça grave, se já o condenaram, S. Francisco de Assis, que merecia estar em luz plena, ao pé da sua santa Clara, prouvera não se veja nesta insistência nenhuma insinuação carnal (*Ib.*, cap. 23: 329)

A retórica barroca é pretexto para uma recriação musical e literária, mas também de intencional desconstrução satírica. A recriação musical é transmitida a partir do concerto improvisado de cravo pelo italiano Domenico Scarlatti, aparentemente sem destino, sem tema, num contraste de ritmos e vibrações, fazendo pairar o privado espectador (o padre Bartolomeu de Gusmão) e privilegiado interlocutor nas nuvens do sonho. Imagens como «barca flori-

⁵⁰ José Saramago – *Memorial do Convento*. 6.ª ed. Lisboa: Caminho, 1983. Cap. 18: 228-229.

da na corrente», «lago profundo», «baía luminosa de Nápoles», «secretos e sonoros canais de Veneza», «luz refulgente» e «nova do Tejo», «rosário profanado de sons» pintam de tons vivos e harmoniosos tal descrição verdadeiramente poética⁵¹.

A desconstrução satírica é feita a partir de vários processos. Contrapondo a excelência da argumentação musical à do sermão e do discurso barrocos, os dois ilustres homens acabam por concluir, após longa conversação sobre verdade e erro, obsessão do nosso inventor, que só o silêncio existe verdadeiramente⁵². Em comentário crítico ao artifício retórico do trocadilho, o narrador conta a conhecida anedota do sermão de S. António em que o pregador, para chamar a atenção do auditório, invetiva o santo de «negro, ladrão, bêbedo», para depois explicar em que sentido o faz⁵³. Dividido entre a sede de liberdade de pensamento e a vontade de criticar o sermão barroco, o narrador interpela o orador à moderação verbal e à contenção teológica⁵⁴. Ultrapassando os jogos de palavras e a encenação impressionística dos enigmas e verdades misteriosas, o padre-inventor acaba por convidar o músico a visitar o seu secreto engenho⁵⁵, como se, diante da retórica barroca, interessasse mais a invenção tecnológica.

Ana Hatherly, uma das protagonistas da chamada poesia experimental ou visualista, no século XX e XXI, publica *Mapas da Imaginação e da Memória*⁵⁶, em 1973; *A Reinvenção da Leitura*⁵⁷, em 1975; *O Escritor*⁵⁸, em 1975; *Escrita Natural*⁵⁹, em 1988; e *A Mão Inteligente*⁶⁰, em 2003. Na «Antologia Poética»,

⁵¹ Cf. cap. 14: 161.

⁵² «Todo o pregador honesto o sente quando baixa do púlpito. Disse o italiano, encolhendo os ombros, Fica o silêncio depois da música e depois do sermão, que importa que se louve o sermão e aplauda a música talvez só silêncio exista verdadeiramente» (*ib.*: 163).

⁵³ Cf. *ib.*: 165-166.

⁵⁴ «Contudo, ó pregador, que quando fazes virar ao conceito os pés pela cabeça estás dando involuntária voz a tentação herética que dorme dentro de ti e se revolve no sono, e clamas outra vez, Maldito seja o Pai, maldito seja o Filho, maldito seja o Espírito Santo, e logo acrescentas, Bradam os demónios no inferno e, dessa maneira julgares escapar à condenação, mas aquele que tudo vê, não este cego Tobias, o outro para quem não existem as trevas e a cegueira, esse sabe que disseste duas verdades profundas, e das duas escolherá uma, a sua, porque nem tu nem eu sabemos qual é a verdade de Deus, muito menos se é verdadeiro Deus» (*ib.*: 166).

⁵⁵ «Parecem jogos de palavras, as obras, as mãos, o som, o voo, Disseram-me, padre Bartolomeu de Gusmão, que por obra dessas mãos se levantou um engenho e voou, Disseram a verdade do que então viram, depois ficaram cegos para a verdade que a primeira escondeu, gostaria de entender melhor, Há doze anos que isso foi, desde então a verdade mudou muito, Repito que gostaria de entender, Que é um segredo, A essa pergunta responderei que, quando imagino, só a música é aérea, Então iremos amanhã a ver um segredo» (*ib.*).

⁵⁶ Lisboa: Moraes Editores.

⁵⁷ Lisboa: Futura.

⁵⁸ Lisboa: Moraes Editores.

⁵⁹ Lisboa: Galeria Diferença.

⁶⁰ Lisboa: Quimera.

*Interfaces do Olhar*⁶¹, apresenta novos poemas visuais: «Oh que estranha delícia» (s. d.), anos 90; «Abrindo a porta ao vasto mar patente» (*Os Lus.*, x, 138: 3), da série sobre *Os Lusíadas*, 1990; «Vivendo...», 1995; «Os anjos suspensos» (Homenagem a Barlach), 1998; «Salva a alma», 1997; «A árvore da escrita», 1998; «Neograffiti», 2003; exemplar da coleção do Dr. Marvin Sackner, de Miami (sem título); e uma representação publicada em *Mapas da Imaginação e da Memória*, 1973.

Muitos outros escritores da literatura portuguesa referenciam ou desenvolvem nas suas obras um diálogo, mais ou menos fecundo, mais ou menos profundo, com outras artes. Limitámo-nos a esboçar algumas linhas de leitura desse património cultural, sempre aberto e nunca esgotado. Uma arte não pode viver só. Já o mito das nove musas, especificando a tutela das diversas artes, o indicava. A literatura, como arte da linguagem escrita, permite aos leitores a explicitação, mais ou menos direta, desse convívio interartes, cujo centro é o ser humano, individual e coletivo, na sua construção cultural e civilizacional.

⁶¹ Ana Hatherly – *Interfaces do Olhar. Uma Antologia Crítica. Uma Antologia Poética*. Lisboa: Roma Editora, 2004; dir. da coleção *Faces de Vénus* por Annabela Rita: 233-243.

Viajar na Mesopotâmia

ANTÓNIO RAMOS DOS SANTOS
FLUL

Uma abordagem das viagens na Mesopotâmia conduz a nossa memória às viagens na Antiguidade Clássica. Heródoto, Xenofonte ou Estrabão são autores que se referiram à sua própria experiência de viajantes.

A mitologia mesopotâmica também nos deu uma ideia de viagem bem patente na célebre *Epopéia de Guilgamesh*. Mas foram as viagens coletivas, desde as peregrinações às cidades santas como Assur e Babilónia, até às migrações provocadas por fenómenos naturais ou pela guerra, que mais repercussões tiveram na história mesopotâmica. Todavia, outras formas de deslocação estavam mais ligadas à comunicação, os mensageiros reais ou os diplomatas, sendo as caravanas e os seus itinerários os factos que mais marcas historiográficas deixaram ao conhecimento do mundo social e económico da antiga Mesopotâmia.

A VIAGEM NA LITERATURA ANTIGA

Ao falarmos da viagem por terras do Próximo Oriente vêm de imediato à memória os viajantes e exploradores europeus da época da Expansão, entre os quais os portugueses Frei Gaspar de S. Bernardino, Nicolau de Orta Rebelo e D. Álvaro da Costa, entre outros. Contudo, no âmbito desta exposição é a própria Antiguidade que é o centro da ação.

A Mesopotâmia e, em particular, Babilónia marcaram, de forma desigual, os mundos da Grécia e do Levante.

O nome grego *Babylon*, de que derivam as designações modernas, reproduz o acádico *bab-ilani*, «Porta dos deuses». Mas existem dúvidas se o mais antigo *bab-ilim*, «Porta do Deus»¹, tinha a ver com a cidade como tal ou apenas com o setor sagrado, em que imperavam o Esaguil (templo de Marduk) e o Etemenanki («Casa do fundamento do céu e da terra»), ligados pela imponente Via da Procissão².

Alexandre Magno morreu em 323 a. C. em Babilónia, «que para tão grande monarca ainda lhe foi pequena» (Frei Gaspar de S. Bernardino).

¹ Béatrice André-Salvini – *Babylone*. Paris: Presses Universitaires de France, 2001. 4 e segs.

² Giovanni Pettinato – *Babilonia. Centro dell'Universo*. Milão: Rusconi Libri, 1994. 7 e segs.

Trajano invernou aí em 116 da nossa era em campanha contra os Partos. Obscurecida pelas vizinhas Selêucida dos Gregos e Ctesifonte dos Partos, Babilónia foi caindo aos poucos até se lhe perder o rasto, soterrada sob as areias de Tell Babil.

Heródoto, no século V a. C., visitou e descreveu a cidade ainda magnífica em monumentos e muralhas. Para Heródoto³, a Babilónia aparece como uma das cidades conquistadas por Ciro e mantida como sede de uma satrapia. Para o autor grego, a cidade pertencia ainda ao país da Assíria. Talvez uma ressonância do poder dos antigos reis assírios. Para o autor, ela era a cidade mais importante da região, após a destruição de Nínive, devido a ser a sede do poder. Desta destacava a sua dimensão, situando-a numa vasta planície e tendo o formato de um quadrado de 480 estádios de perímetro. Nos seus escritos referia a admiração que tinha pela imponência e grandeza da urbe⁴. As famosas muralhas são mencionadas com precisão, elas seriam tão imponentes que eram adornadas com cem portas de bronze e o espaço entre elas permitiria a circulação de um carro de quatro cavalos⁵.

Xenofonte⁶ na sua descrição geográfica, denominada *Anábase*, relata-nos o confronto entre Gregos e Persas em Babilónia, e em *Ciropedia* refere-se aos tesouros que a cidade possuía. Evocando as raízes de tão grande riqueza na Babilónia de Nabucodonor⁷, descreve as muralhas da cidade e exalta a sua grandeza⁸. Nessa mesma obra podemos ainda identificar a vegetação e as culturas de todo o Próximo Oriente⁹.

Por seu turno, Diodoro Sículo¹⁰ na sua *Biblioteca Histórica* dá-nos alguma informação de tipo geográfico e económico onde destaca a importância de Babilónia como centro regional¹¹, assim como os rios e os cursos de água¹².

³ Heródoto de Halicarnasso (485-425 a. C.), viajante e considerado o pai da historiografia.

⁴ Heródoto – *Histórias* (Livro I. *Clio*). Edição de Ph.-E. Legrand, Paris: Société d'Édition «Les Belles Lettres», 1956-1958. 178.

⁵ Heródoto – *Histórias* (Livro I. *Clio*): 179.

⁶ Xenofonte (428-354 a. C.) foi discípulo de Sócrates e historiador e ensaísta.

⁷ Xenofonte – *Ciropedia*. Edição de Édouard Delebecque, Paris: Société d'Édition «Les Belles Lettres», 1978. IV: II, 8.

⁸ Xenofonte – *Ciropedia*. 7: 5, 13.

⁹ Suzanne Amigues – «Végétation et cultures du Proche-Orient dans l'*Anabase*», *Dans les pas des Dix-Mille*. Pallas, 1995. 43: 61-78.

¹⁰ Diodoro, conhecido como *Sículo*, contemporâneo de Júlio César e Augusto, foi historiador.

¹¹ Diodoro Sículo – *Biblioteca Histórica*. Edição de C. H. Oldfather, Londres/ Cambridge/ Massachusetts: William Heinemann Ltd./ Harvard University Press, 1967-1969. 17: 67, 1-3 e 18: 73.3.

¹² Marie-Françoise Baslez – «Fleuves et voies d'eau dans l'*Anabase*», *Dans les pas des Dix-Mille*. Pallas, 1995. 43: 79-88.

Estrabão¹³, na sua *Geografia*, relata a viagem que fez até Babilónia, onde afirma ter Alexandre deixado tesouros provenientes das terras persas, realçando as suas muralhas de tijolo e asfalto e os jardins suspensos¹⁴.

Flávio Josefo¹⁵, autor judeu, refere nas suas obras, *Guerra dos Judeus*, *Antiguidades Judaicas* e *Contra Apião*, a importância do poder social e económico da cidade, na linha de uma história de Babilónia redigida por Beroso¹⁶. Novamente as muralhas e a cidade renovadas por ordem de Nabucodonosor II são salientadas, tal como o prolongamento da obra no reinado de Nabónido¹⁷. Este autor refere ainda a torre babilónica e os jardins suspensos¹⁸. Por seu turno, Arriano¹⁹ afirma, nas suas obras *Índica* e *Anábase*, a importância económica da satrapia com o mesmo nome, falando pouco acerca da própria cidade, ficando-se apenas pelas descrições físicas da urbe²⁰.

Quanto ao historiador latino Quinto-Cúrcio²¹, este refere-se ao tema na obra que o consagrou: *Histórias*. A cidade é apontada como uma encruzilhada de rotas comerciais e mesmo de exércitos²². Opulência, muralhas grandiosas e um espaço urbano amplo constituíam as referências principais do autor²³.

Também a literatura mesopotâmica contempla a ideia de viagem e isso é um bom exemplo a célebre obra conhecida por *A Epopeia de Guilgamesh*. O herói Guilgamesh, «que conheceu os países do mundo» empreendendo uma longa viagem, «andou por terras estrangeiras, através do mundo, mas até regressar a Uruk não encontrou ninguém que pudesse resistir aos seus braços». Na sua busca da vida eterna «Guilgamesh chorou o seu amigo Enkidu; vagueou pelo deserto como um caçador, percorreu as planícies...», e mais tarde «seguiu a estrada do Sol até ao Levante, através da montanha». O cansaço de tão longas jornadas era visível e quando inquirido o herói respondia:

¹³ Estrabão era de origem grega, nascido entre 64 e 58 a. C., faleceu em 24 d. C., foi geógrafo.

¹⁴ Estrabão – *Geografia*. Edição de Horace Leonard Jones e de John Robert Sitlington Sterrett, Londres/ Cambridge/ Massachusetts: William Heinemann Ltd./ Harvard University Press, 1969. 16.1.11.

¹⁵ Flávio Josefo foi historiador e guerreiro, nasceu em 35 a. C. e faleceu em 103 d. C.

¹⁶ Flávio Josefo – *Contra Apião* (1: 123-133); *Antiguidades Judaicas* (10: 88-90). Edições de H. St. J. Thackeray, M. A., Londres/ Cambridge/ Massachusetts: William Heinemann Ltd./ Harvard University Press, 1966 e 1967-1971, respetivamente.

¹⁷ Flávio Josefo – *Contra Apião*. 1: 149.

¹⁸ Flávio Josefo – *Antiguidades Judaicas*. 1: 115-118.

¹⁹ Arriano, historiador grego que nasceu entre 85 e 90 d. C.

²⁰ Arriano – *Índica* (XL, I: 6-8) e *Anábase* (7: 17.1-2). Edições E. Iliff Robson, B. D., Londres/ Cambridge/ Massachusetts: William Heinemann Ltd./ Harvard University Press, 1967 (ambas as edições).

²¹ Quinto-Cúrcio foi historiador e terá vivido no tempo de Augusto, Cláudio e/ou Vespasiano; é por vezes identificado com o procônsul Quinto Cúrsio Rufo, personagem referido por Tácito.

²² Quinto Cúrsio – *Histórias*. Edição de H. Bardon, Paris: Société d'Édition «Les Belles Lettres», 1947-1948. 4: 9.

²³ Quinto Cúrsio – *Histórias*. 5: 1.

«Por que não haveriam as minhas faces de estar famintas e o meu rosto macilento? Há desespero no meu coração e o meu rosto é o rosto de quem fez uma longa viagem.» Mas não só por terra viajou, pois, conjuntamente com Urshanabi, o barqueiro de Utnapishtim, sábio de Shurruk, segundo as fontes acádicas. Na mesma também Enkidu partia em viagem para Uruk com o fim de encontrar Gilgamesh. Depois ambos partiram rumo à «floresta dos cedros», eventual alusão à região dos montes do Líbano. Pobre em madeira, a Mesopotâmia cobiou sempre as florestas das terras vizinhas. Assim, os montes do Líbano forneceram madeira de cedro em todas as épocas da história mesopotâmica. Enquanto madeira sólida e resistente, o cedro oferecia ainda troncos cujo comprimento permitia cortar barroteiros capazes de cobrir grandes edifícios.

A REALIDADE DAS VIAGENS

Uma forma, mais real, de empreender uma jornada, numa verdadeira viagem coletiva, eram as migrações. Assim, a título de exemplo, no final do período cassita outra vaga migratória se pôs a caminho da Mesopotâmia, vinda das estepes sírias. A primeira entrada dos Arameus na Assíria e na Babilónia foi semelhante à dos Amoritas um milénio antes. Alguns especialistas consideram que estes povos, anteriormente sedentários, foram lançados nas rotas do exílio devido a circunstâncias adversas. Na verdade estas duas migrações provocaram distúrbios consideráveis na Babilónia.

Certos fatores ou a combinação de fatores diversos devem ter desempenhado um papel decisivo na decisão que os Arameus tomaram de deixar as suas atividades pastorícias e comerciais para se instalarem na Mesopotâmia e na Síria. Este movimento começou aproximadamente ao mesmo tempo que várias outras migrações em todo o Próximo Oriente antigo, como a dos «Povos do Mar». É aceitável pensar que na origem de todas estas migrações esteve uma alteração do clima; os testemunhos dos textos, da arqueologia e da climatologia convergem neste sentido. As escavações da antiga Ugarit, na costa síria, revelaram, tendo por horizonte o século XII a. C., uma camada marcada de poeira branca amarelada, diferente da terra normal, que sugere condições de excecional aridez nessa época. As chuvas nas estepes sírias eram já muito raras, e uma prolongada baixa das precipitações desertificou, com certeza, regiões inteiras, de maneira que as populações locais não tiveram outra solução senão emigrar, a fim de encontrarem as terras necessárias para os seus rebanhos pastarem. Este tipo de fenómeno não deve ser confundido com o nomadismo. Os verdadeiros nómadas, como os beduínos árabes, podiam levar uma vida errante no deserto graças ao dromedário, utilizado como montada a partir do final do II milénio.

Outro fenómeno marcante na vida mesopotâmica foi a guerra que deu origem a grandes movimentações populacionais. Esta tinha início com a reunião dos homens de armas e do equipamento. Na Assíria, este procedimento começava através de uma ordem real por parte dos governadores locais, e envolvia todas as cidades do Império, assim como os «fiéis vassallos». A partir dos locais de origem, as tropas e o armamento chegavam parcelarmente à capital para um completo levantamento das reservas em frente do rei. A guerra, por sua vez, desenrolava-se através de campanhas militares.

Tratava-se de uma deslocação de um exército com um objetivo guerreiro: conquista, coleta de impostos, esmagamento de uma revolta, etc. Mas é preciso distinguir as campanhas militares de longa distância (do III ao I milénio, por exemplo, rumo ao Mediterrâneo, em particular para procurar madeira de cedro) e as ações bélicas entre países vizinhos. A reconstituição do itinerário das campanhas militares pode fazer-se a partir de textos diferentes. De um modo clássico utilizam-se os anais dos soberanos neoassírios. Para além deste tipo de movimentação, a guerra produzia fluxos migratórios constantes.

Outra movimentação tinha a ver com a estrutura que representa o campo real (*madaktu*): tornou-se a sede do governo e parecia funcionar, nas suas relações com os santuários, como um palácio real provisório. O rei enviava daí as ovelhas de oferenda para os templos.

Era para o campo real que convergiam igualmente os aprovisionamentos do exército, e pode-se considerar que uma parte do circuito económico do palácio aí se constituía²⁴. Tratava-se de contingentes de arqueiros encarregados de proteger as gentes do templo que eram levadas a trabalhar fora do templo e dos espaços habitados. O facto de se encontrarem arqueiros colocados à disposição dos lavradores que trabalham nas terras do Ebabbar de Sippar parece indicar que a zona de insegurança começava de facto bastante perto dos centros urbanos.

Mas era naturalmente para escoltar os que tinham que se deslocar longe que o sistema se mostrava mais bem organizado. Competia ao chefe supremo dos pastores que levavam os seus rebanhos em pastagem longínqua junto às margens do Tigre na Alta Mesopotâmia, os quais deveriam ser escoltados, e depois protegidos uma vez instalados nos seus lugares da pastagem. Uma rede de lugares de vigia (*kidānu*) erguida a partir do exército real integrava esses arqueiros providos e equipados pelos templos. Mas encontramos um sistema análogo de escolta para os «carpinteiros do Líbano» e para os enviados encarregados de levar ao rei os restos das oferendas feitas aos deuses (*sá kurum6-há lugal*). Estas forças de guarda tinham um papel local, mas podiam ser transferidas no exército real para efetuar serviços de guarnição ou de vigia.

²⁴ Cf. AO: 19 926. Ver TEBR: 181.

Parece que o poder real neobabilónico utilizava prioritariamente os recursos de mão de obra dos seus próprios domínios e acessoriamente os dos templos. Mas sob pena de provocar défices no pessoal, não podia utilizar este sistema como base única de recrutamento para além de uma certa duração e de um certo contingente de mão de obra. Os *sabê* dos templos são, por conseguinte, requisitados em caso de emergência, como nessa altura das campanhas que desvaneciam-se no fim do Império Assírio, ou eram utilizados de um modo duplo, como escolta de pessoal em deslocação ou dos rebanhos enviados para as margens do Tigre e na Alta Mesopotâmia e como soldados dos portos de vigia nessas regiões.

Outra forma de viagem era a movimentação dos mensageiros reais. Ordens relativas ao aprovisionamento das rações (SAA, I: 22), ao estado dos cavalos (SAA, I: 241; SAA, v: 64), ou à construção de uma zigurate (SAA, I: 79), referidas a Sargão II. Ou a vasta correspondência pertencente a Hammurabi referente aos chefes dos mercadores, como alguns textos destinados a um seu funcionário em Larsa, Shamash-házir (AO: 8319), ou a outro funcionário real nessa cidade, Marduk-nâsir, em torno de um campo, bois de arar, e a um grupo de colonos (AO: 8331) revelaram-nos essas jornadas.

As caravanas eram o modo por excelência de viajar no contexto mesopotâmico. As fontes do Próximo Oriente antigo documentam, essencialmente, dois tipos de caravanas: as caravanas militares e as grandes expedições comerciais. Estas últimas incluíam, frequentemente, diferentes espécies de viajantes, mercadores ou mensageiros diplomáticos, que faziam a rota em conjunto pela vantagem da segurança.

Para além das vias fluviais muito frequentadas no sul babilónico e de certos troços do Tigre e do Eufrates utilizados para o transporte de objetos pesados, bens e pessoas circulavam pelas rotas caravaneiras. Embora estas não fossem pavimentadas, eram mantidas pelas populações locais, percorrendo desertos e montanhas, sendo por vezes fechadas no frio do Inverno, e encontravam-se peçadas de portagens e hospedarias. A rede viária do Próximo Oriente antigo era frequentada por diversos tipos de transportes, muitas vezes acompanhados de escoltas e de guias. Durante o período de Uruk, a invenção da roda permitiu a utilização de carros, cuja tração eram os bois, que circulavam desde meados do III milénio em curtas distâncias, para o transporte de matérias como as madeiras, as colheitas ou mais raramente de pessoas. Nos trajetos mais longos, encontramos, essencialmente, os animais de carga. O asno e a mula eram os mais frequentes, e apenas no I milénio viram o dromedário juntar-se-lhes, muito mais resistente nas travessias das estepes e do deserto. Serviam para o transporte de produtos preciosos e de luxo nos grandes trajetos.

O cavalo, empregado de modo mais raro desde o III milénio, estava reservado às paradas e à guerra, essencialmente, no I milénio. As caravanas comerciais utilizavam, então, os asnos de carga para o transporte de mercadorias nas principais rotas de comércio. As quantidades e qualidades das mercadorias transportadas, o custo e a manutenção dos asnos e os custos deste tipo de transporte estão bem documentados pelos inventários das caravanas, assim como pelas cartas dos mercadores assírios do início do I milénio que se encontravam em Kanech, na Anatólia Central, com os asnos carregados de estanho. Tais comboios que agrupavam até 300 animais percorriam 25 a 30 km diários, e realizavam em 6 semanas o percurso entre Assur e Kanech.

Mensageiros e enviados diplomáticos, quando não tinham uma missão de carácter urgente, reuniam-se às expedições comerciais, que transportavam igualmente o correio e que recebiam a proteção dos soberanos dos territórios atravessados, mediante o pagamento de taxas em função de acordos internacionais. Essa segurança era relativa, pois existem inúmeras tabuinhas que mencionam roubos e mesmo o assassinio de mercadores ao longo do percurso.

São raros os textos mesopotâmicos que se podem qualificar de itinerários com indicação das distâncias ou da duração das deslocações. O mais detalhado que nos deixou a documentação do II milénio, intitulado pelo seu editor²⁵ de *Road to Emâr*, de que existe duas versões, descreve o trajeto seguido na ida e na volta por um exército ou um grupo de mercadores entre Larsa, o sul de Babilónia, e Emâr, nos meandros sírios do Eufrates. Este indica os nomes das cidades que serviam de etapas e a distância que as separa, demonstra que a viagem se efetuava partindo de Larsa até Sippar, seguindo depois o curso do Tigre até à altura de Kawalhum (futura Kalhu neoassíria), antes de bifurcar até à Alta Mesopotâmia, depois tornava a descer para o Eufrates seguindo o curso do Balih, afluente do Eufrates na Síria.

Na Mesopotâmia antiga as festas religiosas eram uma expressão que cobre um conjunto de fenómenos complexos e ainda mal conhecidos, designando também as cerimónias particulares, marcantes do ritmo do calendário cultural, cujos momentos maiores de celebração não aconteciam senão uma vez ao ano. As festas são atestadas sobretudo num quadro urbano e sabemos pouco acerca das realizadas no mundo rural.

As festividades religiosas eram uma das raras ocasiões onde a comunidade formada por toda a população podia ter contacto com as representações da divindade protetora da cidade ou do país. Embora o clero permanecesse o interveniente principal e, por vezes, exclusivo da cidade ou da região em relação à divindade.

²⁵ W. W. Hallo - JCS (1964). 18: 57-58.

Podemos constatar que algumas estátuas divinas deixavam não só o seu templo mas também a sua cidade para efetuarem uma verdadeira deambulação pelo país.

Se tais viagens divinas são bem conhecidas em Sumer, sabemos agora que elas aconteciam igualmente na Alta Mesopotâmia, como o demonstra o caso da senhora de Nagar, no triângulo do Habur²⁶.

Com base nos vários elementos de rituais que foram conservados é difícil reconstituir o espírito ou a motivação original que presidia a essas festas religiosas. Em todo o caso, parece que elas não eram concebidas simplesmente como um momento de prazer coletivo²⁷, mas que veiculavam uma forma que evoluíra desde as origens. Os ritos eram considerados vitais para a sobrevivência da comunidade em geral, tratando-se de ritos funerários, ritos de lamentação ou de comemoração.

A passagem a escrito dos rituais que eram então praticados mostra que toda a festa religiosa era regida por um código preciso e relativamente constrangedor que não deixava lugar à improvisação ou à espontaneidade. Se as festas religiosas eram momentos de celebração coletiva, elas conservam também uma parte de mistério propriamente religioso ao porem em contato direto a divindade e o seu povo, ou os seus representantes autorizados.

É certo que um bom número de festas religiosas não era acessível ao profano, pois, quando elas tinham lugar no interior do templo ou do palácio real, apenas diziam respeito àqueles que tinham o direito de aí entrar, isto é, ao clero e ao rei com uma parte do seu séquito. De modo geral, denota-se o controlo quase exclusivo exercido sobre o desenrolar das cerimónias pelo pessoal religioso, encarregado de uma grande parte da execução dos ritos e da recitação das orações e dos cantos. O soberano intervinha, por vezes, a título de chefe

²⁶ O Habur é o mais importante afluente do Eufrates na Síria na margem esquerda.

²⁷ Cf. George Bataill – *O Erotismo. O proibido e a transgressão*. Lisboa: Moraes editores, 1980. 99-101: «[...] as festas asseguram a possibilidade de infracção assegurando, ao mesmo tempo, a possibilidade da vida normal, consagrada à actividade ordenada. [...] O movimento da festa assume na orgia essa força transbordante que invoca geralmente a negação de qualquer limite. Se a festa é em si mesma negação dos limites da vida, que impõe o trabalho, a orgia é o sinal duma perfeita revolução. [...] O característico da orgia é o frenesim sexual, que afirma do mesmo passo o seu carácter sagrado. [...] Trata-se de envolver a totalidade do ser numa corrida cega para a destruição que é o momento decisivo da religiosidade. Esse movimento é dado no acordo que, num segundo passo, a humanidade trava com a desmedida proliferação da vida. [...] Num sentido oposto, o refluxo das proibições, libertando a exuberância tumultuosa, fazia aceder à fusão ilimitada dos seres na orgia. De modo algum se podia limitar essa fusão à fusão exigida pela pletera dos órgãos genitais, antes tinha ela que ser, desde o início, efusão religiosa, ou seja, desordem do ser que se perde e já nada opõe à perda proliferação da vida. Esse imenso desenfreamento aparecia como divino, de tal modo elevava o homem acima da condição a que ele próprio se havia condenado. Desordem dos clamores e brados, desordem dos gestos violentos e das danças, desordem das uniões físicas, finalmente desordem dos sentimentos animados por desmedidas convulsões. As perspectivas de destruição exigiam essa fuga para a indistinção, onde os elementos estáveis da actividade humana se dissolviam, onde tudo sossobrava, onde tudo ruía».

da coletividade, mas também, nas festas funerárias ou comemorativas, como membro de uma linhagem real descendente dos reis e dos heróis, dos quais alguns foram divinizados. As tradições próprias a cada grande região da Mesopotâmia podiam ser unificadas em conjuntos complexos, como o demonstra o exemplo de Mari no começo do II milénio onde se associavam em certas festas os elementos amoritas e sumero-acádios.

Com a exceção de festividades ligadas a um acontecimento único como a consagração de um novo templo, a maioria das festas religiosas da antiga Mesopotâmia eram recorrentes e organizavam-se num calendário cultural²⁸.

Na ausência atual de uma abundância de dados que permitam reconstituir com detalhe o calendário cultural e os particularismos locais, somente podem ser fornecidos alguns exemplos de grandes festas religiosas na Mesopotâmia.

Estes demonstram que a sua origem é particularmente antiga, e que elas eram, na maioria, articuladas pelo ritmo dos calendários lunar e solar, e/ou do calendário agrícola. Desse modo, temos o exemplo da festa do Ano Novo que, segundo os locais, começava no solstício da Primavera ou no solstício de Outono, antes de se fixar, para a Babilónia pelo menos, maioritariamente na primeira data.

A festa do Ano Novo de Babilónia no I milénio é a mais bem conhecida, porque coincidia com as festas do *Aktu* de Marduk, deus da capital, e de seu filho Nabû, deus de Borsippa²⁹. Os dozes dias desta festa comportavam vários cerimoniais, entre os quais a chegada solene, em barco ou de carro, das estátuas de culto dos principais deuses babilónicos à capital e, para terminar, uma

²⁸ Desde o fim do III milénio o termo festa (sumério: *ezen*, acádico: *isinnu*) remete para cerimónias ligadas ao ciclo agrário (com a oferenda aos deuses nos princípios das colheitas) e transporte em viagem de carro ou em barca sagrada, das estátuas divinas de Dumuzi, de Inanna (Istar), de Nanna (Sin), assim como de outras divindades locais. Os seus destinos maiores eram, ao que parece, Nippur, a cidade de Enlil, e Eridu, a de Ea. Os ciclos da Lua (em particular entre 7 e 15 de cada mês), do planeta Vénus e do Sol determinavam o regime das cerimónias particulares de oferendas abundantemente atestadas pela documentação administrativa de Ur III. No I milénio, as festas determinadas pelas fases da Lua eram registadas na série *inbu bêl arhi*, designação do deus lunar Sin, como «o fruto, senhor da nova Lua». Elas conduziam partes denominadas *essessu* e *nubattu* («nocturno») dedicadas no I milénio, particularmente, a Marduk e Nabû. Um texto da época Selúcida conservado em dois exemplares em Babilónia e Uruk enumera, por conseguinte, para os oitavo e nono meses do calendário babilónico os dias consagrados a honrar tal ou tal divindade em Babilónia.

Muitos outros nomes de festas religiosas permanecem títulos e o seu conteúdo preciso não pode ser identificado de maneira formal. Deste modo vai-se do *sininda* («aprovisionamento»), *bubbulu* («desaparição da Lua»), e *epês mikkassi* («prestação das contas»), *nadê libitti* («assentamento do tijolo»), etc.

A situação do II milénio não parece ter sido muito diferente e a documentação mariota – tendo em conta os particularismos locais que ela transcreve – cita igualmente toda uma série de festas ou de cerimónias para um público restrito, cuja grande parte permanece não identificada: *ribbu*, *lu'áru* (no Ocidente amorita), *liptu*, *pagr'd'u*, *râmu*. Ver Francis Joannès – «Fêtes Religieuses», *Dictionnaire de la Civilisation Mésopotamienne*. Paris: Robert Laffont, 2001. 334-335.

²⁹ Ver Julye Bidmead – *The Aktu Festival. Religious Continuity and Royal Legitimation in Mesopotamia*. New Jersey: Gorgias Press, 2002.

procissão solene no decurso da qual Marduk entrava em Babilónia pela porta de Istar e seguia a Via Processional até à sua residência do Esagil.

Em Mari, no reinado de Zimrí-Lím tinha lugar cada ano uma cerimónia denominada de «festa de Istar» que compreendia uma procissão solene que conduzia a estátua da deusa ao interior do Grande Palácio. Aí ela juntava-se às outras divindades na forma de estátuas ou de bétulos³⁰. A parte inicial da festa tinha lugar no templo de Istar *dirium* em Dêr. O rei era autorizado a passar a noite no leito da deusa, mas era acordado bastante cedo na manhã quando se realizava a purificação do templo. As indicações mais detalhadas respeitam ao serviço religioso realizado então na presença da estátua de Ishtar e das divindades «convidadas» para a sua morada; a assistência era composta de cantores e de músicos, de artesãos do palácio com os símbolos da sua atividade, do criador, dos palatinos (*gerseqqû*) e, naturalmente, do monarca, que se sentava à parte, colocando-se numa posição subalterna em relação à deusa, a verdadeira soberana da festa³¹.

Estavam igualmente no quadro das grandes festas aquelas ligadas ao casamento sagrado, se bem que não esteja assegurado que ele fosse regularmente celebrado todos os anos. Relaciona-se neste âmbito específico o casamento sagrado respeitante ao primeiro chefe, o *enu* ou *entu* de uma divindade (EN), após, em seguida, aos períodos de Ur III e de Isin-Larsa, o soberano que tinha a posse de Uruk. Mas encontramos cerimónias análogas para a consagração de toda a grande sacerdotisa, como o demonstra o ritual do casamento do *entu*, deus da Trovoada, em Emar. O extraordinário estado de conservação desse texto faz com que seja claro que uma tal cerimónia religiosa compreendesse a prática de rituais determinados, mas também banquetes e uma procissão na qual participava uma parte da população.

No começo do II milénio, logo que o rei fazia as suas devoções no Ekisnugal, o templo de Nanna (Sîn) em Ur, era acolhido pelo clero local que recitava hinos em sua glória especialmente escritos para esta ocasião. Após uma primeira etapa na porta principal do templo, o cortejo real atravessava um grande pátio até à residência do deus: o rei era então admitido a apresentar as suas oferendas

³⁰ Literalmente pedra de adoração. As estelas eram blocos de pedra que continham uma inscrição.

³¹ Cf. George Roux – *La Mésopotamie*. Paris: Seuil, 1985. 191: «Cependant, il est certain que les sanctuaires d'Ishtar, déesse de l'amour sous toutes ses formes, abritent un culte licencieux comportant chants, danses et pantomimes – exécutés par des femmes et des travestis –, et orgies sexuelles. A ces rites choquants pour nous mais sacrés pour les Babyloniens participent des hommes appelés *assinnû*, *kulu'u* ou *kurgarru* – tous homosexuels passifs et certains peut-être castrats –, ainsi que des femmes que trop d'ouvrages classiques groupent sous le terme générique de *prostituées*. De même que les homosexuels exercent également leur profession à titre privé, les authentiques prostituées (*harmâtu*, *kezrêtu*, *shamhâtu*), comme celle qui a séduit Enkidu, ne font que hanter les abords des temples comme elle hantent les tavernes et les cabarets. Seules, les vouées à Ishtar (*ishtarêtu*) et les consacrées (*qashshâtu*) semblent faire partie du clergé féminin.»

às estátuas de Nanna e da sua esposa Ningal, a vazar as libações e a sacrificar as vítimas seguindo um ritual codificado, enquanto o clero pedia ao deus e à deusa que concedessem um favor ao rei e à prosperidade do país. Se tais cerimónias são atestadas pelos textos de Rîm-Sîn, rei de Larsa, e de Samsu-iluna, rei de Babilónia, é manifesto que a tradição era maior e remontava aos tempos dos reis de Ur III. Pode-se igualmente supor com bastante verosimilhança que o mesmo género de cerimónias festivas tinha lugar nos outros grandes santuários mesopotâmicos, mesmo sendo ainda impossível determinar a frequência dessas visitas reais³².

CONCLUSÃO

Muitas e variadas são as formas de viagem mas todas elas permitiram não só um maior conhecimento geográfico mas também uma ligação entre as várias regiões, cidades e povos. O fervor religioso que conduzia multidões às cidades santas foi o expoente máximo do viajar mesopotâmico. Mesmo a viagem imaginária da literatura não deixava de fazer eco das preocupações reais da época, das fontes de matéria-prima e do respetivo comércio. Acima de tudo permitiram que se formasse um corpo de mitemas em torno daquelas paragens que ainda hoje são espelhadas na literatura, na arte ou na arquitetura.

DOCUMENTOS EXEMPLIFICATIVOS

Documento 1

Fonte: A. Kirk Grayson – *Assyrian and Babylonian Chronicles*. Eisenbrauns/Winona Lake/Indiana, 2000. 97.

Chronicle 4 (BM 22 047) – «[...] O décimo ano da Nabopolassar: No mês de Elul o rei de Akkad reuniu o seu exército e seguindo a margem do Tigre dirigiu para a montanha de Bit-Hanunya na região do Urartu. Incendiou as cidades (e) saqueou-os amplamente. No mês Tebet o rei de Akkad foi para casa [...]».

Documento 2

Fonte: Francis Joannès – *Textes Économiques de la Babylonie Récente*. Paris, Éditions Recherche sur les Civilisations, 1982. 181.

AO 19 926 = TBER Pl. 66 – «(1) Ina-êsi-êtir, filho de Bêl-êpus (2) Nanaia-ê-res, filho de I-ni'ili (3) Samas-ibni e Sullumaia, os filhos de Amêlâ (4) Bêl-lê'u, filho de Nabû-usallim (5) Nabû-êpus, filho de Tagibi-ili (6) Marduk, filho de Ahhêsaia (7)

³² Cf. *idem*: 190: «Et puis, il y a les fêtes annuelles, saisonnières et mensuelles, ces dernières nombreuses et dont la date varie de ville en ville. C'est alors qu'on sort la statue du dieu, qu'on la présente au peuple assemblé, qu'on la promène en char, en palanquin, en bateau. C'est alors que le sang ruisselle sur l'autel, que le fumet de la viande grillée se mêle à l'odeur de l'encens et que résonne plus que jamais dans le sanctuaire, accompagné de tambours, flûtes, harpes, lyres, sistres et cymbales, le chant grave et modulé des hymnes, psaumes et prières – chant dont, grâce à des travaux récents, nous croyons savoir qu'il ressemblait au chant liturgique des églises orientales et à notre chant grégorien.»

Amêla, filho de Lûhûa (8) Bâniya, filho de Idi'ili (11) Rêmut-ili, filho de Innin-zêr-ibni (12) Sum-ukin e Nabû-êtir, os filhos de Nabû-ah-êres (13) Nergal-êpus, filho de Nabû-zêr iqîsa (14) Aplaiá, filho de Sin-ibni (15) Samas-zêr-ibni, filho de Iddinaia. (16) Total: 10^{stc} arqueiros dos pastores da Senhora de Uruk, que Sin-iddina, o *qîpu* (18) do Eanna, (19-20) deu a Zêr-Bâbili, f[ilho de Ea]-daianu, chefe dos *mush[hi]ru*.

(20-21) Colocaram-se à disposição de Ina-ês[I-êtir, filho de] Bêl-êpus, (22-23) e ele entregá-los-á ao rei; levará também 10 ar[queiros e] os seus homens de reserva (24-25) e ele os dará a Nergal-usallim, o chefe dos rebanhos da senhora de Uruk, para os postos de vigia; quanto aos arqueiros remanescentes, (26) (re)[verterão] para o corpo de pastores da senhora de Uruk.

(27) Seja quem for (dentre eles) que recrute[mos] para uma expedição militar, (28-30) pagar-se-ão 12 minas de prata com compensação, para o [arqueiro], a Zêr-Bâbili, filho de Ea-daia[nu]. Os homens de reserva que venham de [...] (31) não serão alistados com os *musahhiru*. (32) Testemunhas: Sin-ah-iddin, filho de Nabû- [...]; Arad-Innin, filho de Tabnêa; (34) Innin-sum-usur, filho de Bêl-ahhê-iddin; (35) Ibni-Istar, filho de Nabû-sum-ibni; (36) e escriba Innin-zêr-iqîsa, filho (37) de Musallim-Marduk.

Surru, (38-39) 22 Ulûlu, ano 38 de Nabucodonosor, rei de Babilônia.»

Documento 3

Fonte: Emanuel Bouzon – *As Cartas de Hammaurabi*. Petrópolis, Vozes, 1986. 81.

N. 36 = BM 25 071 – «A Sin-iddinam diz: assim (falou) Hammurabi: convoca os homens que possuem campos à margem do canal Damanum. Eles devem dragar o canal Damanum. Ainda neste mês eles devem terminar a dragagem do canal Damanum.»

Documento 4

SAA, I: 22 – «[Para..., para]..[...], para]..[...], para] Reman[ni-...] e para [...]: uma ordem real de [grande urgência]. Reúne imediatamente os prefeitos de cavalaria mais os cavalos nos lugares de arrecadação! Quem se atrasar será empalado no meio da sua casa. E quem mudar a [...da] cidade será empalado no meio da sua casa, e os seus filhos e filhas serão massacrados por sua (própria) ordem. Não te demores! Deixa os teus assuntos e vem prontamente.»

Documento 5

SAA, I: 241 – «(Começo destruído) [...] as minhas tropas são raras. [Os meus prefeitos] foram (buscar) os homens sob o seu comando; estive à espera deles desde que regresssei da presença do rei meu senhor, mas eles não voltaram.

Escrevi ao rei, meu senhor, mas apenas obtive [2]60 cavalos e [13] jovens rapazes. [2]67 cavalos e 28 homens. – Escrevi para todo o lado onde se encontrem homens do rei, mas eles não vieram. O escriba está com o rei, meu senhor; o rei, meu senhor, deveria perguntar-lhe.

Os cavalos do senhor rei enfraqueceram, por isso deixei-os ir pastar para a montanha. [...] (resto destruído).»

Documento 6

SAA, V: 64 – «Para o rei, meu [senhor]: o teu servo Naldi-ilu. Saúde para o rei, meu senhor! Os primeiros 120 cavalos de Nabû-remanni chegaram a Arzuhina no dia 27. Eles aí ficarão a 28 e partirão (novamente) no dia 29. Irei e conduzi-los-ei através (do rio) para Sarê e mantê-los-ei em Sarê no dia 30, até que os últimos (cavalos) cheguem.

De qualquer modo, os cavalos foram muito pressionados; as crias deverão descansar.»

Siglas

AO – Der Alte Orient

BM – British Museum

JCS – Journal of Cuneiform Studies (New Haven)

SAA – State Archives of Assyria (Helsinki)

TEBR – Joannès, F., *Textes Économiques de la Babylonie Récente* (Paris, 1982)

A demanda pelos mitos e imagens na construção e afirmação de Portugal. Um excuro pela nova exegese de José Eduardo Franco

ARTUR MANSO

Universidade do Minho - IE

De tanto querer uma Europa sem imagens, ariscamo-nos a ficar com uma colecção de robots desmiolados (Gilbert Durand)

A história mostra que a humanidade tem sido até agora incapaz de resolver os seus próprios problemas, mas esconde os factores sobrenaturais da evolução humana, na medida em que vai desdenhando da tradição, da lenda e do mito, para respeitar os métodos positivistas da historiografia (Álvaro Ribeiro)

É a hora de, lembrados de duas advertências de um «profeta» francês nos anos terríveis da última guerra, repetirmos à sua maneira: *Portugal, guarda-te de perder a tua alma! Portugal, guarda-te de perder a tua liberdade!* (Manuel Antunes, SJ)

1.

Numa altura em que abundam as narrativas em torno dos discursos sobre o esotérico/exotérico que estão na origem da fundação e construção da Nação portuguesa, a obra de José Eduardo Franco que aqui passarei a considerar, privilegiando a componente mitológico-imagética da afirmação de Portugal, vem-lhe acrescentar o rigor da interpretação histórica, dando a conhecer ao público em geral textos emblemáticos de autores quase esquecidos na investigação sobre estes temas. Se o Padre António Vieira é um caso de popularidade reconhecida, o mesmo não se passa com Fernando de Oliveira (c. 1507 – c. 1582), autor da primeira *História de Portugal*, e Frei Sebastião de Paiva (c. 1600 – 1659), que redigiu o *Tratado da Quinta Monarquia*, obras e estudos em torno dos quais elaborarei o presente ensaio. Não cabe, portanto, ao objeto desta investigação pronunciar-

-se sobre as interpretações apresentadas nos inúmeros estudos que José Eduardo Franco dedicou ao Pe. António Vieira e à problemática em torno dos Jesuítas.

À medida que o trabalho deste investigador prossegue, outras frações se juntam no sentido de melhor compreender a identidade nacional. O seu labor constitui-se, assim, como um marco de união pela reunião do contraditório, do disperso e do pouco conhecido, espécie de fragmentos que, enquanto não retornarem ao seu lugar no todo de que provêm e do qual se encontram afastados, não nos será possível entender o passado, para, conseqüentemente, enquanto Nação, sermos capazes de, a partir do presente, projetar o futuro que mais nos convém. Aqui, a identidade nacional parece-me ser procurada na linha da teoria da história de Jaime Cortesão, António Quadros e Eduardo Lourenço, entre outros.

José Eduardo Franco foca a sua hermenêutica no sentimento próprio do país, interpretando os mitos e as imagens da fundação a partir da realidade Portuguesa e não, como tantas vezes acontece, como uma filiação de conceitos no património universal em que Portugal, atualmente, ocupa um lugar secundário. Este exegeta não se esquece dessa herança, mas interessa-lhe, particularmente, destacar as características próprias que esses arquétipos ganharam enquanto fundamento da Nação portuguesa. Aqueles mitos da fundação que não são estranhos à afirmação de Portugal, mas que existiam antes dela, a sua imagética, agora, torna-se independente do substrato de onde provêm. Veja-se, por exemplo, os Templários que, por vontade do rei D. Dinis, se transformaram na Ordem de Cristo, e esta, não esquecendo as suas verdadeiras origens, acabou por ser essencial na afirmação de Portugal, tal como aconteceu com a simbologia associada ao Culto Popular do Espírito Santo.

Também me parece que José Eduardo Franco, deliberadamente, faz depender o desenvolvimento da Europa das nacionalidades daquilo que efetivamente foram marcas significativas da Nação portuguesa que, de certo modo, deu início à nova organização dos Estados-Nação, relevando, por isso, os dados históricos que nos dizem ser Portugal o país mais antigo do ocidente europeu. As imagens do mundo plasmadas em Portugal, sucessivamente, ganham novas formas para ajudar a delinear a Europa das nacionalidades que se virá a impor. Como refere o historiador,

A obsessão pela Europa, por uma Europa culta, por uma Europa do progresso que precisamos de imitar, seguir e copiar se, por um lado nos tem mobilizado, por outro tem-nos gravemente paralisado e abatido a auto-estima colectiva.¹

¹ José Eduardo Franco – «O mito da Europa em Portugal», *Nova Águia*. 2008. 1: 72.

Na realidade, este tem sido o complexo português, talvez devido à sua pequenez, talvez refém da ideia de que um povo tão pequeno e periférico pouco ou nada pode ante a extensão territorial que constitui a Europa. Atravessa-se para o lado espanhol sem se saber se se deixou o território português, tal é a continuação geográfica dos dois países. Passam-se os Pirinéus e surge como que um novo reino, mais próspero e desenvolvido, onde perigam as condições climáticas, mas aumentam as realizações que advêm do empenho individual e coletivo desses povos. A verdade é que o paradoxo atravessa a realidade portuguesa, pois, olhando desapaixonadamente, parece não haver razão para Portugal e Espanha se encontrarem separados, como também não se vislumbra qualquer motivo para ambos os países constituírem um Estado único. O português vê na Europa aquilo que o seu país não lhe dá, tendendo a considerar o pedaço do seu território inferior àquele que constitui o resto da Europa e, por isso, naturalmente, quer imitar aqueles que lhe parecem mais desenvolvidos. Mesmo sabendo que tem uma longa história e uma vasta tradição, o povo português parece ter vergonha delas, não raras vezes, desdenhando do pioneirismo e do exemplo deixado pelas suas gentes. José Eduardo Franco, consciente destes complexos, adverte:

melhor que imitar a Europa importa recriar as nossas potencialidades empreendedoras como país europeu virado para o atlântico, recuperando a nossa herança histórica de povo ecuménico capaz de criar universalidade e de potencializar riqueza nas relações entre povos e culturas diferentes².

Neste ponto, o nosso historiador assume a necessidade de Portugal não se preocupar tanto com o espaço estritamente europeu e passar a privilegiar a sua vocação atlântica, que, como veremos mais à frente, se lhe impõe como uma espécie de prolongamento do seu destino enquanto povo ecuménico.

Portugal parece ser o país europeu que surgiu para que o mundo de hoje pudesse vir a ser o que é e por isso os modelos materialistas e positivistas de feição iluminista não se lhe adequam, pois não estão na sua génese. Portugal não pode ser entendido como um país de imitadores de fraca qualidade do que se faz na Europa, pois como essa não é a sua vocação, o resultado da sua ação acaba por ser catastrófico. A sua missão é criar laços entre o antigo e o moderno, entre o mundo conhecido e aquele que por sua ação nos foi dado conhecer. Portugal, por amor à Europa, tornou-se um país mercantilista, traindo em vários aspetos o seu fundo humanista. Depois de nada ter e muito conseguir, habituou-se a receber e esqueceu-se de partilhar.

² *Ibidem*.

Nesta interpretação da história sugerida pelo nosso investigador, os mitos não são lendas mas sim quadros operativos que se revestem de extrema importância nas estruturas sociais, políticas, culturais, em que se fundamenta um país, são promotores de uma agregação identitária e propulsores de um desígnio a realizar no futuro: «O mito enraíza-se na psicologia de um povo, germina na sua alma, modela a sua mentalidade e determina a sua mundividência»³. Ora, os mitos que se referem a Portugal associam-no com frequência a um destino histórico que se prende com a realização do Quinto Império Universal.

Como poderá, então, um país materialmente tão pobre e sujeito a pressões externas, como Portugal, realizar esse desígnio? Não será pelas armas, que não tem, nem pela força, que não possui, nem tão-pouco pela economia. O que torna Portugal diferente é a sua capacidade ecuménica que se impôs desde a sua génese. É na procura de soluções para tal desígnio que José Eduardo Franco convoca a obra quase desconhecida de algumas figuras da interpretação histórica de Portugal. Move-se, é verdade, em caminhos que outros já percorreram, mas, ao contrário do que era costume fazer, retroage para mostrar que as origens e os fundamentos da Nação têm raízes num passado muito mais remoto do que aquele que comumente nos é ensinado. Para justificar a sua interpretação desoculta textos antigos, mesmo que de datas posteriores aos que vulgarmente são citados pelos historiadores que tratam destes assuntos, sempre na assunção de que

Uma nação para o ser completamente precisa de ter desenvolvido, no processo de elaboração cultural do seu auto-conceito enquanto nação, um processo quadridimensional de mitificação [...] a idealização do mito das origens da nação, a narração encomiástica de uma epopeia, a exaltação de uma idade de ouro gloriosa e a concepção de uma utopia, isto é, de uma escatologia enquanto sentido último da missão de um povo na história da humanidade.⁴

Em qualquer interpretação histórica do surgimento de Portugal enquanto Nação, tida como mais ou menos oficial, esbarramos com estas marcas. Mesmo uma visão mais positivista da história não deixa de as considerar, mais que não seja, para simplesmente as ridicularizar, remetendo-as para o campo das lendas e das narrativas de feição popular.

Ao contrário, o nosso historiador faz o inventário de textos históricos quase esquecidos, conferindo-lhes o estatuto de fontes imprescindíveis para

³ José Eduardo Franco – «Madeira, mito da Ilha-Jardim», AA. VV. – *Jardins do mundo – discursos e práticas*. Lisboa: Gradiva, 2008. 40.

⁴ José Eduardo Franco – «Polónia, país gémeo de Portugal na Europa», *Nova Águia*. 2009. 4: 117.

entender as várias perspetivas da formação de Portugal. Deste modo, responde com o rigor do seu trabalho aos historiadores que consideram estas interpretações do domínio da fantasia e do fantástico, censura que se vislumbra, por exemplo, no ilustre historiador José Mattoso, no ensaio *Identidade nacional*, editado em 1998. José Eduardo Franco com o seu trabalho também responde às críticas de feição mais positivista, um pouco à maneira de Agostinho da Silva que quando questionado sobre o carácter fantasioso de algumas das suas interpretações sobre a origem de Portugal afirmava:

Espero que algum dia alguém invente ou descubra um documento que prove que, quando S. Bernardo pensou na maneira de converter aquela mancha infiel, que lhe atrapalhava a vida ou o juízo que tinha do mundo, intui que Portugal seria um delicioso cais de partida para dar a volta – Jerusalém era uma imensa muralha muçulmana com poucas possibilidades de ser rompida –, ter o caminho aberto da peregrinação e poder, sem recorrer à força, circunvalar o árabe.⁵

A verdade é que, caso Portugal tenha uma origem divina, os papéis sobre a sua constituição jamais poderão aparecer. O sentido teleológico das origens afasta-se de qualquer interpretação positivista do nosso surgimento enquanto Nação. Mas uma coisa é certa, são muitos os portugueses ilustres, uns anteriores a Agostinho e outros posteriores, que acentuaram e continuam a enfatizar o carácter divino e ecuménico de Portugal enquanto espaço promotor da paz e depositário da tolerância. É nesta senda que José Eduardo Franco convoca o primeiro historiador, Fernando Oliveira, homem de coisas práticas e experienciáveis, mas detentor de uma utopia sobre a formação de Portugal. Ao contrário de Agostinho da Silva que viu em Portugal um cais de partida para o mundo, Fernando de Oliveira apresenta-o como cais de chegada dos herdeiros diretos do Deus de Noé, mais concretamente do neto deste patriarca, de nome Tubal, que após ser investido, juntamente com os seus familiares, da função de reconstruir um novo reino de paz e fraternidade, terá desembarcado em Setúbal e, a partir desse porto de chegada, foi construindo o continente a que hoje se dá o nome de Europa.

Ainda, em busca dos tais documentos de que fala Agostinho da Silva, José Eduardo Franco percebeu que

Portugal no dealbar da Modernidade, concebeu-se como o povo encarregado pelos céus para realizar o mandato de Cristo em vista da universalização do

⁵ Citado em Artur Manso – *Filosofia educacional na obra de Agostinho da Silva*. Braga: Universidade do Minho – IEP/CIED, 2007. 326.

evangelho, mas também para converter o infiel muçulmano com quem vinha lutando desde o início da sua fundação.⁶

A ser assim, a fundação histórica oficial do reino que se atribui a D. Afonso Henriques tem de ser considerada já uma segunda fundação, ou o exteriorizar por atos e acontecimentos desse momento primordial que, por ação divina, terá instituído Portugal como local do reencontro da humanidade com as suas verdadeiras origens, levando a epopeia dos descobrimentos iniciados pelos nossos antepassados a pensar que, efetivamente, competia à Nação portuguesa inaugurar «uma nova era de paz e felicidade sob a égide da doutrina cristã»⁷ (*ib.*: 118).

Os autores cujas obras, agora, são trazidas ao conhecimento geral, enfatizam o papel messiânico atribuído a Portugal, nomeadamente pelo idealismo contido nos símbolos e nas imagens do culto do Espírito Santo, produto da heresia do abade Joaquim de Flora (c. 1132 – 1202) que, de uma maneira ou de outra, se mantém até aos nossos dias. Teve vários e excelentes intérpretes ao longo dos tempos: a *Sétima Idade* de Fernão Lopes, Camões e a *Ilha dos Amores*, o *Quinto Império* do Vieira, porventura o autor mais produtivo em torno de uma proposta utópica do Quinto Império, a *Mensagem* de Fernando Pessoa, o *Quinto Império como Reino do Espírito Santo* de Agostinho da Silva... Estas interpretações têm sido modos de manter vivo o papel de charneira que Portugal deve desempenhar no mundo, uma vez que, mesmo inconscientemente, esse mandato divino de que estas ideologias se reivindicam, ocupa, em vários tempos, lugar privilegiado, ajudando-nos a entender enquanto povo, quer interna, quer externamente. É por isso que a Europa, para estes autores, aparece como coisa pouca para um minúsculo país como Portugal, mas cujo esforço foi decisivo para desenhar os contornos do mundo em que habitamos. A Europa é a nossa origem, contudo, somos muito mais que europeus: somos ecuménicos e, por isso, capazes de desempenhar um papel de charneira em prol da paz e do entendimento entre todos os povos.

Esta é uma das virtudes da nova exegese de José Eduardo Franco. Enquanto historiador, porventura, sente-se obrigado a falar só daquilo de que há prova, e até hoje, pelo menos em termos de produção teórica, há provas de uma filiação providencialista do povo português. As suas intuições seguem o caminho que outros já perseguiram:

⁶ José Eduardo Franco – «Polónia, país gémeo de Portugal na Europa», *Nova Águia*. 2009. 4: 118.

⁷ *Ibidem*.

António Quadros e mais ainda Agostinho da Silva, ao lado de outros pensadores da escola da Filosofia Portuguesa recuperaram a herança cultural do Portugal Imperial e da utopia quinto-imperialista inerente à projecção de Portugal no mundo, redefinindo-o na linha da espiritualidade portuguesa de fundo joaquimista e valorizando o eixo cisatlântico no quadro de reajustamento da sua centralidade geográfica.⁸

A herança joaquimista em Portugal e na Europa foi assunto amplamente tratado pelo nosso autor em parceria com José Augusto Mourão, num dos melhores e mais atuais estudos sobre o tema, obra intitulada *A influência de Joaquim de Flora em Portugal e na Europa*⁹.

2.

Vejamos, então, o que trouxeram de novo para o panorama histórico acerca da formação de Portugal os estudos e respetivas edições de duas obras nucleares que refletem a fundação de Portugal que pouco ou nenhum interesse têm despertado aos estudiosos destas questões. Refiro-me à primeira *História de Portugal* da autoria de Fernando de Oliveira, redigida depois de 1580, que a generosidade do nosso autor tornou possível em edição recente, e ao *Tratado da Quinta Monarquia*, texto de 1641, da autoria de Sebastião de Paiva. Não os tratarei na sua extensão, mas tão-só naquilo que, na minha análise, José Eduardo Franco mostra terem contribuído para uma renovada visão onde radicam os mitos e as imagens que estão na formação de Portugal, em tempos anteriores àqueles que a maioria dos estudiosos nos têm apresentado. Tais factos levam a uma filiação providencialista muito mais profunda dos nossos arquétipos enquanto Nação, bem como a uma nova interpretação da nossa vocação e ação no mundo que hoje conhecemos.

Na obra que dedicou à primeira história de Portugal, José Eduardo Franco também quer seguir João de Barros para quem a «missão da feitura da História [...] [é] um instrumento de intervenção pedagógica sobre o presente e o futuro, portanto, como uma autêntica escola»¹⁰.

Este carácter instrumental da história posta ao serviço de um melhor conhecimento das nossas origens marcará o ensaísmo do nosso autor, que se poderia apenas ter ficado pela exposição da sua interpretação, mas não se limitou

⁸ José Eduardo Franco – «Prefácio. O mestre da palavra e da liberdade», Manuel Antunes – *Repensar Portugal*. Lisboa: Multinova, 2009. 13.

⁹ José Eduardo Franco, José Augusto Mourão – *A influência de Joaquim de Flora em Portugal e na Europa*. Lisboa: Roma Ed., 2004.

¹⁰ José Eduardo Franco – *O mito de Portugal. A primeira História de Portugal e a sua função política*. Lisboa: Fundação Maria Manuela e Vasco de Albuquerque D'Orey, 2000. 188.

a isso. A História de Fernando de Oliveira é comentada a partir do próprio texto que é simultaneamente atualizado e disponibilizado para todo o público. Os historiadores sabiam dele, mas parece que não lhe davam a devida atenção e o público em geral continua, a partir dos bancos da escola, pela literatura histórica existente, a ter uma de duas visões: uma história envolta no fantástico dos feitos maravilhosos de uns quantos portugueses fora do comum, ou, então, uma história de visão positivista que se atém a narrar, de acordo com o encaixar de factos e acontecimentos, os feitos e os defeitos do nosso povo.

Vamos, então, pôr mais a claro o pensamento de Fernando de Oliveira sobre a origem e desenvolvimento do nosso povo, mostrando as imagens e os mitos que José Eduardo Franco identifica como estruturadores da nossa identidade, sem nunca esquecer que esses «elementos míticos são reelaborados a partir das formulações arquétipas do imaginário cristão»¹¹ e que o autor desta história «orienta a escrita do passado para servir objectivos político-patrióticos»¹². Afinal, o nosso historiador faz apenas o que é comum fazer-se em outros povos e lugares. Que interesse terá uma história que apenas relate factos, sem uma interpretação laudatória que exalte as virtudes e as conquistas do seu povo? A história escreve-se com os feitos e os defeitos de um povo, numa conjugação tal que forneça às gerações vindouras uma identidade própria, servindo o louvor dos seus antepassados como exemplo de união, coragem e determinação rumo a um futuro mais próspero.

O pequeno Portugal votado à solidão e abandono viu os seus maiores pensar que, como escreveu Fernando Pessoa, quando *Deus quer* e o *homem sonha*, então a obra nasce e, quando todos quiseram, porque confiavam uns nos outros e se sentiam parte do mesmo povo, procederam à tarefa ímpar dos descobrimentos, façanha que veio a desenvolver «na mentalidade nacional lusitana, uma consciência épica e triunfante em relação à história do reino»¹³.

Como mostra José Eduardo Franco, para Oliveira os descobrimentos eram parte importante da identidade nacional, mas secundária em relação ao seu interesse primeiro que se prendia com o «repensar da identidade nacional e relê-la a partir de uma primordialidade mítica»¹⁴. Esta tarefa aparece enquadrada numa linha natural do desenvolvimento da nossa história que é apresentada como «epopeia de resistência às diferentes empresas intentadas de dominação ou de usurpação da liberdade de Portugal»¹⁵. A interpretação

¹¹ *Ibidem*: 190.

¹² *Ibidem*: 191.

¹³ *Ibidem*: 192.

¹⁴ *Ibidem*: 193.

¹⁵ *Ibidem*: 194.

mítica da origem de Portugal levada a cabo por Fernando de Oliveira serve-lhe para alicerçar a razão de ser do nosso povo num processo providencialista da história. As realizações dos portugueses, por serem improváveis numa análise racional dos factos históricos, dão-lhe uma aura fantástica e envolvem a sua grandeza numa filiação direta ao poder divino que as patrocina. E ante o Deus criador, do qual emana a nossa força e a permanente tentativa de opressão de Castela face ao reino de Portugal, está a garantia alicerçada da origem divina do nosso reino e a expectativa de um importante papel no futuro do mundo, pois, por bem grandes que sejam os exércitos, enquanto Deus não nos abandonar, mesmo que sejamos poucos, seremos em qualquer cenário invencíveis, uma vez que a força dos homens jamais suplantarão os desejos de Deus. Nas palavras do nosso historiador,

Oliveira foi um dos primeiros a fornecer à historiografia portuguesa um quadro mítico, destilado a partir da revelação mítica e da tradição cristã – capaz de munir a nação com elementos com um significado simbólico, poderoso do ponto de vista do imaginário, adequado à consciência colectiva para obter efeitos mobilizadores de afirmação e resistência nacionais.¹⁶

Esta simbologia reveste o carácter prático de galvanizar a resistência ao inimigo, neste caso a Castela, mas, como é óbvio, enfraquece a ideia de que o mundo seja um único Estado universal. Tanto mais que a história factual conta-nos a fundação da nacionalidade como resultante de uma cisão do reino de Castela do qual fazia parte integrante, e, sendo assim, quem quebrou os laços de união foi Portugal e não Castela. Por outras palavras, o desejo de anexação de Portugal por parte de Castela revela que esta só pretendia retornar à posse daquilo que na origem já lhe pertencia.

Ora, é para contrariar estas pretensões que Fernando de Oliveira, com o recurso aos mitos da criação da tradição judaico-cristã, nos propõe uma interpretação da fundação de Portugal que pouco tem que ver com a história que nos é ensinada e a que os historiadores oficiais dão mais crédito. Fernando de Oliveira filia a fundação de Portugal diretamente num neto de Noé, filho de Jafet, de nome Tubal, que foi encarregado no pós-dilúvio de povoar a parte ocidental da terra e, no desempenho da sua tarefa, desembarcou num local que, em combinação com o seu nome, veio a ser conhecido como Setúbal, lugar onde assentou a base da sua missão. Foi a partir desse local que «promoveu o povoamento do território que viria a designar-se com o nome de

¹⁶ *Ibidem*: 197.

Portugal, e, a partir deste, levou a efeito o povoamento de toda a Espanha»¹⁷. Esta tarefa de mandato divino aparece inserida nos propósitos de povoar a terra e é anterior à designação artificial do reino de Castela ou de qualquer outro. Desta forma, Portugal constituiu-se como a base do povoamento de toda a Europa, à qual se foram colocando diversas fronteiras. Falta saber quem as colocou e com que propósito. Algo com que Oliveira, naturalmente, não se irá preocupar, uma vez que sustenta a razão de ser de Portugal no mandato divino que lhe foi conferido e não nas profundas desavenças surgidas entre D. Afonso Henriques e a sua família.

Os portugueses descendem desses povoadores míticos chamados primeiramente Tubales e também Galos que, de acordo com a exegese acomodatória de Oliveira, quer dizer alagados (na língua arménia), país em que a barca de Noé teria encontrado terra firme e estacionado depois do dilúvio geral.¹⁸

Há, assim, o reconhecimento de uma Nação eleita e de muitas outras que são abastardadas, sociedades sem qualquer categoria ontológica, incapazes de, pela sua presença, trazer o que quer que seja de bom à Península. Os outros povos que não os de investidura divina, segundo os cânones judaico-cristãos, apenas degradaram os habitantes originais, submetendo-os, por períodos mais ou menos longos, a uma força consentida pelo poder divino que os tutelava. A história do Deus judaico-cristão confunde-se com a história das gentes que formam a sua comunidade, populações estas que em épocas de crise invocam a ajuda divina, mas logo que a prosperidade de novo as visita esquecem com facilidade essa ajuda e agem como se elas próprias fossem Deus, exercendo a força para dominar e sujeitar os povos seus irmãos.

Nesta linha da fundação da nacionalidade, Fernando de Oliveira concorda que

a aventura marítima dos Portugueses e a planetarização do anúncio do Evangelho de Cristo a ela inerente vão desenvolver na consciência nacional portuguesa a convicção orgulhosa de que Portugal estava a desempenhar uma inigualável obra ao serviço do progresso material e gnoseológico da humanidade, bem como ao serviço da universalização do cristianismo¹⁹.

¹⁷ *Ibidem*: 198.

¹⁸ *Ibidem*: 199.

¹⁹ *Ibidem*: 217-218.

O cumprimento de Portugal seria, assim, coincidente com o desígnio providencialista que está adstrito ao carácter ôntico do seu reino: reino que veio para servir e não para mandar, para integrar e não para dividir, para aumentar e não diminuir, missão ecuménica em direção à parusia anunciada. Portugal tem uma missão pedagógica a cumprir: acrescentar o desconhecido ao conhecido, o anunciado ao ainda não realizado, acrescento físico e geográfico ao anúncio espiritual que suporta a razão de ser da sua existência. A crise de 1580 também serve de base à reflexão de Fernando de Oliveira sobre a origem de Portugal porque lhe dá a dimensão humana e os limites da sujeição de um povo. O tempo da provação que se instala com a perda da independência leva o nosso historiador a dizer que Oliveira

ensaiou, com a sua *História*, esculpir a alma da nação para além da nebulosa realidade presente, de modo a deixar bem claro que aqueles que queriam vender e talar o seu corpo, nunca conseguiriam vender ou talar a sua alma²⁰.

Para Fernando de Oliveira era inconcebível que, tendo sido a Nação portuguesa construída na direção da costa para o interior, houvesse, fosse em que tempo fosse, algum reino a reivindicar a sua precedência, pois, na sua perspetiva, Portugal era o primeiro reino da Europa e, por isso, muito anterior ao esforço de unidade e congregação de várias parcelas pela ação do rei D. Afonso Henriques cuja atividade fundadora, tal como é descrita, se exerceu em sentido contrário, isto é, do interior para o litoral, da terra para o mar.

Outro facto curioso na história de Fernando de Oliveira é o elogio que efetivamente faz às figuras femininas ligadas ao surgimento, ou, em termos oliveirinos, ressurgimento, de Portugal pela ação de D. Afonso Henriques, nomeadamente a sua mãe, D. Teresa, de quem se diz ter alimentado um projeto independentista do Condado em relação a Castela e à sua mulher, D. Mafalda, factos que José Eduardo Franco filia no «modelo mariológico do Novo Testamento»²¹ que, como sabemos, virá a marcar de forma indelével a caracteriologia religiosa do povo português ao longo dos tempos.

A abundância de alusões ao mito tubaliano das origens de Portugal, bem como a outras referências teogónicas da formação do Reino, como é o caso da teogonia de Ourique, levam José Eduardo Franco a concluir que «Esta é uma visão naturalmente mítica que é entretecida com elementos religiosos, políticos e culturais»²². Segundo esta interpretação da história, D. Afonso

²⁰ *Ibidem*: 230.

²¹ *Ibidem*: 270.

²² *Ibidem*: 293.

Henriques é o restaurador de um reino que já existia desde há muito e que no seu tempo se encontrava subsumido em Leão e Castela.

Fernando de Oliveira apresenta a sua utopia da perenidade de Portugal, integrando nela a fundação ao tempo de D. Afonso Henriques, a utopia da expansão universal do reino de Portugal e a utopia da restauração de Portugal, três marcas decisivas que o seu tempo podia interpretar. Desta forma o engenheiro e prático Fernando de Oliveira não só escreveu a primeira *História de Portugal*, como com ela construiu um dos mais fabulosos mitos da origem da nossa Nação.

O estudo e a edição da primeira *História de Portugal* pela pena de José Eduardo Franco deixa-nos o ensinamento de que

A História é para a sociedade como o que a memória é para o indivíduo: se este perde a memória, perde a consciência da sua identidade, o sentido do presente e a capacidade de idealização do futuro, porque não possuiu o suporte gnosiológico (experencial, intelectual, afectivo...) que lhe permita encadear o tempo e a História e os seus mananciais de sabedoria, aspiralmente constituída de modo a ler e a recriar a sua situação existencial.²³

Mais perto de nós, Fernando Pessoa, o poeta-nacionalista escreveria que *o mito é o nada que é tudo*, de certo modo justificando as linhas mestras da história de Oliveira, pois se ele por si nada é, enquanto impulsionador de uma ação e reação, torna-se oportunidade de agregação e impulso de efetivo progresso.

3.

Outro enfoque importante na exegese histórica acerca dos mitos e imagens das origens de Portugal que José Eduardo Franco nos vai apresentando prende-se com a transcrição e publicação, pela primeira vez em 2006, do *Tratado sobre a quinta monarquia* de Frei Sebastião de Paiva. A obra é datada de 1641 e, eventualmente, nunca tinha conhecido qualquer edição. São muitos anos para um texto se manter na obscuridade. Nesta linha de análise, a importância deste documento prende-se com o tratamento que é dado à utopia quinto-imperialista e com o estudo que gera à sua volta que vem filiar o culto do Espírito Santo em terras lusas, em tempos anteriores aos que normalmente são considerados.

Em 2004 José Eduardo Franco e José Augusto Mourão já tinham publicado a obra de referência intitulada *A influência de Joaquim de Flora em Portugal*

²³ *Ibidem*: 298.

e na Europa, na qual traçam um panorama da herança de Joaquim de Flora em Portugal e na Europa, dando, ainda, a conhecer excelentes textos sobre o culto feminino do Espírito Santo da autoria de Natália Correia²⁴. Porque é o milenarismo quinto-imperialista com base em Joaquim de Flora que Sebastião de Paiva se propõe interpretar, veremos, então, o que na hermenêutica do nosso autor, agora com a colaboração de Bruno Cardoso Reis, nos apresenta como novidade quanto às imagens e aos mitos sobre Portugal incorporados neste tratado que se situa na longa tradição do messianismo ocidental e explora a ideia de um rei salvador de um império utópico do fim dos tempos²⁵. Este é, então, mais um tratado, porventura dos mais esquecidos e menos estudados, onde o sebastianismo se perfila como a expressão máxima do profetismo nacionalista português. Os estudiosos consideram que o messianismo se formula enquanto síntese de diversas teorias judaico-cristãs em confronto com a facticidade do Império Romano. Com a leitura deste texto compreenderemos melhor que o messianismo é, de facto, um movimento agregador de grandes princípios e ideias salvíficas, com forte carácter místico, que se impõem com mais acuidade em momentos de crise nacional ou de sujeição de um povo ao domínio de outro, que pela força impõe outra maneira de ver e interpretar o quotidiano, deixando os indivíduos órfãos da sua identidade nacional, com a sensação de desamparo e efetiva perda da liberdade.

Com a imposição de uma cultura diferente no seio de um povo que lhe é adverso, depressa surge nessas comunidades o impulso de lutar pelo restabelecimento da independência temporariamente hipotecada, tornando as fraquezas em força e alimentando o retorno àquilo que já fomos na construção da imagem de um imperador que, por ser filho dileto de Deus, terá a força suficiente para restaurar a liberdade e a autonomia perdidas. Joaquim de Flora tinha sido um sistematizador dos movimentos milenaristas medievais, e a novidade da sua interpretação tornou-se ponto de partida e inspiração para novos movimentos espirituais²⁶.

A teoria da história interpretada à luz das pessoas da Santíssima Trindade serve de impulso para se pensar em termos do Império futuro – o Império do Espírito Santo –, Império Universal, de paz e concórdia, plasmado no desejado retorno ao paraíso perdido, mediado por um governo universal que será

²⁴ Cf. Artur Manso – «A influência de Joaquim de Flora em Portugal e na Europa. Escritos de Natália Correia sobre a utopia da idade feminina do Espírito Santo», *Revista Lusófona de Ciência das Religiões*. 2008. 13/14: 584-588.

²⁵ Cf. José Eduardo Franco, Bruno Cardoso Reis – «Introdução. O Quinto Império de Sebastião de Paiva. Genealogia e carácter de um messianismo sebástico», Frei Sebastião de Paiva – *Tratado da Quinta Monarquia*. Lisboa: INCM, 2006. 15-119.

²⁶ Cf. *ibidem*: 42.

presidido por um príncipe sábio. O povo português, investido dessa finalidade divina e de verdadeiro espírito ecuménico, é apresentado como o conciliador de todos os credos e, enquanto tal, tornar-se-á chefe de um Império sem imperador, promotor da paz pela consumação na terra das virtudes evangélicas.

Quanto à teorização do Quinto Império muito se tem discorrido entre os portugueses. Aqui fixo-me apenas na variante do culto popular do Espírito Santo, isto porque serve a edição do *Tratado da quinta monarquia*, a que José Eduardo Franco procedeu, para tornar mais claro e ir mais além na filiação deste culto em terras lusas.

O milagre de Ourique, que terá ocorrido na preparação da batalha com o mesmo nome travada no ano de 1139, conta que D. Afonso Henriques, antes dessa refrega crucial para a construção da Nação portuguesa, foi levado por um ancião até a um raio de luz que se foi constituindo em cruz, na qual apareceu Jesus Crucificado que garantiu ao Rei a vitória naquela e noutras guerras futuras. Aí venceu cinco reis mouros. Desta forma, Portugal continuava a cumprir a tarefa de renovar o seu mandato divino e respetiva missão salvífica. Sem o ser ainda, este pequeno país explorava o desígnio divino na arquitetura da sua definição. A missão de Portugal é, assim, a de salvar o mundo todo e é no povo, e não nas elites, que se irá plasmar o seu desígnio.

O culto popular do Espírito Santo, de base joaquimista, entre nós, quanto à renovação do mundo, veio acentuar o enfoque posto no povo. Ao contrário, por exemplo, do V Império de Vieira que era mediado conjuntamente por um príncipe e por um papa, o reino do Espírito Santo é simbolizado pela distribuição do bodo, pela libertação dos presos e pelo ritual da coroação da criança-Imperador pelo povo e, quer se queira ou não, sem a mobilização do povo a tarefa dos descobrimentos nunca teria sido possível²⁷. Fernando Pessoa, no poema «O Mostrengo», parece reconhecer isso mesmo quando responde à fúria do desconhecido: «Aqui ao leme sou mais do que eu: / sou um povo que quer o mar que é teu». É o rei D. João II que patrocina a expedição, mas é o povo que, por vontade divina e amor ao rei, abandona Portugal para reunir todos os povos do mundo ainda por conhecer.

Sobre este culto e a sua importância na afirmação de Portugal, muitos já deram conta, Jaime Cortesão, António Quadros, Fernando Pessoa, Agostinho da Silva... De uma maneira ou de outra enfatizam o papel da rainha santa Isabel, esposa de D. Dinis, na sua introdução, divulgação e popularização no Reino de Portugal. Agora, seguindo os estudos de José Eduardo Franco, põe-se em evidência outra interpretação que refere ser este culto, entre os portugueses, anterior ao reinado de D. Dinis e à ação da rainha

²⁷ Cf. *ibidem*: 66 e segs.

D. Isabel. O nosso historiador baseia a nova interpretação nos competentes estudos de Rui de Azevedo sobre o assunto que situa o culto do Espírito Santo em terras de Portugal nos primórdios do séc. XIII, data anterior ao reinado de D. Dinis, uma vez que encontrou evidências do mesmo em festas populares de Benavente e, ainda, em data anterior, em Sintra. Parecem ser variadas as romarias anteriores ao reinado do rei Lavrador que se caracterizavam pela devoção e culto ao Paráclito²⁸.

Como José Eduardo Franco mostra noutra obra²⁹, alguns documentos de Rui de Azevedo sobre este assunto datam dos anos de 1920, mas, provavelmente por desconhecimento, nunca tinham tido a consideração que efetivamente merecem por parte dos estudiosos destes temas. Evidentemente, estes importantes estudos não invalidam o facto de a efetiva popularização do culto popular do Espírito Santo se dever ao impulso de D. Isabel que, a partir de Alenquer e sob a influência direta dos seus orientadores espirituais, nos quais se destaca o franciscano Arnaldo Vila Nova, o terá tornado em culto nacional.

O nosso investigador vem, com a apresentação de elementos até agora pouco considerados, alertar para a necessidade de rever a devoção ao Paráclito, plasmado nas festas populares do Espírito Santo, no sentido de situar o seu efetivo aparecimento em terras lusas, em tempos anteriores a D. Dinis. Com esta primeira edição do *Tratado da Quinta monarquia* de Frei Sebastião de Paiva, religioso da Ordem dos Trinitários, o nosso historiador assume, também, o propósito de mostrar que houve outros autores sebastianistas de renome para além do célebre Pe. António Vieira³⁰.

Desta forma, e a partir da edição deste documento, 365 anos após a data que consta no manuscrito, fica à disposição de todos os historiadores e público em geral aquele que é provavelmente o primeiro tratado do sebastianismo ortodoxo português. A evolução da história das ideias em Portugal tem agora disponível mais um testemunho que alarga a reflexão sobre o sebastianismo português, permitindo comparar estas teorias, mais ou menos desconhecidas, com os textos sobejamente conhecidos e divulgados do grande pregador jesuíta Pe. António Vieira.

José Eduardo Franco, enquanto estudioso e organizador do texto, quanto ao significado histórico e cultural do estudo/manuscrito que agora conhece edição, traça-lhe uma dupla finalidade: por um lado,

²⁸ Cf. *ibidem*: 70 e segs.

²⁹ Cf. José Eduardo Franco, José Augusto Mourão – *A influência de Joaquim de Flora em Portugal e na Europa*. Lisboa: Roma Ed., 2004. 104 e segs.

³⁰ Cf. José Eduardo Franco, Bruno Cardoso Reis – «Introdução. O Quinto Império de Sebastião de Paiva. Genealogia e carácter de um messianismo sebástico», Frei Sebastião de Paiva – *Tratado da Quinta Monarquia*. Lisboa: INCM, 2006. 84.

as inúmeras citações e comentários dos mais desvairados autores e proveniências permitirá aos especialistas da história cultural ter nele mais um ponto de referência no traçar do historial da evolução das ideias em Portugal [...] [pois] a erudição é um traço distintivo do *Tratado da Quinta Monarquia* no seio de uma tradição sebástica que na sua maioria tinha muitos traços de improvisação, vivendo essencialmente de recolhas de tradições proféticas nacionais³¹.

e, por outro,

No contexto do Portugal da Restauração ele surge como uma referência alternativa ao mais bem conhecido António Vieira [...] parece-nos fundamental, para traçar com rigor a história deste período, o dar a conhecer a existência de perspectivas completamente diversas e até opostas às do famosíssimo jesuíta, o qual se tornou hoje em dia como que um sinónimo do que era ser sebástico na época.³²

4.

Por agora, termino este excursão. Quis acompanhar José Eduardo Franco na exposição de mitos e imagens determinantes na construção de Portugal enquanto Nação.

Propositadamente escolhi textos pouco conhecidos que alargam e enriquecem o campo de análise a todos aqueles que continuam a interessar-se por estas temáticas. Este estudo revela ainda haver muito para fazer no campo da História das Ideias em Portugal. Os mais curiosos e interessados nestas temáticas procuram à sua volta e veem que o génio de Vieira e a popularidade da Rainha Santa tendem a ofuscar tudo o resto, dando como totalmente certo aquilo que só parcialmente corresponde à realidade. Assim, os discursos em torno destas duas figuras acabam por impor a norma sobre a hermenêutica em torno de aspetos essenciais da fundação e afirmação de Portugal enquanto Nação.

Os textos que ocupam o essencial desta investigação revelam que a história corrente também se faz de omissões e, agora, tal facto ganha outra dimensão, pois só assim se compreende que documentos desta importância não tivessem conhecido edição, nem sido sujeitos a uma hermenêutica mais aturada por parte dos especialistas, mesmo dos mais heterodoxos.

José Eduardo Franco pertence a uma nova geração de historiadores que percebeu que um país só poderá ter futuro se der a devida atenção ao seu

³¹ *Ibidem*: 106.

³² *Ibidem*: 106.

passado, pois, no desconhecimento deste, o futuro de um povo e dos indivíduos que lhe dão forma jamais descortinará a sua razão de ser.

Desprezar os mitos e as imagens que formam a mentalidade de um povo em nome de uma narrativa histórica factual e positivista é eliminar o esforço coletivo que, juntando tantos defeitos, acabou por permitir enormes feitos de difícil explicação. Pela factualidade da história dificilmente o povo se empenharia na construção de Portugal e na aventura dos descobrimentos. Só o poder dos mitos e das imagens faz convergir a diversidade das vontades num querer único que se gera na crença de que, por maiores que sejam os tormentos, alguém superior a nós velará pelo nosso sucesso.

José Eduardo Franco, no domínio da História das Ideias, junta, agora, a sua investigação sobre mitos e símbolos patentes na fundação da nacionalidade portuguesa a diversos investigadores portugueses e a outros nomes internacionalmente reconhecidos pelos métodos usados nas suas pesquisas em torno dos mitos e imagens da Europa, onde, pelas razões atrás expostas, Portugal ocupa um lugar de charneira. Nessa plêiade encontramos trabalhos específicos sobre Portugal nas obras de, entre outros, o filósofo, hermenêuta e epistemólogo Georges Gusdorf (1912-2000), o historiador Jean Delumeau e o simbolista e filósofo Gilbert Durand.

Medeia na *Pítica* IV de Píndaro: A singularidade de uma feiticeira, musa e mulher*

CRISTIANA LUCAS SILVA
CLEPUL

Medeia é uma figura emblemática e fascinante da cultura clássica. As versões que nos chegaram, algumas em obras num estado fragmentário¹, sugerem que o mito de Medeia seria muito antigo, remontando, porventura, ao séc. VIII a. C., estando a sua popularidade atestada num verso da *Odisseia*: «A [nau] Argo, que é do interesse de todos»².

No séc. v a. C., esta figura mereceu a atenção de dois autores, Píndaro, na sua *Pítica* IV, e Eurípides, na sua tragédia *Medeia*³; no séc. III a. C. temos *As Argonáuticas* de Apolónio de Rodes; no séc. I da nossa era, o tema foi bastante explorado na literatura latina, nomeadamente por autores como Ovídio, nas *Metamorfoses* (mais precisamente nos primeiros 452 versos do Canto VII), nas *Heroides* (a décima segunda) e numa tragédia, *Medea*⁴; Séneca, na tragédia *Medeia*; e Valério Flaco, que tratou na sua obra *Argonautica* o mito de Medeia e Jasão⁵. Esta personagem feminina foi, ainda, alvo de atenção por muitos outros autores, filósofos e também artistas, ao longo dos séculos.

* O trabalho que aqui apresentamos constitui, com algumas diferenças, parte de uma obra publicada sobre a representação do feminino na obra de Píndaro: *Visões do feminino nos epínios de Píndaro*. Lisboa: Esfera do Caos, 2014.

¹ Além dos poemas homéricos, encontramos a figura de Medeia nos versos 914-962 da *Teogonia*, de Hesíodo, e num fragmento das *Corinthiaca* de Eumelo; sobre este autor, cf. M. C. Howatson e Ian Chilvers – *Oxford Concise Companion to Classical Literature*. Oxford/New York: Oxford University Press, 1993. 216 a. Bruce K. Braswell, na introdução do seu comentário à *Pítica* IV, apresenta os diferentes testemunhos do mito dos Argonautas existentes na literatura grega anterior a Píndaro. Nesse sentido, o autor refere o *corpus* homérico, o *corpus* hesiódico, um poema denominado *Naupactica* e o poema já referido de Eumelo e nomeia, também, os poetas Epimenides, Mimnermo, Estesícoro, Íbico, Simónides e Ésquilo; cf. Bruce K. Braswell – *A Commentary on the Fourth Pythian Ode of Pindar*. Berlin/New York: Gruyter, 1988. 6-15.

² Homero – *Odisseia*. 13: 70 (trad. nossa). Todas as traduções apresentadas são da nossa autoria.

³ A *Pítica* IV foi composta para celebrar uma vitória nos jogos píticos de 462 a. C. e a *Medeia* de Eurípides foi representada cerca de trinta anos depois, em 431.

⁴ É através de Ovídio que o mito de Medeia se tornará mais conhecido, sobretudo no Renascimento. O poeta trabalhou bastante o tema, a partir do qual construiu uma tragédia que teria sido muito apreciada (foi louvada por Quintiliano e por Tácito), embora dela apenas nos tivesse chegado dois versos; cf. M. C. Howatson e Ian Chilvers – *Op. cit.*: 338 b; Maria Helena da Rocha Pereira – «O mito de Medeia na poesia portuguesa», Aurora López, Andrés Pociña (eds.) – *Medeas: Versiones de un Mito desde Grecia hasta Hoy*. Granada, 2002. Vol. 1: 70.

⁵ Segundo Rocha Pereira (*ibidem*), a obra de Valério Flaco «não deve ter exercido influência considerável» na literatura moderna, ao contrário das obras já referidas de Ovídio e de Séneca.

Perguntamo-nos, então, que tipo de mulher inspira tamanho interesse num mundo governado por homens? Em primeiro lugar, Medeia era uma feiticeira, o que constituía um caso muito incomum na mitologia grega⁶. Depois, a primeira impressão que se tem do mito de Medeia é a de que se trata de uma espécie de conto de fadas, protagonizado por uma jovem princesa que ajuda o herói amado a conquistar o Velo de Ouro e que, uma vez terminada a tarefa, parte com ele para a sua pátria, onde será rainha. No entanto, à medida que se vai conhecendo e descortinando o mito, percebe-se que Medeia não é uma simples princesa das histórias de encantar e que, com Jasão, não terá um final idílico. Na verdade, Medeia acaba por se revelar, no desenrolar da história, uma mulher cuja ira e sede de vingança a levam aos mais cruéis atos, nomeadamente a matar os próprios filhos⁷. Assim, se por um lado temos uma donzela apaixonada que ajuda o herói, por outro temos uma feiticeira e uma mulher assassina, vingativa e impiedosa. Duas faces opostas de uma mesma pessoa.

Medeia é, então, representada como uma figura complexa, com desejos e comportamentos contraditórios. Como nota Sarah Iles Johnston, «she differs from most of the other figures we meet in Greek myth, who present far simple *personae*. In some cases, the mythic *persona* is simpler because the character is connected with only one famous act or story (e. g., Tithonos, Callisto). [...] In other cases, the character is associated with more than one story, but his or her personality and behavior change little from one to the next. Odysseus for instance, has many different adventures, both during the Trojan War and afterward, but throughout them he is marked by his cleverness and endurance»⁸. A única figura que talvez possamos colocar ao lado de Medeia, no que diz respeito à complexidade da sua personalidade, é Hércules. Este, tão amado pelos gregos, aparece como um herói civilizador, forte, destemido, mas também como um homem grosseiro, cruel e infanticida. São, precisamente, estas contradições que tornam estas figuras tão fascinantes.

1. O MITO

Medeia é a mais excepcional e, simultaneamente, típica de todas as mulheres. Esta característica tão paradoxal mereceu a atenção de dois autores no séc. V a. C., Píndaro, na sua *Pítica* IV, e Eurípides, na sua tragédia *Medeia*. Do período anterior a Píndaro, apenas encontramos versões do mito de Medeia

⁶ Além de Medeia, a mitologia grega só conhecia outra feiticeira, Circe, sua tia.

⁷ D. L. Page, na introdução à sua edição da *Medeia* de Eurípides, refere que o assassinio dos filhos de Medeia, como uma forma de esta se vingar da traição de Jasão, foi uma inovação deste tragediógrafo; cf. Eurípides – *Medea*. Oxford: Clarendon Press, 1952 (ed. D. L. Page). 21-25.

⁸ Sarah Iles Johnston – «Introduction», James Clauss e Sarah Iles Johnston (eds.) – *Medea: Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy and Art*. Princeton: Princeton University Press, 1997. 6.

em fragmentos. Como vimos, a importância dos Argonautas na epopeia é sugerida por um verso da *Odisséia* a que já aludimos. O facto de não nos ter chegado da época arcaica nenhuma versão épica dos Argonautas indicará que as personagens do mito eram mais importantes do que as versões que dele eram feitas.

Atentemos, então, ao mito de Medeia. Hesíodo faz de Medeia filha de Eetes⁹, rei da Cólquida, e, portanto, neta de Hélio, o Sol, e sobrinha da feiticeira Circe. A sua mãe é a Oceânide Idia. Esta é a genealogia que permanece canónica. Outras versões, contudo, atribuem-lhe Hécate, a deusa patrona das feiticeiras, como mãe e Circe como irmã¹⁰. Emma Griffiths, numa obra recente sobre Medeia¹¹, apresenta o mito desta figura dividido em seis momentos:

I) Medeia e Jasão na Cólquida e fuga para a Grécia. O mito de Medeia está intimamente ligado ao de Jasão e, de facto, a sua existência só ganha forma aquando da chegada dos Argonautas à Cólquida. Estes partem de Iolco em busca do Velo de Ouro, tarefa imposta por Pélias a Jasão como condição para restituir o trono a Éson¹². Jasão é bem-sucedido porque, graças à intervenção de Afrodite, Medeia apaixonou-se por ele e usa a sua magia para ajudar o herói a superar os obstáculos que Eetes lhe vai colocando. Assim, com a ajuda de Medeia, Jasão consegue colocar o jugo a dois touros (de Hefesto) que cuspiam fogo, com os quais deveria lavrar um campo e nele semear os dentes de um dragão, destruir os homens armados que nasceram dessa sementeira e apoderar-se do Velo de Ouro. Medeia foge da Cólquida com Jasão e, para atrasar Eetes e impedi-lo de os alcançar, mata o irmão, Absirto, e espalha os seus membros pelo caminho¹³.

II) Chegada de Medeia à Grécia. Medeia utiliza a sua magia para rejuvenescer Éson e, segundo outras versões, o próprio Jasão.

⁹ Em Hesíodo (*Trabalhos e Dias*, v. 992) lemos o seguinte: «A filha do rei Eetes, descendente de Zeus». Nos versos 963-1020, Hesíodo enumera as deusas que se uniram a mortais e coloca Medeia entre essas deusas. Diz o poeta que o filho de Éson, Jasão, a levou consigo na nau, para Iolco, depois de superadas as duras provas impostas por Pélias, e que com ela teve um filho, Medeio, que foi criado por Quíron (vv. 992-1002). Curiosamente, em momento algum Hesíodo refere o poder de Medeia enquanto feiticeira, certamente herdado de Circe, sua tia.

¹⁰ Fritz Graf defende ser Diodoro quem primeiro faz de Medeia irmã de Circe e filha de Hécate, acrescentando que é esta relação de parentesco que explica a ligação de Medeia à prática da magia; Cf. Fritz Graf – «Medea, the enchantress from apart: remarks on a well-known myth», James Clauss and Sarah Iles Johnston (eds.) – *op. cit.*: 31.

¹¹ Emma Griffiths – *Medea*. London/ New York: Routledge, 2006. 7-8.

¹² Segundo outra versão, foi o próprio Jasão quem, inadvertidamente, propôs essa prova. Temendo que o filho de Éson o quisesse destruir, Pélias perguntou a Jasão que castigo sugeria para quem ousasse conspirar contra o rei. Jasão respondeu que enviaria o conspirador em busca do Velo de Ouro. E, efetivamente, Pélias assim o fez. Pierre Grimal refere que a resposta de Jasão teria sido inspirada por Hera, que «desejaria encontrar uma maneira de fazer vir Medeia da Cólquida, para que ela matasse Pélias, com quem estava descontente, pois ele não lhe rendia as homenagens a que ela julgava ter direito» – Pierre Grimal – *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. 3.ª ed. Coord. Victor Jabouille. Alégis: Difel, 1999. 259 b.

¹³ Segundo Apolónio de Rodes, Medeia planeia com Jasão a morte de Absirto, enviado por Eetes em perseguição dos Argonautas (*Os Argonautas*. 4: 395-481).

III) A morte de Pélias. Quer como instrumento de vingança de Hera¹⁴, quer por sua própria iniciativa, ou ainda porque Jasão lhe pediu (para salvaguardar a sua posição em Iolco), Medeia convence as filhas de Pélias de que consegue rejuvenescer qualquer ser vivo e que, se o desejarem, poderá fazer o mesmo ao pai. Para melhor as persuadir, Medeia mata e corta um carneiro, coloca os pedaços do animal num caldeirão, ao lume, e de seguida retira de lá o carneiro, vivo e rejuvenescido. Assim, enganadas por Medeia, as Pelíades fazem o mesmo ao pai: cortam-no e colocam-no sobre o fogo, num caldeirão, do qual Pélias já não sairia vivo. Medeia e Jasão são por isso forçados a fugir, dirigindo-se para Corinto.

IV) Medeia em Corinto¹⁵. Aqui, Medeia, Jasão e os filhos encontram refúgio e vivem em paz durante bastante tempo, até ao momento em que o rei de Corinto, Creonte, quis dar a filha Creúsa (ou Glauce) em casamento ao herói. Jasão aceita e repudia Medeia, o que motivou a sua vingança. Medeia mata a princesa, embebendo em veneno uma túnica e adornos, depois oferecidos pelos filhos à futura noiva. Esta, assim que os coloca, é envolvida por fogo, assim como Creonte, quando a tenta socorrer, e o próprio palácio. De seguida, para se vingar de Jasão e provocar nele o mais doloroso sofrimento, Medeia mata os próprios filhos, fugindo de seguida para Atenas, num carro com cavalos alados, presente de Hélio, seu avô.

V) Medeia em Atenas. O rei Egeu oferece-lhe refúgio, convencido de que, se a fizesse sua esposa, ela lhe daria filhos. Quando Teseu, filho ilegítimo de Egeu, regressa a Atenas para se dar a conhecer ao pai, Medeia tenta envenená-lo, mas sem sucesso, pois Egeu reconhece o filho e atira a taça que continha o veneno para fora. Medeia é então expulsa de Atenas.

VI) O desfecho do mito. depois de sair de Atenas, Medeia segue para a Ásia acompanhada pelo filho, Medo (epónimo dos Medos), que teria tido de Egeu, e regressa a Cólquida, recuperando o trono do pai, que havia sido usurpado por Perses. Para o conseguir, Medeia teve de o matar. Apesar dos crimes cometidos, Medeia não foi punida, tendo sido levada para os Campos Elísios, onde se tornou esposa de Aquiles.

Este é apenas um resumo do mito de Medeia, na sua versão mais conhecida. No entanto, é o suficiente para dar a conhecer a riqueza do mito, que reúne diferentes episódios e fontes e que, por isso, se encontra envolto em algumas contradições. Estas contradições, por sua vez, têm motivado discussões acerca do mito, sobretudo acerca da sua origem.

¹⁴ Cf. nota 12.

¹⁵ É em Corinto que decorrem os acontecimentos representados na *Medeia* de Eurípides, tragédia que, mais do que qualquer outra obra, influenciou as versões posteriores deste mito, não só na literatura, mas também na iconografia (por exemplo, a pintura a óleo de Eugène Delacroix (séc. XIX), que representa Medeia a matar os filhos).

2. MEDEIA NA *PÍTICA* IV¹⁶

Hesíodo, na *Teogonia*, coloca na boca das Musas as seguintes palavras: «Sabemos como contar muitas mentiras que se assemelham à realidade, / mas também sabemos, se quisermos, como dizer verdades»¹⁷.

À semelhança das Musas, também as mulheres podem, se assim o desejarem, ser a fonte da verdade ou da mentira. Esta característica é mais evidente no poder exclusivamente feminino de conhecer a paternidade dos seus filhos, o que constituía uma espécie de arma contra uma sociedade patriarcal. Elas podiam, consoante o desejassem, confirmar ou negar a legitimidade de um herdeiro. Medeia usou este poder da forma mais violenta que se poderia imaginar ao matar os próprios filhos, herdeiros de Jasão. Uma outra característica que Medeia partilha com o universo feminino deve ser sublinhada: no momento em que a noiva chega à casa do esposo, ela é como uma estranha, alguém que vem de fora e que deve submeter-se às leis da sua nova casa. Medeia é a «estranha» por excelência, a estrangeira que, em Píndaro, representa a distância geográfica e a diferença cultural e que, em Eurípides, torna evidente os perigos que tal diferença comporta. Apesar de a Medeia de Píndaro não ser tão irascível ao ponto de matar os próprios filhos (como já foi mencionado, o filicídio, pelo menos como meio de vingança contra Jasão, é uma invenção euripidiana), as suas aptidões mágicas constituem uma ameaça e provocam um sentimento de suspeita, pois, se podem ser utilizadas para o bem, também o podem ser para o mal. Esta possibilidade, ou seja, o potencial perigo de Medeia, constitui um aspeto bastante importante na *Pítica* IV, que não deve ser descurado.

2.1. A composição da ode

Este epinício foi composto para celebrar a vitória de Arcesilau IV, rei de Cirene, na corrida de cavalos, nos Jogos Píticos de 462 a. C. O objetivo principal de Píndaro, na composição desta ode, seria mostrar que os Eufémidas¹⁸ tinham sido escolhidos pelos deuses para governarem Cirene. Para tal efeito, o poeta utilizou o mito dos Argonautas, que adaptou às suas necessidades. Segundo Braswell, outros dois objetivos motivaram a composição da ode: Píndaro pretendia recordar o exílio de Demófilo (este assunto ocupa os últimos versos da ode (vv. 263-299) e a *Pítica* IV antecederia o seu perdão por parte do rei), ao mesmo tempo que celebrava a vitória de Arcesilau nos Jogos

¹⁶ Para o estudo dos epinícios de Píndaro, seguimos a edição de H. Maehler – *Pindarus*. Leipzig: Teubner, 1989. Vol. 2.

¹⁷ Hesíodo – *Teogonia*: 27-28.

¹⁸ São os descendentes de Eufemo, um dos Argonautas. Eufemo, filho de Posídon, passa por antepassado de Bato, o fundador de Cirene.

Píticos, também celebrada na *Pítica* v¹⁹. Os objetivos da composição da *Pítica* IV seguem, assim, o seguinte esquema:

- I. Vitória de Arcesilau / Invocação da Musa (vv. 1-3)
- II. Mito dos Argonautas (vv. 13-56)
- III. Vitória de Arcesilau (vv. 64-69)
- IV. Mito dos Argonautas (vv. 70-262)
- V. Demófilo (vv. 263-299)
- VI. Elogio a Arcesilau (vv. 270-276)

Como podemos observar, o mito dos Argonautas, cuja narração começa *in medias res* (o que salienta o carácter épico da ode), ocupa uma posição central, em conformidade com aquele que era o objetivo primário de Píndaro.

A *Pítica* IV começa com um breve exórdio (vv. 1-12), no qual o poeta invoca a Musa (vv. 1-3) e menciona a vitória de Arcesilau (vv. 2-3). Segue-se a referência ao oráculo dado a Bato²⁰, em Delfos (vv. 4-8). É este oráculo que estabelece a relação entre a expedição dos Argonautas e o governo batíada de Cirene. Do oráculo de Delfos, o poeta passa para o discurso oracular de Medeia, que é introduzido nos versos 9-12, os mesmos que finalizam o exórdio.

2.2. O discurso oracular de Medeia

Píndaro inicia a sua história da expedição dos Argonautas com um discurso, que ocupa os versos 13-56, e que, posteriormente, transforma numa narrativa. Toda a história é contada numa sucessão de analepses, pela seguinte ordem:

- I. Colonização da Líbia a partir de Tera (vv. 13-20)
- II. Encontro de Eufemo com Euripo / Tritão (vv. 20-37)
- III. Expedição dos Argonautas para a Cólquida (vv. 70-272)

O próprio discurso de Medeia é proferido de forma analéptica e pode ser dividido, segundo a proposta de Braswell²¹, da seguinte forma:

¹⁹ A *Pítica* IV refere a vitória de Arcesilau de forma muito passageira (o rei de Cirene é nomeado, apenas, nos versos 2, 65 e 298 e a referência à sua vitória ocupa os versos 1-3, 64-69 e 270-276). Na verdade, esta vitória serve quase como desculpa para a composição da ode, estando o verdadeiro motivo relacionado com as circunstâncias políticas de Cirene, cujo governo, que pertencia aos Batíadas por direito hereditário (cf. Heródoto – *Histórias* (Livro IV). Trad. Maria de Fátima Sousa e Silva e Cristina Abranches. Lisboa: Edições 70, 2001. 162-167), encontrava-se constantemente ameaçado pela aristocracia local. Embora no passado o rei de Cirene sempre tivesse podido contar com o apoio dos Persas para combater esta ameaça, com o início das Guerras Pérsicas (sobretudo a partir de Salamina e Plateias – 480 a. C.), a possibilidade de os Persas poderem intervir tornou-se cada vez mais distante, situação que a aristocracia aproveitou para fortalecer a sua oposição.

²⁰ O oráculo foi dado por uma sacerdotisa de Delfos (o mesmo local onde se celebram os Jogos Píticos e onde Arcesilau, descendente de Bato, se consagrou vencedor), que não é nomeada, e que predisse que Bato abandonaria Tera para fundar a cidade de Cirene, cumprindo, assim, o oráculo que Medeia transmitira no passado aos Argonautas. O destino de Bato foi, assim, duplamente profetizado. Acerca da fundação de Cirene por Bato, cf. Heródoto – *op. cit.*: 155-157.

²¹ Bruce. K. Braswell – *op. cit.*: 79.

- I. Colonização da Líbia a partir de Tera (vv. 13-20)
- II. Encontro de Eufemo com Euripo / Tritão (vv. 20-37)
- III. Explicação do atraso da colonização de Tera (vv. 39-49)
- IV. Eufemo em Lemnos (vv. 50-53)
- V. Oráculo de Delfos a Bato (vv. 53-56)

Como vimos anteriormente, foi o oráculo dado a Bato, em Delfos, que motivou a introdução, na ode, do discurso oracular de Medeia. Curiosamente, é com a referência (profética) ao mesmo oráculo que o discurso termina. O aparecimento de Medeia no epinício assenta numa estrutura complexa que atravessa um longo espaço temporal na história (dezassete gerações) e que coloca em evidência uma série de episódios heróicos que antecedem a concretização da profecia.

Píndaro pede à Musa que torne mais forte o canto que é devido aos filhos de Leto e a Pito, onde uma sacerdotisa de Delfos deu a Bato uma profecia que repetia e corroborava um oráculo feito por Medeia aos Argonautas, durante a sua viagem da Cólquida para a Grécia, na ilha de Tera. Segue-se, então, o já referido discurso de Medeia. Logo no início da ode deparamo-nos com uma troca de papéis: Medeia, antecipando-se a Apolo, «soprou da boca imortal»²² (v. 11) as palavras oraculares. Nestes versos iniciais da ode, o poeta coloca-a, também, numa tríade de poderosas e proféticas figuras femininas: ela própria, a sacerdotisa de Delfos e a Musa. De facto, ao longo do poema, Medeia parece encontrar-se algures entre a profetisa (como uma sacerdotisa) e a «cantora» (como uma Musa).

O discurso oracular de Medeia é produzido num tom sublime e, ao mesmo tempo, distante, como se ela pertencesse a um tempo e espaço diferentes relativamente à restante tripulação da nau Argo. Essa distância só é quebrada quando Medeia fala na primeira pessoa do plural: «Doze dias antes, / tínhamos levado do Oceano para as costas desertas da terra / o tronco marítimo, tendo-o arrastado segundo os meus conselhos.»²³ O uso da palavra *mêdesin*, «conselhos», pode ser considerado um jogo etimológico com o nome de Medeia (*Mêdeia*). Ela aconselha os Argonautas sobre como agirem num local que lhes é estranho (eles tinham acabado de chegar junto de Tritão), um conselho que ela própria terá de ter em conta quando chegar à Grécia.

Medeia conta que, durante a viagem dos Argonautas, foi dado a um deles, a Eufemo, um pedaço de terra por um homem que se dizia chamar Eurípilo e que dizia ser filho de Posídon. Eurípilo era, na verdade, um deus (v. 28), Tritão. O pedaço de terra oferecido a Eufemo destinava um descendente seu a fun-

²² Píndaro alude à versão hesiódica, segundo a qual, como já referimos, Medeia era uma deusa.

²³ Píndaro – *Pítica* IV: 25-27.

dar uma colónia no Norte da África. A queda accidental deste pedaço de terra no mar, durante a noite, terá como consequência um atraso no cumprimento deste desígnio. O verbo *peuthomai*, «eu sei por ter ouvido», deixa-nos a ideia de que Medeia não estaria presente no momento do acidente, como refere O'Higgins: «the expedition's moment of ineptitude – the loss of the clod of earth – Medea recounts as an event that took place in her absence»²⁴. Se ela estivesse presente, certamente não teria permitido que descurassem a custódia do pedaço de terra. Como consequência, Medeia transmite dois oráculos: o que aconteceria se Eufemo tivesse preservado o pedaço de terra e o que irá acontecer como resultado da sua queda no mar – a colonização de Cirene passadas dezassete gerações, e não quatro (como estava inicialmente previsto), por um descendente de Eufemo que será avisado do seu destino por um oráculo em Delfos.

Terminado o discurso, os Argonautas encolheram-se, assustados, reacção traduzida pelo verbo *ptéssō* (v. 57), «assustar», «encolher de medo», e depois caíram em silêncio, atentos ao conselho de Medeia. O verbo *ptéssō* é especialmente aplicado aos animais, quando se sentem assustados. Trata-se de uma reacção pouco própria de um herói homérico, mas, por outro lado, muito próxima daquilo que encontramos na época helenística: «[a] tendency to emphasize the more human aspects of heroes»²⁵. Os Argonautas ficam em silêncio, como se estivessem enfeitiçados pelas palavras de Medeia. Como nota O'Higgins, há uma ironia no facto de, entre estes heróis imobilizados pelo medo e em silêncio, como se estivessem enfeitiçados, se encontrar Orfeu²⁶, o poeta cuja música consegue mover árvores e encantar os animais.

Píndaro não se estende mais na descrição da reacção dos heróis, dirigindo-se imediatamente a Bato, o destinatário do oráculo. Voltámos, neste momento, ao início da ode, ao momento em que Bato, em Delfos, ouve, da sacerdotisa, que irá fundar Cirene. Assim, se no início da ode a sacerdotisa prevê a fundação de Cirene e refere o oráculo de Medeia, no final desta primeira parte do epinício, Medeia prevê a fundação de Cirene e refere o oráculo da sacerdotisa.

Como podemos observar, os primeiros sessenta e nove versos da ode apresentam uma estrutura quiástica praticamente perfeita, sendo Medeia o seu núcleo:

2.3. Medeia e Jasão na Cólquida

Como vimos, após uma breve referência a Arcesilau e à sua vitória nos Jogos Píticos, a ode volta ao seu ponto de partida, ao oráculo de Delfos.

²⁴ O'Higgins – «Medea as Muse: Pythian 4». James Clauss and Sarah Iles Johnston (eds.) – *op. cit.*: 115.

²⁵ Bruce. K. Braswell – *op. cit.*: 140.

²⁶ O herói é nomeado no verso 177, no «Catálogo dos Argonautas» (vv. 169-187).

Mas, logo de seguida, Píndaro faz uma rápida transição para o mito de Jasão e da conquista do Velo de Ouro, e fá-lo através de uma pergunta: «Qual foi o princípio da expedição [...]?»²⁷ Ao longo de cerca de cento e quarenta versos (vv. 70-211), Píndaro narra os acontecimentos que precederam a expedição dos Argonautas e a sua viagem até à Cólquida, por esta ordem:

I. Oráculo dado a Pélias (vv. 71-79)

II. Aparecimento de Jasão em Iolco e descrição do herói (vv. 78-94)

III. 1.º encontro de Jasão com Pélias (vv. 94-120)

IV. Encontro de Jasão com o pai e os irmãos (vv. 120-134)

V. 2.º encontro de Jasão com Pélias (vv. 134-168)

VI. Catálogo dos Argonautas (vv. 169-187)

VII. Preparativos para a partida para a Cólquida (vv. 188-201)

VIII. A viagem dos Argonautas (vv. 202-211)

Quanto aos acontecimentos que conduzem à conquista do Velo de Ouro, são contados em apenas trinta e nove versos (vv. 211-250). São estes os versos de que nos ocuparemos a partir deste momento.

Quando os Argonautas chegaram ao rio Fásis, entraram em confronto com os habitantes da Cólquida «de faces negras»²⁸, na presença do próprio rei Eetes. Ao chamar os Colcos «de faces negras», Píndaro desperta, imediatamente, a atenção para a diferença existente entre os Gregos e este povo, diferença que será flagrante entre Jasão e Medeia, que na Grécia será a estrangeira (não só no sentido geográfico, mas principalmente no que diz respeito à sua cultura e costumes).

Do conflito entre Gregos e Colcos, Píndaro passa para a subjugação de Medeia ao amor por Jasão, descrita de forma breve, alusiva e chamativa, ao longo de apenas onze versos (vv. 213-223):

A senhora das rápidas flechas, Ciprogenia
unindo o colorido torcicolo²⁹, de quatro raios,
a uma roda contínua,

²⁷ Píndaro – *Pítica* IV: 70.

²⁸ A palavra grega que Píndaro utiliza para descrever os Colcos é *kelainôpessi*, «de faces negras» (v. 212). Braswell explica que os Colcos teriam sido, no passado, colonizados pelos egípcios e que essa seria a causa do seu tom de pele (*op. cit.*: 294-295). Daí se pode explicar a perícia de Medeia nas artes mágicas (as mulheres egípcias conheciam bem esta arte, como se pode entender pela leitura dos versos da *Odisseia* (4: 219-232), que nos dizem como Helena, enquanto esteve no Egipto, obteve algum conhecimento sobre o uso de drogas com Polidamna, a esposa egípcia de Ton). Outra origem para esta descrição de Píndaro poderá estar relacionada com o facto de Eetes, rei da Cólquida, ser filho de Hélios (na Antiguidade, acreditava-se que a cor escura da pele era resultado da proximidade com o sol).

²⁹ Torcicolo é o nome de uma espécie de pica-pau, pertencente ao género *lynx*, caracterizado pela sua capacidade de virar o pescoço num ângulo de 180°.

trouxe pela primeira vez do Olimpo uma ave que causa
a loucura aos homens e ensinou ao filho de Éson
o saber da súplica e do encantamento,
para tomar de Medeia o respeito pelos pais,
e que a desejada Hélade a
impelisse, incendiada no coração, com o chicote da Persuasão.
E logo ela revelou o resultado das tarefas do pai:
com o óleo de azeitona preparou um remédio
resistente às dores agudas
e deu-lhe para se ungir. E concordaram entre si
em se juntarem numa doce união.³⁰

Medeia é a feiticeira, mas é Jasão quem aprende os encantamentos que a levarão a apaixonar-se por ele, por intermédio de Afrodite, a «senhora das flechas rápidas» (v. 213) e da «ave que causa a loucura» (v. 216). O objetivo, que foi concretizado, era levar Medeia a revelar ao herói como ser bem-sucedido nas suas tarefas e a partir com ele para a Hélade. Mas, para esse fim, Medeia teria primeiro de perder o «respeito» (v. 218) que sentia junto dos pais. Medeia deseja ir para a Grécia, mas esse desejo, no fundo, não é voluntário, mas antes imposto pelo «encantamento» de Jasão. Ao acompanhá-lo, Medeia está a rejeitar a sua pátria e a cortar os laços com a sua família, traíndo-a. Todo o seu comportamento é consequência da sua perda do «respeito». Enfeitiçada pelo amor por Jasão, a feiticeira logo preparou o óleo que permitiria ao herói dominar os touros que cuspiam fogo (como já aludimos anteriormente, esta foi uma das tarefas impostas por Pélias a Jasão, para que o herói pudesse levar o Velo de Ouro). Medeia ajuda Jasão de duas maneiras: em primeiro lugar, revelando ao herói as tarefas que Pélias lhe vai impor e a forma de ele as cumprir com êxito; em segundo lugar, preparando um óleo que o protegerá contra fogo cuspidos pelos touros. Píndaro, na *Olímpica* XIII: 54, diz que Medeia é a «salvadora da nau Argo e da tripulação», o que mostra que o sucesso da empresa de Jasão e dos Argonautas dependia totalmente dela.

Apesar de ter sido a «salvadora» dos Argonautas, e mesmo estando na sua pátria, Medeia é a «estrangeira perita em drogas» (v. 233). Píndaro coloca Medeia num contexto de deslocação de Este para Oeste, mas esta deslocação não pode ser vista a par de outras atestadas na mitologia, como a de Io (raptada da Grécia por piratas fenícios, que a levaram para o Egipto), de Europa (levada de Tiro, uma cidade Fenícia, para Creta) ou de Helena (levada de Esparta para Tróia, por Páris), que são levadas de um lugar para outro sem a sua

³⁰ Píndaro – *Pítica* IV: vv. 213-223.

aquiescência, ou seja, que são raptadas. Medeia, pelo contrário, enceta esta viagem porque, pelas características peculiares que possui (o seu poder enquanto feiticeira), além de ajudar os Argonautas a conquistar o Velo de Ouro, permitirá a recuperação do trono de Iolco ao matar Pélias (como refere Píndaro, Medeia é «assassina de Pélias», v. 250). Incendiada pela paixão e instigada pelo «chicote da Persuasão», Medeia deseja essa viagem. No entanto, como já foi referido, o retorno dos Argonautas à Grécia significa, para Medeia, a sua deslocação e o abandono do seu povo e da sua família. Mesmo sendo aliada de Jasão, Medeia nunca seria aceite entre os Gregos por ser tão diferente. A sua perda de «respeito» traduz-se, assim, numa perda de noção da realidade, pois Medeia está a abandonar e a trair a família³¹ para se deslocar para uma terra inóspita.

A singularidade de Medeia reside no facto de ela representar um perigo eminente, devido aos seus poderes de feiticeira e, sobretudo, à perda do «respeito», que, em Píndaro, é um factor catalisador. O'Higgins defende que a diferença de Medeia relativamente ao povo grego (ou seja, a diferença geográfica, racial e cultural que ela representa) serve apenas para acentuar a maior diferença de todas, que é o facto de ser mulher. Deste ponto de vista, Jasão e os Argonautas representariam todos os homens gregos e Medeia exemplificaria a «disloyalty present in all wives, living as necessary but suspect aliens in their husband's houses»³². Esta ideia defendida por O'Higgins teria toda a razão de ser se não estivéssemos a falar de Píndaro. É que o poeta, se fala em deslealdade, não é de Medeia para Jasão/Argonautas, mas para Betes e para a sua família. Na verdade, a ideia com que ficamos nesta versão de Píndaro é a de que é por ser leal a Jasão que Medeia trai os seus e, de certa forma, se sacrifica ao partir com o herói para a Grécia. Não nos esqueçamos de que Píndaro é o próprio a afirmar que Medeia é a «salvadora da nau Argo e da tripulação» (*Olímpica* XIII: 54) e que sem ela Jasão não teria sido bem-sucedido nas suas tarefas. Os erros que Medeia comete são motivados pela paixão instigada pelo próprio Jasão, graças aos ensinamentos de Afrodite e por ação de uma ave, levada pela deusa para junto dos mortais, cujo poder é destrutivo. Podemos considerar, assim, que Medeia é uma vítima de Afrodite e de Jasão, afastando-se, neste aspeto, da Medeia que aparece no início da *Pítica* IV.

De facto, na primeira parte da ode, Medeia é como uma sacerdotisa que revela um oráculo. O poeta coloca em evidência o lado mais divino da filha de Eetes, enquanto neta de Hélio. Neste primeiro momento, Medeia surge ao lado dos Argonautas, acompanhando-os, da mesma maneira que a Musa (v. 1) se coloca ao lado do vencedor dos Jogos Píticos. Além disso, da mesma forma

³¹ Note-se que Píndaro não faz qualquer referência ao facto de Medeia ter matado o irmão, Absirto.

³² O'Higgins – «Medea as Muse: Pythian 4», James Clauss and Sarah Iles Johnston (eds.) – *op. cit.*: 122.

que a Musa transmite a mensagem dos deuses a Píndaro, que a interpreta, também Medeia transmite uma mensagem divina aos Argonautas, que a deverão interpretar. Por outro lado, no final da ode, Medeia aparece mais humanizada. Já não é a sacerdotisa/deusa oracular, mas a mulher que arde de paixão, humana e, por isso, falível. A musa que imobilizou os Argonautas com as suas palavras tornou-se uma vítima da perícia mágica de Jasão/Afrodite e os seus próprios poderes são colocados ao serviço daquele que ama e não ao serviço dela própria. Medeia transforma-se num meio para Jasão atingir um fim, mas a sua importância é reconhecida, pelo que não podemos fazer de Medeia um mero objeto. Isso seria tirar-lhe todo o valor que Píndaro claramente lhe atribui.

O Amor de Perdição, do romance ao espetáculo

DUARTE IVO CRUZ

«Amou, perdeu-se, e morreu amando», escreveu Camilo Castelo Branco na Introdução ao *Amor de Perdição* (1862). Síntese notável deste drama complexo, pungente nas situações e no enredo, e tanto mais quanto as circunstâncias biográficas, bem conhecidas, o marcam profundamente. E certamente por isso, e também pela complexidade do enredo e pela perenidade dos sentimentos dramáticos, o romance de Camilo assume um grau de modernidade e de espetacularidade que, em sucessivas versões/dramatizações, se ajusta ao teatro romântico, ao teatro realista, ao teatro épico-narrativo e à televisão.

E esta constatação é tanto mais relevante e mesmo paradoxal, na medida em que o teatro de Camilo, com a exceção de «O Morgado de Fafe em Lisboa» e de «O Morgado de Fafe Amoroso», fica aquém da espantosa potencialidade do drama e da comédia camiliana, em prosa, nos romances e nos contos.

Ambas as peças citadas, como já escrevemos, «sacodem, sobretudo a primeira, o registo dominante da comédia de costumes»¹. Mas mesmo assim, estas e sobretudo as restantes peças de Camilo ficam aquém da potencialidade do drama e da comédia, dos romances e dos contos. Ou, como em outro lado também escrevemos, no teatro de Camilo «há que reconhecer [...] quase sempre uma sujeição pacífica e ordenada aos grandes cânones do Ultra-Romantismo»².

Camilo Castelo Branco inicia a sua carreira dramática com dois dramas históricos, «Agostinho de Ceuta» (1846) e «O Marquês de Torres Novas» (1848). Não entraremos em pormenores na análise. Luciana Stegagno Picchio refere-se a Camilo como «o mais sanguíneo, imaginativo e, num certo sentido, o mais autêntico dos romancistas portugueses», citando a primeira peça referida³.

E quanto à segunda, Ana Isabel E. Teixeira de Vasconcelos descreve a trama, salientando o tratamento histórico-dramático que Camilo confere,

¹ Duarte Ivo Cruz – *Teatro em Portugal*. CTT, 2012. 75.

² Duarte Ivo Cruz – *História do Teatro Português*. Verbo, 2001. 177.

³ Luciana Stegagno Picchio – *História do Teatro Português*. Portugal, 1964. 261.

com destaque para «o universo feminino deste drama [...] exclusivamente composto por personagens sem escrúpulos, que pagam o assassinato de antigos amantes, seduzem e mentem para que sejam deportados, sem que com isso sintam o menor desconforto na alma»⁴.

Mas sabemos bem que Camilo diversificou sobremaneira os géneros e os temas da sua dramaturgia. Luiz Francisco Rebello destaca a peça *O Conde-nado* (1871) que «se aproxima do patético clima passional em que mergulham os seus admiráveis romances»⁵. E noutro local refere que «mesmo quando as peças irão inscrever(-se) no quadro da sociedade contemporânea [...] é ainda ao cânone romântico que obedecem»⁶.

Por seu lado, Annabela Rita afirma que «apesar dos Morgados... Camilo não investiu na esfera dramática, não se fez por aí. O que poderia constituir uma grande estranheza, considerando que a teatralidade é uma das ficções mais interessantes da ficção camiliana»⁷. E noutro texto e noutro plano, considera o *Amor de Perdição* como «a obra mais emblemática» no quadro criacional que qualifica como «o primeiro Romantismo, revolucionário, social e politicamente interventivo, idealista, conduzido à deceção face ao resultado dos seus esforços (a transformação do Portugal de outrora num país muito longe do desejado)»⁸.

Vasco Graça Moura escreve que «no *Amor de Perdição*, Camilo opõe ao mundo envelhecido e rígido dos preconceitos, das prosápias de nobreza, das imposições familiares, dos tabus sociais, um mundo ainda novo da revolução dos sentimentos, dos direitos do coração e da pulsão romântica. Já o tinha feito inúmeras vezes, mas agora procurou exprimir tudo isso num caso-limite em que a ansiedade do leitor por conhecer o desfecho e a sua esperança de que esse desfecho seja feliz são mantidas até ao fim»⁹.

Não se estranhe pois que se relacione a expressão cénico-dramática de Camilo com o *Amor de Perdição*. E isto, por razões convergentes ou identificáveis em si mesmas.

De um lado, a própria «espetacularidade», profundidade e dramaticidade do romance e o sentido de espetáculo, repita-se o termo, que o romance implica e contém, no enredo, na descrição e análise psicológica dos personagens, no conflito e no desfecho.

⁴ Ana Isabel P. Teixeira de Vasconcelos – *O Drama Histórico Português do Século XIX (1836-56)*. FCG e FCT, 2003. 351.

⁵ Luiz Francisco Rebello – *História do Teatro Português*. Europa-América, 1967. 82.

⁶ Luiz Francisco Rebello – *Teatro Romântico Português – o Drama Histórico*. INCM, 2007. 67.

⁷ Annabela Rita – *Itinerário*. Roma, 2009. 56.

⁸ Annabela Rita – *Paisagem & Figuras*. Esfera do Caos. 51.

⁹ Vasco Graça Moura – Prefácio a *Amor de Perdição*. Leya, 2008.

E por outro lado – e este é óbvia consequência do primeiro – pela quantidade, qualidade e variedade de versões e adaptações a todas as formas de espetáculo – o teatro, historicamente prioritário, mas o cinema, a televisão, a música, a ópera, o bailado...

Tudo isto em adaptações, versões, interpretações adequadas a cada uma das artes, mas sempre mantendo a tragédia camiliana como *leit-motiv* e guião de enredos, de criações e de manifestações artísticas.

Iremos ver cada uma delas.

O AMOR DE PERDIÇÃO NO TEATRO: A VERSÃO DE D. JOÃO DA CÂMARA

Não se estranhe esta recorrência sistemática ao *Amor de Perdição* na vocação de espetáculo teatral. Toda a construção do romance aponta para aí, nas falas, nas descrições, nos diálogos, sobretudo no conflito e nas psicologias e condutas. Quase se estranhará que as primeiras versões só surjam quando o romance em si estava já mais do que consagrado, em sucessivas reedições...

A primeira versão de que temos notícia é de 1903, numa adaptação para a cena da autoria de Ferreira Gomes, que se perdeu.

Em 1904, D. João da Câmara escreve e leva à cena uma belíssima adaptação, com intervenções adequadas ao espetáculo, a partir da prosa camiliana, mas sujeitando-a a uma expressão que a aproxima de versões modernas¹⁰.

Em particular, destaca-se nesse sentido a inclusão, no elenco de personagens, de uma espécie de narrador, que outro não é do que o próprio Camilo, denominado aqui, expressivamente, Camilo de São Miguel Meirinho Mor, que de certo modo comenta e narra a ação: o que no teatro romântico/realista se chama um *raisonneur* e que, de certo modo, corresponde, como aliás veremos, no teatro épico-narrativo, ao coro que comenta, resume e explica o desenvolvimento do conflito.

No 2.º ato, o Camilo de São Miguel joga gamão com um Juiz de Fora, Dr. Manuel Lopes: ambos discutem detalhadamente o processo de Simão. E o mesmo ocorre em diálogos de Camilo de São Miguel com Tadeu, ressaltando-se a ironia mas a ressalva do personagem relativamente à situação sentimental e, por antevisão, ao drama que se adivinha – e que Camilo Castelo Branco/São Miguel intuem, descrevem e lamentam.

Trata-se pois, nestas cenas e nestes personagens, de criação direta, original, de D. João da Câmara. Noutras cenas, pelo contrário, encontramos uma fidelidade ao texto camiliano, em transcrições ou adaptações praticamente literais de diálogos, tal como Camilo os escreveu: por exemplo – e poderíamos multiplicar esses exemplos –, o diálogo crucial entre Teresa e Baltasar, onde a

¹⁰ Cf. a edição do *Teatro Completo de D. João da Câmara*. Pesquisa e estudo de Rita Martins. FLUL / INCM, 2006.

peça segue e mais ou menos transcreve ou adapta com rigor literal essa cena crucial do romance.

Mas importa agora referir também situações estruturais ou passagens dialogadas em que D. João da Câmara, sem nunca obviamente «trair» o romance, salienta ou «dramatiza» com ênfase especial as cenas que mais se adequam à expressão dramática, em sentido técnico – pois, em sentido literal, bem sabemos como o romance de Camilo é, ele próprio, extremamente dramático...

Refira-se designadamente a relevância concedida, no ponto de vista do espetáculo, às intervenções de João da Cruz, que na prática «narra» e confere unidade à dramatização. Ou a transformação das situações descritas por Camilo em diálogos postos em cena, sem nunca traírem, na transcrição/adaptação, o sentido e mesmo o texto poderosíssimo do romance: por exemplo, as cenas cruciais da morte de Teresa, os diálogos com a Prelada e com a Freira, e sobretudo, no ponto de vista criacional, a intervenção do próprio Camilo de São Miguel junto de Teresa.

No ponto de vista estrutural da adaptação cénica de D. João da Câmara, realce-se ainda a importância conferida à personagem Mariana, que logo no início da peça assume um papel de coreuta da tragédia, de certo modo renunciando ou adivinhando, implicitamente, o drama, mesmo quando dialoga «muito alegre» com Simão. Mariana tem assim, logo de início, um relevo de grande sentido dramático.

E talvez por isso – ou talvez pela circunstância da estreia da adaptação de D. João da Câmara ter sido representada no Teatro Nacional D. Maria II em 1904, há pouco mais de um século, com o que isso significaria em matéria de exigências perante a empresa e perante o público – Mariana não se mata em cena. Pelo contrário: Mariana lê a pungente carta de despedida de Teresa, e Simão morre nos seus braços, tudo isto na presença de Camilo de São Miguel:

Simão – Mariana...! (Abraça-a, Beija-a e morre.)

Camilo – Amou, perdeu-se e morreu amando. (Para o Frade) Agora. Mariana – Foi o seu primeiro beijo!

Frade – De profundis clamavi ad te, Domine; Domine exaudi orationem meam.

E assim termina a peça.

ROMEU CORREIA – UMA VERSÃO BRECHTIANA

O *Amor de Perdição* de Romeu Correia (1966) constitui, no ponto de vista da técnica dramatúrgica, uma curiosa e bem conseguida transposição do texto romântico de Camilo para uma estética narrativa, brechtiana, e se tal

se pode dizer, de boa qualidade: o que representa um interessante exercício de transposição dramatúrgica, e tanto mais interessante quanto a peça se mantém fiel às grandes linhas do conteúdo e mesmo, em numerosas falas e cenas, do texto do romance.

O que não rouba criatividade direta à peça. Há cenas e mesmo personagens criados por Romeu Correia que apontam designadamente para o relacionamento difícil de Simão com a família. Por exemplo, a cena do primeiro ato em que se define um certo conflito familiar de Simão, com a exceção das relações com a irmã Ritinha, que ganha relevo logo no início da peça.

É interessante também referir que Romeu Correia, no quadro criativo da opção estética acima referida, transfere para o Coro, não só expressões diretas do romance, como intervenções narrativas de excelente qualidade literária e sentido de espetáculo. E mais: se há intervenções diretas e expressamente atribuídas ao Coro como tal identificado, também as longas didascálias ou notas de cena constituem intervenções narrativas que pela sua beleza e qualidade dramática podem em muitos casos ser lidas no espetáculo, como outras e mais complexas intervenções do Coro.

Até porque o Coro, precisamente, em muitas cenas assume diretamente e quase sempre literalmente o descritivo do romance. Veja-se precisamente a última intervenção do Coro, que é a última fala da peça e segue diretamente e quase na íntegra o texto de Camilo: «O Coro – Dois homens ergueram / o morto ao alto / sobre a amurada / E antes que o baque do cadáver / se fizesse ouvir na água / todos viram / e ninguém já pode segurar / Mariana / que se atirara ao mar.»

Assim termina a peça e quase assim termina o romance.

TODO O AMOR É AMOR DE PERDIÇÃO

– TELEDRAMA DE LUIZ FRANCISCO REBELLO

Luiz Francisco Rebello, além das referências e prefácios em numerosas obras, algumas já citadas, dedica ao teatro de Camilo Castelo Branco um estudo específico¹¹. Mas mais do que isso, é autor do tele drama *Todo o Amor é Amor de Perdição* (1994) que dramatiza o julgamento de Camilo acusado de adultério pelo marido de Ana Plácido, Manuel Pinheiro Alves. Precisamente, recorda-se que foi na cadeia da Relação do Porto que Camilo escreveu em 1861 o *Amor de Perdição*.

O texto de Luiz Francisco Rebello reconstituiu o julgamento e a prisão de Camilo e remete para outra situação, essa bem real, o assassinato pelo Conde-lheiro Vieira de Castro da sua mulher, acusada de adultério. Esse episódio viria a ser retratado por Camilo na peça *O Condenado*, já citada acima.

¹¹ Luiz Francisco Rebello – *O Teatro de Camilo*. ICALP, 1991.

No teledrama, assistimos a uma descrição que Camilo faz a Vieira de Castro acerca do drama real de Simão:

Camilo – [...] Desta cadeia, quem sabe se desta mesma cela, partiu há cinquenta anos para o degredo meu tio paterno, Simão Botelho, um pobre moço que amou, perdeu-se e morreu amando. Mas haverá amor digno desse nome que não seja de perdição? Desde menino que em minha casa ouvia contar a sua triste história. Dessas recordações, de notícias que achei nos livros de registo da cadeia e dos papéis antigos que minha irmã conservava, tirei um romance que escrevi sentado àquela mesa, em quinze dias, os mais atormentados da minha vida. Simão Botelho tinha dezoito anos – uma criança! – quando saiu daqui para o degredo. E eu, que tenho o dobro da sua idade, e por amor também me perdi – para onde irei eu, amanhã?

Ora bem: quem acabou degredado foi Vieira de Castro...!

Acrescente-se a existência de pelo menos mais duas adaptações cénicas do *Amor de Perdição*: uma realizada em 2007 pela companhia d'As Entranhas no Teatro Nacional D. Maria II e outra em 1965 na TV Cultura de São Paulo.

OS FILMES

Temos notícia de seis filmes extraídos do *Amor de Perdição*, dois deles brasileiros: são seus autores/realizadores Francisco Santos (1914) e José Viana (1917).

Mas vejamos então os filmes «Amor de Perdição» portugueses. São de George Pallu (1921), de António Lopes Ribeiro (1943), de Manoel de Oliveira (1978) e de Mário Barroso (2008). E começamos precisamente por este último, na medida em que, ao transpor o drama para os dias de hoje, necessariamente procede a uma atualização da linguagem e do desfecho: Simão já não é condenado ao degredo na Índia...

Mas, tal como noutro lado escrevemos, «existe uma ambiguidade aflo-rada nas relações da família de Simão e na violência dos confrontos, mas nada disso, e ainda menos a mudança de época, afasta a essência do filme da essência do texto de Camilo Castelo Branco»¹².

Maria do Rosário Leitão Lupi Belo realça, a propósito dos três outros filmes citados, o «potencial expressivo que se pode, em boa parte, definir como cinematográfico avant la lettre»¹³: e, com efeito, a narrativa camiliana até

¹² Duarte Ivo Cruz – «O Amor de Perdição na Forma de Espetáculo», *A Fonte*. Instituto Cultural D. António Ferreira Gomes, 2013.

¹³ Maria do Rosário Leitão Lupi Belo – *Narrativa Literária e Narrativa Fílmica – O Caso do Amor de Perdição*.

se adequa mais, por definição, à expressão cinematográfica do que às limitações espaciais de um palco.

Mesmo assim: com a exceção relativa do filme de Manoel de Oliveira, pelas razões que mais adiante se expõem, as adaptações cinematográficas, menos embora do que as adaptações cénicas, refletem a óbvia limitação da forma e da técnica subjacente.

No filme de Pallu essa limitação é evidente, pois decorre desde logo da ausência de diálogo. E no filme de Lopes Ribeiro, que se inicia com a entrega voluntária de Camilo à cadeia, existe como que um destaque nas cenas propiciadoras de espetáculo – o baile, cenas de violência, os crimes e as ciladas, a pungente despedida e morte de Teresa a ver o navio partir...

Mas essa adequação acaba por ser comum a todas as restantes expressões de espetáculo, com a eventual distinção (mas não exceção...) do filme de Manoel de Oliveira, desde logo pelas longas leituras do texto de Camilo, num filme que dura umas exatas 4h25m.

É que, diz-nos João Benard da Costa, o filme é «uma adaptação em que nenhuma palavra fosse excluída. O que os atores não diziam foi confiado a duas vozes em *off*: a do condutor da narrativa (a que Oliveira chamou, em vez de relator, delator) e que avança sobre a narrativa, e a que Oliveira chamou Providência»¹⁴...

Registe-se que em depoimento prestado a José de Matos Cruz, Manoel de Oliveira afirma que «em Amor de Perdição há a transposição de um sentimento romântico, que foi muito característico na época mas que [...] persiste e persistirá»¹⁵. E registe-se também que, para Jacques Parsi, o sucesso do filme veio sobretudo do estrangeiro¹⁶...

AMOR DE PERDIÇÃO NA ÓPERA E NO BAILADO

A espetacularidade e a força romântica do *Amor de Perdição* adequam-se a expressões e interpretações ligadas à música e ao bailado.

Logo em 1907, João Arroio, compositor de grande talento e curiosamente Ministro de Estado, fez estrear no Teatro de São Carlos a ópera *Amor de Perdição*, de clara influência wagneriana, diz-nos João de Freitas Branco¹⁷. Manuel Ivo Cruz sempre referiu a qualidade musical e a ligação ao que apelidava (e bem) de génio camiliano.

2.ª ed. FCG e FCT, 2008.

¹⁴ João Bénard da Costa – *Histórias do Cinema*. INCM, 1991.

¹⁵ José de Matos-Cruz – *Manoel de Oliveira e a Montra das Tentações*. SPA e Publicações D. Quixote, 2006. 31.

¹⁶ Jacques Parsi – *Manoel de Oliveira*. FCG, 2002. 111.

¹⁷ João de Freitas Branco – *História da Música Portuguesa*. 4.ª ed. atualizada por João Maria de Freitas Branco. PEA, 2005.

A adaptação e o libreto são de Francisco Bernardo Braga, mas a ópera foi estreada, em Lisboa, recorde-se... em italiano. Foi feita também uma versão em alemão e, de uma forma ou de outra, fez carreira internacional – Hamburgo, Rio de Janeiro, Curitiba, Buenos Aires: assim era o circuito e o espetáculo operístico no princípio do século passado.

Em qualquer caso, Alberto Pimentel, que assistiu ao espetáculo, não poupa elogios à música, sobretudo o terceiro ato, «maravilha (diz ele) da arte dentro do qual a suprema expressão e a suprema sobriedade se enlaçam nessa extraordinária simbiose que caracteriza as obras primas [...] não há um compasso de música banal, não há uma página que não denuncie o grande equilíbrio e senso estético de quem a concebeu». E isto, «a despeito da inferioridade lastimosa do libreto que desnaturou um dos mais belos temas da nossa literatura de todos os tempos»¹⁸...

Passam 84 anos. Em 1991 é estreada no Teatro Nacional de São Carlos a ópera *Amor de Perdição* de António Emiliano sobre libreto de António S. Ribeiro. Curiosamente, são retomadas duas cenas à ópera de Arroio, devidamente como tal identificadas: e a acareação com a estética musical de Emiliano valoriza o espetáculo, dada a grande qualidade de ambas as partituras.

De notar ainda que os dois primeiros atos alternam cenas cantadas e cenas declamadas, com destaque para a intervenção de Mariana, que ganha na ópera de António Emiliano e de António S. Ribeiro um particular destaque, documentado, aliás, nos textos de ambos no programa do espetáculo do Teatro Nacional de São Carlos¹⁹.

Finalmente: em 1968 Carlos Trincheiras estreou o bailado *Amor de Perdição* sobre a 5.ª Sinfonia de Joly Braga Santos.

ATUALIDADE E «TEATRALIDADE» DO AMOR DE PERDIÇÃO

Ainda duas referências, para concluir.

O *Amor de Perdição* não perdeu atualidade. Comprovam-no as numerosas celebrações dos 150 anos, realizadas em diversos pontos do país (e citamos um congresso em Viseu, onde decorre parte da ação) e o ciclo evocativo do romance realizado em outubro de 2012 no Centro Cultural de Belém, reunindo professores e estudantes do ensino secundário.

A publicação de textos, designadamente de alunos simulando cartas dos personagens, mostrou a atualidade do romance de Camilo. Os debates foram coordenados por Daniel Sampaio, que no texto introdutório é categórico: «*Amor de Perdição* continua atual? Creio que sim. A novela retrata não só o drama íntimo da

¹⁸ Alberto Pimentel – *Notas sobre o Amor de Perdição*. 1915.

¹⁹ Cf. os textos incluídos no programa do TNSC.

paixão de Teresa e Simão, como também mostra dois jovens em luta contra o poder instituído, os estatutos sociais e o conservadorismo da época»²⁰.

E para terminar, um texto de Ester de Lemos sobre a teatralidade dos personagens do romance de Camilo Castelo Branco:

Como no teatro (as personagens) quase só são surpreendidas nos momentos altos e tensos da sua atuação, descurando o narrador as análises e aprofundamentos do carácter de que as ações narradas aparecem como afloramento flagrante.²¹

²⁰ Cf. *O Olhar dos Jovens Sobre o Amor de Perdição – Camilo Castelo Branco no Centro Cultural de Belém*. Textos introdutórios de António Osório, Vasco Graça Moura e Daniel Sampaio. CCB-INCM, 2013.

²¹ Ester de Lemos – Introdução ao *Amor de Perdição*. Ulisseia.

A descoberta da dor na infância. Uma análise através dos protagonistas de *Le Petit Prince* e *Meu Pé de Laranja Lima*

FABIO MARIO DA SILVA*

CLEPUL

CEC da UL

Este artigo tem como principal objetivo apresentar a descoberta de sensações dolorosas na infância, através da trajetória dos protagonistas-crianças nas narrativas de *Le Petit Prince* (1943), de Antoine de Saint-Exupéry, e de *Meu Pé de Laranja Lima* (1968), de José Mauro de Vasconcelos. Abordaremos, de forma sucinta, como ambas as obras, distantes em muitos pontos dos seus enredos, se aproximam no seu desenvolvimento. Em ambas é a criação e aprofundamento de novas amizades – ora com personagens adultas no mundo real, ora no domínio do fantástico com elementos da natureza – que se revelam determinantes na construção da personalidade destas crianças, bem como componentes fundamentais do seu crescimento. Crescimento esse marcado, invariavelmente, pela descoberta de emoções «negativas» (a desilusão, a perda, a morte, a saudade) com as quais a criança terá de aprender a lidar na sua passagem para a vida adulta.

Quando se fala sobre literatura infantojuvenil em colóquios e revistas especializadas, quase sempre a temática da dor e do sofrimento estão ausentes. Isto devido, segundo cremos, a uma compreensão de que no universo infantil os aspetos mais relevantes estarão associados ao lúdico, ao fantástico e à aprendizagem. Contudo, *Le Petit Prince* de Antoine de Saint-Exupéry e *Meu Pé de Laranja Lima* de José Mauro de Vasconcelos são obras reveladoras de como no universo infantil a dor pode se tornar matéria discursiva ligada a um processo de entendimento entre o «mundo infantil» e o «mundo adulto»¹. Tais obras

* Pós-doutorando da Universidade de São Paulo, com o apoio financeiro da FAPESP. Pesquisador do CLEPUL e CEC da Univ. de Lisboa.

¹ Aliás, Maria Dorothea Franco alude a esta problemática discursiva do pensamento infantil e adulto em *Le Petit Prince*: «A expressão linguística observada na comunicação entre o avião e o pequeno príncipe aproxima-se do pensamento do adulto, que atua, constantemente, com conceitos abstratos. O diálogo final entre as personagens, indicando o retorno do príncipezinho para o asteroide B 612, apresenta o conceito abstrato morte, através da voz da criança» (cf. *Linguagem e pensamento infantil na obra O Pequeno Príncipe: construção do conceito «cativar» em atividades de leitura*. Porto Alegre: Centro Universitário Ritter dos Reis, 2009. 36). Discurso esse também não distante em *Meu Pé de Laranja Lima* já que Zezé tem de aprender,

reproduzem ambientes fantásticos nos quais duas crianças, um «príncipe» e um «pobre garoto», respetivamente, através das relações interpessoais que desenvolvem, descobrem os sentimentos mais profundos da amizade, que seguidamente os levam à descoberta das sensações dolorosas da vida, pelo confronto com um mundo realista de sofrimento e de crueldade, num diálogo com os seus alteregos – a Rosa (no planeta B 612) e o Piloto (no planeta Terra) em *Le Petit Prince*, e a Muda para Zezé, em *Meu Pé de Laranja Lima*.

Os protagonistas destas obras se distanciam no que diz respeito às categorias sociais, já que Zezé é uma pobre e sensível criança², enquanto o Pequeno Príncipe é revelado com detalhes de nobreza³, desde as suas indumentárias até o seu lugar de morada, o planeta B 612. Outro fator importante e revelador de disparidade entre os textos é que enquanto em *Meu Pé de Laranja Lima* todas as personagens são chamadas pelo nome próprio, desde os amigos e familiares de Zezé até o seu Pé de Laranja Lima, carinhosamente chamado de Xururuca, em *Le Petit Prince* nenhuma das personagens possui nome próprio, todas elas sendo apresentadas por metonímia relativa a uma profissão ou estereótipo social – o empresário, o Piloto, o bêbedo, o vaidoso, o rei, o acendedor de lâmpadas, o príncipezinho.

Quando nos propusemos falar da descoberta da dor na infância não nos referíamos, necessariamente, à dor física, mas esta também se faz presente. Encontramo-la consecutivamente em *Meu Pé de Laranja Lima* já que Zezé, menino considerado «endiabrado», é constantemente espancado por seus familiares, e frequentemente se envolve em brigas com as crianças de sua idade. Este é outro ponto de dissemelhança entre as obras, já que o Príncipezinho apresenta um comportamento exemplar ao longo de toda a obra, e não sofre de maus-tratos como Zezé.

Conseqüentemente, abordaremos a descoberta das sensações dolorosas pelas crianças a partir das relações que os protagonistas desenvolvem com outras personagens, demonstrando que a criança, desde cedo, tem de aprender a conviver com essas sensações, como ritual de passagem para entender e penetrar no «mundo adulto». Mundo este que apresenta certos factos e atitudes

principalmente com a sua dura realidade social, como deslindar meios para a sua própria sobrevivência, já que sua família, as personagens adultas da narrativa, não conseguem lhe dar condições para viver sua infância sem se preocupar com o seu sustento, visto que seu pai estava desempregado e sua mãe trabalhava numa fábrica e recebia um salário paupérrimo. Por isso, Juliana Cruz refere que «a obra se encaixa como as obras sociais e de característica realista que teve seu início na literatura infantil brasileira no final da década de 60 e por toda a década de 70» (cf. *O Meu Pé de Laranja Lima: do broto ao fruto. A recepção da obra de José Mauro de Vasconcelos por diferentes gerações*. Maringá: Universidade Estadual de Maringá, 2009. 76) do século xx.

² A história se passa com Zezé aos seis anos de idade.

³ A idade do Pequeno Príncipe não é revelada, mas este aparenta ter entre 8 a 12 anos.

sem lógica para o universo infantil, ao mesmo tempo que o mundo infantil se revela, muitas vezes, incompreensível aos adultos⁴, como, por exemplo, na passagem em que o narrador-aviador lembra os seus desenhos de infância que incompreensivelmente os adultos ao seu redor não conseguiam entender: «Les grandes personnes ne comprennent jamais rien toutes seules, et c'est fatigante, pour les enfants, de toujours et toujours leur donner des explications»⁵.

Um ponto relevante em ambas as obras, e através do qual podemos fazer uma aproximação consistente entre elas é, primeiramente, a existência de um universo paralelo como, por exemplo, na necessidade de criação de uma amizade com um elemento da natureza, seja a Rosa para o Pequeno Príncipe, seja o Pé de Laranja Lima para Zezé.

A Rosa brotara, vinda não se sabe de onde, no Planeta B 612 e, segundo afirma o próprio Príncipezinho, é fraca e ingénuo, mesmo quando se crê poderosa com seus espinhos. A sua característica principal é, contudo, a vaidade, e por isso a Rosa desdenha do Pequeno Príncipe, fazendo-o duvidar das suas próprias palavras, o que, aliado ao seu já existente desejo de descobrir outros mundos, fez o Príncipezinho alçar voos por outros planetas, deixando seus três vulcões e sua rosa devidamente cuidados. Mais tarde, este revela ao seu amigo Piloto que só agora, durante sua estadia no planeta Terra, compreendeu que «Je n'ail alors rien su comprendre! J'aurais dû la juger sur les actes et non sur les mots. Elle m'embaumait et m'éclairait. Je n'aurais jamais dû m'enfuir! J'aurais dû deviner sa tendresse derrière ses pauvres ruses. Les fleurs sont si contradictoires! Mais j'étais trop jeune pour savoir l'aimer»⁶. O Príncipezinho conhece, assim, a saudade melancólica, associada a algum remorso, porque «A dor tem ela própria frequentemente uma relação com as memórias, os desejos, os conflitos, a culpa, a frustração, como função simbólica e de mecanismo de defesa»⁷.

Já em *Meu Pé de Laranja Lima* Zezé se depara, num quintal cheio de laranjeiras na futura casa de sua família, com um pé de laranja lima que começa a lhe falar, ato de que apenas ele se podia perceber, fosse ouvindo sua voz, fosse escutando as batidas do seu coração no tronco. Tão-só o facto de conhecer uma muda que lhe dá conselhos e lhe afaga o coração transforma Zezé numa criança cheia de felicidade, porque assim se tornara diferente e se sentia especial

⁴ Além do que, como bem explicita Maria Dorothea Franco, «Inúmeros são os episódios narrativos que se aproximam da linguagem e do pensamento infantil e aqueles que se assemelham mais à linguagem e ao comportamento adultos» (cf. *Linguagem e pensamento infantil na obra O Pequeno Príncipe: construção do conceito «cativar» em atividades de leitura*. Porto Alegre: Centro Universitário Ritter dos Reis, 2009. 43).

⁵ Antoine Saint-Exupéry – *Le Petit Prince*. Paris: Éditions Gallimard Jeunesse, 2007. 11.

⁶ *Ibidem*: 42.

⁷ Arantes Gonçalves – «Da Sensação à Expressão da Dor», Michel Dupuis (org.) – *Dor e sofrimento: uma perspectiva interdisciplinar*. Porto: Campo das Letras, 2001. 308.

em relação a outrem; principalmente para uma personagem como Zezé, constantemente humilhado e se sentindo sozinho, fosse por suas ideias travessas que irritavam a todos, fosse por sua inteligência aguçada que lhe deixava à frente das outras personagens.

Tanto a Rosa como a Muda de Laranja parecem funcionar como alter egos dos protagonistas, quer dizer, como um outro «eu», estabelecendo vínculos de ligação tão fortes que a sobrevivência dessas plantas se configura quase como a manutenção e estabilidade dos sentimentos de ambos os protagonistas: «Se o sofrimento é sempre o sofrimento de quem o experiencia, é possível, e mesmo natural, ter sofrimento perante a dor e sofrimento alheios»⁸.

Ressalve-se, contudo, as diferenças entre estes alteregos. Sendo duas das características da Rosa, o narcisismo e o egocentrismo, fundados em exigências de sua capacidade e beleza, que superestimam suas qualidades, esta as revê e reflete sobre elas, ao perder o Príncipezinho quando este decide partir em busca de novas aventuras – o amor teria a capacidade de superar, em parte, o seu orgulho: «Mais oui, je t'aime, lui dit la fleur. Tu n'en as rien su, par ma faute. Cela n'a aucune importance. Mais tu as été aussi sot que moi. Tâche d'être heureux...»⁹. Diferentemente, o Pé de Laranja Lima mantém com Zezé uma relação consistente de conselheiro, fazendo-o refletir constantemente sobre os seus sentimentos, como, por exemplo, quando a criança lhe revela que seu pássaro de estimação tinha escapado da gaiola, levando-o a comparar a gaiola vazia com o seu estado de solidão:

- Xururuca.
- Que foi?
- Fica feio se eu chorar?
- Nunca é feio chorar, bobo. Porquê?
- Não sei, ainda não me acostumei. Parece que aqui dentro a minha gaiola ficou demais vazia...¹⁰

Um fator crucial para o desenvolver da maturidade em ambas as crianças protagonistas é o contacto com as personagens adultas¹¹: o «portuga», no caso

⁸ Diogo Alcoforado – «A dor. Os sofrimentos», Michel Dupuis (org.) – *Dor e sofrimento: uma perspectiva interdisciplinar*. Porto: Campo das Letras, 2001. 153.

⁹ Antoine Saint-Exupéry – *Le Petit Prince*. Paris: Éditions Gallimard Jeunesse, 2007. 44.

¹⁰ José Mauro de Vasconcelos – *Meu Pé de Laranja Lima*. 6.ª ed. Lisboa: Dinapress, 2011. 69.

¹¹ Encontramos, em ambas as obras, diversas personagens que ajudam à construção da personalidade dos protagonistas, reveladoras da complexidade da estrutura narrativa dessas obras apesar de serem livros infantojuvenis. Contudo, no nosso estudo focaremos apenas a relação entre os protagonistas-crianças e as duas principais figuras adultas, o Piloto e o Português, bem como as duas plantas falantes, a Rosa e a Muda.

de Zezé, e o Piloto, quanto ao Príncipezinho. O Piloto assume a responsabilidade de ser o narrador, atribuindo a narrativa sobre as aventuras do Príncipezinho às informações prestadas por essa personagem, do que podemos concluir que nos encontramos diante de um narrador do tipo homodiegético¹² mas com uma característica muito particular: o Príncipezinho toma diretamente a palavra, e nesse caso a sua narrativa está num nível hipodiegético. Ou seja, o Príncipezinho é um segundo narrador, que conta uma história particular dentro de outra história mais geral contada pelo Piloto, o narrador número um, e, por isso, em muitas passagens prevalecem as sensações e sentimentos do aviador. Em *Meu Pé de Laranja Lima* a estória é narrada pelo próprio Zezé aos seus 48 anos, que se assume como narrador autodiegético ao contar a sua própria estória.

Observando mais detalhadamente essa relação descobre-se que os laços de amizade criados correspondem a uma relação profunda, quase paternal: o Piloto e o Português procuram entender o universo dessas crianças, valorizando suas atitudes e descobrindo nelas uma grande fragilidade diante de um mundo tão perigoso – seja o logro da serpente do deserto que dialoga com o Príncipezinho, sejam os maus-tratos e a exclusão social de Zezé –, como também constata que essas crianças, apesar da sua tenra idade, já se encontram inseridas nas problemáticas do mundo adulto, porque já conhecem dor e sofrimento. Assim o espanto do Português ao se questionar «como pode uma criança assim entender e sofrer com os problemas de gente grande. Nunca vi!»¹³ ou o do Piloto que, ao tentar consolar o Príncipezinho de que a sua Rosa não correria perigo, se depara com emoções de sofrimento: «Je ne savais pas trop quoi dire. Je me sentais très maladroit. Je ne savais comment l'atteindre, où le rejoindre... C'est tellement mystérieux, le pays des larmes»¹⁴.

Lembre-mos que Zezé conhece o seu amigo Português através do seu passatempo predileto: pegar carona/boleia na traseira do reluzente carro do homem solitário que a princípio queria dar uma enorme surra em Zezé, devido aos constantes sustos que sofria ao ver o peralta na traseira do seu automóvel. Assim eles se tornaram muito amigos até que Zezé recebeu a notícia que o carro do Português havia sido esmagado por um comboio, e o condutor não resistira e morrera, fazendo com que Zezé descobrisse que «ele partia do mundo dos meus sonhos para o mundo da minha realidade e dor»¹⁵. O protagonista vive uma fase

¹² Os conceitos sobre tipologias de narradores aqui referidos foram retirados da obra: Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes – *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Almedina, 2002. 259 [narrador autodiegético], 265 [narrador homodiegético], 292 [narrador hipodiegético].

¹³ José Mauro de Vasconcelos – *Meu Pé de Laranja Lima*. 6.ª ed. Lisboa: Dinapress, 2011. 148.

¹⁴ Antoine Saint-Exupéry – *Le Petit Prince*. Paris: Éditions Gallimard Jeunesse, 2007. 37.

¹⁵ José Mauro de Vasconcelos – *Meu Pé de Laranja Lima*. 6.ª ed. Lisboa: Dinapress, 2011. 183.

de profunda depressão; sua família, por desconhecer a amizade da criança com o Português, estava convencida que tal estado melancólico era devido à notícia que seu pé de laranja lima seria destruído. É exatamente neste estado angustiante que Zezé entende que o sofrimento não está apenas associado à dor física, mas que é uma sensação muito mais profunda¹⁶, enraizada em laços deveras fortes, como bem lembra David Le Breton: «La douleur est intime, certes, mais elle est aussi imprégnée de social, de culturel, de relationnel, elle est le fruit d'une éducation»¹⁷. Consta Zezé sobre essa sensação que tanto difere da dor física:

Não podia deixar de pensar nele. Agora sabia mesmo o que era a dor. Dor não era apanhar de desmaiar. Não era cortar o pé com caco de vidro e levar pontos na farmácia. Dor era aquilo, que doía o coração todinho, que a gente tinha que morrer com ela, sem poder contar para ninguém o segredo. Dor que dava desânimo nos braços, na cabeça, até na vontade de virar a cabeça no travesseiro.¹⁸

O que Zezé comprova é aquilo que bem explicita Arantes Gonçalves ao afirmar que o sofrimento não é a dor, contudo pode causar a dor, principalmente quando associado a um contexto de perda, ou ameaça nas dimensões psicológica e/ou social¹⁹.

No caso de *Le Petit Prince* lembremos que o Piloto revela que o Príncipezinho lhe aparecera como num sonho, no meio de um deserto, lhe trazendo afago e descobrindo um poço para matar sua sede; poço esse perto do lugar onde ele deveria voltar ao seu planeta, já que se afastara quase dois anos. Contudo, o facto de ver o Príncipezinho falando com uma serpente assusta o Piloto; serpente essa que promete reenviá-lo de volta ao seu planeta através de uma picada. O narrador-Piloto entristece-se abruptamente com aquela revelação mas o Pequeno Príncipe lhe diz para não sofrer, mesmo quando constatasse que o seu corpo estava inerte, afirmando que devemos saber olhar além das simples aparências; já que não haveria outra forma de voltar ao seu planeta, pois que seu corpo estava pesado, precisava da picada para se tornar mais leve. É esse facto que perturba o Piloto, já que se acostumara com aquele sorriso,

¹⁶ Segundo Maria Lúcia Couto Soares a dor seria um excesso da sensação: «A sensação é um *ratio*, logos ou uma certa proporção e os excessos, as impressões que ultrapassam os limiares do próprio órgão sensorial, causam dor ou destruição. A dor, neste caso, é uma desarmonia, ou uma desproporção, uma sensação desproporcionada, organizada por algum excesso» («A intencionalidade do sentir», Maria José Cantista (org.) – *A dor e o sofrimento: abordagens*. Porto: Campo das Letras, 2001. 137).

¹⁷ David Le Breton – *Anthropologie de la Douleur*. Paris: Métailié, 1995. 11.

¹⁸ José Mauro de Vasconcelos – *Meu Pé de Laranja Lima*. 6.ª ed. Lisboa: Dinapress, 2011. 174.

¹⁹ Cf. Arantes Gonçalves – «Da Sensação à Expressão da Dor», Michel Dupuis (org.) – *Dor e sofrimento: uma perspectiva interdisciplinar*. Porto: Campo das Letras, 2001. 306.

por isso o Príncipezinho refere que o seu sorriso lhe será sempre um presente: «Quand tu regarderas le ciel, la nuit, puisque j'habiterai dans l'une d'elles, puisque je rirai dans l'une d'elles, alors ce sera pour toi comme si riaient toutes les étoiles. Tu auras, toi, des étoiles qui savent rire!»²⁰ Ou seja, o «príncipe conduz o aviador ao pensamento reflexivo sobre sua partida, propondo a diferenciação entre a matéria e a essência»²¹.

Chegado o momento da despedida e do terrível encontro com a serpente, a narrativa deixa vagos alguns espaços, apenas revelando que o pequeno tombara. Anos mais tarde, o narrador-Piloto confessa que ao voltar ao lugar onde o corpo do Príncipezinho deveria estar, nada encontrou, por isso deduz que ele voltara ao seu planeta. Hoje, ao olhar as estrelas, o narrador sorri, lembrando-se do seu grande pequeno amigo e confessa que «et aucune grande personne ne comprendra jamais que ça a tellement d'importance!»²² No final da narrativa o narrador-Piloto pede ao seu leitor para que se algum dia encontrar por África um menino com cabelos dourados, lhe diga: «Ne me laissez pas tellement triste: écrivez-moi vite qu'il est revenu...»²³.

Em suma, concordamos com Juliana Cruz quando afirma que o aspecto mais acentuado da linguagem utilizada em *Meu Pé de Laranja Lima*, e que se assemelha a *Le Petit Prince*, é o lirismo poético do inusitado que se pode encontrar na inocência de duas crianças²⁴. Contudo, também constatamos na nossa análise que as personagens protagonistas (Zezé, o Príncipezinho, e o narrador-Piloto que compete com o protagonista-criança na exposição de seus sentimentos e emoções) se aproximam por experienciarem a dor através das memórias, despertando um sentimento de saudade causador de uma angústia dolorosa. E apesar de a «dor ser imutável»²⁵, o modo como cada personagem a descobre e se relaciona com ela é algo bem particular, mas, no caso das personagens-crianças, é um fator crucial para se adentrarem no mundo adulto, na passagem da infância para a adolescência – já quase uma fase adulta no caso de Zezé – aprendendo como lidar com esta sensação através de estados afetivos ligados à memória e a experiências concretas com noções de prazer e dor, agradável e desagradável, fazendo com que a percepção do mundo habitado e

²⁰ Antoine Saint-Exupéry – *Le Petit Prince*. Paris: Éditions Gallimard Jeunesse, 2007. 85.

²¹ Maria Dorothea Franco – *Linguagem e pensamento infantil na obra O Pequeno Príncipe: construção do conceito «cativeiro» em atividades de leitura*. Porto Alegre: Centro Universitário Ritter dos Reis, 2009. 36.

²² Antoine Saint-Exupéry – *Le Petit Prince*. Paris: Éditions Gallimard Jeunesse, 2007. 115.

²³ *Ibidem*: 115.

²⁴ Juliana Cruz – *O Meu Pé de Laranja Lima: do broto ao fruto. A recepção da obra de José Mauro de Vasconcelos por diferentes gerações*. Maringá: Universidade Estadual de Maringá, 2009. 77.

²⁵ Cf. Ernes Junger – *Sobre el dolor seguido de La movilización total y Fuego y movimiento*. Barcelona: Tusquets, 2003. 13.

as próprias experiências físicas e psicológicas com o corpo os façam amadurecer. Isto quer dizer, agudizam atitudes reflexivas sobre a sua própria condição, contribuindo para mudanças emocionais assentes numa ideia de que essas sensações se constituem como base do desenvolvimento humano. O sofrimento é inerente ao ser humano e só o experienciando poderemos compreender intimamente o quanto é importante, ajudando-nos a estabelecer as relações interpessoais e os laços de amizade.

Ποίησις ὁ ριθμός καὶ ἡ γνῶμη καὶ ἡ μορφή ἐστίν*

Fernando Andrade Lemos

Diretor do Círculo de Amigos de Eça de Queirós

INTRODUÇÃO

Com efeito, uma obra, mais especificamente a literária, deve possuir três características fundamentais: o número, o desígnio ou projeto e a configuração ou forma. Normalmente constata-se a presença de determinado desígnio e determinada forma. Mas poderão só estas duas características determinar uma *grande obra*, ou descobrir a sua realidade e sentido mais profundos?

O número assume uma importância essencial. Porquê a existência de 4 Evangelistas, porquê a presença de 10 Cantos em *Os Lusíadas*, porquê o número de capítulos em *Viagens na Minha Terra*, ou *Os Maias*, *verbi gratia*, para não proceder a um alongamento inócuo de títulos de obras?

Frequentemente os números surgem inopinadamente no interior de obras: porquê o número do quarto, o 26, que Maria Eduarda, em *Os Maias*, ou o número de peixes grandes pescados por S. Pedro no decorrer da pesca milagrosa? Deterão algum sentido determinante para a visão global da obra, e, por vezes mesmo, do autor?

Ora o número surgido não se revela uma entidade inócua. Aquele que lá está não poderia ser outro. É aquele. Compete ao crítico ou analista literário desvendar o seu sentido e importância. Jorge de Sena, em obras suas específicas, através dos cálculos do Número de Ouro e do Centro Aritmético provou a importância de que estes se revestem. E é de lamentar que poucos ou nenhuns estudos mais tenham surgido na aplicação a obras e poemas. Na verdade estes cálculos revestem-se de fulcralidade, quando o autor os emprega. E um grande autor emprega-os na elaboração da sua obra a que pretende imprimir importância relevante.

No que respeita ao desígnio, pouco acrescentaremos ao muito que tem sido ecoado em críticas multímodas, umas mais corretas do que outras. Gostaríamos de salientar o facto de possuímos o rascunho de Fernando Pessoa para o título da sua *Mensagem*. E quantos o referem ainda nas suas dissertações sobre esta obra?!

* Pofesis é número, desígnio, forma. Pofesis significa obra manual, englobando, portanto, esta noção tudo quanto se relacione com a mão humana: artes maiores e menores. Entre as maiores encontra-se a obra literária, a que se dedica este trabalho.

Quanto à forma, praticamente tudo já foi dito, desde Aristóteles até ao último teorizador das últimas tendências formais de uma obra. Resta acrescentar que possivelmente o assunto não se encontra encerrado. E felizmente!

Com este trabalho pretendemos constatar estes elementos em duas produções paradigmáticas e conhecidas de muitos leitores em poesia. Focaremos a estrutura do soneto clássico e do poema *Num Bairro Moderno* de Cesário Verde¹.

I. A ESTRUTURA DO SONETO CLÁSSICO

O soneto constitui uma forma fixa de produção poética. Surgiu na corte de Frederico II, na Sicília², e teria sido criado por Pier delle Vigne (1197-1249), conselheiro daquele monarca, ou Giaconno da Lentini (2.ª metade do séc. XII e 1.ª metade do séc. XIII), notário do mesmo monarca. Normalmente aparece uma maior aceitação dos críticos por esta personalidade. Mas, entre os dois, *grammatici certant...*

De início tratava-se de uma composição constituída por uma oitava e dois tercetos decassilábicos. Com Guitonne d'Arezzo (1230-1294) o soneto reveste-se da aparência clássica dividindo os seus 14 versos em duas quadras e dois tercetos consecutivos. O mesmo autor esquematizou as rimas emparelhadas no interior das quadras, firmando o esquema ABBA.

Deve notar-se, desde os seus primórdios, a separação de quadras e tercetos, o que equivale, no cômputo dos versos, a uma separação entre o 8 e o 6.

Anos mais tarde, Petrarca tornou-se, através das suas viagens, o grande difusor desta forma poética.

Sonetto significa pequeno som, o que o liga de imediato ao campo musical, campo esse pontuado pela matemática e pela proporção. Tornou-se, com o volver do tempo, no melhor meio de exprimir pensamentos, ideias e emoções, sobretudo particulares, de vivência aprazível do eu.

A partir destes dados pode inferir-se que o soneto clássico possui uma estrutura essencialmente matemática. Todo ele é uma aplicação do Número de Ouro, que, à altura, se representava pela proporção romana de 5/3, originando um resultado de 1,6...

¹ Para efeitos deste estudo, poder-se-á ter em consideração *O Livro de Cesário Verde* em qualquer das suas edições. Cf. também: Serge Hutin - *A Alquimia*. Lisboa: Livros do Brasil, s. d.; D. Neroman - *Le Nombre d'or*, Paris: Dervy-Livres, 1989.

² A importância da corte deste monarca torna-se fulcral para a noção de cultura medieval. Frederico II reuniu eruditos, poetas, astrólogos, judeus, árabes, cristãos, formando uma síntese superior e aberta do conhecimento. Não é de admirar o surgimento desta estrutura poética na sua corte e todo o seu significado simbólico.

Se o aplicarmos ao número de versos³, constata-se que o Número de Ouro se situa entre o oitavo e o nono versos. Este facto permite a separação das quadras, ou da oitava inicial dos tercetos. E encontra-se bem marcada desde o início.

Sabe-se que o verso decassílabo utilizado no soneto (e não só, basta lembrar *Os Lusíadas*) possui acentuação heroica, ou seja, nas 6.ª e 10.ª sílabas. Procedendo ao mesmo processo de cálculo verifica-se que o Número de Ouro separa a 6.ª sílaba das restantes finais. Isto significa que o decassílabo heroico é um metro construído à base do Número de Ouro.

O soneto possui, deste modo, proporção áurea na vertical e na horizontal. É, efetivamente, uma construção matemática precisa.

Podemos, agora, questionarmo-nos: porquê uma estrutura tão simbólica?

Para respondermos teremos de ligar o soneto a um grupo iniciático medieval, os *Fedeli d'Amore*.

Na verdade, os Fiéis de Amor, como são chamados em português⁴, constituíram uma sociedade secreta de poetas que praticava uma espiritualidade de carácter erótico. A sua luta, inspirada por influências sufis, através da *Tarika*, o equivalente teórico dos Fiéis; cátaras; templários, entre outras, baseava-se na oposição à Igreja Romana, considerada uma meretriz, em relação à Igreja da Sapiência, ou do Amor sublimado platonicamente, ou do Amor transcendente.

Com toda a possibilidade, os criadores do soneto pertenceram a esta sociedade, que, por ser secreta, não permite certezas mas inferimentos. Nomes, no entanto, conhecidos por a ela pertencerem, elencam Guido Cavalcanti, autor de *Donna me prega*, considerado este poema por vários críticos como o *manifesto* deste grupo; Guido Guinizelli; Dante Alighieri; Cino; Francesco Petrarca.

O soneto tornou-se a mostra dos Fiéis de Amor, nos primeiros tempos e, depois, de outros grupos iniciáticos. Basta recordar Camões, um Fiel de Amor português (e não único!), Bocage e Antero de Quental, estes pertencentes à Maçonaria que sofreu forte influência dos Fiéis de Amor.

³ Podemos efetuar a seguinte operação: $14 \times 1,6 - 14 = 8$. Pode realizar-se a seguinte operação que nos indica de imediato a localização no corpo da estrutura: $14 \times 0,6 = 8,4$.

⁴ E que mereceram uma obra de Sampaio Bruno, que os conhecia através da Maçonaria.

II – O POEMA NUM BAIRRO MODERNO DE CESÁRIO VERDE

| | | |
|---------|---|-------|
| 1 20 | Dez horas da manhã; os transparentes Matizam uma casa apalaçada; Pelos jardins estancam-se as nascentes, E fere a vista, com brancuras quentes, A larga rua macadamizada. | |
| 2 19 | <i>Rez-de-chaussée</i> repousam sossegados, Abriram-se, nalguns, as persianas, E dum ou doutro, em quartos estucados, Ou entre a rama dos papéis pintados, Reluzem, num almoço, as porcelanas. | |
| 3 18 | Como é saudável ter o seu aconchego E a sua vida fácil! Eu descia, Sem muita pressa, para o meu emprego, Aonde agora quase sempre chego Com as tonturas duma apoplexia. | ↑ |
| 4 17 | E rota, pequenina, azafamada, Notei de costas uma rapariga, Que no xadrez marmóreo duma escada, Como um retalho de horta aglomerada, Pousara, ajoelhando, a sua giga. | 2ºφ/2 |
| 5 16 | E eu, apesar do sol, examinei-a: Pôs-se de pé; ressoam-lhe os tamancos; E abre-se-lhe o algodão azul da meia, Se ela se curva, esguedelhada, feia, E pendurando os seus bracinhos brancos. | |
| 6 15 | Do patamar responde-lhe um criado: <i>Se te convém, despacha; não converses.</i> <i>Eu não dou mais.</i> E muito descansado, Atira um cobre lívido, oxidado, Que vem bater nas faces duns alperces. | |

| | | |
|----------|--|--|
| 7 14 | Subitamente – que visão de artista! – Se eu transformasse os simples vegetais, À luz do sol, o imenso colorista, Num ser humano que se mova e exista Cheio de belas proporções carnis?! 1ºφ/2↓ | |
| 8 13 | Bóiam aromas, fumos de cozinha; Com o cabaz às costas, e vergando, Sobem padeiros, cheios de farinha; E às portas, uma ou outra campainha Toca, frenética, de vez em quando. φ↑ | |
| 9 12 | E eu recompunha, por anatomia, Um novo corpo orgânico, aos bocados Achava os tons e as formas. Descobria Uma cabeça numa melancia, E nuns repolhos seios injectados. | |
| 10 11 | As azeitonas, que nos dão o azeite, Negras e unidas, entre verdes folhos, São tranças dum cabelo que se ajeite; E os nabos – ossos nus, da cor do leite, E os cachos de uvas – os rosários de olhos. CA | |
| 11 10 | Há colos, ombros, bocas, um semblante Nas posições de certos frutos. E entre As hortaliças, túmido, fragrante, Como dalguém que tudo aquilo jante, Surge um melão, que me lembrou um ventre. | |
| 12 9 | E, como um feto, enfim, que se dilate, Vi nos legumes carnes tentadoras, Sangue na ginja, vívida, escarlate, Bons corações pulsando no tomate E dedos hirtos, rubros, nas cenouras. φ↓ | |

| | | |
|---------|---|--------|
| 13 8 | O sol dourava o céu. E a regateira, Como vendera a sua fresca alface E dera o ramo de hortelã que cheira, Voltando-se, gritou-me prazenteira: <i>Não passa mais ninguém... Se me ajudasse?!</i> | |
| | | 1°φ/2↑ |
| 14 7 | Eu acerquei-me dela, sem desprezo; E, pelas duas asas a quebrar, Nós levantámos todo aquele peso Que ao chão de pedra resistia preso, Com um enorme esforço muscular. | |
| 15 6 | <i>Muito obrigada! Deus lhe dê saúde!</i> E recebi, naquela despedida, As forças, a alegria, a plenitude, Que brotam dum excesso de virtude Ou duma digestão desconhecida. | |
| 16 5 | E enquanto sigo para o lado oposto, E ao longe rodam umas carruagens, A pobre afasta-se, ao calor de Agosto, Descolorida nas maçãs do rosto, E sem quadris na saia de ramagens. | |
| 17 4 | Um pequerrucho rega a trepadeira Duma janela azul; e, com o ralo Do regador, parece que joeira Ou que borriфа estrelas; e a poeira Que eleva nuvens alvas a incensá-lo | |
| | | 2°φ/2↓ |
| 18 3 | Chegam do gigo emanações sadias, Oiço um canário – que infantil chilrada! – Lidam <i>ménages</i> entre as gelosias, E o sol estende, pelas frontarias, Seus raios de laranja destilada. | |

| | | |
|---------|--|--|
| 19 2 | E pitoresca e audaz, na sua chita, O peito erguido, os pulsos nas ilhargas, Duma desgraça alegre que me incita, Ela apregoa, magra, enfezadita, As suas couves repolhudas. Largas. | |
| 20 1 | E como as grossas pernas dum gigante, Sem tronco, mas atléticas, inteiras, Carregam sobre a pobre caminhante, Sobre a verdura rústica, abundante, Duas frugais abóboras carneiras. | |

5

Na sua época, este poema teve uma receção nada favorável. Viu-se acusado de incompleto, de versos infantis e principiantes, como o primeiro da décima quintilha, entre outros. Ninguém, porém, reparou que estava diante de uma obra-prima e, sobretudo, de um doloroso e impossível grito da melancolia que consumia o autor.

Com efeito, trata-se de um texto riquíssimo nas suas possibilidades de análise. Neobarroco, impressionista, surrealista, decorado com o fresco erotismo próprio de Cesário..., este poema baseia-se, para a expressão do tema na Grande Obra, na centralidade aritmética (CA) e na centralidade áurea (φ).

Antes, porém, de se avançar para o estudo das três últimas alíneas, dado que as anteriores se trabalham sobejamente em crítica e em análise literária, convém reparar nos números que surgem logo de imediato ao leitor: o número de estrofes, de versos e de sílabas.

Com efeito, Cesário emprega 20 quintilhas, 100 versos e 1000 sílabas métricas, pois cada verso se estende pelo decassilabismo heroico.

O 20, aliando as estrofes com as quintilhas (símbolo do homem físico), remete para o homem e para a dualidade que é vivida neste poema. Cesário opõe-se à *regateira* jovem. Esta, por sua vez, opõe-se ao *criado* e ao aspeto com o produto que vende. Mas a mais acentuada oposição é a primeira. A melancolia impedia o poeta a um relacionamento normal com a mulher. Daí o *refugiar-se* em personagens femininas mais decadentes do que o seu estado de alma. A impossibilidade anotada continua; por isso o poeta dota a rapariga com produtos adjetivados pelo desejo: as *faces duns alperces*, a *fresca alface* e a *hortelã que cheira*, as *suas couves repolhudas*, *largas*, e, finalmente, as *duas frugais abóboras carneiras*.

⁵ A numeração ao longo das quintilhas segue a ordem direta na linha superior e a inversa na inferior.

Os números 100 e 1000 remetem, no caso do primeiro, para o homem intelectual/espiritual – daí a criação de um novo corpo impossível, à semelhança de Arcimboldo – e, no que respeita ao segundo, para uma universalidade de comportamento provocado pela doença. Cesário está consciente do seu mal e considera-o universal.

1. A GRANDE OBRA E A CENTRALIDADE ARITMÉTICA

A criação de um corpo a partir dos legumes permite concluir que Cesário dominava a Alquimia. Esta ciência, na verdade, era a única que lhe permitia suplantar e sublimar o problema causado pela melancolia.

Ao longo de todo este processo podemos vislumbrar as diversas operações. Encontramos o princípio na estrofe 7, onde a presença do Sol preside à criação, tal como, na afirmação da Tábua de Esmeralda, o Sol é o Pai; de seguida, surge a Preparação, através da meditação e da contemplação, pela consciencialização dos sentidos – o que pode ver-se na estrofe 8 e 9. Nesta mesma estrofe, sem interrupção, irrompem a cabeça e os *seios injectados*. Se se relacionar a cabeça com o pensamento e os seios como manifestação do amor, deparamo-nos com as duas atitudes necessárias à consecução e prossecução da Obra: o raciocínio e a dedicação ao esforço.

Entra-se, então, na obra em negro, na estrofe 10, com as azeitonas *negras e unidas*. Deve notar-se que a obra em negro possui a promessa do ouro futuro. A reação da sua época, que não soube compreender o significado deste verso, *As azeitonas, que nos dão o azeite*, considerou-o infantil e próprio de um principiante; no entanto, encerra a promessa da realização perfeita de todo o esforço. Verso extraordinário, na verdade!

Nesta mesma estrofe desenrola-se a obra em branco, ou da prata, e entra-se na *cauda pavonis* através dos olhos. Termina a obra menor. Na estrofe 11, aquele momento da Grande Obra aparece em toda a sua plenitude com a mistura de partes corporais, frutos e cores subjacentes. O melão, verde ou amarelado claro, indica a cor predominante da *cauda pavonis* e da *citrinitas*, dando entrada na obra em vermelho, que se desenrola na estrofe 12.

No início da 13, a completar todo este processo, brilha o Sol que *dourava o céu*. Falta ainda um momento importante no desenvolvimento de todo o esforço: a projeção do Ouro. Este, com efeito, não pode fechar-se em si mesmo ou no operador: deve difundir-se como *elixir da longa vida*, símbolo de que a Pedra Filosofal é perfeita. Encontramos a projeção na estrofe 17, a estrofe que muitos críticos consideram excepcional na fria produção do poeta, que poucas vezes atinge estes arroubos emotivos.

Podemos perguntar-nos: porquê a não colocação da projeção a seguir à obra em vermelho?

Com efeito, como poderia a Obra agir sem que o Poeta se congoçasse com a Vendedeira, sem que houvesse essa união de infortúnios, cuja resolução só se encontra na interajuda? São, *grosso modo*, três estrofes de separação, encontrando-se o número 3 como síntese e início (porque o algarismo 3 é a reprodução física da unidade) de uma nova e mais saudável – digamo-lo – situação e vivência.

Fácil é calcular a centralidade aritmética num poema de 20 estrofes: entre as quintilhas 10 e 11. Situa-se precisamente no momento da separação da obra da prata e da do ouro, entre a obra menor e a maior.

2. A CENTRALIDADE ÁUREA

Neste poema Cesário Verde empregou a proporcionalidade áurea direta mas igualmente a inversa. Constatemo-las para atingirmos o significado desta dupla direção.

2.1. Ordem direta

Na ordem direta, o Centro Áureo situa-se entre as 12 e 13 estrofes⁶, isto é, precisamente no momento em que Cesário acaba a criação daquele corpo fenomenal. Se atendermos aos subcentros áureos verifica-se que o primeiro⁷ se encontra entre as quintilhas 7 e 8, ou seja, na preparação da Grande Obra. O segundo subcentro áureo⁸ separa as quintilhas 17 e 18, isto é, situa-se em plena projeção do ouro conseguido.

2.2. Ordem inversa

Efetuada os cálculos equivalentes mas em sentido contrário, ou seja, a começar do fim do poema, constata-se que o Centro áureo se estabelece entre a 8.^a e 9.^a quintilhas, ou no preciso momento em que começa a descrição da formação do corpo imaginado a partir dos legumes. O primeiro subcentro áureo situa-se entre as estrofes 13 e 14, quando o eu-poético entra em contacto direto com a vendedeira e se verifica a junção dos dois através do *nós levantámos*. O segundo subcentro áureo, entre as estrofes 3 e 4, retratando o eu-poético o seu problema de saúde e o aspeto franzino e desleixado da vendedeira.

2.3. Conclusão

Daqui pode concluir-se:

a. que a centralidade áurea determina, nas duas ordens, o corpo ima-

⁶ $20 \times 0,618 = 12,36$

⁷ $12,3 \times 0,618 = 7,6$

⁸ $0,618 \times 7,7 = 5,41$

$5,41 + 12,36 = 17,77$

ginário, isolando o seu espaço no poema. Representa a importância que o eu-poético atribui a esse fenómeno. Mais: a necessidade absoluta da criação desse corpo imaginário em substituição do corpo físico com que não consegue relacionar-se. É o momento forte do poema realçado pela colocação no meio do Centro aritmético;

b. que os subcentros áureos *narram* a história periférica do mal do eu-poético: o encontro com uma vendadeira jovem e frágil, a sua transformação no ser de *belas proporções carnavais*, a interajuda e a alegria resultante, que leva o eu-poético a paroxismos líricos. Será por acaso que o poeta termine a última estrofe desta seriação com a referência à *laranja*, fruto que alguns comentadores citam como o fruto da árvore proibida do Éden e cujas flores ainda se usam nos casamentos?;

c. que este poema possui uma estrutura precisa matemática, onde nada se encontra ao acaso e que o torna uma encantadora, embora dolorosa para o poeta, obra-prima⁹.

3. CONCLUSÃO GERAL

A obra literária é *Póiesis*, um objeto feito à mão. Como tal deve revestir-se de determinadas características que lhe trarão a perfeição e a admiração do leitor e crítico. Tal como um tapete, que deve ter o seu padrão perfeitamente delineado e constante...

Se tal acontecer, quer a obra literária, quer o tapete são perfeitos.

⁹ Adaptação do trabalho apresentado por José António Almeida e Fernando Andrade Lemos, «O Número de Ouro, no XII Colóquio dos Olivais», 1906.

Sugestões de critérios convergentes prévios para a formação e definição de um cânone lusófono

FERNANDO CRISTÓVÃO

Universidade de Lisboa / CLEPUL

A existência de vários países de diversificadas culturas e situados em vários continentes, organizados em comunidade até com alguma estruturação política, agrupada pelo uso oficial de uma língua comum, o português, a língua do Luso, leva-nos, inevitavelmente, à reflexão sobre a possibilidade e utilidade da organização de um cânone literário, o «cânone lusófono», regido por princípios e práticas diferentes da tradicional prática elitista do cânone simplesmente estético e clássico, como é, emblematicamente, o *Cânone Ocidental* de Harold Bloom.

Para melhor se entenderem as sugestões que iremos adiantar para a formação de um tal cânone, importa, antes de mais, clarificar o que entendemos por Lusofonia, tal como já o fizemos no nosso *Dicionário Temático da Lusofonia*, editado em 2001, ao desenvolvermos a teoria da sua constituição em três círculos concêntricos¹.

Assim, ao primeiro círculo nuclear pertencem Portugal e os outros 7 países que foram suas anteriores colónias, bem como regiões de outros países a que continuamos ligados pelo uso da nossa língua como oficial, histórica ou de património, como nos casos da Galiza, Goa, Macau e outros núcleos históricos, espalhados pelo mundo.

Um segundo círculo, mais amplo que este, compreende as línguas e culturas dos oito países de língua oficial portuguesa como património de responsabilidade comum, a conservar e valorizar.

Por último, um terceiro círculo é formado pelas instituições estrangeiras que se interessam pela língua/línguas e cultura/culturas dos países da Lusofonia. E também por Instituições que vão desde departamentos universitários e institutos diversos a simples investigadores ou eruditos.

Situação esta que nos leva a insistir em que a designação de Lusófono é feita a partir da utilização do português como língua oficial e não na utilização ou imitação das características culturais próprias da «lusitanidade», sendo de excluir liminarmente a falsa ou equívoca adjetivação de «expressão

¹ Fernando Cristóvão et al. – *Dicionário Temático da Lusofonia*. Lisboa: Texto Editores, 2001.

portuguesa», essa sim, manifestação de um neocolonialismo que repudiamos como alheio à lusofonia. Há que ter em conta a definição de «língua oficial» proposta pela Unesco: «língua oficial é a língua utilizada no quadro das diversas atividades oficiais, legislativas, executivas e judiciais».

Posto isto, já é possível entender a diversidade linguística das obras selecionadas para a formação de um cânone lusófono, em que tanto podem entrar as obras redigidas na língua oficial como nas suas variantes, tanto os temas das tradições coloniais como os das autóctones.

Assim sendo, há que ter em conta alguns princípios reguladores das escolhas a fazer, de modo a aliar-se a autenticidade à exemplaridade.

Lembre-se, desde já, que tanto a palavra cânone como a sua funcionalidade, são de origem religiosa cristã, que estabelecia quais as obras autênticas que constituíam a Bíblia, face às contrafações ou fantasias das obras consideradas apócrifas.

Assim se define o cânone bíblico das Escrituras Sagradas: «Liste officielle des livres considérés par l'Eglise comme inspires, et qui sot, par suite, règle de vie»².

Embora diferente na sua autoridade e fixidez, o cânone literário guarda do sentido original duas características próprias de natureza literária e histórica: o entendimento de que as obras que cataloga têm, na opinião do(s) autor/ autores, um carácter de exemplaridade e que, simultaneamente, consagram também valores socioculturais, para além dos estéticos.

Deste modo, a elaboração de um cânone de obras especialmente exemplares e significativas, referentes a várias formulações linguísticas, literárias e socioculturais de vários países, como é o caso da Lusofonia, não pode assemelhar-se ao *Cânone Ocidental* de Harold Bloom.

Com efeito, o critério definido pelo notável crítico da Universidade de Yale é demasiado americano, tanto na sua perspetiva crítica como no critério elitista exclusivamente estético, e que releva sobretudo da sua perspetiva cultural. Assim, para Bloom, é a natureza estética da obra que conta acima de tudo, provocando o prazer da leitura, pois «Las angustias más profundas de las literaturas son literárias», sendo o cânone «un catalogo de libros preceptivos», até porque a finalidade do cânone, segundo ele, é a de «imponer limites de estebececer un padron de medida que non é em absoluto politico-moral [...] el verdadero arte de la memoria la verdadera base del pensamiento cultural»³.

Tal como outros, e também nós, não o entendemos assim, sobretudo quando se quer encontrar uma obra de referência exemplar expressiva de países de várias culturas e continentes, em tempo de multiculturalismo.

² «Canon», *Dictionnaire de La Foi Catholique – Les Mots*. Paris: du Cerf, 1968. 114.

³ Harold Bloom – *El Canon Occidental*. Barcelona: Anagrama, 1995 [1994]. 25-28, 45.

Assim o têm entendido não poucos críticos, havendo mesmo quem, para além dos critérios e nomes escolhidos, veja como eminentemente discriminatório o facto de Bloom ter excluído a participação feminina, atitude essa bem contraditória com a tal seleção estética... Assim, o entendeu, por exemplo, Fabio Mario da Silva em tese de Doutoramento intitulada *Cânone Literário e Estereótipos Femininos: Casos problemáticos de escritoras portuguesas*⁴.

E dentre os críticos, na área brasileira, importa relevar o excelente contributo de Flávio R. Kothe em *Cânone Colonial*, para a elaboração de um cânone lusófono, apesar de algumas reservas que lhe fazemos pela manutenção de preconceitos anticoloniais.

Assim, ocorrem-nos algumas sugestões e interrogações que aqui vamos propor, tendentes à elaboração de um cânone para a Lusofonia:

a) Em primeiro lugar, a consideração de que são contributos úteis mas demasiado falíveis e subjetivos os projetos feitos por um só autor, por muito culto e experimentado que seja. Entendemos que, no caso de um cânone lusófono, e de outros em situação semelhante, geográfica, linguística, literária, cultural e social, como a da Lusofonia, um projeto de cânone só deve ser elaborado para ter alguma credibilidade e aceitação se recolher o contributo de várias instituições, tais como Universidades, Academias, Associações de Escritores, através dos seus especialistas em variadas matérias. Alguma atenção ainda se deverá prestar à estatística na apresentação do fenómeno qualitativo e quantitativo da edição e da leitura.

A prova disso, da falibilidade de critério diferente, por exemplo, dá-nos o próprio Bloom, ao arrolar no seu cânone os autores portugueses, mencionando como dignos de nele figurarem Camões, António Ferreira (!), Eça de Queiroz, Pessoa, Jorge de Sena, Saramago, Cardoso Pires (!), Sophia, Eugénio de Andrade, ignorando totalmente autores como Vieira, o «imperador da língua portuguesa», Garrett, que deu plasticidade à língua portuguesa que antes era, segundo Jacinto do Prado Coelho, «fradesca», Camilo...

b) No caso lusófono, é particularmente importante a atenção à situação linguística. É que o português é língua oficial de todos, registada nas suas constituições políticas, situação esta que permite a evolução para variedades nacionais, como já aconteceu no Brasil e na Galiza, e está em vias de formação nos outros países lusófonos.

c) Nesse caminho estão Cabo-Verde, Guiné e São Tomé, onde há que ter em conta as interferências dos respetivos crioulos, e estar-se atento à evolução da língua oficial.

⁴ Fabio Mario da Silva em tese de Doutoramento intitulada *Cânone Literário e Estereótipos Femininos: Casos problemáticos de escritoras portuguesas*. Universidade de Évora, IFA, 2013.

No caso específico de Cabo-Verde, segundo o linguista Manuel Veiga, o uso do português e da língua materna cabo-verdiana não decorre ainda em situação de bilinguismo (em pé de igualdade), mas na de diglossia (uso em estatuto desigual)⁵.

Em Angola e Moçambique caminha-se já, conscientemente, para o contributo de uma variante nacional. Segundo Beatriz Correia Mendes, em Angola tem-se «procurado valorizar as suas línguas, de modo a que se torne, no futuro, um instrumento de comunicação válido a todos os níveis», e quanto «ao português angolizado vai-se afastando frequentemente do português padrão»⁶.

Referindo-se a Moçambique e à generalidade dos países africanos de língua oficial portuguesa, a linguista Perpétua Gonçalves regista que «as inúmeras lacunas de conhecimento sobre o português falado dos diferentes países africanos não nos permitem ainda ter uma visão de conjunto»⁷.

Uma primeira conclusão parece óbvia: é imperativo respeitar-se a situação linguística das obras propostas para o possível cânone, sem impedimentos de natureza linguística, porque a unidade não repele, antes integra a variedade.

Há que lembrar, quanto a estas situações, a louvável terminologia oficialmente proposta pelos principais linguistas brasileiros – entre eles, António Houaiss, Celso Cunha, Celso Luft e outros –, em texto divulgado a todos os professores pelo Ministério da Educação do Brasil, dando a cada situação destas a importância e a dignidade que merecem. Assim, segundo esse documento, a emergência de variedades linguísticas postulou a existência de duas ou mais *normas cultas* dentro de uma mesma *língua de cultura*⁸. Em conclusão, como língua de cultura, o português agrega dentro de si, no presente, três línguas cultas, estando em formação nos países africanos da Lusofonia outras normas cultas.

A escolha das obras para um cânone lusófono não pode, em consequência, ignorar estas realidades linguísticas, tal como não pode ignorar a diversidade das culturas que nelas se exprimem.

No seguimento da atenção às variantes linguísticas, não menor atenção se deve prestar à diversidade das culturas, num tempo em que o multiculturalismo impõe a consideração de situações não só estéticas mas histórico-culturais e sociais próprias e diversas das tradicionais.

⁵ Aurélio F. Borges dos Santos e Malaca Casteleiro – *O Crioulo e o Português: Sugestões Para uma Política do Idioma em Cabo-Verde*. Lisboa: Faculdade de Letras, 2006. 39-40.

⁶ Beatriz Correia Mendes – *Contributo para o Estudo da Língua Portuguesa em Angola*. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Instituto de Linguística, 1985. 219.

⁷ *Idem*, *ibidem*: 219.

⁸ *Diretrizes para o Aperfeiçoamento do Ensino/Aprendizagem da Língua Portuguesa*. Brasília: Ministério da Educação, 1986. 5-6.

Com a revolução operada pelas comunicações de massa, pela atual mobilidade humana que não é só de migração para trabalho mas também pelas mais variadas razões de negócios, turismo, cultura, etc., servidas pela evolução dos transportes. Hoje em dia, cada vez mais, no mesmo país, se misturam e convivem, mal ou bem, todas as línguas, todas as culturas, todas as etnias, religiões, em situações às vezes de grande complexidade de que a literatura, naturalmente, também dá conta.

É desta multiplicidade que se deve formar o cânone lusófono, tendo em atenção o que já é consensual a partir da perspectiva de documentos orientadores da Unesco, tais como o da *Declaração Universal dos Direitos de Linguísticos*, de Barcelona, de 1999, e a *Declaração Universal da Diversidade Cultural*, de 2001.

d) Impõe-se também a ordenação das obras segundo periodização da história literária.

Não é suficiente a que só indiretamente fez Bloom repartindo as obras escolhidas pelas idades «teocrática», «aristocrática», «democrática», «caótica», conceitos estes que, afinal, em si nada têm de puramente estético...

Parece que a repartição em tempos distintos é justa e útil mas devendo ser entendida, mais concretamente, numa progressão histórica de claro sentido evolutivo. Sentido este que enriquece a leitura, quer pelo significado da evolução dos valores da sua estética e fruição, quer pelo que ajudam a contextualizar, tanto os factos como a sua vivência.

Em nesta questão, tanto no caso lusófono como de outras literaturas de vivência colonial comum, há que ter em conta o evitarem-se dois preconceitos maiores em que tem naufragado alguma historiografia literária demasiado patriótica: o preconceito de se inventarem míticas origens para esconder as origens coloniais, como denunciou Flávio R. Kothe no citado *Cânone Colonial* em relação ao Brasil, em especial no que se refere ao mito do indianismo no «processo de inventariar uma imagem ideal, um protótipo da raça: a imagem idealizada do índio e do conquistador luso»⁹, temática essa só elaborada com o Modernismo de 22.

Semelhante atitude xenófoba também ocorreu em alguma outra historiografia literária africana resultante de uma crença arbitrária pós-colonial, que valoriza como autêntico e nacional só quanto foi elaborado depois da independência do país.

e) Como nas observações anteriores, sempre aqui está suposto o que é aquisição pacífica da teoria literária: que literatura não é só estese mas também conhecimento, evasão, catarse, compromisso... pois também já assim o pres-

⁹ Flávio R. Kothe – *O Cânone Colonial*. Brasília: O. B., 1997. 104.

supunham Aristóteles na *Poética* com o entendimento da mimese e da verosimilhança, ou de Horácio com o *prodesse et delectare*.

Não mais é possível hoje fazer da literatura um território de simples fruição, ainda que alguns tenham o direito de o fazer, pois ela é cada vez mais património coletivo no fundo e na forma que a comunicação de massas e o multiculturalismo difundem, e onde a função social tem papel importante, se não decisivo para a maioria dos leitores.

Numa cultura nacional ou multinacional, como é o caso da lusófona, é indispensável para a compreensão das razões e fruição da sua identidade que tanto a forma como o conteúdo sejam criteriosamente harmonizados, para que o desnorte do relativismo cultural não crie uma miscelânea confusa, se não contraditória, de informações, pensamentos e sentimentos a caminho da despersonalização e da insensibilidade. Até porque cada vez mais os textos recebem valor da capacidade de receção do leitor e da coletividade.

Uma obra assim composta, como poderá ser a dum Cãnone Lusófono, entendemos até que devia ser divulgada na escolaridade geral com o duplo objetivo de formar tanto a identidade nacional como a de uma estética própria dos países lusófonos. Obra essa de grande utilidade por contribuir igualmente para que o relacionamento entre países lusófonos transforme cada vez mais, como diria Alçada Baptista, os laços em nós.

A metamorfose do desassossego

IONE MENEGOLLA¹

Chegado aqui, onde hoje, estou, conheço
Que sou diverso no que informe estou.
No meu próprio caminho me atravesso.
Não conheço quem fui no que hoje sou.
(Fernando Pessoa)

ESTILO HETERONÍMICO PESSOANO DO DESASSOSSEGO

A ideia-base de que partimos é da metamorfose, um labirinto do desassossego pessoano. A génese do ser em Fernando Pessoa se dá pela coexistência das personalidades diferentes, que marcam a existência dos Heterónimos. Da metamorfose de um evolui o embrião do outro. Um nasce do outro e/ou com o outro. A metamorfose do sujeito poético, ou o seu desdobramento em outros seres, significa assumir os contrários humanos como problema temático. Na criação poética desses sujeitos encontram-se em relação o ser, a linguagem e a consciência. Esse desdobramento, essa metamorfose, esse comportamento de ser vários num só, habitando mundos misteriosos do sonho, da ilusão e da imaginação resultam na desmitificação do mundo real, do ser, da linguagem e da consciência.

A fragmentação do sujeito poético ocorre em decorrência da identificação problemática. Isso leva à busca da unidade do ser. Ele se desdobra, mudando sempre, mas guardando afirmativamente a personalidade no ato do ser, de saber e de sentir tudo, dentro do seu labirinto. Ele é um outro ser que esteticamente acaba com as causas, com os efeitos, com as ideias vãs, por meio de invisível estrutura do visível, diferente e essencial, no dizer poético. Essa estrutura é o limite da linguagem, ao desencadear a tensão entre o processo do dito e a geração do não-dito. A afirmação do ser e da vida advém da invenção de situações intoleráveis, como ocorre em Kafka, nascidos acima dos obstáculos cotidianos.

¹ A autora é Professora Universitária, Pesquisadora, Pós-Doutorada em Ciências da Literatura, Mentora e Coordenadora de vários projetos. Tem artigos publicados e obras editadas.

O poeta tinha consciência do mistério em tudo. Cada coisa para ele era uma porta aberta, por onde ele via a mesma escuridão. Quanto mais ele olhava, mais compreendia aquela escuridão. E quanto mais compreendia, mais se sentia escuro em compreender a escuridão.

Conhecemos pois toda a escondida.
Verdade do que é tudo que Há ou Flui?
Não: nem na Alma Livre é conhecida...
Nem Deus, que nos criou, em si a incluiu.²

O mistério dos seres é muito complexo ou muito simples, de qualquer forma, o homem não está à altura para compreender totalmente um e/ou outro. Quanto mais o homem tenta decifrar o enigma da existência e explicá-lo, ele fica mais perplexo. Para tratar esses mistérios, o poeta cria um mundo próprio, com criaturas distintas, cada uma tratando de forma diferente o homem e o mundo. A sua criação se realiza do simples ao complexo, sendo que o mundo da realidade se intersecciona com o mundo da imaginação.

Álvaro de Campos se diz contraditório, fictício, aranzel, espuma. Querendo ser toda a gente e toda a parte. Animando tudo e emprestando Humanidade a tudo, ele quer aumentar a sua personalidade, pois, pertencendo a tudo, ele pertence cada vez mais, ou menos, a si próprio. Através desse relacionamento poético com as coisas e com os Homens, ocorre uma involução metafórico-existencial. Para manter a sua personalidade e para se conhecer melhor, ele mantém essa dialética com a realidade, vendo, sentindo, pensando e animando.

Entre a linguagem simples de um Alberto Caeiro e a metafísica de Ricardo Reis até a linguagem complexa de Álvaro de Campos, os mundos se cruzam. Caeiro, Reis e Campos sonham e assim veem as formas invisíveis. Campos diz se sentir tão real como uma metáfora. Ora, a obra nasce do sonho, da imaginação, e essa é uma forma de ver o invisível, de se chegar ao que pode ser. Para a imaginação não interessa o ser dado, mas o ser por se fazer. A forma subversiva da imaginação é uma aprendizagem de desaprender. Os Heterónimos e o próprio poeta vivem e desenvolvem, através do prazer poético, uma nova aprendizagem. Dentro dessa aprendizagem o real está relacionado à metáfora, da mesma forma que o mundo é um sonho. Essa aprendizagem se constitui num eterno retorno poético de texto para texto, de sujeito para sujeito. Ricardo Reis e Álvaro de Campos remetem a Caeiro. Um próximo questionamento carrega as bases de um anterior. Cada problema

² Fernando Pessoa – *Poesias*. Lisboa: Ática, 1980. 254.

remete a outro, e assim sucessivamente. Tudo deve servir como uma nova aprendizagem.

Se as coisas são o que são e se o Homem é que lhes atribui significado, torna-se importante esse confronto entre o ver pela imaginação e o ver vigiado pelo intelecto e pela tradição. O comportamento dos sujeitos poéticos em manter as suas identidades e os seus autoconhecimentos representa o tema de um relacionamento entre seres autónomos e individualizados; tendo como base a liberdade e a confiança em si mesmos. Os sujeitos que representam esta aprendizagem estão em permanente metamorfose.

Há entre mim e o real um véu
À própria concepção impenetrável.
Não me concebo amando, combatendo,
Vivendo como os outros. Há em mim,
Uma impossibilidade de existir
De que (abdiquei) vivendo.³

O poeta sabia que a realidade contraditória do homem transcende às contradições que correspondem aos momentos históricos. O sujeito poético existe em relação com os outros sujeitos. Tanto é assim que o poeta remete à existência Divina como um ser também em relação. Ele diz que Deus não tem unidade. Por que, então, o poeta deverá tê-la? O sujeito poético é a conjugação de todos os heterónimos, os principais e os secundários. Os heterónimos têm vidas definidas e independentes, mas na realidade eles coexistem no fazer poético. E essa é a razão de ser de todo o processo estético do Autor. O fingir várias gentes constitui a autonomia da arte poética pessoana. A mesma imaginação que produz seres diferentes cria uma nova forma de pensar os seres do mundo real.

O poeta é um sonhador, e, segundo Freud, sonha quem não está satisfeito com a realidade. Sonhar e brincar são formas de criar um mundo mais profundo, que se constitui numa reivindicação muito mais eficaz do que as reivindicações ideológicas.

Já que a realidade não passa de uma aparência, são necessários os sonhos, as ilusões e as dissimulações poéticas para darem prazer e veracidade à vida. Nesse projeto, a força do conhecimento artístico e a força do conhecimento racional são confrontadas. «Os homens que pensam cansam-se de tudo, porque tudo muda... De eterno e belo há apenas o sonho...» (Pessoa 1956: 55)⁴. A arte poética é mais potente do que o saber racional, porém, em confronto com a verdade do mundo

³ Fernando Pessoa – *Poemas Dramáticos*. Lisboa: Ática, 1956. 89.

⁴ *Id.*: 55.

real, a arte é desconsiderada. Ora, os álibis que justificam a ideologia universalista, caucionada ou por Deus ou pela natureza ou pela ciência, funcionam como disfarces, como máscaras impostas aos sinais, cercando e aniquilando o homem.

Eu não sei contos nenhuns, mas isso não faz mal... Só viver é que fez mal... Não vos levanteis. Isso seria um gesto e cada gesto interrompe um sonho... O passado não é senão um sonho... De resto nem sei o que não é sonho...⁵

A arte pessoana está para a vida assim como a arte apolínea está para a realidade grega. Se a arte apolínea é a expressão de uma necessidade, que é satisfeita pelas miragens artísticas, a arte pessoana é a criação de «eus», metamorfoseados pela ilusão poética, que convergem para o prazer, para a compreensão do ser e da vida. Enquanto a arte apolínea inverte a sabedoria de Sileno, sabedoria pessimista da vida, a arte pessoana por meio do fingimento remete ao sonho e à ilusão como formas de sentido para a vida. «Porque é que se morre? Talvez por não se sonhar bastante...»⁶. Essa criação poética mascara as falsas verdades do mundo real, que existem sob a aparência de uma causa legítima. Ao mascarar a essência, o dever e a realidade, o fingimento artístico cria o prazer de existir. O mundo estético em Fernando Pessoa é atravessado pela arte apolíneo-dionisíaca. Quer dizer, a loucura, o sonho e a lucidez caminham juntos. Se há a desintegração do eu, há também a autoconsciência. O equilíbrio entre essas forças opostas nasce dos grandes mistérios que habitam o limiar do ser, tanto sozinho quanto em relação; nasce da relação entre arte e vida. Se tudo é sonho, se a realidade é uma aparência que se mantém por meio de véus e ilusões, a arte, ao contrário, defende a vida, enfrentando a ilusão metafísica.

De que te serve o quadro sucessivo das imagens externas
A que chamamos o mundo?
A cinematografia das horas representadas?
Por atores de convenções e poses determinadas,
O circo policromo do nosso dinamismo sem fim?
De que te serve o teu mundo interior que desconheces?⁷

Ocorre na metamorfose do homem para o sujeito poético o que ocorre com Zaratustra na passagem do monte para o vale⁸. Ao subir ao monte,

⁵ Id.: 41.

⁶ Id.: 55.

⁷ Fernando Pessoa – *Poesias de Álvaro de Campos*. Lisboa: Ática, 1980. 22.

⁸ Friedrich W. Nietzsche – *Assim Falou Zaratustra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

Zaratustra levava cinza, ao descer, levava fogo. Zaratustra ficou mudado, tornou-se uma criança, despertou, enquanto os outros dormiam. Se um dos objetivos de Nietzsche é ensinar o homem a superar o homem, alienado do seu ser verdadeiro, da sua identidade, um dos objetivos de Fernando Pessoa é despertar a atenção para as inúmeras faces do homem e para as suas aparências. Ambos: Nietzsche e Fernando Pessoa veem o homem e o conhecimento como um problema, e, por isso, baixam às profundezas da arte para melhor desvendar as falsas sabedorias.

A arte de Nietzsche e a de Fernando Pessoa propõem a descoberta de uma nova dimensão da existência; para se chegar a ela é preciso questionar o *cogito* cartesiano. Este questionamento ocorre por meio das metamorfoses. Nietzsche nomeia três metamorfoses: como o espírito se torna camelo e o camelo se torna leão e o leão se torna criança. Já Fernando Pessoa nomeia várias, sendo as principais: Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos. Nisso consiste o jogo da criação, pois, segundo Nietzsche, aquele que está perdido para o mundo conquista o seu mundo.

Pela criação poética captamos a passagem das significações unívocas do nível lógico para o transcendental do nível semântico. É justamente pela ligação dessas significações que podemos penetrar o *si*. A lógica visada não é a formal, mas a transcendental. Através desta se dá a reflexão do homem e do mundo, tendo como ponto de partida a linguagem. O sujeito problematizado e metamorfoseado pelo poeta não deve ser conhecido a partir de pressupostos enraizados num sentido determinado, pois não se trata de um ser acabado, mas por se fazer. Na interpretação desse ser, devemos considerar os contrários que o habitam. A compreensão das expressões multívocas ou simbólicas da diversidade dos Heterónimos de Fernando Pessoa é um momento de compreensão da unidade do sujeito poético. O enfoque estético se encadeará como um enfoque desbravador. Este resulta da conceção e da interpretação do processo poético. Pelo fingimento artístico, Pessoa aproxima-se de Nietzsche, Marx e Freud quanto à crítica da consciência «falsa»; todos eles questionam as evidências da consciência de si, desenvolvendo em nós, pelos seus métodos, a suspeita.

Se ver é enganar-me
Pensar um descaminho,
Não sei. Deus o quis dar-me
Por vontade o caminho.⁹

⁹ Fernando Pessoa – *Poesias*. Lisboa: Ática, 1980. 141.

Mas este caminho é um caminho sempre a ser percorrido. Pela metamorfose do ser poético podemos alcançar o tesouro da estética da emoção.

A criação poética em Fernando Pessoa se desenvolve numa tensão entre o mistério existencial e a complexidade do fazer artístico; ou seja, num certo modo de dizer as coisas. Ao metamorfosear-se pelo fingimento, o poeta alcança a complexidade e a universalidade do ser. Ele, portanto, associa uma filosofia poética de vida a um método poético de dizer a vida. Ocorre nesse método a interseção de dois polos: o sentir e o pensar. O sentir caracteriza a vida interior do poeta e o pensar acontece na forma como ele apreende e concebe o mundo exterior e o interior.

Dizem que finjo ou minto
Tudo que escrevo. Não
Eu simplesmente sinto
Com a imaginação.
Não uso o coração.¹⁰

Ao mesmo tempo em que acontece a transformação do sujeito poético, ocorre a mudança do dizer poético. Dessa forma, ocorrem tantas dissimulações quantas criações poéticas. A dissimulação se dá em meio ao que não é; portanto, o leitor deve ler para além do visível. Pois o poeta como um fingidor dissimula maneiras de ser, formas de vida e modos de dizer; «sério do que não é». O comportamento dissimulador implica em novos rumos que transcendem a compreensão imediata. O sentir com a imaginação subverte todo o conhecimento lógico, dominado pelo leitor; por isso o poeta escreve em meio do que não está ao pé. Há nesse comportamento outra coisa ainda, na concepção do poeta, infinita.

No dizer do poeta, paradoxalmente, o mundo e a poesia estão simulados para além do bem e do mal, da aparência e da essência, do falso e do verdadeiro, do aqui e do agora, enfim, é isto que está escrito poeticamente.

O sentido está sempre pressuposto desde que o eu começa a falar, eu não poderia começar sem esta pressuposição. Por outras palavras: nunca digo o sentido daquilo que digo... minha impotência em dizer o sentido do que digo, em dizer ao mesmo tempo alguma coisa e seu sentido, mas também o poder infinito da linguagem de falar sobre palavras.¹¹

¹⁰ *Id.*: 238.

¹¹ Gilles Deleuze – *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974. 31.

A criação dos heterónimos não significa somente uma volta à simbologia dos seus nascimentos e dos seus valores, mas serve também como uma simbologia da unidade complexa, presente e futura do ser.

A teoria e a poesia em Fernando Pessoa estão em relação com certas teorias filosóficas, entre outras, a de Heráclito, Sócrates, de Aristóteles e a de Nietzsche. Desde a Harmonia da luta dos contrários, atravessando Dioniso em confronto com a sabedoria socrática até a teoria nietzscheana do corpo humano, sendo uma grande razão, uma multiplicidade com um único sentido, uma guerra e uma paz, um rebanho e um pastor.

Assim como o Dioniso aristotélico, o sujeito poético em Fernando Pessoa é o ordenador de um novo mundo estético, complexo e contraditório. Dioniso nasce e conquista as almas porque nelas residem arquetipicamente os germes do novo mito e do novo culto. Também em Fernando Pessoa, o sujeito poético não teria se metamorfoseado em outros seres se nele não habitassem as multiplicidades do ser. Ele é um e é todos ao mesmo tempo. Assim, Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos, como seres simbólicos, nascem, evoluem e se transformam, na poesia.

Não meu, não meu é quanto escrevo,
A quem o devo?
Julguei ser meu o que era meu?
Que outro mo deu?
Ao de quem sou erguido pó,
Símbolo só.¹²

Aristóteles, através de Dioniso e pela tragédia, desenvolve a ideia de uma dimensão humana formada por antinomias do bem e do mal, do falso e do verdadeiro. Enfim, ele procura, por meio da ação e da dialética, mover dinamicamente as forças contrárias que fazem parte do ser. Querendo, com isso, tornar o homem consciente de seus próprios atos. Esse procedimento aristotélico é uma forma de reconhecimento e de criação. Assim também o é o procedimento poético de Fernando Pessoa, que focaliza o mistério do homem.

Quero fugir ao mistério
Para onde fugirei?
Ele é a vida e a morte
Ó dor, aonde me irei?¹³

¹² Fernando Pessoa – *Poesias*. Lisboa: Ática, 1980. 152-153.

¹³ Fernando Pessoa – *Poemas Dramáticos*. Lisboa: Ática, 1956. 75.

Dessa forma, a criação dos símbolos em Fernando Pessoa equivale a falar a contradição e o mistério implícitos na realidade. O sujeito poético pessoano nasce da mesma forma que o Dioniso aristotélico. Sendo através da tragédia, no momento em que se apresenta a contradição do mundo, da natureza humana e divina, que se apresenta o herói Dioniso que não é «um único», mas um representante de um momento e de uma necessidade. Aquele que sai do eu aparente para se pôr no eu em si: um eu além dos ideais políticos, sociais e religiosos.

Do nascimento desses dois seres simbólicos: o Dioniso aristotélico e o sujeito poético pessoano, a subjetividade e a objetividade humanas vão ser confrontadas e conscientizadas através da dialética do pensamento, da paixão, de todos os sentimentos e da ação. Esse é um procedimento de criação e de libertação via metamorfose.

O TORMENTO A CÉU ABERTO NA HETERONÍMIA PESSOANA

Enquanto Gregor Samsa, personagem kafkiano, se transforma em uma espécie monstruosa de inseto, durante um sono agitado, o sujeito poético pessoano se metamorfoseia nos sonhos desassossegados e constantes da sua criação. O tormento que rege a criação pessoana, ao mesmo tempo torna-se necessário para nossa leitura. De modo que esse tormento é um guia tanto para o escritor quanto para o leitor.

O atormentado mistério na expressão da interioridade poética faz com que Fernando Pessoa rejeite a determinação do exterior. A não sujeição a um sujeito que se sujeita a ser apenas um e de um certo modo desencadeia a heteronímia nessa arte poética. Nós, leitores, incorporamos o estilo desassossegado pessoano, do mesmo modo em que nos metamorfoseamos. Esse fazer poético nos logra confundir em meio aos «eus» adversos.

A INTERIORIDADE DO SER, UMA RIQUEZA A DESCOBRIR

Metamorfoseamo-nos ao ouvir o canto desassossegado do poeta, a ler as suas incursões heteronímicas, a incorporar os seus «eus». A criação pessoana é uma direção que se mantém, é uma fonte por descobrir; onde a nossa sede de criação, de imaginação, de sonhos, de reflexão não é saciada. Nessa fonte, procuramos a nós próprios, tal como Narciso ao querer tocar o outro, que era ele mesmo no outro e o outro nele. Porquanto, a travessia pessoana, um mistério envolto no desassossego, persegue um outro eu sempre a descobrir; posto que nunca satisfeito com o conhecimento de si mesmo.

Porque Fernando Pessoa traz na expressão do(s) seu(s) ser(es) a ordem desassossegada da criação e na metamorfose o poder da heteronímia, ele é uma sereia que nos chama e nos seduz. Tal é a força e

o alcance desse poder poético-enigmático, de modo que não há quem nos amarre, nos torne surdos e/ou cegos para nos livrar desse encantamento. Assim, modelado pelo fingimento, ancorado na metamorfose, incorporado pelos espíritos invisíveis, o poeta transpõe as fronteiras dos sentimentos, do ser e as culturais. Dado que o poeta é um universo de homens.

Chegado aqui, onde hoje estou, conheço
Que sou diverso no que informe estou.
No meu próprio caminho me atravesso.
Não conheço quem fui no que hoje sou. (Fernando Pessoa)

Dos universos setecentistas à astrobiologia

JOAQUIM FERNANDES*

Na sequência de uma longa investigação de que resultou a primeira tese de doutoramento em História, sobre esta temática, apresentada numa universidade europeia, reunimos alguns dos principais tópicos que traduzem a experiência humana no cosmos, na bissetriz da ciência e da religião, tal como foi apreendida e interiorizada pelas modalidades específicas da cultura portuguesa entre os séculos XVII e XIX:

- as origens do universo («mundo») e da vida;
- a cronologia da Criação bíblica e a idade do mundo;
- o lugar da Terra e da Humanidade no cosmos;
- a possibilidade de existência do «Outro», similar ao humano ou não.

Todos estes motivos foram situados nas modalidades ideográficas dos nossos mentores culturais, utilizadores dos principais segmentos e géneros literários que têm veiculado a mitologia extraterrestre e a tradição das «humanidades» plurais na cultura ocidental: desde o compêndio astronómico e geográfico, ao tratado de filosofia natural e aos textos apologeticos e catequéticos, passando pela poesia didático-naturalista, a narrativa utópica e onírica, isolada ou veiculada pela imprensa periódica e em textos de divulgação de conhecimentos úteis (viagens à Lua, viagens cósmicas imaginárias), tal como o preconizavam muitos periódicos nacionais desde meados do século XIX.

Começemos a nossa digressão pelo século XVII português, com dois exemplos em que se argumenta e se discute a ideia do Outro, do extraterrestre. O jesuíta Francisco Soares Lusitano (1605-1651), autor de um *Cursus Philosophici* (1641), terá sido dos primeiros a interrogar-se, na continuidade do pensamento de S. Tomás de Aquino, sobre se o cosmos pode comportar, ou não, *outras totalidades, outros universos que não teriam ligação com o nosso*¹. Não se trataria, então, de questionar se os astros poderiam ser habitação de humanos ou movidos e animados por «inteligências» ou anjos: a tese «existirão vários

* Membro do CLEPUL; cofundador do CTEC – Centro Transdisciplinar de Estudos da Consciência, Universidade Fernando Pessoa, Porto. Autor da obra *Moradas Celestes. O Imaginário Extraterrestre na Cultura Portuguesa* – Lisboa: Âncora Editora, 2014.

¹ *Cursus Philosophici, tomus secundus, continens universam doctrinam in Libros Aristotelis Physicorum, de Coelo, Meteoris, & Parvis Naturalis (editio altera)*. Eborae: Ex Typographia Academiae, Anno 1668.

mundos» parece dever ser entendida na perspectiva dos pensamentos grego antigo e aristotélico, ou seja, de outros «universos», outras tantas «totalidades» do cosmos, não observáveis, mas existentes em si, alternativos ao nosso «mundo», o que não deixa de espantar pela sua concordância com algumas das hipóteses da astrofísica contemporânea, como as do universo «matrioska».

O mesmo ideário é repetido pelo historiador e pensador jesuíta, o açoriano António Cordeiro, que, no seu *Cursus Philosophicus* (1676-1670), fruto do seu magistério em Coimbra, sustenta que «a hipótese de mundos múltiplos e diversos entre si, não repugna. Depois, porque não repugna da parte de Deus. Este é infinito e infinitamente imitável»².

A curiosa referência à Lua e aos seus alegados habitantes atesta a boa informação que o autor açoriano tinha das conjecturas de autores pitagóricos, de Plutarco, de Luciano de Samosata ou de Nicolau de Cusa, todos adeptos da habitabilidade lunar, antes aqui apontados. O nosso satélite natural destaca-se no século XVII, como se percebe, nas opções dos que aceitam a hipótese do Outro fora do nosso planeta.

Já entrados no século XVIII iremos encontrar Luís António Verney, o qual, na sua obra maior, o *Verdadeiro Método de Estudar* (1746), examina, ainda que com sobriedade, «o Sistema do Mundo, os Astros e a Terra», e nele detemos breves considerações didáticas sobre os diferentes modelos cosmológicos. Quanto à possibilidade de existência de outros seres, o nosso autor remete para um quadro gradativo dos seres, na lógica da plenitude do ser, a hipótese – aceite pelo célebre pedagogo – de criaturas racionais além das humanas. De que modo? Explica ele: «Entre o mesmo homem e Deus é verosímil que hajam outros entes mais perfeitos *in infinitum*»³.

Pela mesma época, o dominicano Fr. Bernardino de Santa Rosa (1707 – c. 1760) escrevia o *Teatro do Mundo Visível* (1743), onde trata também do tema da pluralidade das criaturas e dos mundos extraterrenos. Escreve Fr. Bernardino:

É verdade que não faltou um Fontenelle que se atreveu a afirmar que na Lua e nos mais Planetas existiam animais racionais, os quais, dizia, que não eram homens, que não descendiam de Adão e que não contraíram o pecado original: sentença a todas as luzes certamente temerária e herética; Swinden, inglês, vendo que o Sol nos seus nímios ardores não era acomodado para habitação dos vivos, deu nele lugar aos condenados e não teve onde considerar o funesto sítio do inferno se não sobre o mais belo e mais nobre de todos os Astros. Mas

² *Cursus Philosophicus*. Tract. 3. de Phil. Natur. Disp. 2, qu. 3, § 3404. 636.

³ *Verdadeiro Método de Estudar*. Carta 10. Vol. 2: 52.

todos estes habitantes, que alguns estrangeiros fingiram sobre os astros, são umas quimeras tão repugnantes que é o mesmo referi-las que impugná-las.⁴

Uma das vozes do iluminismo católico português que mais cantou a excelência e a grandeza da Criação foi o oratoriano Teodoro de Almeida (1722-1804), cuja obra percorre toda a segunda metade do século XVIII. Partindo, na obra *Recreação Filosófica* (1751-1799), para a percepção do entendimento do infinitamente grande, o infinito, o oratoriano deduz de um Deus imenso um Universo infinito, sem limites na sua presença.

Neste cenário, a abordagem da pluralidade dos mundos não escapará à dissertação do teólogo, nas didáticas conversas, decalcadas do modelo usado por Fontenelle, entre Teodósio, o mestre, e Eugénio e Sílvio, os alunos ouvintes:

Esta razão da analogia e semelhança da Terra com os planetas, em ordem aos habitadores, se estende a Júpiter, Saturno e Marte, etc., e as razões que eles dão não são para ridicularizar, nem também para seguir em matéria tão grave, e tão difícil de averiguar; porque não passam de conjecturas; *uma coisa é certa, que se houvessem nos planetas alguns habitadores não haviam de ser filhos de Adão nem remidos com o sangue de Cristo*. Digo mais que queremos persuadir, que estas criaturas habitadoras dos planetas hão-de ser homens é querer fazer a Onnipotência e Infinita Sabedoria de Deus filha da nossa ideia, ou pelo menos encerrá-la nos seus curtíssimos limites: *Deus pode produzir mais diversidade de criaturas do que todos os homens compreender*.⁵

De facto, um «universo-espelho» da magnificência divina também pode ser um oceano de vida e o oratoriano não parece rejeitar liminarmente a legitimidade de outros, conquanto diversos dos humanos, extra-adâmicos, residirem nesse mesmo espaço sidéreo venerado pela sua fé «natural». Parece-nos que, atendendo às reservas com que encara a «escala ou cadeia dos seres», Teodoro de Almeida ensaia imaginar um universo à parte, todavia inteligível, onde o «Outro» fosse possível sem contaminar a ordem hierárquica do cosmos, preservando, com tal subterfúgio, a antropologia cristã que, desveladamente, perfilha. Mantendo-a, resguarda o edifício da física-teológica e preserva um desfecho «humilhante» para a condição humana, no contexto das outras criaturas do universo.

O nosso segundo exemplo da segunda metade do século XVIII é Inácio Monteiro (1724-1812), um dos mais insígnis matemáticos portugueses na

⁴ *Teatro do Mundo Visível*. Tomo 1: 15-16.

⁵ Ob. cit. Tomo 6, tarde trigésima: 111-2.

Universidade de Coimbra, jesuíta mal-amado, expulso da sua pátria, como os seus confrades, por Pombal. Nasceu Inácio Monteiro no mesmo ano do filósofo Kant em 1724. Exilado na Universidade de Ferrara, em Itália, antes de partir para o exílio deixara pronto o seu compêndio *Philosophia Libera* (1766).

Inácio Monteiro apercebe-se de que a grandeza do cosmos pode ser um desafio excitante para a espécie vivente que o contempla; donde, as inevitáveis suposições que a faceta onírica do ser humano desencadeia. O religioso e o cientista pressentem, fascinados, que esses sóis podem ter planetas a orbitá-los; que essas terras singulares, que eles iluminam, podem ser inúmeras e, tal como esta Terra, poderão ter seres vivos a habitá-las. E pensa, naturalmente, nos planetas mais próximos, na Lua, Marte e Vénus e na diversidade de habitantes que poderão aí residir. A estas dúvidas e imagens, Inácio Monteiro responde apenas: «Nenhum de nós concebe, a maioria de nós ignora e, talvez um dia, com dificuldade, possamos saber a natureza dos habitantes dos planetas»⁶. Ciente do abismo que se intercala entre ele, terrestre, e os outros possíveis e sonhados seres das regiões celestes, o matemático resume, nesta frase, uma das grandes angústias da espécie humana: o aparente «silêncio do espaço», a solidão cósmica.

As investigações do teólogo referem os filósofos da Antiguidade, como Anaxágoras e Demócrito, que se convenceram de que os planetas, nomeadamente a Lua, eram habitados. Cita os inovadores do pensamento científico da modernidade, Kepler, Huygens, Wolff, Descartes, «a que se juntou, finalmente, Bernard de Fontenelle e a maior parte dos filósofos recentes».

O desenvolvimento desta avaliação introduz a Proposição XLII com um enunciado bem surpreendente, que aborda um dos nós-górdios da reflexão teológica de sempre: «Por prudência, não se pode garantir que habitem, na Lua e noutros planetas, homens do mesmo género que o nosso. Contudo, parece-me verosímil que outros géneros de seres aí habitem»⁷.

Coerente e sequente nesta longa tradição, para Inácio Monteiro uma humanidade adâmica fora deste planeta «é mais merecedora de riso do que impugnação». No entanto, Inácio Monteiro concede que «a existência de outro género de seres vivos nos planetas afigura-se-me a mim e a outros como provável». Este extra-humanismo, conquanto possa surpreender, não destoa da opção já imaginada por Teodoro de Almeida.

Reforça-se a proposta de diversidade animal, condizente com a plena expressão da magnificência divina, topos permanente na estratégia físico-teológica. Autorizado pelos limites doutrinários, o mestre jesuíta pode, então, permitir-se a outros voos oníricos, não resistindo a viajar além das amarras terrenas:

⁶ Ob. cit. *Praefatio in Astronomiam*: 4.

⁷ *Ibidem*: §301, 171.

Imaginemos esferas vastíssimas, maiores do que a Terra, girando pelos imensos espaços celestes a uma diversíssima e imensa distância. Partamos do princípio de que Deus não estabeleceu ali nenhuns habitantes; então, passam, certamente, na nossa imaginação, vastíssimas e horrendas solidões, desertos imensos, um espaço infinitamente ermo. Ora, parece-te que uma casa, enorme vazia de habitantes, e as solidões imensas, louvarão a onnipotência, mais a glória e a majestade de Deus, do que, se neste imenso espaço, nestes planetas existisse uma multidão de habitantes?⁸

A pergunta a que Inácio Monteiro empresta a voz vai ao encontro da razão de fundo finalista, típica e justificativa da crença na pluralidade dos mundos no ambiente das Luzes: como os cristãos físico-teológicos haviam já instituído, «tudo o que Deus criara, dos insectos aos planetas, fora-o para benefício do homem na Terra». Ao longo do século XVIII, foram acatando, gradualmente, uma teleologia não-antropocêntrica, ou seja, que os céus não haviam sido edificadas em exclusivo para deleite humano.

Outro mestre oratoriano, o portuense Manuel Álvares (1739-1777), professor de Filosofia, revelar-se-á um cultor singular, algo heterodoxo, dos novos postulados cosmológicos suscitados pelos princípios newtonianos. No apêndice da obra intitulado *Do estado primitivo dos Cometas e Planetas*, este autor divaga sobre as propriedades físicas e a possível habitabilidade dos mundos, partindo de pressupostos analógicos com a Terra, subscrevendo pensadores e astrónomos de referência – Huyghens, Wilkins, Fontenelle, o Conde de Buffon. Afinal, todos disseram

que os planetas eram habitados por um prodigioso número de viventes; com o mesmo fundamento já alguns afirmaram que haviam nos planetas brutos, árvores e plantas; já enfim defenderam muitos que haviam nos mesmos astros tremores, inundações, relâmpagos, trovões, chuvas e outras tempestades⁹.

Certamente estimulado pelos «mares» de Johannes Hevelius, na sua *Selenographia* (1647), pelos acidentes geográficos alegados por Wolff e de Casini, e sobretudo pelas páginas clássicas da terceira edição do livro de John Wilkins, *The Discovery of a World in the Moon* (1640), o filósofo portuense não resiste a conjecturar sobre a existência de montes, vales e mares na superfície selenita e noutros planetas, face aos acidentes homólogos terrestres:

⁸ *Ibidem*: § 303, 172.

⁹ *História da Criação do Mundo*: 232-3.

Prova-se isto pelas manchas que se observam na Lua: algumas partes deste planeta aparecem pretas, outras pálidas e outras despedem de si uma luz vivíssima [...]. Tem-se observado algumas partes lúcidas nas extremidades daquele hemisfério que ainda não está iluminado pelos raios solares. Deixo de referir muitas observações que se podem ver na *Selenografia* de Hevelius; porque bastam as que ficam mencionadas para se poder concluir que há na Lua montes, vales e mares [...].¹⁰

É verdade que, na viragem do meio-século, e no cômputo europeu, o heliocentrismo reivindicava já uma confortável aceitação entre as comunidades pensantes, impondo a revisão de conceitos paradigmáticos: as estrelas são cada vez menos vistas como luminárias ao serviço da humanidade terrena, a igual distância da Terra, e cada vez mais como possíveis sóis, orbitados por mundos como o nosso. Dir-se-á que esta transformação das representações celestes no imaginário coletivo, ao longo do século das Luzes, equivale, em derradeira instância, a um triunfo exclusivo da ciência sobre a religião. Indubitavelmente, as novas atitudes mentais foram sendo moldadas pelos contributos científicos de Galileu, Kepler, Descartes, Newton, entre tantos outros.

Em socorro desta via, pugnam as naturais lacunas dos instrumentos de observação astronómica, cujas imprecisões alimentaram ainda muitas das dúvidas e hesitações até meados do século XIX, no tocante à cartografia e estrutura do universo e dos objetos celestes. Por esta época, em contraste, como alegam Arthur Lovejoy e outros, havia sido largamente publicitada e arguida a ideia da existência de outros seres semelhantes aos terrestres ocupando as superfícies de outros mundos, em órbita de sóis equivalentes ao nosso.

Ora, quando os pensadores teístas aplicaram o «princípio da plenitude» aos domínios celestes, foram levados a concluir que Deus deverá ter colocado seres vivos em todas as circunstâncias e lugares comparáveis com as que vigoraram para a eclosão da vida na Terra. A esta premissa aliou-se a crença, entretanto fortalecida, de que não eram inteligíveis sistemas planetários e sóis desprovidos de atividade biológica, entendendo-se que as energias criativas de Deus seriam, assim, desperdiçadas, o que configuraria uma noção inaceitável.

À medida que caminhamos para o fim de Setecentos, o conceito de cosmos, partilhado pelos contingentes populacionais mais instruídos, comportava a imagem de outras formas de vida inteligente, genericamente espalhada pelo universo. Aparentemente, teísmo e crença na vida fora da Terra pareciam conciliáveis, pelo menos ao abrigo do «princípio da plenitude» da criação, conceito partilhado quase unanimemente pelos nossos iluministas católicos.

¹⁰ *Idem*: 234.

Entrados no século XIX, descobrimos no padre Bento Morganti e no seu curto folheto *Breve Discurso sobre os cometas* (1757) algumas curiosas associações feitas, à época, entre a visão de um cometa e o trágico terramoto de Lisboa, de 1755.

A tese de Morganti procede de autores ingleses, desde logo identificados como teóricos do movimento circular e periódico dos cometas: o matemático newtoniano William Whiston, o herdeiro do mestre em Cambridge, e o respeitado Edmond Halley, sistematizador das observações do mais famoso cometa da História. Aliás, Whiston revelar-se-ia, de par com Fontenelle, um dos mais ativos proponentes da habitabilidade dos cometas, mas igualmente do Sol, das estrelas e do interior da Terra.

Extrapolava-se no texto de Bento Morganti a presença do ideário de Whiston, mais precisamente na inquirição que o presbítero faz da morfologia dos restantes astros, enquanto possíveis cenários de habitação:

É também muito provável que o Sol, os planetas e os cometas sejam interiormente côncavos, e que estes corpos celestes contêm em si grandes cavidades. E se os pudéssemos considerar habitados, bem podíamos supor em cada estrela um mundo composto de um sol, de planetas e de cometas, cuja grandeza é proporcionada a cada uma das respectivas cavidades.¹¹

Na viragem do século XVIII para o XIX identificamos a poesia como um dos veículos literários onde se colhem as mais inspiradas e emocionais expressões do ideário extraterrestre.

Exemplificamos esta breve amostra pela voz do poeta português Elpino Duriense, cognome de António Ribeiro dos Santos, onde se insinua o potencial estado de fascínio ante o sidéreo profundo, quando «espantado meditas na alta mente esses globos de estrelas infinitas, esses mundos de luz, de sóis brilhantes que num imenso espaço vão girando». Na mesma ode, o autor equaciona cenários prognósticos da evolução dos seres humanos, enquanto partículas integrantes de um vasto universo:

Hoje és homem; no Céu rico de estrelas,
amanhã serás astro refulgente;
e eternos somos com mudadas formas
entrando muita vez no fundo abismo
deste Universo, germinal de entes
tomamos novos corpos e figuras [...]

¹¹ *Breve discurso sobre os cometas*: 18.

Finalmente, parecendo apaziguar algum laivo ou tentação de metempsicose, o poeta assegura

que há um Reino de paz,
maior que mil mundos,
maior que quantos orbes infinitos
pode idear no mundo a mente humana [...] ¹²

Na base destas afirmações líricas estão pensadores como Kant, Johann Gottfried Herder ou Charles Bonnet, que militaram em prol da palingénese interplanetária, a migração das almas de mundo em mundo e/ou de estado em estado, exercício contínuo de perfeitibilidade na via do destino imperial do ser humano, no cúmulo a «cadeia dos seres».

Um dos mais criativos apóstolos da ideia, Charles Bonnet, refinou os argumentos num novo compêndio intitulado *La palingénésie philosophique* (1769), em que revê toda a Criação, a harmonia do Universo e a unicidade proposta por Leibniz. No essencial, Bonnet segue a par e passo, citando a introdução de Leibniz à sua *Teodicéia* quando observa que:

não há uma transmigração pela qual a alma deixe inteiramente o seu corpo e tome o de outrem. Ela mantém-se ligada a um corpo organizado que parte do precedente. Em vez de uma transmigração há uma transformação, um envolvimento ou desenvolvimento; enfim, um defluxo do corpo dessa alma. ¹³

De acordo com Bonnet, existem numerosas cadeias de seres, provavelmente uma para cada mundo, congregando desde o átomo elementar ao anjo, todas solidárias, por fim, num imenso ser à escala cósmica. Um dia, acederemos aos mundos das hierarquias celestes (seres puros) para daí nos alcandorarmos, como anjos, a outros mundos, de perfeição em perfeição, adquirindo novos saberes a cada momento.

É nesta variante de teodicéia não dogmática que se podem enxertar, de novo, os sedimentos da noção mística neoplatónica da «cadeia do ser», que os versos de Elpino Duriense parecem reiterar, quando nos promete que «amanhã serás astro», «eternos somos com mudadas formas» e «tomamos novas formas e figuras». Apesar da magnitude e do potencial de um universo dotado

¹² *Poesias de Elpino Duriense*. Tomo 1: 11-16.

¹³ *La Palingénésie philosophique*. Parte 7: 261.

de milhares de mundos, o poeta não abdica, no entanto, de optar por um «reino» cujas dimensões são impossíveis de ser imaginadas pela mente humana.

Segue as mesmas pegadas a poesia daquela que se notabilizou, na nomenclatura da poesia pré-romântica portuguesa, com o cognome árcade de Alcipe, intérprete da vertente filosófico-científica da poesia didascálica: Leonor de Almeida (1750-1839), a futura «Stael Portuguesa», no dizer de Alexandre Herculano, foi adestrando o seu verbo na «emoção de ver a Natureza em profundidade», no decurso do seu cativeiro no Convento de Chelas, vítima inocente do processo dos Távoras.

É o espaço pontuado de luzes sem fim que ela perscruta da janela celular, questionando a natureza dos astros que o habitam, buscando razões convincentes que se confundem com a finalidade da sua própria existência, no que se tornará uma das interrogações mais persistentes da poetisa e da mulher:

Vós quem sois ? vós, ó mundos chamejantes ?
Talvez apenas átomos que ondeam,
que vagam pelo sangue escandecido
deste Universo que outros mil rodeiam:
que em lúdicas contendidas lá distantes
se disputam no espaço desmedido,
bem como seu destino completando
tendo mil sensações imperceptíveis,
exércitos de mundos invisíveis
nas minhas próprias veias vão lutando. ¹⁴

Essa cumplicidade cósmica, tecida num secreto enlace entre os organismos mais simples aos mais complexos, é toda ela gerida em nome do Criador. Mas a integração da essência de Alcipe no todo cósmico assume uma pristina clareza num momento de fragilidade física. Expectante, sonha peregrinar, de «estrela em estrela», depois de deixar este mundo. Não nos parece de todo um equívoco esse passo tão ansiado pela autora. Terá ela partilhado, convictamente, o ideário da metempsicose quando confessa:

Em doce paz, sem susto de perdê-la
há-de enfim ao Supremo Bem ligar-se;
e da maior delícia irá fartar-se
transmigando feliz de estrela em estrela. ¹⁵

¹⁴ *Obras Poéticas*. Tomo 4: 272.

¹⁵ *Idem*. Tomo 2: 187.

Se há alguém que, no conjunto dos vates filosóficos e didático-científicos portugueses, mais extensamente conjugou o verbo «maravilhar» face aos enigmas do firmamento, esse poderá bem ser o padre José Agostinho de Macedo (1761-1831). Desvalorizado e ignorado por uns, reavaliado posteriormente por outros, seria incorreto reduzir a criatividade do credenciado pregador régio à truculência miguelista da *Besta Esfolada* em cujas páginas, «com violência delirante», zurzia nos seus oponentes liberais.

Ele mesmo identifica com precisão as fontes maiores do seu enciclopedismo: não constitui surpresa alguma a alusão a figuras tutelares dos nossos físico-teólogos: John Ray (1628-1705) é um dos eminentes naturalistas do seu tempo, incessante coletor de espécimes animais e vegetais, em simultâneo, cristão devoto e crente na «teologia natural», como via denunciadora da sabedoria infinita de Deus; por seu turno, Guilherme Derham é presença assídua nos nossos autores, discípulos da teologia natural.

Frei Agostinho de Macedo foi-se acostumando, assim, a alçar a vista «por entre os ferros da minha prisão e a contemplar o insigne espectáculo da noite», lembrando os princípios astronómicos que possuía e a sua utilidade na descrição das maravilhas celestes, como hino «às glórias do Imortal». Seguindo o roteiro de William Derham, confirmada fonte de inspiração, que melhor forma de interpelar a questão da utilidade última das miríades de corpos celestes, do que alegar a inutilidade desses orbes, se acaso se revelassem vazios, despojados de criaturas e de vida? Assim o faz no extenso poema intitulado *A Criação* (1803):

Sim, quanto existe, quantas criaturas
este mundo vastíssimo povoam
os claros céus e as estrelas puras
que doces hinos ao Imortal entoam.
Aos nossos olhos mostra com clareza
Os mortais tesouros da Natureza
Mil globos por mil sóis iluminados
De pensadores entes habitados!¹⁶

Mas, porquê «prescrever limites aos esforços da Eterna Omnipotência» – questiona-se o pregador – quando, muito provavelmente, se admitem outras moradas, habitadas até por diferentes entidades, não necessariamente antropomórficas? Aqui, Macedo, surpreende ao optar pela alteridade não-humana, variante subscrita ou, pelo menos, não rejeitada como vimos, por Inácio

¹⁶ Ob. cit. Estâncias 90-91.

Monteiro, Teodoro de Almeida, entre muitos outros adeptos europeus da pluralidade dos mundos:

Da imensa criação no imenso Império
de outros órgãos, talvez, de outra figura
sejam dotados se moventes Seres,
que habitadores de tão vastos Corpos
como na Terra nós, no espaço vivam.¹⁷

Independentemente dos juízos de valor que se possam vir a formular acerca da pertinência deste imaginário extraterrestre, não se duvidará que este comportamento, também ele, comporta uma esperança latente no nosso inconsciente coletivo, um sintoma que se alimenta nas fundações míticas e arcaicas do ser humano e do seu cérebro: a imagem de um órfão, de uma criança abandonada, que, face à magnitude infinita e opressora dos céus, questiona a sua solidão e lança uma pergunta pungente ao cosmos, até hoje silencioso: Estarei só no universo?

Assustado e sozinho, como o cristianíssimo Blaise Pascal que, no século XVII, reclamava ao seu Deus por uma resposta. Este filósofo francês, uma das mais refinadas sensibilidades religiosas do seu século, enfrenta o problema do isolamento do ser humano, que ele julga «humilhado e horrorizado», quando em confronto com os «abismos do infinito e do nada». Nos seus *Pensamentos*, Pascal dá largas ao terror pânico na eminência de ser «absorvido» pelo universo, sem saber as razões «porque me encontro aqui e não noutra local».

Talvez que, a esta imagem do órfão, possamos juntar hoje a do naufrago, abandonado numa praia extensa de uma ilha deserta, sem sinais de vida. A fogueira, que lhe garante a sobrevivência, poderá também sinalizá-lo ao mundo exterior pelos sinais de fumo que se erguem nos ares... Uma e outra vez, e ainda outra, o nosso naufrago corre esperançado atrás de um sinal, de uma forma breve no céu. Ténue e prometedora, mas sempre tão equívoca, em breve a promessa se revela ilusória, enganadora e descoroçoante para o nosso naufrago: o voo alado de uma distante gaivota ou de um majestoso albatroz dá lugar, de novo, à mais amarga e horrorizada das interrogações. Como Pascal: «porque me encontro aqui?»...

¹⁷ *Viagem Extática ao Templo da Sabedoria. Poema em quatro cantos. Canto 4: 130.*

Delimitando e moldurando os Direitos Humanos

JOAQUIM MIGUEL PATRÍCIO

I. DIGNIDADE DA PESSOA HUMANA E DIREITOS HUMANOS

No confronto entre o poder e a fragilidade do indivíduo, a dignidade da pessoa humana é um valor que traduz uma certa concepção do ser humano, individualmente considerado como uma pessoa concreta, tal como existe, e não como um ser abstrato e ideal. A sua dignidade é o núcleo central e inviolável que tem de ser respeitado. É inerente a todos os seres humanos por terem nascido pessoas e não por integrarem uma classe ou grupo social. O irredutível respeito pela dignidade da pessoa humana permite ao ser humano realizar-se na sua essência, ter a pessoa como um fim em si mesmo, impondo-a a todo e qualquer poder estabelecido.

Se todos os seres humanos ao nascerem se tornaram pessoas, tendo todas estas, à partida, igual dignidade, esta tem de ser defendida através de direitos. Os direitos humanos são a referência jurídica basilar e unificadora dessa dignidade. Cabem ao seu titular pelo mero facto de ser um ser humano, transcendendo a vontade de poderes soberanos, diferenciando-se de outros direitos que pressupõem uma certa relação jurídica e a subordinação a leis originalmente emanadas do poder legislativo. Não podendo ser denegados a qualquer ser humano nascido como pessoa, são tidos como universais. Ou, pelo menos, de vocação universalista ou universalisável quanto ao seu reconhecimento. Antes de sermos portugueses, europeus e lusófonos, latinos, eslavos, anglo-saxónicos, brancos, negros, amarelos, mestiços, americanos, africanos, asiáticos, somos todos, primacialmente, seres humanos.

É sabido que o termo direito é polissémico, com significações exteriores ao campo jurídico. Não é apenas uma questão jurídica saber que direitos são direitos humanos, sendo tema primordial em áreas como a Ética, Bioética, Biologia Humana, Antropologia Biológica, Direito, Filosofia, Medicina, Moral, Relações Internacionais, Religião, Sociologia, Artes e Literatura em geral, entre outras.

Questionando a sua origem e legitimidade cultural, há quem defenda serem uma aspiração de sempre, um produto recente, reclamando outros tal vanguardismo para a sua cultura, sendo a narrativa dominante a sua génese ocidental. Embora sempre existissem enquanto direitos, só dalguns seres humanos foram sustentados por uma tradição humanista que vem da antiguidade clássica, do cristianismo, do legado renascentista e iluminista, das revoluções liberais, progressos da ciência e da técnica e preocupações sociais, influências

que explicam o laicismo, tecnicismo, humanismo e individualismo do direito ocidental. Tido maioritariamente como um direito positivista e tecnicista, isso não implica uma exclusão total do direito natural, dado ser uma referência sempre presente, nomeadamente nos direitos humanos.

O direito natural, no seu sentido geral, consiste no que é direito por natureza, antecipando-se e valendo independentemente de qualquer lei, por oposição ao direito produzido pelo homem, que é obra humana. Para os jusnaturalistas, este direito artificial tem como fim e limite a realização do direito natural, a que se subordina. Reagiu-se para que o Direito não se reduzisse a manifestações empíricas, à insuficiência da lei e da jurisprudência, a uma técnica descarnada e sem alma, que não ficasse na disponibilidade do Estado para dele se servir como um instrumento de poder. Inquietações confirmadas pelo holocausto nazi e todas as tiranias legitimadas pela mais rigorosa legalidade. Estas provas de declínio do positivismo fizeram ressurgir o direito natural, assumindo o jusnaturalismo a condição de doutrina.

Advindo a invocada universalidade do direito natural do facto da natureza humana ser a mesma em todos os seres humanos de qualquer tempo e lugar, não surpreende que o «novo ser humano», ao se afirmar como ser individual, único e irrepitível, pertencente a toda a humanidade, seja portador de direitos humanos que são, na sua dimensão natural, universais (de todas as pessoas), pessoais (intransmissíveis), permanentes (só se extinguem pela morte), indisponíveis (inalienáveis), iguais (nenhum é mais importante que os restantes), interdependentes (o gozo de qualquer um afeta o dos demais), não patrimoniais (insuscetíveis de avaliação pecuniária e inexpropriáveis). Absolutos, imprescritíveis, imutáveis e intemporais, inerentes à natureza humana dos seus titulares, sendo um núcleo restrito que se impõe a qualquer ordem jurídica, isso significa que a qualidade de cidadão de certo Estado é irrelevante para efeitos da sua atribuição ou reconhecimento (direitos transnacionais e supraestaduais). A Organização das Nações Unidas define-os como garantias jurídicas universais que defendem indivíduos e grupos contra ações ou omissões dos governos que são ofensivas da dignidade humana.

Natural e lógico, nesta perspetiva, o reconhecimento universal jurídico da semelhança intrínseca em sede de direitos de todo o ser humano, em virtude da sua unidade do género humano, conjugado com a inquestionável dignidade da pessoa humana. Do direito comum e universal a uma vida digna, tendo como destinatários todos os povos e indivíduos, independentemente da ascendência, raça, cor, religião, sexo, instrução, língua, território ou ideologia. Sejam fundados por via do direito natural, pela razão humana (o jusnaturalismo convertido em jusracionalismo), criados por Deus, por um conjunto de princípios éticos ou jurídicos fundamentais, objetivados pela consciência

jurídica comunitária ou, até mesmo, por normas e princípios do direito internacional, são sempre direitos de toda a pessoa, quer sejam reconhecidos e positivados por normas costumeiras, constitucionais, tratados ou preceitos do direito internacional vigente.

Defendeu-se e aceitou-se a ideia de que a ausência de uma comunidade política mundial não justifica dar prioridade absoluta aos estados-nações e seus cidadãos, mormente na sequência da desumanização da segunda grande guerra.

Eis que surge uma tentativa de universalização dos direitos humanos, que foram consagrados na Declaração Universal de 1948 e em duas convenções internacionais desde 1966: a Convenção sobre os Direitos Políticos e Sociais e a Convenção sobre os Direitos Sociais, Económicos e Culturais. Merece ainda referência a Convenção Europeia dos Direitos Humanos. Objeto de outras convenções e declarações, tanto ao nível da ONU, como regional, estão também incorporados na ordem jurídica interna de vários países, como o nosso, que tem como princípio categórico e imperativo o da dignidade humana, no art.º 1.º da Constituição, segundo o qual «Portugal é uma República soberana, baseada na dignidade da pessoa humana [...]».

2. ELENCO DOS DIREITOS HUMANOS

Devendo falar-se em direitos humanos e não em direitos do homem, para salvaguarda da igualdade de género (posição que seguimos), cumpre indagar que direitos devem assim ser qualificados. Não é uma questão apenas jurídica, mas desde logo, e também, filosófica e normativa, em que os jusnaturalistas começaram por declarar que os seres humanos, enquanto tais, têm certos direitos subjetivos, baseados na ideia subjetiva de direitos naturais. Era curta a lista, incluindo iguais direitos à vida e à segurança (Hobbes), à liberdade de consciência (Espinosa), à liberdade e propriedade (Locke) e à felicidade (declaração de independência dos Estados Unidos da América). Esta abordagem, claramente ultrapassada, originou a ideia de uma enunciação e defesa funcional de tais direitos mais ampla, associada a um processo de diálogo intercivilizacional que apontasse para um consenso comum e global.

Assim, a Declaração Universal dos Direitos Humanos enumera um vasto rol de direitos. Inclui a primeira geração de direitos pessoais ou individuais, direta e imediatamente aplicáveis, de proteção efetiva, como o direito à vida, à liberdade e à segurança pessoal, de não ser escravizado, de não ser torturado, de não ser submetido a penas ou tratamentos cruéis, desumanos ou degradantes, a ser sujeito de direitos, ao casamento e à constituição de família, a possuir propriedade privada, de proteção contra a discriminação, a um julgamento justo, de ter nacionalidade, de procurar asilo, ou o direito de proteção contra a prisão arbitrária.

Enuncia também liberdades públicas e direitos políticos, tais como: o direito à liberdade de pensamento, de consciência e de religião, o direito à liberdade de opinião e de expressão, de reunião e de associação pacíficas, de acesso ao serviço público, a tomar parte no governo do seu país, ou ao sufrágio universal e igual em eleições que salvaguardem a liberdade de voto.

A DUDH enuncia ainda uma lista extensa de direitos de segunda geração ou direitos sociais, originados nas convulsões e reivindicações de classes trabalhadoras, trazendo uma mudança de sentido para a noção de direitos humanos. Passaram a ser, não apenas direitos perante e contra o Estado, mas também direitos realizados através da ação estadual, sendo determinados por opções políticas e estando dependentes dos recursos sociais existentes quanto à sua efetivação. Limitados por uma função social são, em si mesmos, direitos sob reserva social, deixando de ser simples demarcações de capacidades inatas, para serem a avaliação duma necessidade.

Incluem o direito ao trabalho, à segurança social, a salário igual por trabalho igual, a fundar e a filiar-se em sindicatos, ao repouso e lazer, com férias periódicas pagas, à saúde e bem-estar, a assistência e cuidados especiais na saúde e infância, à educação, ao pleno desenvolvimento da personalidade humana, a fruir as artes, participar no progresso científico e seus benefícios, ou a participar na vida cultural da comunidade. Embora diretamente aplicáveis e programaticamente vinculativos, estão condicionados nessa sua aplicabilidade pelos recursos disponíveis para a sua efetivação. Daí a necessidade de redução, segundo várias opiniões, do elenco de direitos humanos a um núcleo reduzido, diferenciando-os dos de cidadania, tidos como criações políticas e relacionados com a existência de um Estado soberano, variando de uma comunidade política para outra. Os direitos humanos, por sua vez, não dependem do Estado, sendo pré-políticos e independentes da soberania estadual, estando associados a ideias humanitárias, dado que, pressupondo que o respeito pela dignidade humana é anterior ao Estado, definem um padrão mínimo dessa dignidade que ninguém, nem os governantes, deveriam violar. Razão pela qual não desaparecem aquando de catástrofes naturais, insurreições ou guerras civis.

Escreve, a tal respeito, João Cardoso Rosas:

[...] é necessário distinguir aquilo que devemos aos outros como seres humanos daquilo que devemos aos outros enquanto concidadãos. Não tenho objeções em relação a uma extensa lista de direitos de cidadania, mas já não sou da mesma opinião relativamente a uma extensa lista de direitos humanos. Creio que esta última deve ser drasticamente reduzida, talvez de acordo com as linhas de orientação propostas pelo escritor e historiador canadiano Michael

Ignatieff: os direitos do homem representam a nossa linguagem comum contra a humilhação e o sofrimento [...]. Nesse sentido, Ignatieff defende que os direitos do homem devem incluir o direito à proteção da crueldade e um núcleo duro de direitos pessoais, bem como direitos de participação política. Penso que também devem incluir um direito à assistência em caso de perigo de vida fruto da privação económica ou da perseguição política. E é tudo.

E acrescenta:

Uma lista de direitos humanos mínima não implica uma ordem global justa e muito menos uma ordem global democrática. Os direitos humanos devem ser respeitados nos Estados liberais democráticos, mas também nos Estados que não são nem justos, nem liberais, nem democráticos. [...] Muitos dos direitos que usualmente designamos direitos do homem são, na realidade, direitos de cidadania que pertencem à história da cidadania de muitos Estados em todo o mundo.¹

Nesta interpretação restritiva dos direitos humanos, muitos direitos assim proclamados são direitos de cidadania, convertidos em direitos humanos por um ato de vontade política. O que sucede, desde logo, com os direitos sociais, que cumprindo-se por ação estadual, através de leis e atos administrativos, definem e executam, consoante o contexto, políticas de assistência, ensino, habitação, saúde, trabalho e segurança social, que garantem o gozo efetivo de bens constitucionalmente protegidos, variando de Estado para Estado, conforme as suas disponibilidades e recursos.

Reforça-se tal posição, ao verificar-se não serem sindicáveis perante o Tribunal Europeu dos Direitos Humanos os direitos económicos, sociais e culturais, ao invés dos direitos civis e políticos.

Este critério de defesa e definição de uma lista mais curta não reúne consenso, tendo ganhado, até hoje, maior abrangência o rol de direitos consagrados, desde os civis e políticos, à inclusão dos direitos sociais, mas também ao alargamento de certas liberdades tradicionais e dos chamados direitos emergentes ou de terceira geração. Direitos humanos que deixaram de ser, para muitos, apenas individuais e sociais, dada a emergência dos de terceira geração, como o direito à imagem, à privacidade, à informação, à objeção de consciência, de preservação e proteção do ambiente a nível planetário e a uma visão própria do mundo, ampliação que também é contestada por quem os restringe a um círculo diminuto de direitos estritamente humanitários.

¹ «Que direitos devem ser considerados direitos do Homem?», *Nova Cidadania*, 2008. Ano 10, n.º 37: 33.

3. RELATIVISMO E UNIVERSALISMO

Se a expansão diatópica conhecida pelos direitos humanos constitui orgulho para o ocidente, a sua génese ocidental e subsequente formulação geram fortes críticas de autores relativistas contra a sua pretensa universalidade. Não são mais que uma construção ocidental de aplicabilidade limitada, baseada numa retórica específica do ocidente para homenagear a dignidade humana, convertendo a sua alegada universalidade numa arrogante manifestação pública de suposta superioridade e ausência de respeito pela dignidade de muitos seres humanos. Inexistindo uma única forma de ser-se ser humano e de o proteger através do Direito, são infundadas declarações proclamativas do seu carácter universal.

A dignidade humana, mesmo como valor universal, conhece diversas formas de cultura, sendo o ser humano, acima de tudo, um ser situado, cabendo à cultura um desempenho primordial na definição das identidades dos indivíduos. A primazia do indivíduo sobre o grupo é um desvio da natureza humana, pelo que não faz sentido ser anterior à comunidade e seus valores, dado que: «A diferentes culturas correspondem diferentes formas de conceber a condição humana e de lhe oferecer uma adequada tutela. Não existe um modelo único, nem sequer um modelo melhor. Isso significa que os teorizadores dos Direitos Humanos laboraram num erro. Esqueceram a dimensão cultural da natureza humana, permitindo-se dizê-la universal, quando ela é, na verdade, relativa. Esqueceram a dimensão societária da natureza humana, concebendo o homem como um ser isolado, independente e indiferente a qualquer grupo. E depois tiveram a veleidade de pretender impor o modelo ao mundo inteiro. Uma pretensão que – aos olhos dos relativistas – se afigura totalmente insustentável.»²

O relativismo cultural levado às últimas consequências acarreta que, por respeitar e tolerar sempre o diferente, se aceite a intolerância e o terror, dado que o respeito pelas culturas alheias e o reconhecimento do outro levam inevitavelmente a que se aceitem culturas que não reconhecem nem respeitam o outro.

O que colide com a universalidade dos direitos humanos. Com a agravante de que a ideia de que todas as culturas têm igual valor, também, seja uma criação ocidental. Adaptando e reforçando a sua natureza universal, esclarecem os universalistas que a sua universalidade não significa rigidez ou uniformidade, sendo os direitos humanos direitos universais contextualizados. Disso depende a sua eficácia, tendo sempre presente as características próprias dos seus destinatários e sociedades a que se destinam. Surge, neste percurso, um movimento conciliador entre a variedade cultural e um todo de valores comuns transculturais, em que a diversidade cultural não é total, pelo que:

² Patrícia Jerónimo – *Os Direitos do Homem à Escala das Civilizações*. Coimbra: Almedina, 2001. 248-250.

É de admitir, [...], que mesmo as culturas mais distintas da nossa, conhecem figuras cujo sentido é a tutela da dignidade da pessoa humana em termos semelhantes aos do Ocidente. Importa, por isso, descortinar nesses outros universos significativos os «equivalentes homeomorfos» dos Direitos Humanos, por forma a poder definir um conjunto de valores que sejam partilhados por todas as culturas do mundo; valores que sejam na terminologia de Alison Dundes Renteln, «cross-cultural universals». Uma tal tarefa há-de passar, necessariamente, por um diálogo inter-cultural em que se reconheça a inevitável incompletude de todas as culturas e em que sejam ponderados os topoi próprios de cada uma delas [...]. O resultado será uma conceção multicultural dos Direitos do Homem, uma «mestiçagem».³

Traduz-se em procurar numa certa cultura aquilo que nela há de melhor de aspiração ao bem comum universal de todos os seres humanos.

Com todas as insuficiências, a DUDH conferiu maior robustez aos direitos humanos através de uma codificação uniforme, criando um corpus amplo e crescente de direito internacional que veio explicitar os seus princípios, fixando as obrigações do Estado no que toca à defesa desses princípios, consagrados pelas constituições e leis de mais de noventa países, rumo a uma jurisdição mais universal.

Em qualquer caso, relativistas ou universalistas, não devemos prescindir, agora e sempre, de referentes comuns a todos os seres humanos, mesmo que obrigados a dialogar por potenciais novos acordos universais que tenham por objeto a resolução de problemas que nos afetem a todos, sem exceção, como a defesa do meio ambiente, a proliferação nuclear, epidemias e a engenharia genética, ou aperfeiçoando em permanência, quando necessário, os que existem⁴.

4. CONSERVACIONISMO, UTILITARISMO, JUSTIÇA E OS DIREITOS HUMANOS

A modernidade contemporânea tem-se fundado, maioritariamente, numa ideia de melhoramento e de progresso contínuo, vivendo-se numa época civilizacional que tem sempre tendência a melhorar e nunca a piorar.

Esta crença, também tida como utópica e excessivamente otimista, tem sido fortemente abalada pelas mutações do século XX e pelas crises dos últimos anos. Começou-se a pensar que o futuro pode não ser bom, pode piorar e empobrecer-nos, ou não haver futuro. Apesar das sociedades terem atingido ní-

³ *Idem*: 258-259.

⁴ Sobre a temática até aqui tratada, há um texto meu, titulado «A Situação Cultural Atual e os Direitos Humanos», publicado na revista *Nova Águia*. Zéfiro, 1.º semestre 2010. 5: 98-105.

veis de desenvolvimento inigualáveis em termos científicos e tecnológicos, tais evoluções não nos conduzem necessariamente a um melhoramento da vida. Há uma ameaça que paira sobre o tempo presente, cujas mudanças mais recentes, de incerteza e insegurança, se traduzem num pessimismo em que é tido como natural que as pessoas pensem que o futuro está em risco.

Fala-se que a grande mutação ideológica a que assistimos nos torna «conservacionistas». As ideologias, da direita à esquerda, tendem a insistir na preservação do que já foi adquirido e não na transformação do que existe. Predominará a ideologia da defesa do existente, ou seja, do nível de vida alcançado, dos equilíbrios ambientais e do Estado social.

De uma teoria conservacionista de base ecológica, em relação à defesa e preservação da natureza (mantendo intocáveis espécies e territórios naturais), transitou-se, generalizando-a, para outros setores da vida em sociedade, como na área económica, cultural, política e social. Persiste a ideia de que o máximo a que podemos ambicionar é manter inalterável ou alterável ao mínimo o nosso nível de vida, dado ser inviável mudá-lo, para melhor, significativamente.

A ideia de conquista e de mudança de futuro, para mais e pela positiva, não é transversal ao mundo em geral. A tendência ideológica conservacionista afeta essencialmente a Europa e parte significativa do mundo ocidental, ao invés de países como a China, Índia, África do Sul, Brasil e, sobretudo, países asiáticos, estes crescentemente emergentes e ainda em desvantagem com o declínio gradual dos mais desenvolvidos.

Não obstante os inevitáveis contágios e interdependências da globalização, é na Europa, e em parte importante do Ocidente, que impera tal conservacionismo, indiciando traduzir-se numa garantia que se quer consistente, para não haver uma perda minimamente significativa dos direitos fundamentais adquiridos.

Esta propensão para a conservação do que já existe tem consequências na dignidade de toda a pessoa humana, desde logo, a nível dos direitos humanos, nomeadamente na Europa, tida como o seu farol, agora epicentro de uma regressão. Exemplificando, mesmo que se admita que uma Declaração, Convenção ou Constituição intervenham em direitos económicos, sociais e culturais, há quem defenda que primacialmente há que saber o que se pode e não pode fazer. Argumenta-se que se pode chegar ao absurdo de se exigir a preservação impossível de direitos irrealizáveis em termos materiais, apenas porque constitucionalmente consagrados (constitucionalização excessiva). Apesar da Constituição ser para cumprir, exigindo-o o seu sentido institucional, entende-se que quanto maior é a enumeração dos direitos económicos, sociais e culturais, mais problemático é exigir-se o seu cumprimento, mormente fixando-lhe valores (como o direito à educação e saúde gratuita, a receber treze ou catorze meses de salário, a um salário mínimo irreversível). Por razões

materiais que nos ultrapassam, que estão dependentes dos recursos e receitas disponíveis em cada sociedade.

Se os recursos de que dispomos, enquanto sociedade, não são infinitos, colocam-se questões de distribuição quanto ao modo de os dividir, o que não sucederia se a abundância fosse absoluta. As duas vias mais usadas para enfrentar tal dilema são a utilitarista e a baseada na justiça e nos direitos humanos.

O princípio da utilidade, tomando como referência a finitude dos recursos disponíveis, implica a maximização do bem-estar de todos os envolvidos, pelo que as medidas a tomar devem ser as que geram maior utilidade, obrigando-nos a ver as consequências das nossas ações e a calcular o que é aconselhável para gerarem o maior benefício, e o que não deve ser feito por implicar custos excessivos que produziram efeitos mais benéficos para todos os intervenientes noutras áreas ou situações. A sua natureza e eficácia decorre de produzir ou não resultados positivos, sendo admissíveis os meios para se atingirem os fins, havendo um racionamento dos custos que têm de ser feitos em função da maximização do bem-estar agregado e geral. O utilitarismo clássico considera uma ação um bem quando esta produz um incremento igual ou maior da felicidade de todos os destinatários em relação a uma ação alternativa, e um mal se assim não suceder.

Contra o consequencialismo utilitarista, o princípio da justiça e dos direitos humanos assume uma estratégia e posição deontológica, indicando determinadas coisas que devem ser sempre feitas, ou que nunca o devem poder ser, ainda que isso leve a um maior bem-estar ou felicidade na sociedade como um todo, sendo a pessoa um fim em si mesma, e não um meio. O que releva é assegurar a justiça, a qual, nesta visão, está ligada à defesa e promoção dos direitos humanos internacionalmente consagrados.

Por exemplo, no que toca ao direito humano à saúde, para o raciocínio utilitarista faz sentido racionar certos medicamentos tidos como caros, não os usar, suspender, interromper, ou findar o seu uso, de modo a utilizar os recursos poupados noutras áreas em que poderão produzir maior bem-estar. Um medicamento para o cancro que custa y num país desenvolvido, perde justificação num país subdesenvolvido ou mais pobre, em que o uso desse mesmo y poderia levar a maiores benefícios numa aplicação alternativa via uso numa vacina preventiva doutras doenças. Ou então, caber a cada Estado esse tipo de cuidados, mesmo no que toca a ameaças graves para a saúde, não devendo desculpar-se com simples cálculos de utilidade para não proteger devidamente os seus cidadãos com o direito humano à saúde (ou, quando não puder, deve recorrer à comunidade internacional). Em vez de um racionamento dos custos feito em função da maximização do bem-estar geral (utilitarismo), há uma racionalização desses custos para proteger do melhor modo possível o direito à saúde dos doentes em causa (justiça e direitos humanos).

A solução utilitarista, baseada essencialmente num critério de gestão de cálculos custo-benefício, cede facilmente e adapta-se de imediato a situações de crise, nas quais o custo é elevado para medicamentos e tratamentos que, mesmo antes da crise, eram aplicados. Já a perspectiva da justiça e dos direitos humanos tem uma atitude mais defensiva, procurando exigir maiores recursos para que o direito à saúde seja mais bem realizado, numa exigência ética de um patamar mais elevado, não renunciando facilmente a ela devido à crise e à contenção de custos, não estando disponível para negociar, apenas para uma adaptação o mais estritamente possível e só como último recurso.

Outras diferenças são visíveis, objetando-se que o utilitarismo possa justificar ações tidas usualmente como imorais, aceitando sacrificar direitos humanos de uma só pessoa (torturando-a ou matando-a) para salvar a vida a muitas outras. Se medirmos a moralidade pela maximização da utilidade para a sociedade, de pouco valem os direitos das pessoas ou das minorias, desde que a maioria beneficie com o sacrifício delas, fazendo-se da pessoa um meio e não um fim em si mesmo.

Conclui-se haver uma interpretação mais exigente, permanente e universalista por parte da perspectiva da justiça e dos direitos humanos, e mais relativista, condicionada e conjuntural da perspectiva baseada no princípio da utilidade, com inerentes reflexos na conceção dos direitos humanos. Incluindo em aceitar (ou não) a tese das múltiplas interpretações de tais direitos, saber se têm um conteúdo específico que não varia com a latitude, se só são verdadeiros direitos humanos os de primeira geração, ou estes com os de segunda e terceira geração. Mesmo aceitando a existência de dificuldades em concretizar os direitos humanos de natureza social, ou tendo-os como de mera cidadania, é mais pacífico que isso não suceda quanto à proteção dos direitos pessoais ou individuais, uma vez mais consensuais como direitos essencialíssimos de todo o ser humano, dado serem, antes de mais, os que de modo íntimo dizem respeito à sua pessoa enquanto ente físico e espiritual. Também o relativismo e o utilitarismo, com as suas condicionantes e adaptabilidades, são mais propensos a argumentos favoráveis a que possam vir a ser retirados, dos direitos humanos, direitos até agora tidos como tais, mormente os de carácter social, como o direito ao trabalho, entre outros, se o virmos como uma mercadoria e não como um direito⁵.

Tendo sempre presente que uma consagração excessiva de direitos torna mais difícil consciencializar os indivíduos de que a efetiva realização do

⁵ Mário Centeno – *O Trabalho, Uma Visão de Mercado*. Fundação Francisco Manuel dos Santos, 2013 – onde há a visão do trabalho a ser transacionado no mercado como uma mercadoria, e não como um direito, o que é visto, por outros, como um modo muito pouco humano de lidar com a dignidade de toda a pessoa.

Direito e dos direitos passa sempre, ou em larga medida, pelo cumprimento de um número significativo de deveres.

5. DIREITOS HUMANOS E A LIBERDADE DE OPINIÃO E DE EXPRESSÃO

Para o cientismo, a resposta a todas as questões humanas estava na ciência, tendo os cientistas como sábios. Este otimismo foi interrompido pela guerra, no século XX, pondo em causa a crença no progresso e na prosperidade. Os que iam sobrevivendo e sobreviveram, dada a certeza transitória da vida, usufruíram duma certa fúria de viver, acelerando a sua fruição e gozo, dada a incerteza do dia seguinte.

A amargura, a inquietude, a insegurança e a dúvida sistemática, sucederam ao otimismo. A ciência tornou-se um somatório de técnicas. Antes sinónimo de progresso, transformou-se em progresso e retrocesso. Com a bomba atómica, passaram também os cientistas a ser tidos como fabricantes da destruição e do terror absoluto.

A própria espécie humana, no seu todo, fica ameaçada de extinção. Indo para além do pensamento do filósofo Shopenhauer, ao defender que à natureza não interessa o indivíduo, mas a espécie, investindo essencialmente na sua preservação através da fecundidade. Tendo-se o ser humano como o centro da natureza e do mundo, a ideia de morte não o perturbaria, vivendo como se fosse eterno, enquanto membro da espécie humana, pois uma espécie nunca morre. Só que Shopenhauer não podia prever que, no futuro, a própria espécie, no seu conjunto, pudesse ser ameaçada de extinção total, que mesmo a natureza, aparentemente imutável, pudesse estar condenada.

Os dois conflitos mundiais demonstrariam a necessidade de fixar novos mecanismos de tutela dos direitos humanos. Em tempo algum, o problema da paz tinha tido tanta importância, dado o grau de desumanização alcançado. Tais instrumentos não poderiam estar apenas ou no essencial dependentes da soberania estadual interna, porque a sua dimensão supraestadual reclamava um documento de alcance mais global, operando acima dos Estados e exigindo deles um comprometimento perante a comunidade internacional, elevada a protetora do respeito pela dignidade da pessoa humana.

A DUDH, aprovada por Resolução da Assembleia da ONU em 10 de dezembro de 1948, é o ponto de chegada de um longo processo civilizacional.

Direito humano fundamental, de natureza individual e pessoal, o direito à liberdade de opinião e de expressão, consagrado no art.º 19.º da Declaração Universal, prevê que «Todo o indivíduo tem direito à liberdade de opinião e de expressão, o que implica o direito de não ser inquietado nas suas opiniões e de procurar, receber e difundir, sem consideração de fronteiras, informações e ideias por qualquer meio de expressão». Tal direito, ao mesmo tempo pró-

prio e instrumental, integrado na nossa Constituição, e compreendido como liberdade de expressão do pensamento, está intimamente relacionado com a liberdade de consciência, religião e culto, a de criação e fruição cultural, a de aprender e a de ensinar, entre outras. É vital a sua relevância para o progresso e sobrevivência de qualquer comunidade, sociedade e da humanidade no seu todo. Uma comunidade ou sociedade só avança e progride se tiver no seu seio homens livres que possam ter e exprimir as suas opiniões e pensamentos de modo inteiramente livre, sendo também livres para procurar e encontrar respostas para a sua evolução, dúvidas e necessidades, com reflexos na qualidade de vida que a dignidade de todo o ser humano exige.

A formação de uma opinião livre e esclarecida, o pluralismo, a tolerância e a abertura perante ideias que chocam são requisitos prévios e essenciais duma sociedade verdadeiramente democrática.

Se aceitamos que, por um lado, no confronto entre o forte (o poder) e o fraco (a fragilidade do indivíduo), os direitos humanos procuram responder ao facto de, na convivência entre o forte e o fraco, a liberdade tender a oprimir o fraco, e, ao invés, a lei tender a protegê-lo, ao positivizar direitos que se antepõem e estão acima de quem exerce o poder, também temos de aceitar que quanto mais qualificada a liberdade de opinião e de expressão, maior a de aprender e de ensinar, sendo mais qualificado o direito de informação, com a consequente exigência de reclamar e fazer cumprir direitos de vocação universalista, com o cumprimento recíproco dum significativo número de obrigações.

Mesmo que se invoque uma consagração inflacionada dos direitos humanos, sem que sejam criadas condições para que se realizem, fazendo das normas proclamações irrealistas, a verdade é que existem, sendo uma aspiração intemporal. Reconhece-se, porém, ser a democracia a sua melhor garantia e, em geral, da própria liberdade humana, com manifestas consequências na liberdade de opinião e de expressão do pensamento.

Quanto mais saber, mais poder para o próprio indivíduo, como pessoa e como cidadão, sendo mais exequível aceitar que o fundamento último ou, pelo menos, dalguns direitos, transcende qualquer vontade soberana, compreendendo-se a utilidade dos direitos humanos como limite ao poder e à censura estadual, bem como aos senhores do mundo, em especial quando autores e fabricantes da destruição e do terror absoluto.

6. DIREITOS HUMANOS, ARTES, LIBERDADE DE CRIAÇÃO E DE EXPRESSÃO

A DUDH reconhece o direito à cultura, referindo-se no seu art.º 27.º tanto aos direitos de criação e de fruição cultural (n.º 1), como aos de autor (n.º 2). Também o Pacto ou Convenção Internacional sobre os Direitos Civis e Políticos e o Pacto Internacional sobre os Direitos Económicos, Sociais e Culturais

consagram e reconhecem a cultura nas suas múltiplas aceções e vertentes (artigos 19.º e 27.º e 15.º, respetivamente). Entre nós, vejam-se os artigos 42.º, 73.º e 78.º da Constituição da República Portuguesa.

Como parte integrante duma conceção mais ampla do direito à cultura, sobressai o direito de criação e de fruição cultural e de expressão do pensamento, onde a nível das artes imperam a criação literária e artística.

Da sua conjugação conclui-se que uma obra de arte vale por si, adotando normas de arte «pura» e não de arte «para», em função dos seus próprios critérios e valores, independentemente das opções políticas, sociais, religiosas e filosóficas do seu autor, mecenas ou mediador. Assim se compreende que qualquer Declaração ou Convenção internacional ou Constituição estadual a nível dos direitos humanos culturais, em igualdade com os demais, tenha de ser aberta e pluralista, não colocando a arte e a cultura no seu todo ao serviço de fins da natureza económica, política, social, ou outros⁶.

Um artista para quem o fim principal não é a arte é uma pessoa distraída da arte e que por essa razão não pode realizá-la. A arte deve ser um fim em si, não um meio ou um instrumento para um fim. Por exemplo, o neorrealismo, ao querer comunicar a realidade e a sua transformação dialética, considerava a literatura, a pintura, a escultura e demais artes, um meio de transformar a sociedade. Só que esta transformação, como fim a atingir, não é em si mesmo um fim artístico ou estético, mas moral e político, sendo a dialética uma doutrina. O neorrealismo ao aceitar uma ideia pré-definida da realidade começava por amputá-la, limitando-a, pelo que, admitindo a realidade todos os adjetivos, não transmitia a realidade, mas as doutrinas que certos mentores tinham do que era a realidade.

Assim, é compreensível que, numa perspetiva cultural em que as análises, juízos e críticas não estão subordinados à realização de objetivos exteriores à criação artística, se tenha como tendencioso e inútil classificar as manifestações artísticas como «conservadoras» e «revolucionárias», dada a não coincidência entre os critérios de valoração artística e os de ordem política. Pode-se ser culturalmente «conservador» e politicamente «revolucionário», como sucede com os cânones acadêmicos e de não inovação de linguagem artística e estética dos neorrealistas e do realismo socialista, por oposição com o alegado vanguardismo revolucionário da sua mensagem, de que são apologistas grupos radicais de esquerda e da extrema-esquerda. Como se pode ser politicamente «conservador» e culturalmente «revolucionário», como se pode

⁶ Ver Vasco Pereira da Silva – *A Cultura A Que Tenho Direito, Direitos Fundamentais e Cultura*. Coimbra: Almedina, 2007; José Casalta Nabais – *Introdução ao Direito do Património Cultural*. Coimbra: Almedina, 2004; além de todos os textos de direito internacional e interno a que aludimos.

exemplificar com o antissemitismo de Wagner ou as simpatias autoritárias de Salvador Dalí, por confronto com o legado revolucionário e vanguardista da sua música e pintura, respetivamente.

Este não colocar das artes (e cultura) ao serviço de qualquer coisa, levamos a perceber que a razão de ser de toda a arte é estar permanentemente a tentar ir mais longe e a vencer limites. Qual procura do impossível, do inalcançável, do infinito. É uma busca do que não há. Da escrita que não há, do romance e da poesia que não há, da pintura que não há, da arquitetura, cinema e escultura que não há. Uma nova linguagem trabalhada, na tentativa de superar os limites, subvertendo as regras estabelecidas, ajudando a desbloquear as emoções, os sentimentos, as consciências e o espírito, numa formulação de porquês, geradores de outros porquês.

Esta busca e sonho de ir sempre mais além, em rutura com as normas vigentes, baseada numa experimentação permanente, iniciada primordialmente com os pintores vanguardistas, veio a caracterizar-se pela união das artes numa frente comum contra a tradição, generalizando-se ao cinema, teatro, escultura, literatura e música.

Alcançando uma total rutura dos valores com o dadaísmo, na sequência da destruição operada pela guerra. Considerando que a ciência criara armas desumanas e terrivelmente mortíferas, não se via fundamento para o ser humano continuar a acreditar na arte, afirmando-se os dadaístas como um movimento antiarte, via negação e renúncia à criação. A arte tem de ser crítica, irreverente, provocadora, por vezes absurda, irónica. As coisas não têm de ter nexos, podem ser comandadas pelo inconsciente e pelo irracional, levando a subversão ao ponto de colocar pessoas em simultâneo a lerem o mesmo ou vários poemas, em línguas diferentes. Figura emblemática do dadaísmo foi Marcel Duchamp, que entendia dever a arte ser desumanizada, a chamada arte seca, desfuncionalizando os objetos (*ready-made*), transformando urinóis em fontes, pondo bigodes à Gioconda, fazendo do objeto artístico um quase nada ou quase tudo, com a mesma indiferença. Estando ao alcance de todos, defendem a sua laicização, marginalizando o belo e explorando o belo-horrível.

Esta desumanização da arte, em oposição à velha cultura do humanismo, que coloca o ser humano no centro de tudo, parece ter novas emergências na cultura atual, com um novo agente transformador, a máquina. Adicionando ao biológico o que de melhor existe no artificial, será que queremos ser máquinas? Uma nova cultura, e por arrastamento as artes, questionam a centralidade do humano, rumo a uma fusão entre o natural e o artificial (fusão homem/máquina, com clonagens humanas, implantes artificiais em percentagens graduais e significativas no nosso corpo, etc.).

Nova realidade para a qual também os direitos humanos terão de se adaptar, a começar pelo desafio futuro de saber como definir o que é humano e o que será um ser humano nesse contexto.

Porém, tendo como referência a cultura contemporânea dominante, pode concluir-se que assim como os direitos humanos têm a dignidade da pessoa humana como um fim em si mesmo, também para todo o artista a arte vale por si, sendo um fim em si, artístico ou estético, sob pena de, não o sendo, ser um meio para alcançar um fim já definido e previamente revelado.

Ao mesmo tempo, os direitos humanos e as artes antepõem-se a todo e qualquer poder, reclamando aqueles o respeito por direitos de vocação universalista ou, pelo menos, de propensão universalisável, e as artes, a sua liberdade criativa e de fruição, sem justificação ou imposição de limites universais às suas práticas artísticas.

Artes e direitos humanos também não são meramente descritivos do que são as tensões primárias e inatas do indivíduo, mas a racionalização das suas tendências em prol do bem comum, não abdicando do que lhe é específico, ou seja, da sua dimensão espiritual e intelectual. Se é próprio de todo o ser humano viver de um modo inteligente, isso não implica a legitimação de todos os seus atos, renunciando à sua dignidade de pessoa humana racional, tendo os direitos humanos e as artes um sentido de procura para a vida que gratifique e recrie a humanidade, sem a rebaixar a uma condição animal.

O que faz sempre sentido, mesmo que se invoquem limitações decorrentes dos recursos disponíveis, como argumentar-se não poder haver apoio estadual à cultura sem avaliação de resultados, ou serem expurgados dos direitos humanos certos direitos económicos, sociais ou culturais.

O que não nos redime de perguntar porque é que as duas grandes guerras aconteceram em países dos mais civilizados da Europa e as humanidades não os humanizaram, nem a cultura nos salvou. Talvez que aqui o mais saber, mais poder, carecesse dos referentes comuns inerentes à dignidade de toda a pessoa, corolário de que o natural no ser humano é ser racional e social, ao contrário de fechamentos evadidos de superioridade para com o Outro, tido como de inferioridade inata à nascença e um meio experimental ou mercadoria para certos fins pré-fixados, tantas vezes desumanos.

Se as artes e os direitos humanos se iluminam reciprocamente, se todos os seres humanos vêm ao mundo livres e iguais em dignidade e em direitos (art.º 1.º da DUDH), somos igualmente livres de soltar a voz, em hino, como no poema:

É possível falar sem um nó na garganta
é possível amar sem que venham proibir
é possível correr sem que seja a fugir.
Se tens vontade de cantar não tenhas medo: canta.

É possível andar sem olhar para o chão
é possível viver sem que seja de rastos.
Os teus olhos nasceram para olhar os astros
se te apetecer dizer não grita comigo: não.
É possível viver de outro modo. É
possível transformares em arma a tua mão.
É possível o amor. É possível o pão.
É possível viver de pé.

Não te deixes murchar. Não deixes que te domem.
É possível viver sem fingir que se vive.
É possível ser homem.
É possível ser livre livre livre.⁷

⁷ Manuel Alegre – «Letra para um Hino», em *O Canto e as Armas*. 1967.

A criação do mundo e da humanidade no antigo Egito

LUÍS MANUEL DE ARAÚJO

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (Instituto Oriental)

RESUMO

Na religião politeísta e tolerante do antigo Egito existiam várias concepções que procuravam explicar a criação do mundo e da humanidade, as quais variavam de acordo com o seu local de origem. De acordo com um mito criado em Heliópolis, o deus Atum criara o mundo através da sua masturbação, gerando uma descendência que forma um conjunto de nove deuses primordiais, a Enéade. Em Mênfis o clero local elaborou uma nova cosmogonia que punha o deus Ptah a falar para que do seu verbo divino surgisse o mundo. Já em Elefantina (Assuão) o mito local imaginou o deus Khnum a criar a partir do barro da terra. Mais tarde o clero de Amon de Tebas (Lucsor) procurou impor o seu deus como demiurgo universal recorrendo a várias formas de criação.

PALAVRAS-CHAVE

Criação do mundo; criação da humanidade; demiurgo; mitos.

ABSTRACT

In the polytheistic and tolerant religion of ancient Egypt there were several conceptions that sought to explain the creation of the world and mankind, which varied according to their place of origin. According to a myth created in Heliopolis, the god Atum created the world through his masturbation, generating a progeny that forms a total of nine primordial gods, the Ennead. In Memphis, the local clergy drew up a new cosmogony which placed the god Ptah talking so that from his divine word the world arose. But in Elephantine (Aswan) the local myth imagined the god Khnum creating from the clay of the earth. Later on, the clergy of Amun from Thebes (Luxor) sought to impose their god as the universal demiurge using various forms of creation.

KEY-WORDS

Creation of the world; creation of mankind; demiurge; myths.

É possível falar sem um nó na garganta
é possível amar sem que venham proibir
é possível correr sem que seja a fugir.
Se tens vontade de cantar não tenhas medo: canta.

É possível andar sem olhar para o chão
é possível viver sem que seja de rastos.
Os teus olhos nasceram para olhar os astros
se te apetecer dizer não grita comigo: não.
É possível viver de outro modo. É
possível transformares em arma a tua mão.
É possível o amor. É possível o pão.
É possível viver de pé.

Não te deixes murchar. Não deixes que te domem.
É possível viver sem fingir que se vive.
É possível ser homem.
É possível ser livre livre livre.⁷

⁷ Manuel Alegre – «Letra para um Hino», em *O Canto e as Armas*. 1967.

A criação do mundo e da humanidade no antigo Egito

LUÍS MANUEL DE ARAÚJO

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (Instituto Oriental)

RESUMO

Na religião politeísta e tolerante do antigo Egito existiam várias concepções que procuravam explicar a criação do mundo e da humanidade, as quais variavam de acordo com o seu local de origem. De acordo com um mito criado em Heliópolis, o deus Atum criara o mundo através da sua masturbação, gerando uma descendência que forma um conjunto de nove deuses primordiais, a Enéade. Em Mênfis o clero local elaborou uma nova cosmogonia que punha o deus Ptah a falar para que do seu verbo divino surgisse o mundo. Já em Elefantina (Assuão) o mito local imaginou o deus Khnum a criar a partir do barro da terra. Mais tarde o clero de Amon de Tebas (Lucsor) procurou impor o seu deus como demiurgo universal recorrendo a várias formas de criação.

PALAVRAS-CHAVE

Criação do mundo; criação da humanidade; demiurgo; mitos.

ABSTRACT

In the polytheistic and tolerant religion of ancient Egypt there were several conceptions that sought to explain the creation of the world and mankind, which varied according to their place of origin. According to a myth created in Heliopolis, the god Atum created the world through his masturbation, generating a progeny that forms a total of nine primordial gods, the Ennead. In Memphis, the local clergy drew up a new cosmogony which placed the god Ptah talking so that from his divine word the world arose. But in Elephantine (Aswan) the local myth imagined the god Khnum creating from the clay of the earth. Later on, the clergy of Amun from Thebes (Luxor) sought to impose their god as the universal demiurge using various forms of creation.

KEY-WORDS

Creation of the world; creation of mankind; demiurge; myths.

A civilização do antigo Egito tinha um forte cariz religioso, e essa notável particularidade fica bem demonstrada pelo facto de o faraó, senhor do Alto e do Baixo Egito, ser considerado um deus vivo. Ele era também o grande fator de coesão das duas partes do país, um mecenas das artes e das atividades de construção e produção, tendo ao seu serviço uma eficiente máquina administrativa que tudo geria, de forma metódica e disciplinada. No topo da administração pontificavam os altos funcionários, educados desde tenra idade nas escolas de escribas, estando muitos deles ligados aos templos. E foram esses homens letrados e cultos que, desde os longevos tempos que remontam às primeiras dinastias do Egito, procuraram as possíveis respostas para a candente pergunta sobre quem tinha criado o mundo onde viviam e como tinham aparecido os homens no úbere espaço de abundância que era a região nilótica.

A preocupação com os principais problemas da vida e o desejo de querer saber como tinha sido criado o mundo e a humanidade levariam os letrados egípcios a urdir mitos e símbolos que serão de entender como imagens comuns do quotidiano, sendo que a união sexual se prestava, com naturalidade, à ideia de criação. E este anseio de perscrutar as distantes origens do mundo teria já motivado os sacerdotes-escribas desde o Império Antigo, entre 2660-2180 a. C.¹, que se empenharam nessa indagação com uma grande elevação de pensamento e com uma notável simplicidade, utilizando um vocabulário concreto relacionado com os prazeres da sexualidade (em Heliópolis-Iunu), por ação do verbo divino (em Mênfis-Ienebhedj), ou por exímio trabalho de olaria (em Elefantina-Abu), além de outras explicações. O tardio clero do deus Amon, que atingiria uma grande preponderância no Império Novo (c. 1550-1070 a. C.) e no subsequente e instável Terceiro Período Intermediário (c. 1070-664 a. C.), apresentou a sua divindade como obreira da criação reunindo nas suas capacidades demiúrgicas as anteriores formas criacionais: a masturbação (Atum), a palavra (Ptah) e o trabalho de olaria (Khnun), locupletando-se também com o processo lacrimal de criação levado a cabo pelo deus solar Ré².

A conceção mais antiga é a de Heliópolis, onde o deus Atum se tinha masturbado para misteriosamente, na quietude pré-cósmica, criar o universo – é que o motivo da masturbação frisa afinal o aspeto reprodutor da vida e está impregnado do mistério que contém toda a eclosão da vida. Na origem da criação está «uma prática sexual de autoerotismo e de autossatisfação», detetáveis no ato criador de Atum, cujos «elementos-chave» foram o falo (*henn*), o sémen (*metut*), os dedos (*djebau*), a mão (*deret*) e o orgasmo (*nedjemet*), sendo de assinalar que esta última sensação nos remete para a palavra

¹ Ver Siegfried Morenz – *La Religion Égyptienne. Essai d'Interprétation*. Paris: Éditions Payot, 1984. 49.

² Ver Luís Manuel de Araújo – *Erotismo e Sexualidade no Antigo Egito*. Lisboa: Edições Colibri, 2012. 54-55.

nedjem, a qual significa, entre outras interpretações, «agradável», e também para *nedjememit*, que é «paixão»³.

É verdade que a criação heliopolitana de Atum teve lugar no domínio do mito e da metáfora, mas não deixa de haver sexualidade e erotismo nas imagens concebidas pelo clero de Heliópolis⁴. De um ancestral fundo comum de imagens e de vocabulário forjaram-se depois diversas sínteses a partir do primeiro momento em que o demiurgo ejaculando, escarrando, cuspidando, suando, lacrimejando ou sangrando originou os seres vivos, incluindo os próprios deuses. E esse primeiro e crucial momento da criação estará sempre presente ao longo de toda a história egípcia, como firme arquétipo perene, avultando nele o ato da masturbação com óbvio timbre sexual⁵.

ATUM E A CRIAÇÃO PELA MASTURBAÇÃO

Segundo os «Textos das Pirâmides», inscritos pela primeira vez no interior do túmulo do rei Unas (c. 2300 a. C.), no Império Antigo, mas que remontavam a épocas anteriores, o mundo tinha começado por uma ação simbólica de empenhado erotismo criacional. A pirâmide de Unas está hoje muito destruída, mas no seu interior o texto hieroglífico preservado nas paredes proclama que «Atum é o que veio à existência, o que se masturbou em Iunu (Heliópolis). O que empunhou o seu membro para criar prazer». Desta forma Atum gerou a Enéade, os nove deuses de Heliópolis, a primeira de outras Enéades que depois surgiram⁶.

O demiurgo heliopolitano seria depois suplantado pelo deus solar Ré, cujo culto cresceu durante o Império Antigo, especialmente a partir da v dinastia. O clero de Ré apresentaria também o seu deus como tendo criado os homens a partir das lágrimas ou, de acordo com outras versões, a partir do suor ou do sangue, sendo estes elementos líquidos do corpo humano abstrações do esperma demiúrgico⁷. No caso da criação lacrimal feita pelo deus Ré, há claramente o aproveitamento dos sons e da profilática assonância que se encadeia a partir do nome do deus solar de Iunu (Ré) que chorou (*remi*) e das

³ José das Candeias Sales – «Sexualidade e sagrado entre os Egípcios. Em torno dos comportamentos erótico-sexuais dos deuses egípcios», José Augusto Ramos, Maria do Céu Fialho e Nuno Simões Rodrigues (coord.) – *A Sexualidade no Mundo Antigo*. Coimbra, Lisboa: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra e Centro de História da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2009. 57 (o artigo todo nas pp. 55-79); para a forma hieroglífica ver Ángel Sánchez Rodríguez – *Diccionario de Jeroglíficos Egipcios*. Madrid: Alderabán Ediciones, 2000. 254.

⁴ Ver Marc Orriols i Llonch – «Sex and cosmogony. The onanism of the solar demiurg», *Göttinger Miszellen*. Göttingen, 2012. 233: 31-42.

⁵ Ver Araújo – *Erotismo e Sexualidade no Antigo Egito*: 69-70.

⁶ Ver Sales – *As Divindades Egípcias. Uma chave para a compreensão do Egito antigo*. Lisboa: Editorial Estampa, 1999. 66-67.

⁷ Ver Orriols – «Sex and cosmogony»: 31.

suas lágrimas (*remit*) surgiu a humanidade (*remetj*), forma de criação que depois assentará bem no universal Amon⁸.

Diversos textos egípcios que evocam a criação do mundo demonstram como os atos eróticos são também atos criadores. É evidente que desses atos se deve fazer uma leitura simbólica, mas o gesto de Atum ao masturbar-se, para que da ejaculação do seu sémen pudessem surgir Chu (o ar) e Tefnut (a humidade), revela-nos desde logo uma primígena apetência erotizante. A consumação erótica do gesto criador de Atum reflete-se na divinização da mão que utilizou para o ato masturbador: a deusa Iusaés é a mão de Atum cuja função, impregnada de sagrado mas também de deleitoso prazer, é manipular o falo divino para conseguir a ejaculação demiúrgica. No Império Novo um dos títulos da rainha será o de «mão de deus», evocando a masturbação de Atum, como se pode confirmar numa estela exposta no Museu Calouste Gulbenkian (a estela do escriba Iri, da XVIII dinastia), onde a rainha Ahmés-Nefertari se declara *deret-netjer*, isto é, «mão de deus»⁹.

Segundo a cosmogonia forjada pelo clero heliopolitano, no princípio existiam apenas as águas primordiais e sem vida: o Nun. Ora nesse mundo amorfo e despojado, surgiu uma colina, emergindo do caos aquático, e nela, perfilado, estava sozinho um deus: era Atum, e ele tinha vindo à existência por si mesmo¹⁰. Para criar o resto do universo, recorreu então o demiurgo a um procedimento que o haveria de celebrar: na quietude pré-cósmica, isolado na colina do sossego, eis que segurou no falo tumefeito e começou a masturbar-se.

De acordo com o texto egípcio, Atum declara: «Eu fui o único que pratiquei a cópula com a minha mão fechada, eu masturbei-me com a minha mão»¹¹. E desta forma, autofecundando-se com o seu gesto manipulador, o deus isolado gerou duas divindades: Chu e Tefnut, que afinal são dois aspetos do cosmos divinizado, o ar seco (Chu) e a humidade (Tefnut). Por sua vez, este par veio a gerar Geb, a terra, e Nut, o céu. Do casal Geb e Nut nasceram quatro filhos, que terão uma vivência conluiada: Ósiris, Ísis, Set e Néftis. No total, são nove deuses: Atum, Chu e Tefnut, Geb e Nut, Osiris, Ísis, Set e Néftis – eis a célebre Enéade de Heliópolis¹².

Mais tarde, a primeva manipulação fálica de Atum evoluiria para outra forma de criação: a procriação de seres a partir de uma secreção do corpo divino.

⁸ Ver Sales – *As Divindades Egípcias*: 101.

⁹ Ver Araújo – *Arte Egípcia*. Coleção Calouste Gulbenkian. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006. 80-83.

¹⁰ Ver Araújo – *Erotismo e Sexualidade no Antigo Egito*: 55.

¹¹ Versão em James B. Pritchard (ed.) – *Ancient Near Eastern Texts Relating to the Old Testament*. 3.ª edição. Princeton: Princeton University Press, 1969. 8.

¹² Ver Sales – *As Divindades Egípcias*: 66-68; ver também Araújo – *Erotismo e Sexualidade no Antigo Egito*: 65-67 (com esquema evolutivo da Enéade).

É o que se pode ver em passos dos «Textos das Pirâmides», gravados nas paredes do último túmulo real da V dinastia (pirâmide de Unas, já mencionada) e da VI dinastia, os quais, datáveis de 2400 a 2200 a. C., parecem reproduzir fórmulas muito mais antigas. Aí o demiurgo é apresentado como tendo, através do escarro e do cuspo, criado o deus Chu e a deusa Tefnut. Note-se que o jogo prosódico e algo homonímico torna-se evidente se notarmos que o verbo escarrar ou expetorar (*ichech*) se relaciona com Chu e o verbo cuspir (*tefen*) tem assonância com Tefnut. Noutras versões, onde entram em ação outras divindades, as secreções do corpo do demiurgo podem variar e ser o sangue, o suor, as lágrimas, etc.

A diferença entre escarrar (*ichech*) e cuspir (*tefen*), que é, como facilmente se vê, de timbre semântico e fisiológico, não escapou aos letrados que congeminaram o processo criacional de Atum, e assim atribuíram ao elemento masculino secreções mais espessas, oriundas das vias respiratórias inferiores, amiúde como mucosidades que se expetoram, enquanto o par feminino se ficava pelo cuspo, produzido pelas glândulas salivares. A proeminência de Chu ficava assim robustecida com a profundidade da sua origem corporal, enquanto a sua parceira Tefnut era liquidamente mais suave¹³.

O escarro de Atum, que daria vida ao deus Chu, e o cuspo de onde surgiria a deusa Tefnut, seriam pois abstrações do esperma demiúrgico, ou então, seguindo outra versão, a transformação genésica do sémen engolido por Atum depois da masturbação. É que, em suma, naquele momento primevo, «Atum, depois de muito tempo fartou-se da sua solidão e engoliu a sua própria semente, que havia conseguido com a ajuda de sua mão. E depois de por este modo ele mesmo se ter fecundado, pariu Chu, o ar seco, e Tefnut, a humidade, lançando-os de sua boca» – fenómeno que um texto hieroglífico mais tardio regista:



«Eu uni-me à minha mão, forniquei com o meu punho e o meu íb (o interior) veio na minha mão. O sémen entrou na minha boca e escarrei Chu e cuspi Tefnut. Tornei-me em três deuses. Foi de mim que vieram à existência os dois deuses nesta terra.»

¹³ Ver Araújo – *Erotismo e Sexualidade no Antigo Egito*: 68-69.

Enfim, tudo se passa natural e humanamente no gesto de criar o prazer quando se está, como Atum, só no mundo. Foi o «antropomorfismo normal do pensamento» que levou o expedito clero heliopolitano a imaginar o humano processo de acasalamento ou a ejaculação para a emissão do sémen reprodutor para a formação da Enéade. Afinal de contas, em toda esta questão ejaculatória para a criação do mundo, é a «mitologia que nós devemos julgar como tal – assim escreveu François Daumas. – Não vejamos aí nada de imoral, mas sim a expressão ainda desajeitada de um pensamento, no qual só a ideia profunda conta». Mas brutal ou grosseiro (como alguns autores o definem), o gesto do demiurgo Atum foi sobretudo uma ação criadora e eficaz, que no pré-cosmos marcaria demiurgicamente uma passagem impressionante para o cosmos humanamente ordenado, lógico, justo, regrado, pendular e maético¹⁴.

PTAH E A CRIAÇÃO PELA PALAVRA

Respondendo à cosmogonia urdida pelo clero de Heliópolis-Iunu, que resultara na afirmação da Enéade com Atum à cabeça (mais tarde suplantado pelo deus solar Ré), o sagaz clero de Mênfis-Ienebhedj, a cidade do Muro Branco, que havia sido fundada pelo Hórus Narmer (Menés) logo na emergência da monarquia faraônica (em inícios do III milénio), reelaborou o anterior mito cosmogónico heliopolitano em proveito próprio. Trata-se, em suma, de uma forma mais elaborada e intelectualizada da primeva criação masturbatória de Atum, com o deus Ptah a criar o mundo através da palavra. Aquilo que o coração de Ptah pensou (Sia, conhecimento, concepção) a boca de Ptah realizou (Hu, sentença verbal), e desta forma, numa inovadora e cumulativa epexegeese, se processou a dialética que levou do único ao múltiplo¹⁵.

O demiurgo menfita, servido por um clero ativo e inovador, é apresentado como tendo sido ele a criar a Enéade, com o velho Atum à cabeça, a partir do seu útil verbo divino, opondo ao «casal» de Heliópolis (Atum e a sua mão masturbadora divinizada) um novo «casal» forjador de vida (o coração e a língua). E como se não bastasse o deus Ptah ser o criador da Enéade, ele é mesmo assimilado ao Nun, as águas primordiais de onde brotaria a vida, bipolarizando-se como Ptah-Nun e como uma entidade feminina, sua paredra, Ptah-Naunet¹⁶. Eis como o expressivo e eficaz verbo menfita de Ptah se locupletou com a mais antiga cosmogonia heliopolitana, como bem se apreende lendo um documento conhecido

¹⁴ Ver François Daumas – *Les Dieux de l'Égypte*. Col. «Que sais-je?». Paris: Presses Universitaires de France, 1982. 24-25.

¹⁵ Ver Sales – *As Divindades Egípcias*: 71-72.

¹⁶ Ver Rogério Sousa – *O Livro das Origens. A Inscrição Teológica da Pedra de Chabaka*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012. 57.

como Estela de Chabaka (rei núbio da xxv dinastia, inícios do século VII a. C.), deixando perceber uma clara intencionalidade de timbre político e ideológico naquela ação do clero menfita. Nesse texto, que reproduz uma versão mais antiga desta concepção demiúrgica, Ptah é exaltado como o grande criador, apresentando-se a Enéade de Heliópolis como obra do demiurgo menfita:

Os deuses que tomam forma em Ptah:

Ptah, o que está no grande trono

Ptah-Nun, o pai que (fez) Atum

Ptah-Naunet, a mãe que gerou Atum

Ptah o Grande, coração e língua dos Nove.

Outras divindades do panteão forjadoras de vida se subordinam no texto menfita a Ptah, exaltando o verbalizador demiurgo como criador dos deuses e dos respetivos *kau* (*kau* é o plural de *ka*, o princípio vital de todos os seres): «Ptah, o que deu (vida) a todos os deuses e aos seus *kau* através do seu coração e da sua boca, dos quais saiu Hórus na forma de Ptah, dos quais saiu Tot na forma de Ptah». Ou seja, o demiurgo menfita gera não apenas a Enéade heliopolitana mas também outras famosas divindades, a começar por Hórus, o deus protetor da monarquia, com o qual o próprio faraó se identificava na sua função terrestre de Hórus vivo, antes de se tornar Osíris quando partia para o outro mundo. Assim se procurava afirmar o deus Ptah como o «rei do Egito e unificador da terra», como «deus supremo e criador do mundo», cujo *ka* se superiorizava aos outros *kau* divinos, tendo os sacerdotes menfitas ido mais longe no seu esforço de alcançar a relevância política e ideológica do seu deus: Mênfis era a capital do Egito e o eixo do Alto e do Baixo Egito, estrategicamente colocada na confluência geográfica do Vale e do Delta do Nilo¹⁷.

Mas eis verdadeiramente o fundamental do texto: «A sua (de Ptah) Enéade está diante dele como dentes e lábios. Estes são o sémen e as mãos de Atum. A Enéade de Atum originou-se pelo seu sémen e pelos seus dedos. Mas a Enéade é os dentes e os lábios nesta boca que deu nome a todas as coisas, de onde saíram Chu e Tefnut, e que deu vida à Enéade». Depois da obra feita Ptah, tal como o criador bíblico no Génesis, «ficou satisfeito» com as palavras divinas (*medu netjer*) e as coisas que havia criado, embora, ao que consta, não tenha descansado após a sua criação do mundo e dos seres vivos¹⁸. E note-se que Nun e Naunet

¹⁷ Ver François Daumas – *La Civilisation de l'Égypte Pharaonique*. Col. «Les Grandes Civilisations». Paris: Ed. B. Arthaud, 1965. 611; também em Miriam Lichtheim – *Ancient Egyptian Literature, 1: The Old and Middle Kingdoms*. Berkeley: University of California Press, 1975. 54-57.

¹⁸ Ver Sousa – *O Livro das Origens*: 57-63.

são duas das oito divindades da Ogdóade, que é designação do conjunto de oito divindades que formam a cosmogonia de Hermópolis (nome grego de Khmunu, a Cidade dos Oito), cosmogonia mais recente que a Enéade resultante do esforço masturbador de Atum. A Ogdóade reúne quatro pares de deuses (os masculinos com cabeças de rã e as divindades femininas com cabeça de serpente), os quais tinham originado a vida, aparentemente como reação à hegemonia e vetusta antiguidade da concepção heliopolitana. Mas no caso da Ogdóade trata-se mais de um mito de origem que de um mito de criação, com a matéria orgânica parecendo matéria cósmica que é personificada em entidades míticas, formando os pares Nun e Naunet, Heh e Hehet, Kek e Keket, Amon e Amonet¹⁹.

Mas além da criação pela palavra, Ptah recorrera também ao barro da terra para moldar os seres divinos e humanos. É o que se afirma num outro texto em que o deus menfita, inspirador dos metalurgistas e dos artesãos, um criador autocriado e senhor da eternidade, é apresentado como um exímio ceramista: «Modelador dos homens, que fez os deuses, que inaugurou a existência como deus primordial, primeiro a existir para tudo o que veio depois dele, que fez o céu como criação do seu coração, que se ergueu no que sustenta, que fundou a terra»²⁰.

O demiurgo de Mênfis, cuja cosmogonia se afirmaria a partir da III dinastia do Império Antigo²¹, retinha em si, como exordial divindade andrógina, «a marca do seu carácter auto-suficiente», o que o levaria mais tarde a ser reconhecido pelos Gregos como um «deus bissexuado»²². Quanto ao prestigiado clero de Mênfis que, «não querendo ficar atrás», elaborou a teoria da criação pelo verbo eficaz inspirando-se nas «doutrinas heliopolitanas», viria a desfrutar de grande prestígio, proveito e poder no Império Novo, um poder que se robusteceu a partir da dinastia saíta e que continuou durante a dinastia ptolemaica²³.

A mediterraneização do Egito, acompanhando a crescente influência grega que se acentuou depois do século XII antes da nossa era, acabou por sediar o poder faraónico no Delta, valorizando a zona de Mênfis e, desta forma, o culto de Ptah e, mais ainda, do seu «arauto», o touro Ápis, que acabaria por se sobrepor ao criador menfita, recolhendo a total simpatia dos fiéis no derradeiro pulsar da cultura egípcia em plena Época Greco-romana²⁴.

¹⁹ Ver José Nunes Carreira – «Criação», *Dicionário do Antigo Egito*. Lisboa: Editorial Caminho, 2001. 250 (para o artigo ver pp. 248-251); também em Sales – «Cosmogonia», *Dicionário do Antigo Egito*: 244; e em Sousa – *O Livro das Origens*: 93-94.

²⁰ Ver Sales – *As Divindades Egípcias*: 279.

²¹ Ver Daumas – *Les Dieux de l'Égypte*: 25.

²² Ver Morenz – *La Religion Égyptienne*: 49.

²³ Ver Daumas – *Les Dieux de l'Égypte*: 109.

²⁴ Ver Araújo – *Erotismo e Sexualidade no Antigo Egito*: 72.

KHNUM E A CRIAÇÃO PELO TRABALHO

Em contraste com a modalidade de criação de Heliópolis, onde o deus Atum se masturbara para criar o mundo, e a de Mênfis, onde o demiurgo Ptah pronunciara as suas palavras criadoras, ou a de Amarna-Akhetaton, onde o disco solar Aton todos os dias criava o mundo, e também afastando-se da concepção hermopolitana, onde a vida se tinha originado a partir da Ogdóade, lá no extremo sul do Egito, em Elefantina (Abu, hoje Assuão), a capital da primeira província do Alto Egito, o clero local afirmava que o deus Khnum tinha criado a humanidade trabalhando o barro da terra. O celebrado oleiro de Elefantina era venerado na região da primeira catarata nilótica, com a esposa Satet e a filha de ambos, Anuket.

Khnum era representado com corpo de homem mas com cabeça de carneiro e a sua iconografia mostra com frequência o deus sentado em frente ao seu torno de oleiro para modelar os seres (tanto os homens como os deuses), como de resto um dos seus hinos atesta declarando o demiurgo «senhor do torno, que modela a seu bel-prazer». E noutro hino dedicado a Khnum enfatiza a vertente sexual do demiurgo de Elefantina, que amiúde se vangloria de ser «pai dos pais e mãe das mães», apresentando-o como o viril «macho copulador, que fecunda as mulheres e esgota a menstruação no seu próprio momento». Outro passo do mesmo hino enaltece as suas capacidades beneficentes no ato do coito e na geração: «Tu és Khnum, que dá um filho a quem o implora e uma mulher a quem o suplica». Mas antes de criar a humanidade já o divino oleiro, senhor da catarata (de onde brotava a fresca água do Nilo que dava a vida ao Egito), tinha criado o mundo, justificando-se assim que ele fosse visto como «aquele que fez o céu e a terra, o mundo subterrâneo, a água e as montanhas»²⁵.

Khnum era ainda um precioso adjuvante nas tarefas do parto, como se pode ler no conto sobre o nascimento dos reis da V dinastia (o quinto conto do *Papiro Westcar*), onde o deus de Elefantina, no seu solícito papel de transportador de bagagem (onde se incluíam os instrumentos e materiais relacionados com o parto), acompanha as deusas parteiras Ísis, Néftis, Meskhenet e Heket. As deusas ajudaram a dama Reddjet a dar à luz as três crianças que vieram a ser os três primeiros reis da V dinastia, e cada vez que um recém-nascido saía do útero materno Khnum ia robustecendo os seus membros (e, embora o texto não o refira, certamente também daria vigor aos *kau* dos futuros reis). Era também Khnum que robustecia os membros dos defuntos que, tendo exitosamente passado pelo tribunal de Osíris e Maet, partiam para o Além, como se pode comprovar pela leitura do capítulo 30 do «Livro dos Mortos»²⁶.

²⁵ Ver Sales – *As Divindades Egípcias*: 292-295.

²⁶ Ver Telo Ferreira Canhão – *Doze Textos Egípcios do Império Médio. Traduções Integrais*. Coimbra: Imprensa

Outro aspeto importante para enfatizar a preponderância criadora e protetora de Khnum era a insistência no seu carácter de «deus único», situação que de resto também se deteta na abundante hinografia amoniana, que não passa de uma apropriação hábil de outros hinos elaborados para outras divindades, como os deuses solares Ré e Atum, que eram insistentemente apresentados como sendo únicos – tão únicos que até tinham sido os criadores dos outros deuses. Do ceramista divino de Elefantina dizia-se:

Tu és Khnum, o único, o único.
Do seu trabalho saem, cada dia, milhões de seres.
Ele fez os machos reprodutores e pôs na terra as fêmeas.
Foi ele que organizou a corrente sanguínea no interior dos ossos,
Fazendo dentro do seu ateliê a força dos braços.
E eis que o sopro da vida impregna todas as coisas.

Em Esna situa-se um dos mais conhecidos centros de culto de Khnum, embora o seu templo, datado da Época Greco-romana, tenha sido parcialmente destruído. Ainda assim, muitas inscrições sobreviveram nas paredes a proclamar as divinas capacidades criadoras de Khnum e a declarar que a origem da vida estava na combinação adequada de dois elementos primordiais: a água e o sopro da vida. Na verdade, criados os seres humanos e divinos, e os respetivos *kau*, havia que lhes insuflar o sopro vital para uma existência plena, e «também nesta perspectiva, o deus-carneiro Khnum, dominando a fonte do Nilo e com o profundo e constante bafo que saía das suas narinas e boca de carneiro, era o criador ideal, perfeito»²⁷.

A CRIAÇÃO POR AMON, O «REI DOS DEUSES»

Amon (ou, na sua forma sincrética, Amon-Ré), venerado em Tebas-Uaset, será, com o hábil empenho do seu poderoso clero, como que o esperado remate de um longo processo, vindo a apropriar-se das faculdades e das características demiúrgicas de outras divindades de mais antiga projeção, sem no entanto as destruir; pelo contrário, precisava até delas para afirmar o seu poder criador e onnipotente como «rei dos deuses» (*nesu-netjeru*), designação valorizadora que acompanha o nome do deus em muitos textos do Império Novo. Embora tenha surgido depois de outras cosmogonias que remontavam ao Império Antigo, altura em que Amon era uma divindade com um relativo apagamento, o hábil clero amoniano vai impor no vasto e complexo panteão o deus tebano como uma di-

da Universidade de Coimbra, 2013. 64-66.

²⁷ Ver Sales – *As Divindades Egípcias*: 300.

vindade criadora, apropriando-se da manipulação fálica primordial de Atum, do verbo gerador de Ptah e do hábil manuseamento de Khnum.

De facto, a imposição de Amon no concerto das divindades egípcias é feita com argutas associações a outros deuses mais antigos como o itifálico Min, Ré e Atum, entre outros. Observando as imagens que começam a aparecer com a ascensão da XII dinastia no Império Médio (em inícios do II milénio a. C.), nota-se que a iconografia amoniana se baseia, em parte, na iconografia do macrandro Min, o qual aparece representado com um falo permanentemente ereto e que é descrito como o «touro de sua mãe» (Kamutef), «touro itifálico», «touro que copula, que ama a voluptuosidade» e «macho que se une às raparigas pela sua potência». Esta apetência copulatória fica de resto bem demonstrada num hino à potência de Amon, que estava só antes da criação, manifestando ao mesmo tempo os aspetos masculino e feminino. – E como? O texto hínico é claro: «fazendo de vulva, trazendo o falo à existência, ele inaugurou o acasalamento com as jovens». Isto é, tal como Atum na Enéade heliopolitana, Amon, sozinho na colina primordial, recorreu à masturbação e, ao mesmo tempo, à copulação com as jovens. Justificando a vocação de divindade copuladora, os iconógrafos de Amon apresentavam o seu deus amiúde na sua forma sincrética e mais convincente de Amon-Min, de quem se afirmava: «Comportou-se como macho com o que tinha empunhado, quando ainda não havia vulva» – ou, dito de outra maneira, quando ainda não havia «duas coisas», expressão habitualmente usada no antigo Egito para aludir ao tempo caótico antes da criação²⁸.

As apetências de Amon e de outros deuses pela masturbação demiúrgica e pela copulação acentuam o seu carácter hermafrodita, porque, estando sozinhos no momento da criação do mundo e da humanidade, geraram a vida pelo facto de reunirem em si os elementos masculino e feminino. Trata-se afinal de um henoteísmo conciliador, porque, tendo os vários corpos sacerdotais espalhados pelos muitos templos ao longo do Nilo, enfatizado o modelo cosmogónico do seu próprio deus que veneravam como criador, isso nunca pôs em causa as capacidades criacionais das outras divindades. Até deuses cuja importância no panteão era relativamente mais apagada podiam vangloriar-se de serem também geradores de vida – foi o que ocorreu com Sobek, divindade venerada no Faium e em Kom Ombo, representado como um crocodilo e solarizado pelo sincretismo de Sobek-Ré ou Sobek-Amon, de quem se afirmava: «O Nilo corre como seu suor vivo e fecunda os campos. Ele agita o seu falo para inundar as Duas Terras com aquilo que ele criou»²⁹.

²⁸ Ver André Barucq e François Daumas – *Hymnes et Prières de l'Égypte Ancienne*. Paris: Les Éditions du Cerf, 1968. 223-224; também em Araújo – *Erotismo e Sexualidade no Antigo Egito*: 60.

²⁹ Ver Barucq e Daumas – *Hymnes et Prières de l'Égypte Ancienne*: 431.

Embora os animais sagrados de Amon fossem o carneiro e o ganso, o poderoso deus de Tebas-Uaset era muito associado à potência do touro cobridor, como de resto outras divindades a quem se reconheciam elevadas capacidades sexuais. Por isso Amon é adrede apresentado como um «jovem touro de cornos afiados», e o deus Geb, «neto de Atum», é chamado de «touro de Nut», a divindade celestial, e sua esposa, representada por vezes como uma vaca. Mas a associação de Amon ao carneiro também propiciava uma óbvia leitura de timbre sexual, e o mesmo ocorria com a iconografia de Khnum, cujo animal sagrado era o carneiro, sendo bem conhecido o apetite do demiurgo oleiro de Elefantina-Abu pelo acasalamento³⁰.

A CRIAÇÃO DIÁRIA DE ATON

Quebrando bruscamente a preponderância de Amon, eis que surge no reinado de Amen-Hotep IV (c. 1353-1336 a. C.) o exclusivista culto de Aton, nome do disco solar que já antes era alvo de veneração como uma forma mais apurada de Ré-Horakhti, o deus solar sincrético de origem heliopolitana. A ascensão de Aton, que se notava nos anteriores reinados de Tutmés IV e Amen-Hotep III, foi sobretudo motivada por causas políticas, com o objetivo de diminuir a incômoda proeminência da clerezia de Amon, então em fase de grande poderio desde as generosidades prodigalizadas por Hatchepsut e Tutmés III no século anterior³¹.

E o disco solar atoniano, visto essencialmente como uma fonte de luz, de calor e de vida, foi uma resposta eficaz encontrada por Amen-Hotep IV (que depois mudaria o seu odioso nome de timbre amoniano para Akhenaton), ao mesmo tempo que encerrava o grande templo de Karnak e o privava dos réditos que até então recebia. Integrado na sua política contra o clero de Amon, promoveu notórias alterações na arte e mesmo na forma de utilização da milenar escrita hieroglífica, passando a registrar-se por escrito o neoegípcio então falado. E foi nesta forma de linguagem, diferente do egípcio clássico do Império Médio, que o próprio monarca «herético» redigiu o *Hino a Aton*, uma versão mais delicada de conhecidos hinos a Amon, onde se enfatizam as capacidades geradoras de Aton, numa criação diária feita pelo sol – criação do mundo e de tudo o que nele vive e criação dos seres no ventre da mãe:

Os teus raios iluminam as terras
até ao limite de tudo o que criaste.
És como Ré, chegas ao limite de todos os países,

³⁰ Ver Araújo – *Erotismo e Sexualidade no Antigo Egito*: 61-62.

³¹ Ver Araújo – *Erotismo e Sexualidade no Antigo Egito*: 148-149; também em Sales – *As Divindades Egípcias*: 236-252.

que unes para o teu filho que amas.
És tu que amadureces a semente na mulher,
que produzes o sémen no homem,
que dás vida ao filho no ventre da mãe
e o acalmas para não chorar mais.
Tu que és a ama no ventre materno,
que dás a respiração para fazer viver tudo o que crias.

É verdade que se pode ler neste hino em relação à divindade de Akhenaton: «Tu, deus único, fora do qual não há nenhum!» Sublinhe-se, no entanto, que o mesmo tipo de invocações «monoteístas» se aplicavam a outras divindades, a começar por Amon, pelo que Aton era tão «único» como «único» era Amon, e todos os outros deuses «únicos», que também eram criadores. A criação prodigalizada por Aton era quotidiana, e quando o sol se punha no horizonte ocidental a vida ficava suspensa até tudo recomeçar no dia seguinte por ação da luz e do calor:

O mundo surgiu pela tua mão, como tu o criaste.
Quando te ergues, eles vivem;
quando te pões no horizonte, eles morrem.
Todo o trabalho acaba quando desces no Ocidente,
e quando nasces de novo tudo floresce para o rei.³²

³² Ver Araújo – «Aton», *Dicionário do Antigo Egito*: 122-125.

Cor, luz e sombra em José de Alencar - códigos em interação

LUÍSA MARINHO ANTUNES
Universidade da Madeira

RESUMO

José de Alencar cria uma tela, através do uso de vários códigos artísticos, na qual pinta o Brasil maravilhoso, a sua história e os seus homens. Ao entusiasmo do escritor que desenha pela palavra alia o prazer do pintor que descreve pela percepção da cor, da luz e da sombra e que conta o que não se vê, mas que se sabe que existe. A descrição em Alencar é de teor funcional, essencial na criação de sentidos, mas apela igualmente à sensibilidade estética do leitor, procurando conduzi-lo por uma galeria de fortes sensações.

PALAVRAS-CHAVE

José de Alencar; pintura; descrição; códigos artísticos.

No romance histórico indianista *O Guarani* (1857), de José de Alencar, o leitor encontra nas palavras uma verdadeira galeria sem paredes, mas ainda assim visitável. O caminho através do código narrativo que é levado a percorrer no interior do texto romanesco conduz a um encontro face a face, por vezes imprevisto, com uma descrição que pinta um quadro ou painel, criando em quem lê uma sensação análoga à do visitante do museu que entra numa nova sala e é seduzido pelas impressões e sensações visuais do que vê.

O escritor atinge este efeito de interação entre a palavra escrita e a linguagem visual através quer do recurso a vocabulário específico das artes pictóricas, quer de descrições cuja conceção segue de perto a construção de um quadro ou escultura, fazendo uso das plenas possibilidades estéticas e estilísticas do campo literário, como a metáfora, para «re-criar» efeitos visuais. Para além disso, opta ainda pela referência direta a um pintor em particular, estabelecendo um determinado modelo visual, um exemplo concreto, evocando componentes cromáticas peculiares, atmosferas pictóricas ou traços de figuras características da obra do artista.

O leitor é convidado, assim, a ler uma imagem. No primeiro caso, *construindo* mentalmente o quadro que o autor pinta diante dos seus olhos/mente através das palavras, e, no segundo, *lendo* a imagem artística através da recor-

dação dessa mesma imagem e *reconstruindo-a* na mente, uma imagem que, de facto, existe e que passa, desta forma, como refere Antonella Sbrilli Eletti, da visibilidade ótica a uma visibilidade mental, simulada da escrita¹. Neste último caso, a imagem é transferida da sua existência real, evocada através do código das palavras – porque, da figura, da cor, da tinta o escritor faz linguagem escrita no interior da ficção artística –, para ser remontada/reconstruída em imagem por quem lê, num procedimento emotivo, cognitivo, mas também de reconstrução da memória.

Na sua invisível materialidade, estes quadros chamados para o interior dos livros têm a evidência de documentos, de autoridade, de citação verificável, representando uma ancoragem no conhecido e comprovável. Integrada no texto literário, a presença da obra citada assessoria a narrativa, já que a sua convocação é motivada por uma determinada exigência do autor, e, por isso, tem um carácter profundamente funcional: que pode ser de tom documental, lúdico, de jogo com o leitor, ou até reflexivo, explicativo e indiciário. A imagem dentro do texto, assim entendida, ilumina-o, contribuindo para a riqueza da interpretação.

Citar, convocar uma obra artística é trazer para o texto um ritmo «outro» que se faz pulsar próprio, único, uma apropriação e cruzamento de vozes. Tratando-se de códigos diversos, o linguístico e o visual, neste conjugar de ritmos colocam-se questões relacionadas com os próprios recursos utilizados pelas suas linguagens – a palavra cita a imagem que é feita de cor, luz, tinta, tela, fazendo do texto, já em si tecido feito da trama de várias escritas, uma urdidura em que as palavras se cruzam com as imagens na mente do leitor.

Coloca-se, no entanto, com pertinência, a questão do possível desconhecimento por parte do leitor da obra artística citada/convocada. O que se espera do leitor, nesta situação, é a fidelidade ao pacto narrativo, a atitude de confiar inteiramente nas palavras do autor para, com o poder da imaginação, construir uma determinada imagem, aquela que o autor pinta diante dos seus olhos, sem recorrer à referência concreta.

Em todo o caso, a obra de arte é transportada da sua existência real para entrar no interior da ficção: e, diferentemente dos elementos do mundo real, como cidades, objetos, episódios da história, personagens reais, as obras artísticas são uma realidade já de si reelaborada, reinventada segundo códigos próprios. Constituem, no fundo, transformação da realidade em linguagem e, por isso, quando introduzidas na narração, levam-na a um segundo nível de virtualidade, numa contínua espiral de artifício.

¹ Antonella Sbrilli Eletti – «Musei da Leggere», Luca Grandori e Maurizio Calvesi (dir.) – *Ars*. Milano: Editore De Agostini – Rizzoli Periodici, Settembre 1998. Anno 2, n.º 9 (10): 93.

Ainda que não exista citação direta de uma obra artística, pode o autor, todavia, fazer recurso a códigos que pertencem ao campo das artes pictóricas. A descrição da cor, da luz, das sombras e a menção a ferramentas como o pincel ou o escalpelo são essenciais para criar painéis, quadros, estátuas, bustos, baixos-relevos – para, como entende Alencar, criar a «iluminação» de sentidos e significações, de intimidades e verdades cuja evidência é conseguida através do recurso ao tratamento artístico-estético dos objetos, paisagens e homens.

É em momentos-chave do romance que o autor recorre à capacidade reveladora do uso da imagem, atribuindo-lhe uma função simultaneamente estética e interpretativa. No momento da descoberta do verdadeiro Peri por Cecília – quando a personagem feminina adquire consciência de que o índio só na profunda identificação com a natureza, no espaço livre do deserto, longe do «castelo português» de António de Mariz, adquire a sua essência –, Alencar usa a imagem artística/pictórica/escultória como estratégia de comunicação com o leitor dos vários significados e implicações do episódio. A menina, livre agora do espaço no qual predominavam os preconceitos raciais e sociais, olha Peri com uma sensibilidade estética, como se este tivesse sido sujeito/material desenhado e esculpido pela suprema artista, a natureza, aliando o autor aos materiais da escrita os componentes e materiais das artes plásticas:

Contemplando essa cabeça adormecida, a menina admirou-se da beleza inculta dos **traços**, da correcção das **linhas do perfil** altivo, da expressão de força e inteligência que animava aquele **busto selvagem moldado** pela natureza.²

O autor procede em tom de comentário, explicando a mudança no espírito de Cecília, com argumentos comparativos entre a pintura e a psicologia das personagens:

Como os quadros dos grandes pintores que precisam de luz, de um fundo brilhante, e de uma moldura simples, para mostrarem a perfeição do seu colorido e a pureza de suas linhas, o selvagem precisava do deserto para revelar-se em todo o esplendor de sua beleza primitiva.³

A luz, o fundo, a moldura que revelam a essência de Peri, no seu colorido e linhas, provêm diretamente do vocabulário da pintura para explicar que, finalmente, Cecília descobria o índio num cenário, moldura, fundo, que não se limitavam a ser cenário, moldura, fundo, mas eram parte da personalidade e da grandeza do na-

² José de Alencar – *O Guarani*. Est. crítico de Maria Aparecida Ribeiro. Coimbra: Livraria Almedina, 1994. 301.

³ *Id.*: 301.

tivo que se reencontrava com a terra: «Aqui, porém, todas as distinções desapareciam: o filho das matas, voltando ao seio de sua mãe, recobrava a liberdade; era o rei do deserto, o senhor das florestas, dominando pelo direito da força e da coragem.»⁴

A densidade de recursos à arte figurativa – vocabulário, técnicas ou referências diretas a obras de arte ou técnicas específicas dos autores – é particularmente notável na narrativa oitocentista, como, por exemplo, nos romances de Stendhal, Balzac, Flaubert, das irmãs Brontë ou, em Portugal, de Alexandre Herculano, para citar alguns escritores, num momento em que a descrição deixara de ser cenário traçado parcamente para constituir um importante elemento narrativamente funcional. O romance histórico, por exemplo, acorda literariamente para a paisagem exótica e de pitoresco histórico, para a essencialidade da sua presença na criação da «cor temporal», promovendo esteticamente a paisagem.

Alencar, como os seus predecessores árcades e pré-românticos, ainda segue em parte a teoria horaciana, como foi transmitida, do paralelismo das artes, seguindo a ideia de que narrar e descrever é pintar, apesar de, como os românticos, considerar que a natureza deve ser representada viva e operante, fazendo da sua uma pintura romântica, dinâmica, plena de movimento e contrastes, libertando-se de uma pintura da paisagem de função meramente decorativa. Para além disso, a observação da natureza em Alencar parte do despertar de todos os sentidos aos seus vários particulares, sem procurar neles o universal de forma alegórica, mas observando-os, até de forma científica, para deles receber a consciência do universal, e, no fundo, poder, assim, captar a sua força simbólica.

Paul Klee apontaria, em 1914, no seu diário de viagem, após ter descoberto a pintura de Robert Delaunay, orientada pelo estudo da luz e da cor, e de ter traduzido para alemão o texto *La Lumière*, que agora que a cor o possuía, formando o seu «eu» artístico um todo com a cor, podia afirmar que era verdadeiramente pintor. Alencar apresenta precisamente este entendimento da cor e da luz e experimenta a sua expressão, tradução no código literário, como numa pintura.

Escrevera Alencar em *Sonhos d'Ouro* que Deus criou três linguagens para o artista: a da forma, a pintura; a dos sons, a música; a da palavra, a poesia, de todas a mais sublime, porque fala não só ao coração, mas também à inteligência (Alencar 1959: cap. 4).

Cennino Cennini, no *Il Libro dell'Arte*, escrito entre o final do século XIV e início do século XV, e de grande divulgação no século XIX, graças às edições de Tambroni, a partir de 1821, descrevera a pintura e a poesia como atividades e linguagens necessárias ao homem, porque a pintura, ainda que inferior

à ciência, «è un'arte [...] che conviene avere fantasia e hoperazione di mano, di trovare cose non vedute chacciandosi sotto ombra di naturali, e fermarle com la mano, dando a dimostrare quello che nonne sia. E con ragione merita metterla a ssedere in secondo grado alla scienza e choronarla di poexia»⁵. Isto porque o poeta é digno e livre de poder compor e ligar desenho e ciência, o que imagina, a fantasia, e o que vê e sabe. Esta ligação entre pintura e ciência através da poesia, que une em si a possibilidade da imaginação e do conhecimento, é explorada por Alencar na criação de sentidos por vezes ocultos no desenho, como escrevia Cennini: chegar a fixar com a mão o que existe e não se vê.

Como romancista, Alencar, procurando revelar o que «não se vê», adota, por exigências descritivas no contexto e no fluxo narrativo, a posição do pintor, traduzindo a cena verbal e visualmente, tornando o que se vê «vivant et vrai», como escreve Flaubert, e, tal como Balzac, deixa-se levar pelo fascínio e pela potência estética do que uma «cena» natural deve à perspetiva, aos ângulos, aos caprichos da luz, aos contrastes e às surpresas da meteorologia. Ao escritor interessam os aspetos mutáveis da natureza: um paisagista em prosa sabe de instinto que o «espetáculo», o estado de graça estético oferecido pela natureza, é algo que «dura» no sentido bergsoniano, isto é, «muda».

O extremo cuidado prestado à luz, principalmente a uma particular qualidade de luz, matinal e crepuscular (o entardecer e o amanhecer, quando o sol se encontra em pontos críticos de captação, são os momentos privilegiados para Alencar pintar o céu e a paisagem, povoando os seus quadros de vibrações de cor e de contrastes, preferindo os momentos do dia em que as cores aumentam de matizes sob o efeito da luz – no céu inventariam-se o branco, o anil⁶, os reflexos bronzeados⁷, o dourado, a púrpura e o rosicler⁸, os alaranjados –, na qual as sombras, sólidas e tudo menos arbitrarias, projetam realidades a par da luz), está na base das paisagens alencarianas, como homenagem ao mundo natural brasileiro, mas também plenas de simbolismo e da influência espiritual dos autores românticos, como Chateaubriand, Frederick Marryatt ou mesmo as irmãs Brontë.

Pintura em primeira pessoa, a do narrador, que a controla – mesmo quando esta exprime estados de alma das personagens, depende do seu olhar ou sofre processos de antropomorfização ou personificação, encerra índices e indícios da narração e se revela na sua funcionalidade significadora e simbólica –, transmite o deslumbre e orgulho ufanista do narrador. É objeto da sua pessoal

⁵ Cennino Cennini – *Il Libro dell'Arte*. A cura di Fabio Frezzato. Vicenza: Neri Pozza Editore, 2003. 62.

⁶ José de Alencar – *op. cit.* 1994. 76.

⁷ *Id.*: 135.

⁸ *Id.*: 311.

⁴ *Id.*: 301.

apreciação afetiva e emocional, face a uma natureza plena de um esplendor único que se desdobra em tons, cores, prismas de cores, focos de diferentes intensidades e matizes de luz refletidos numa imensidade de formas que se desenham em contrastes harmoniosos e maravilhosos, no sentido de diferentes, extraordinários, numa conjugação perfeita de elementos. São estas as cores e formas que o autor quer captar.

Sob o pseudônimo de Sênio, Alencar escreve, em 1872, que, no Brasil, neste «país dos trópicos, onde a própria natureza devaneia nos cambiantes de luz, no capricho das formas, nos contrastes do belo»⁹, a sua posição como escritor é a do pintor que reage à paisagem nos seus diferentes tons e cuidadosamente capta os efeitos de luz e sombras, as formas e o seu enquadramento na paisagem.

A tarde ia morrendo.

O sol declinava no horizonte e deitava-se sobre as grandes florestas, que iluminava com os seus últimos raios.

A luz frouxa e suave do ocaso, deslizando pela verde alcatifa, enrolava-se como ondas de ouro e de púrpura sobre a folhagem das árvores.¹⁰

As suas paisagens «resolvem-se» em chuva, céus ardentes ou ameaçadores, calor, isto é, em atmosfera, à qual atribui particular ênfase, porque os lugares não «se vêem» somente, mas também «se sentem» física e emocionalmente. A natureza, como em Turner, é sistema de energia, vital e animado, tanto quanto as condições atmosféricas e as nuvens. A tempestade, o vento, as cores do céu, as diferentes tonalidades das águas comunicam uma determinada sensação e são, simultaneamente, também símbolo, por vezes de tipo mítico, dos significados que a narração transmite.

Sobre a linha azulada da cordilheira dos Órgãos, que se destacava num fundo de púrpura e rosicler, amontoavam-se grossas nuvens escuras e pesadas, que, feridas pelos raios do ocaso, lançavam reflexos acobreados.

Daf a pouco a serrania desapareceu envolta nesse manto cor de bronze [...]. O azul puro e risonho que cobria o resto do firmamento contrastava com a cinta escura, que ia enegrecendo [...].¹¹

⁹ José de Alencar. *Sonhos D'Ouro, Obra Completa*. Introd. de M. Cavalcanti Proença, notas preliminares de Raimundo Magalhães Júnior e Brito Broca. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1960. Vol. 4: 937.

¹⁰ José de Alencar – *op. cit.* 1994. 57.

¹¹ *Id.*: 311.

A luz do sol, das estrelas, da lua, da lamparina, que se cõa da janela, do círio, do relâmpago, que ilumina cena e paisagens, criando quadros de luz e sombras, é captada pelo narrador nos seus múltiplos reflexos e intensidades. Este recorre muitas vezes à comparação, à antropomorfização e à metáfora sinestésica no afã de reconstrução da impressão visual, apelando à capacidade construtiva do leitor através da recordação e da imaginação. A ideia de materialidade da luz é construída, justamente, quer pelo uso dos recursos mencionados (comparando-a, por exemplo, ao veludo e ao cetim), quer pelo emprego de dois registos metafóricos – o da água e do fogo – que sugerem a liquidez visual, mas também o calor produzido pelo sol¹², numa união de sensações do campo visual com o do tátil.

A luz em Alencar, para além disso, aproxima-se, pelo carácter que lhe é dado pelo recurso a metáforas que criam a ideia do «enrolar», do «decompor», do «derramar», dos remoinhos de matéria colorida de Joseph William Turner (1775-1851), na sua profunda relação com os efeitos meteorológicos, com a cor dos objetos em que toca e nos cambiantes matizados de que faz povoar o céu, captando as várias modificações cromáticas por ela produzidas: cria-se, assim, um radical contraste tonal entre cores claras e luminosas e escuras, a paisagem reveste-se de um carácter de intensa experiência visual, que é também tátil pela materialização da luz e das sombras nas coisas.

Estava quase a anoitecer: a sombra pálida e descorada do crepúsculo estendia-se como um manto de gaza sobre a natureza; os objectos iam perdendo a forma, a cor, e ondulavam no espaço vagos e indecisos. (167)

As cores sensuais e sumptuosas, como em Turner, de tons variados, correspondem a uma vontade de fazer jus ao deslumbre da beleza natural de tipo tropical que rodeia as personagens de *Guarani*: «[...] essas avezinhas brilhantes, umas escarlates, outras azuis e verdes; mas todas de reflexos dourados [...]» (122); «Quando o sol estava a pino, como então, via-se entre a relva, sobre o cálice das campânulas roxas, os olhos verdes de alguma serpente, ou uma linda fita de escamas pretas e vermelhas enlaçando a haste de um arbusto.» (141-142).

Paisagens povoadas por uma distribuição cromática com predominância, para além do negro, que serve de contraste às outras cores, do azul. Tendo em conta a importância de que se reveste a distribuição cromática e o seu valor funcional e simbólico para o poeta-pintor, sempre preocupado em encontrar a

¹² Mariane Bury, num seu estudo sobre Maupassant, considerado pela autora um escritor que apresenta uma «hyperacuité sensorielle», considera que a sugestão metafórica da luz ao mesmo tempo como água e como fogo constitui um verdadeiro oxímoro e é fruto de um olhar e sentir particularmente sensíveis em relação ao real (Mariane Bury – *La Poétique de Maupassant*. Paris: Sedes, 1994. 122).

cor e a tonalidade justa, pode o leitor/espectador verificar que em *O Guarani* predomina o azul das águas, mas principalmente o azul do céu, do horizonte para onde se dirigem Peri e Cecília. Ideia de elevação, de leveza, de espaços inacessíveis, o azul transporta o leitor/espectador a um outro plano, mais celeste e divino que terrestre. Lembra as águas transbordantes, os mares do sul, as luzes que se coam, num movimento simbólico-mítico que em *O Guarani* concentra o leitor num horizonte, também ele, para lá da destruição do fogo e da água.

O rosicler («fundo de púrpura e rosicler», 311) aparece só uma vez, na descrição do céu pós-dilúvio, pleno de simbologia pelo facto de ser usado exclusivamente neste momento e pelo que indicia. A cor, de tons alaranjados, remete para o metal que tem o seu nome, «metal rosicler», de que fala André João Antonil na Terceira Parte de *Cultura e Opulência do Brasil por suas Drogas e Minas* (1711), «pedra negra, como o metal negrilho, melhor de areia, como pó escuro sem resplendor, e se conhece ser rosicler em que, lançando água sobre a pedra, se lhe dá como uma faca, ou chave, com quem a mói, e faz um modo de barro, como ensanguentado; e quanto mais corado o barro, tanto melhor é o rosicler»¹³.

Como explica Fernando Cristóvão, no estudo sobre *Metal Rosicler* de Cecília Meireles, nas palavras de Antonil são bem claros os «procedimentos da química ou alquimia: dissolução e desagregação do bloco sólido até à obtenção da prata, pois o metal rosicler é um dos acompanhantes desse metal precioso» agindo a água como «elemento de separação e identificação dos metais»¹⁴. O que acontece em *O Guarani* pode também aproximar-se a uma lavagem da terra que a transforma do que era em algo melhor, que separa elementos, revelando os mais preciosos, os que de novo povoarão a terra depois do dilúvio.

Se se denota em Alencar um certo aspirar de realismo nas cenas de pintura de paisagem, há que considerar, igualmente, a existência da influência da cena da grande pintura histórica à Rubens quando o que pretende é um particular apelo a um tipo de meditação de tipo histórico, mas não a uma história de tipo exemplar, porque é a vida dos homens comuns que faz a história. Na cena da destruição final da casa de D. António, apesar de criar uma tela de carácter histórico-dramático, o autor recorre a uma luz que se torna verdadeiro sujeito do que pinta, devendo também considerar-se as implicações dramáticas de movimento, como em Géricault ou Delacroix, por exemplo. Além disso, o uso das cores e a distribuição dos elementos lembra Turner. Adotando o olhar de Peri, única testemunha da tragédia, o narrador descreve o «quadro fantástico» que «se desenhou».

¹³ André João Antonil – *Cultura e Opulência do Brasil*. 3.ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia/Edusp, 1982. 97.

¹⁴ Fernando Cristóvão – *O Romance Político Brasileiro Contemporâneo e Outros Ensaios*. Coimbra: Almedina, 2003. 257.

A sala era um mar de fogo; os vultos que se moviam nessa esfera luminosa pareciam nadar em vagas de chamas.

No fundo destacava o vulto majestoso de D. António de Mariz de pé no meio do gabinete, elevando com a mão esquerda uma imagem de Cristo e com a direita abaixando a pistola para a cava escura onde dormia o vulcão.

Sua mulher abraçava os seus joelhos calma e resignada; Aires Gomes e os poucos companheiros [...], imóveis e ajoelhados a seus pés, formavam o baixo-relevo dessa estátua digna de um grande cinzel. (293)

Para completar o painel, sobre as ruínas da parede «desenhavam-se as figuras sinistras dos selvagens», como «espíritos diabólicos dançando nas chamas infernais». Um quadro visto por Peri «de um só relance de olhos, como um painel vivo iluminado um momento pelo clarão instantâneo do relâmpago».

Faz, assim, o narrador um «painel vivo» desta cena, submetendo a organização descritiva a uma lógica que pertence ao campo pictórico e dando-lhe um carácter épico na sua extrema dramaticidade, conteúdo e desenho das formas. Um fundo de fogo, uma luz dramática, uma parede desmoronada, na qual sombras que contrastam com as chamas se movimentam, como «espíritos diabólicos»¹⁵, um conjunto de figuras de primeiro plano, todas sentadas, como D. Lauriana, ou de joelhos, que se dispõem horizontalmente à volta de uma figura central, cuja verticalidade é criada pelo facto de ser o único em pé e realçada pelo movimento de segurar e elevar uma imagem de Cristo com o braço esquerdo, enquanto com o outro braço aponta corajosamente para o meio com que se salvará da vingança Aimoré, a imobilidade e contenção trágica das figuras centrais compõem um verdadeiro quadro de gosto romântico e de dimensões épico-históricas¹⁶.

O quadro é romântico, na ação, nos contrastes entre zonas de luz e de sombras e na importância da cor, conseguida através das chamas. De dimensões históricas, mesmo e apesar de este episódio ser do domínio da ficção, a descrição é feita de forma a salientar a ideia de que este quadro faz parte da história da colonização do Brasil, dos momentos árduos da convivência de um mundo regido por padrões europeus e cristãos com os indígenas e da extrema

¹⁵ Declarara Francisco Goya (1746-1828) a propósito da luz e das formas: «Linhas, sempre linhas, nunca corpo. Mas onde vimos nós estas linhas na natureza? Eu só vejo formas que avançam, formas que recuam, massas moderadas pela luz e pela sombra.»

¹⁶ Escreve Fernando Cristóvão a propósito da pintura histórica: «[...] na correspondência das artes a pintura histórica encontra seu paralelo na épica, e a do género na lírica». Na pintura histórica ficam excluídos a *aurea mediocritas* e o lirismo para dar lugar aos heróis e aos grandes feitos (Fernando Cristóvão – *Marília de Dirceu de Tomás António Gonzaga ou A Poesia como Imitação e Pintura*. Lisboa: INCM, 1981. 98).

luta e adversidades que fazem dos homens heróis, que lhes revelam a heroicidade. Na verdade, o leitor está exatamente perante a criação ficcional do que deveria ou poderia ter sido o carácter épico da conquista da nova terra, o conteúdo épico da formação do Brasil.

Há a considerar, igualmente, em Alencar, a menção particular, que funciona como uma verdadeira convocação, de um autor do campo da pintura. Em *Guarani*, a referência à obra artística de Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682), mais concretamente às suas pinturas da Virgem, constitui uma autêntica entrada na narrativa e há, por isso, que verificar o efeito que tem na construção da obra.

O retrato de Cecília (ainda que a menina se inscreva no estereótipo romântico da heroína: branca, de olhos azuis e pele rosada, cabelos louros) já tinha sido feito no início do texto seguindo os ditames neoclássicos da pintura de retrato – género, como afirma Fernando Cristóvão, muito prestigiado desde o século XVII, no seu carácter contemplativo e na criação de um mundo de ordem e estabilidade. Alencar opta pelo retrato de meio-corpo que privilegia de forma equilibrada a relação entre os vários elementos – rosto, olhos, cabelos, boca, pescoço e braços –, detendo-se o narrador no seio sobre o qual está arqueado o braço: «fazendo realçar a alvura de seus ombros e o harmonioso contorno do seu braço arqueado sobre o seio»¹⁷, não descendo o olhar. E se descreve o vestido chega apenas à cintura, demorando-se no talhe e nas mangas.

A escolha cromática – com predomínio do branco e do rosado, presente no rosto, na tez, nas pálpebras, nas faces, nos ombros, mas também no vestido «branco de cassa» e na orla das mangas «de arminho cor de pérola» (símbolo de expectativa iniciática e de pureza) e a presença do azul e do dourado, que acentuam a ideia de nobreza e de fecundidade – contribui para a construção de uma presença feminina plena de doçura e equilíbrio.

Para além da distribuição das cores, o narrador faz, igualmente, uso dos materiais preciosos para descrever Cecília: o luxo simples de bom-tom espelha-se no arminho cor de pérola, na penugem das aves, na renda «finíssima de fios de palha cor de ouro» que lhe prendem os cabelos num retrato pleno de cor, delicadeza e sumptuosa beleza, em sintonia com o ambiente do jardim fechado, *locus amoenus* formado pelas cores suaves e perfumes agradáveis, do céu azul e da água corrente, da sombra das árvores¹⁸.

¹⁷ José de Alencar – *op. cit.* 1994. 47.

¹⁸ O narrador já tinha descrito anteriormente o jardim no Capítulo I: «Flores alegres das nossas matas, pequenas árvores copadas, um estendal de relvas, um fio de água, fingindo um rio e formando uma pequena cascata, tudo isto a mão do homem tinha criado no pequeno espaço com uma arte e graça admirável.» (*Id.*: 31.) A descrição segue os elementos retórico-poéticos fundamentais para a criação do *locus amoenus*: «Il luogo ameno, [...] è un angolo di natura, bello ed ombroso; in esso si trovano almeno un albero (o parecchi alberi), un prato ed una

O vermelho dos lábios pode colocar-se, como explicou Fernando Cristóvão, ao analisar a distribuição cromática no retrato de Marília de Tomás António Gonzaga, «na linha do vermelho nocturno (feminino) [...], como complemento do diurno (masculino), é primordialmente expoente do secreto, do mistério escondido, da *libido*, do fogo, do sangue e da vida, da felicidade simbolizada pelo rubi»¹⁹. No retrato de Cecília, Alencar abre a perspectiva da transformação de donzela em mulher no uso da cor em conjugação com a escolha do adjetivo «húmidos» que, na harmonia angelical das cores e do segundo plano, feito de flores «miúdas e perfumadas» da acácia silvestre, prepara o leitor para a passagem do «espírito infantil» ao domínio do corpo que cede «à languidez que produz uma tarde calmosa», aos «sopros tépidos da brisa [...] impregnados dos perfumes das madressilvas, e das açucenas agrestes», que «excitavam ainda mais esse enlevo e bafejavam talvez nessa alma inocente algum pensamento indefinido»²⁰.

O leitor, assim preparado pelos índices ligados aos lábios, compreende que o sonho que Cecília está a ter no início da obra acenda o rosado das faces em «rubor vivo», passando do róseo ao vermelho intenso, numa clara antecipação do desenrolar da trama romanesca, anunciando a transformação da menina em mulher.

Não vai ser esta a única vez que Alencar recorre à pintura para descrever Cecília. No capítulo em que Loredano entra no seu quarto, já vai o leitor quase a meio do livro, o autor descreve de novo a menina com «o semblante das virgens de Murilo». Se até aqui o leitor tinha sido deixado à sua imaginação, construindo uma imagem «pensada», «imaginada», ainda que guiado pela descrição literária do autor, é agora confrontado com a imagem pintada do rosto de Cecília: é-lhe oferecida uma imagem «real», visual, de uma mulher com quem Ceci se parece, projetando na mente do leitor esse retrato, materializando Cecília.

No fundo, o leitor é convidado a «ver» mentalmente o quadro, ou até a ir de novo vê-lo fisicamente²¹, para completar o «ler» do texto.

Cecília dormia envolta nas alvas roupas do seu leito; sua cabecinha loura aparecia entre as rendas finíssimas sobre as quais se desenrolavam os lindos anéis dourados de seus cabelos. O doce amortecimento de um sono calmo e sereno vendava seu rosto gracioso, como a sombra esvaecida que desmaia o semblante das virgens de Murilo; seu sorriso era apenas um enlevo.²²

fonte o un ruscello; vi si possono aggiungere, talvolta, anche il canto degli uccelli e i fiori; la descrizione più ricca comprende anche una tenue brezza.» (Ernst Robert Curtius – *Letteratura Europea e Medio Evo Latino. A cura di Roberto Antonelli*. Florença: La Nuova Italia Editrice, 1948, 1997. 219.)

¹⁹ Fernando Cristóvão – *op. cit.* 1981. 75.

²⁰ José de Alencar – *op. cit.* 1994. 47.

²¹ Um dos quadros das *Virgens* de Murillo encontra-se no Museu de Arte de São Paulo.

²² José de Alencar – *op. cit.* 1994. 195.

Como o pintor, Alencar opta pelo contraste entre o branco e o azul (o colo é «mais alvo do que a cambraia» e ressalta das «ondas de damasco azul que nas suas largas dobras moldava sobre a alvura transparente do linho os contornos harmoniosos»), procurando, como o pintor, acompanhar o movimento dos tecidos que, como ondas, se desenrolam e rodeiam a figura retratada. Cecília, apesar da constância das cores em relação ao primeiro retrato, já não é a menina da pintura neoclássica, mas é retratada com a maciez das curvas dos tecidos que pretendem captar o movimento, típico das pinturas barrocas.

Nos quadros de Murillo deve ter encontrado Alencar a intensidade das cores e do movimento e a beleza e sentimentalidade da figura feminina, para além da expressão de transcendentalidade que caracteriza as virgens do pintor. Era precisamente este paralelo com a santidade e inocência que o narrador queria atingir para explicar a explosão contraditória de sentimentos que o italiano experimentava: uma forte «paixão brutal» à mistura com o «horível suplício» da visão da castidade da menina, perdida em sonhos «azuis que Deus esparge como folhas de rosas sobre o leito das virgens»²³.

O importante é que a partir deste momento, se o leitor quiser, se conhecer as *Virgens* de Murillo, pode pensar Cecília a *ver* Cecília, e a virgem do quadro que vive na tela, e que agora respira na Cecília que vive no livro, adquire a corporeidade da imagem que habita mentalmente o leitor.

Alencar constrói com as suas telas animadas uma imagem plena de sensibilidade estética do mundo em que habita e que o habita. Um mundo com o qual o leitor brasileiro se reconhece nas cores, nos tons e nas sombras, muitas vezes sinónimo de silêncios, do que a arte desoculta, como nas palavras de Cennini. São paisagens e retratos que contam histórias, às individuais e familiares, a história coletiva e o épico-mítico, gravando palavras e imagens na mente de quem lê e de quem se esforça por ver, mesmo o que está mais além, no cenário da paisagem.

²³ *Id.*: 196.

Renaut de Montauban em Jerusalém: intertextualidade e hermenêutica do silêncio

MARGARIDA MADUREIRA

Centro de Estudos Comparatistas

Universidade de Lisboa

A narrativa da peregrinação de Renaut de Montauban a Jerusalém, na bem conhecida canção de gesta epónima francesa do século XIII¹, arrisca-se a dececionar o leitor moderno. Restringindo a sua narração à sequência dos eventos, o jogral retira ao episódio a espessura necessária à representação da emoção e do fervor religiosos que levaram peregrinos e cruzados a não hesitarem em pôr em risco as suas vidas para contemplar «la douce Terre» em que Cristo morreu e ressuscitou para resgatar a humanidade. Além disso, reprodutindo sem alterações o estereótipo característico da epopeia medieval francesa do sarraceno pagão e idólatra, o poema deixa de lado a imagem que do *outro* tinham os peregrinos à Terra Santa. Várias razões explicam este silêncio, em particular as «regras» do género, cuja tendência para a simplificação se impõe mesmo na *Chanson d'Antioche*, a mais «histórica» das canções de cruzada. Responsável pela estilização da representação tanto do sarraceno e do peregrino/cruzado, como do conflito que os opõe, a tradição literária funciona, assim, como um véu que dificulta a perceção da realidade a que o episódio alude. J. Subrenat pôs em evidência as numerosas analogias que Renaut de Montauban apresenta com *La Conquête de Jérusalem*². Como procurarei mostrar em seguida, não pode haver dúvidas de que o nosso poeta conhecia

¹ Os mais antigos manuscritos que nos transmitiram a gesta dos quatro filhos de Aymon datam deste século. É provável, contudo, que circulasse já uma versão desse poema épico no final do século XVII. O estudo mais completo sobre a tradição manuscrita de *Renaut de Montauban* foi elaborado por J. Thomas – *L'Episode ardennais de Renaut de Montauban. Edition synoptique des versions rimées*. Brugge: De Tempel, 1962. 1: 19-216. Ver do mesmo autor, «*Renaut de Montauban: tradition manuscrite et traditions parallèles*», *Au carrefour des routes d'Europe: la chanson de geste. X^e Congrès international de la Société Rencesvals pour l'étude des épopées romanes, Strasbourg, 1985*. Aix-en-Provence: Publications du CUER-MA-Université de Provence, 1987. 1: 141-162. Para uma perspectiva crítica sobre as teses de Thomas, consulte-se nomeadamente Wolfgang van Emden – «*Renaut de Montauban: la précellence d'un manuscrit d'Oxford*», Ph. E. Bennett, A. E. Cobby e G. A. Runnalls (eds.) – *Charlemagne in the North. Proceedings of the Twelfth International Conference of the Société Rencesvals, Edinburgh 4th to 11th August 1991*. Edinburgh: Société Rencesvals British Branch, 1993. 463-474.

² «*Renaut de Montauban en Terre-Sainte: une réflexion épique sur le pèlerinage de Jérusalem dans la chanson des Quatre Fils Aymon*», D. P. Schenck e M. J. Schenck (eds.) – *Echoes of the epic. Studies in honor of Gerard J. Braulf*. Birmingham, Alabama: Summa Publications, 1998. 223-238.

também a crónica de Guilherme de Tyr. O carácter lacunar do episódio é resultado, por consequência, de uma opção deliberada, facilmente explicável pela sua brevidade: cerca de quinhentos versos no ms. *Douce*, editado por J. Thomas, o único de que me ocuparei neste artigo por razões que esclarecerei a seguir. Explica-se igualmente (e sobretudo) pela função que detém a estadia de Renaut na Terra Santa na economia global do poema. Esta só adquire sentido no contexto do percurso de redenção e santificação do herói, de que esta viagem constitui a primeira etapa. Esta perspetiva (e a orientação de leitura que sugere) abre uma via muito prometedora de interpretação das «lacunas» do texto. Comparando as duas versões deste episódio nos manuscritos *Douce* e *La Vallière*, M. de Combarieu du Grès conclui que apenas no primeiro o processo de conversão do herói começa no início da sua peregrinação³. Pelo contrário, a amplificação a que procede o ms. *La Vallière*, ao acentuar «certains aspects de l'aventure qui peuvent aller jusqu'au burlesque»⁴, faz desaparecer a intenção religiosa da narrativa. Privilegiando a aventura heroica e o combate épico, adiando a conversão do herói para o regresso a França, o ms. *L.* não pode deixar de ser excluído da análise realizada nas páginas que se seguem.

Para a interpretação das «lacunas» do texto será, antes de mais, necessário ter em conta o processo de contextualização que todo o leitor medieval realizava de forma automática, lançando mão de um saber que lhe advinha tanto da leitura literária, como de uma sistematização estereotipada do real, com base no qual construía os seus paradigmas interpretativos. Este conjunto de informações variava certamente em função de fatores de ordem social, cultural ou mesmo individual, não podendo deixar de suscitar interpretações diferenciadas do episódio. A elas subjaz, no entanto, um fundo ideológico comum, cujos aspetos fundamentais, enunciados no apelo à primeira cruzada que o papa Urbano II pronunciou em 1095, no sermão do Concílio de Clermont, foram em seguida amplificados, popularizados, dramatizados por pregadores populares⁵ e pelas narrativas (históricas e ficcionais) sobre a primeira cruzada. Não podemos excluir a hipótese de que a estilização de motivos que carac-

³ «[...] dans D, dès le départ en Terre Sainte, ont peut parler d'une sanctification du personnage: dans les combats où il s'y trouve engagé, le simple 'paumier' redevenu chevalier ne voit qu'une occasion – il le dit à plusieurs reprises – de gagner la couronne du martyr» («Les deux morts de Renaut de Montauban (d'après les manuscrits *Douce* et *La Vallière*)», M. Lacassagne (ed.) – *Ce nous dist li escrits... Che est la verite. Etudes de littérature médiévale offertes à André Moisan*. Aix-en-Provence: Publications de Université de Provence – CUER MA, 2000. 67-81). Veja-se ainda, da mesma autora, «Renaut au tinel: sur l'épisode de Terre Sainte dans *Renaut de Montauban* (ms. *Douce* et *La Vallière*)», A. Labbé, D. W. Lacroix e D. Quéruel (eds.) – *Guerres, voyages et quêtes au Moyen Âge. Mélanges offerts à Jean-Claude Faucon*. Paris: Champion, 2000. 101-102.

⁴ M. de Combarieu du Grès – «Les deux morts de Renaut de Montauban». Art. cit. n.º 20: 81.

⁵ Cf. Jean Flori – *La Première croisade. L'Occident chrétien contre l'Islam (aux origines des idéologies occidentales)*. Bruxelles: Éditions Complexe, 1992. 35-44.

teriza o episódio no Oriente de *Renaut de Montauban* seja pertinente para a significação religiosa da narrativa.

Neste artigo, considerarei sucessivamente duas questões. Começarei por analisar a perspetiva (ideológica) segundo a qual a canção representa a peregrinação e a cruzada, para, num segundo momento, virar a minha atenção para os aspetos que, na estadia do herói na Terra Santa, caracterizam a sua devoção pessoal e marcam o início da sua santificação. Esta análise mostrará a importância da intertextualidade para a hermenêutica do texto, pondo em evidência o processo de leitura como «reescrita».

A narrativa do tempo em que Renaut permanece no Oriente inscreve-se num horizonte «histórico» cujos marcos de referência são constituídos por motivos que o poema retoma de *La Conquête de Jérusalem*. Apesar de alterações e amplificações significativas, que conferem à narrativa no seu conjunto um carácter ficcional, aos olhos de auditores e leitores dos séculos XII-XIII, esta canção tinha por referente acontecimentos da História contemporânea. O essencial da ficção histórica representada em *Renaut de Montauban* é constituído pela duplicação da situação da primeira cruzada tal como a representa *La Conquête de Jérusalem*, embora com uma diferença significativa: anteriormente na posse dos cristãos, a cidade santa foi recentemente recuperada pelos sarracenos, detalhe que situa a redação deste episódio numa época posterior à conquista de Jerusalém por Saladino, quer dizer, após 1187:

Li roi de Jerusalem si est deserité,
Li rois Soudans de Perse si l'a mult agrevé
.x.m. chaitis a en sa prison jeté.
Sachiez es plains de Rames est li oz atravé
De crestienne gent, bien a .i. an passé,
Mes encontre Soudant a povre poesté.⁶ (vv. 13 076-13 081)

Apesar de adaptar a narrativa à contemporaneidade histórica, o jogral procura reforçar a analogia entre os eventos que relata e os acontecimentos da primeira cruzada. Assim se explica que narre a eleição do novo rei, ainda que deixando na obscuridade o destino do anterior, que a tomada de Jerusalém pelos sarracenos tinha deposto.

A um nível muito imediato de referência do texto ao contexto histórico e ideológico da época, a substituição da guerra no interior do mundo cristão – uma guerra injusta e ilegítima contra os franceses, como sublinha o jogral –

⁶ Salvo indicação em contrário, todas as minhas citações são retiradas da edição de J. Thomas – *Renaut de Montauban, édition du manuscrit Douce*. Genève: Droz, 1989.

pelo combate contra o inimigo pagão, retoma um dos temas que, segundo Fulquério de Chartres, Urbano II teria abordado no seu discurso de Clermont⁷:

Que marchem, diz ainda o papa a terminar, contra os infiéis, e terminem com a vitória uma luta que já há muito tempo deveria ter sido iniciada, esses homens que até agora tiveram o hábito criminoso de se entregarem a guerras internas contra os fiéis; que se tornem verdadeiros cavaleiros aqueles que durante tanto tempo não foram mais que saqueadores, que combatam agora como é justo, contra bárbaros aqueles que outrora viravam as armas contra irmãos do mesmo sangue.⁸

Este ideal de unidade da cristandade face aos sarracenos não é desconhecido das canções de gesta da revolta, onde por vezes antigos adversários se unem para combater a ameaça comum. A unidade do exército de Deus («li oz Dameldeu», v. 13 154) torna-se exemplar no episódio da Terra Santa de *Renaut de Montauban*: nada – nem conflitos de interesses entre cruzados, nem disputas entre estes e os cristãos do Oriente, de que dão testemunho as crónicas da primeira cruzada, e até mesmo *La Chanson d'Antioche*⁹ – perturba a harmonia que reina no interior das forças cristãs. Na realidade, como o regresso ao Ocidente tornará evidente, apenas a sublime intemporalidade do combate por Jerusalém é suscetível de assegurar uma convergência de interesses duradoura. O mundo feudal revelar-se-á demasiado perigoso para a aspiração a uma vida ascética, redentora, que Renaut alimenta desde o início da sua peregrinação, obrigando-o a uma nova itinerância. O desejo de contemplar o Santo Sepulcro afasta, todavia, toda e qualquer dissensão do campo cristão.

O *Iter Hierosolymitanum* (expressão que designa tanto a peregrinação, como a cruzada na Terra Santa) possui características particulares que o dis-

⁷ Como é sabido, os testemunhos do apelo à cruzada lançado pelo Papa por ocasião do Concílio de Clermont divergem em relação a diversos aspetos: Fulquério de Chartres é o único a referir esta substituição de uma guerra ilícita por uma guerra justa. Veja-se a este respeito J. Flori – *La Première croisade*, op. cit. n.º 7: 243. Para uma tentativa de reconstituição do sermão de Urbano II, cf. H. E. J. Cowdrey – «Pope Urban II's Preaching of the First Crusade», *History*, 1970. 55: 177-188.

⁸ A versão portuguesa, que cito para comodidade do meu leitor, foi realizada a partir de uma adaptação para francês moderno (trad. de Joana Rosa. Mem Martins: Inquérito, 2003. 18-19). Não dispensa, por isso, a consulta do texto original: «Procedant, inquit, contra infideles ad pugnam iam incipi dignam, et trophaeo explemdam, qui abusive privatum certamen contra fideles etiam consuescebant distendere quondam. Nunc fiant Christi milites, qui dudum exstiterunt raptores. Nunc jure contra barbaros pugnent, qui olim adversus fratres et consanguineos dimicabant» (*Historia Hierosolymitan. Recueil des Historiens des Croisades*. Publié par les soins de l'Académie Impériale des Inscriptions et Belles-Lettres. *Historiens Occidentaux*. Paris: Imprimerie Impériale, 1866. 3: 324).

⁹ Vejam-se, por exemplo, os confrontos entre os cruzados e o imperador de Constantinopla, nas *laissez* iniciais da canção; ou a rivalidade entre Tancrede e Baudouin, pela possessão da cidade de Tarso. Salvo indicação contrária, sigo a edição de Suzanne Duparc-Quioic – *La Chanson d'Antioche, édition du texte d'après la version ancienne*. Paris: Paul Geuthner, 1977-1978 (2 vols.). As mais antigas canções de gesta não ignoram, aliás, estas dissensões no interior do campo cristão, como mostra a *Chanson de Roland*.

tinguem tanto da peregrinação a outros lugares santos, como do combate contra os sarracenos na Europa: em Espanha, por exemplo, como é o caso da mais antiga canção de gesta, anterior, certamente, na sua versão original, à pregação da primeira cruzada¹⁰. A preeminência da cruzada no Oriente sobre todas as outras guerras é sublinhada por J. Flori. Explica-se, segundo este historiador, por duas razões. Na verdade, a libertação de Jerusalém não se limita a recuperar para os cristãos «l'héritage du Christ, le berceau du christianisme». Tem também um valor escatológico:

Jérusalem est le lieu d'où le Christ est monté aux cieux, gage du salut des hommes acquis sur la croix, et où il reviendra à la fin des temps pour régner avec les siens, avant l'instauration de la Nouvelle Jérusalem.¹¹

Ainda que os temas da peregrinação e da cruzada se sobreponham parcialmente, a redefinição da viagem expiatória do herói tem por consequência o alargamento do horizonte ideológico do texto. Sob uma forma breve e disseminada, *Renaut de Montauban* enuncia alguns dos principais temas e motivos que configuram a ideologia do combate pela conquista da Terra Santa e, em particular, de Jerusalém, presentes já no sermão de Urbano II. O primeiro destes temas, herdado das guerras santas que a precederam, consiste na sacralização do combate por intermédio, por um lado, da diabolização do inimigo sarraceno, por outro, da santificação da causa defendida¹². Este tema diversifica-se através de um conjunto de motivos, igualmente tópicos, que o concretizam. Alguns nada têm de específico à literatura de cruzada: refira-se, entre estes, a impiedade dos sarracenos, os quais recusam com maligna perversidade, e apesar das numerosas provas de impotência dadas pelos seus deuses, abraçar a fé cristã¹³, numa obstinação que os condena irremediavelmente à perdição eterna¹⁴. Trata-se, na realidade, de um *topos* da canção de gesta que se encontra já no *Roland*¹⁵, facto que explica que, nas epopeias medievais francesas, do mesmo modo que nos textos sobre a

¹⁰ Num artigo recente, Michelle Szkilnik apresentou argumentos muito convincentes no sentido de antecipar o *terminus a quo* de composição do *Roland* de Oxford, habitualmente fixado, com base no bem conhecido estudo de Martín de Riquer, em 1086, tornando assim mais verosímil a anterioridade deste poema em relação à primeira cruzada e às crónicas que a relatam. Cf. M. de Riquer – *Los cantares de gesta franceses (sus problemas, su relation con España)*. Madrid: Gredos, 1952 (ed. util.: *Les Chansons de geste françaises*. Paris: Nizet, 1968. 75-76); e M. Szkilnik – «Roland et les chameaux. Sur la date de la *Chanson de Roland*», *Romania*. 2004. 122, 3-4: 522-531.

¹¹ *La Guerre sainte. La formation de l'idée de croisade dans l'Occident chrétien*. Paris: Aubier, 2001. 301-302.

¹² J. Flori – *ibid.*: 228.

¹³ Cf. *Renaut de Montauban*: vv. 13 380, 13 382-13 383, 13 407, etc.

¹⁴ «Outre, dist il, paien! perdue avez vostre esse: / En enfer en irez o cele gent averse» (vv. 13 222-13 223).

¹⁵ «[Olivier] Par grant vertu vait ferir le paien. / Brandist sun colp et li Sarrazins chiet; / L'anme de lui en portent aversers» (Cesare Segre (ed.) – *La Chanson de Roland*. Genève: Droz, 1989. 1: vv. 1508-1510).

primeira cruzada, o combate contra o inimigo sarraceno só possa terminar com o seu extermínio físico. Correlativamente, os cristãos mortos no decorrer do combate contra os infiéis verão os seus pecados serem-lhes perdoados e gozarão no Paraíso a companhia dos eleitos de Deus, tal como no *Roland*¹⁶.

É bem conhecida a determinação com que, após a conquista de Jerusalém, os cruzados se entregaram ao massacre dos habitantes da cidade. Os cronistas da primeira cruzada exaltam este genocídio, que a contumácia dos sarracenos em matéria de fé não apenas legítima, mas torna mesmo inevitável. Escrevendo já no último terço do século XII, pouco antes da conquista de Jerusalém por Saladino, Guilherme de Tiro é muito claro a este respeito: objetivamente insuportável pelo horror que não podem deixar de causar os rios de sangue e a acumulação de cadáveres, cuja pestilência subsistirá durante muito tempo, a carnificina acha-se plenamente justificada por se estar em presença de usurpadores e profanadores da herança de Cristo, indignos de toda e qualquer misericórdia:

Len ne puet mie chascun des fez conter par soi mes tant y ot de sanc espandu que li ruissel en coroiert granz parmi les voies. Tout estoit jonchie de genz mortes si que pitie en peust prendre se ce ne fust des anemis Nostre Seigneur.

[...] Bien estoit droiz que li desloial mescreant qui le saint Temple Nostre Seigneur avoient avillie et ordoie de leur mahomeries et de la fausse loi de Mahomet le comparassent iluec meismes et que leur sanc fust la espanduz ou il avoient espandues les ordures de leur mescreances. Hideuse chose estoti a veoir si grant plente de gent ocise.¹⁷ (VIII, XIX-XX)

Aos motivos privilegiados tanto nas canções de gesta, como nas crónicas da primeira cruzada, estas últimas acrescentam outros, específicos da cruzada na Terra Santa: por exemplo, o da vingança de Cristo crucificado. Uma das versões de *La Chanson d'Antioche* atribui essa ideia ao Papa Urbano II: «Prenges chacun la crois, l'esquerpe et le bourdon! / S'alés vengier Jhesu de ceste mesprison, / Que ont faite en sa terre Persant et Esclavon» (I, xxxv¹⁸).

¹⁶ O arcebispo Turpin utiliza este argumento na sua exortação ao combate contra o exército de Marsile: «Se vos murez, esterez seinz martirs: / Sieges avrez el greignor pareis» (I: vv. 1134-1135; cf. igualmente vv. 1479-1480).

¹⁷ Cito a partir da tradução/adaptação/continuação francesa do século XIII da crónica de Guilherme de Tiro – *Guillaume de Tyr et ses continuateurs, texte français du XIII^e siècle*. Paulin Paris (ed.). Paris: Firmin-Didot, 1879. Vols. I, 8, 20. Para o texto original latino, consulte-se a excelente edição de R. B. C. Huygens – *Chronique*. Turnhout: Brepols, 1986 (2 vols.). Este massacre purificador dos lugares santos suscitara já, umas décadas antes, a exaltação de Fulquério de Chartres, que o presenciara, e que dele oferece uma longa descrição onde não são poupados os detalhes de crueldade macabra. Veja-se em particular o cap. 28 da edição latina citada (pp. 70-72 da tradução portuguesa).

¹⁸ Versos inexistentes na versão da canção publicada por S. Duparc-Quioc. Retiro a citação da edição de Paulin Paris – *La Chanson d'Antioche, composée au commencement du XII^e siècle par le pèlerin Richard, renouvelée sous le*

A concretização deste *topos* não escapa à confusão entre judeus e muçulmanos, que se encontra também noutros textos sobre as cruzadas, assim como em *Renaut de Montauban*:

Et tot a mon poeir Dameldeu vengerai,
Quer en la croiz le mistrent li felon, bien le sai [...]. (vv. 13 104-13 106)

Urbano II, no seu sermão, alude a este motivo, mas sem insistir. Deve, em consequência, a sua enorme popularidade aos pregadores, cronistas e trovadores da primeira cruzada¹⁹. A ideia de vingança aplicada à herança de Cristo integra noções de honra e de dever vassílico que caracterizam a organização feudal²⁰.

Esta convergência de temas e motivos constitui a prova evidente de que estes emanam de uma mentalidade comum, intrinsecamente dualista. Por outras palavras, relevam de um substrato ideológico, cujas características são por vezes deliberadamente hiperbolizadas em função do auditório (caso das canções de gesta) e/ou da intenção que preside aos textos (caso da pregação das cruzadas ou de *La Chanson d'Aspremont*, cuja composição visou, sem dúvida, incitar à adesão à terceira – ou talvez à quarta – cruzada²¹). Trata-se, as mais das vezes, de uma mentalidade «não oficial» – Urbano II nunca exalta o extermínio dos muçulmanos –, que impregna o próprio testemunho dos cronistas que tomaram parte na primeira cruzada e que atravessa todas as classes sociais, incluindo o clero (Fulquério de Chartres é um bom exemplo). A análise da peregrinação à Terra Santa de *Renaut de Montauban*, à luz deste horizonte ideológico, é particularmente interessante. A canção ecoa esta mentalidade comum, mas, em geral, sem demasiada insistência, contrariamente às crónicas e canções sobre a primeira cruzada. Cito, a título de exemplo, o motivo do extermínio do inimigo sarraceno:

Et li soutan s'en fuit, par voisdie s'en va,
Mes de ses chevaliers mult petit emmena:
Crestiens les ocient, chascun les craventa. (vv. 13 448-13 450)

régne de Philippe Auguste par Graindor de Douai. Reimpr. Genève: Slatkine Reprints, 1969. Paris: Romans des Douze Pairs de France, 1832-1848 (2 vols.).

¹⁹ J. Flori – *La Première croisade*. Op. cit.: 51.

²⁰ J. Flori – *La Guerre sainte*. Op. cit.: 332-333.

²¹ Cf. W. G. van Emden – «*La Chanson d'Aspremont and the Third Crusade*», *Reading Medieval Studies*, 1992. 18: 57-80.

E, na entoação da estância que se segue:

Soutans s'en est fuiz et sa gent est veincue,
Cinquante .m. en gist par desus l'erbe drue.²² (vv. 13 454-13 455)

Estes versos remetem simultaneamente para a realidade histórica (a tomada de Jerusalém em 1099) e ideológica. Esta ambiguidade é reveladora da função que detém a referência à História (e a intertextualidade com textos vistos como históricos) no episódio da Terra Santa de *Renaut de Montauban*: o jogral não tem em vista um horizonte histórico concreto, mas antes o valor simbólico e religioso de um confronto, que a concisão e a esquematização que caracterizam este episódio ajudam a realçar.

Qual a importância deste ideal de guerra santa num episódio que pretende relatar, antes de mais, os primeiros passos do herói no caminho da expiação e da santificação? É em resposta a um apelo interior à conversão que Renaut empreende a sua viagem ao Oriente. Parte como peregrino submetendo-se à decisão do imperador Carlos Magno, irredutível em relação a este aspeto, mas também para dar cumprimento ao seu piedoso voto²³. A imagem que do herói dá a canção conforma-se inteiramente ao modelo do perfeito peregrino:

[...] Povrement fu vestu et si estoit deschauz:
Tuit cil qui l'encontrerent dient c'est .i. ribauz;
A male ese est venuz li nobile vassalx
Por conquerre la gloire qui est esperitauz. (vv. 13 045-13 048)

Dois aspetos fundamentais caracterizam, nesta representação, a atitude espiritual do peregrino: a pobreza e a humildade. O jogral insiste na degradação social sofrida pelo herói: os que com ele se cruzam tomam-no por um «ribauz» (v. 13 046), palavra que contrasta fortemente com a expressão «nobile vassalx», que define a sua identidade no verso seguinte. Esta atitude de *contemptus mundi* reflete as disposições que, ao longo da Idade Média, animavam os peregrinos

²² *La Chanson de Jérusalem* acrescenta ao massacre a violação das mulheres, que o jogral condena responsabilizando alguns devassos apenas pela ação: «Les Sarrasines pleurent, cascune brait et crie / Et maudient la terre u tels gens fu norie. / Vers le grant Tor Davi ont lor fuite acollie, / Cascune a son avoir et sa maison gerpie / Et li ribaut les sivent, tant mainte en ont saisie, / Cascuns en fait son bon, après l'a despoillie, / For tant que lor cemises ne lor ont pas sacie: / De cel pesa Jhesu le fil sainte Marie» (Nigel R. Thorp (ed.) – *La Chanson de Jérusalem*. Tuscaloosa-London: The University of Alabama Press, 1992. VV. 4871-4878).

²³ Este é um aspeto da maior importância para a significação da peregrinação de Renaut à Terra Santa no ms. *Douce* e que distingue esta versão da transmitida pelo ms. *La Vallière*. Veja-se a este respeito M. de Combarieu du Grès – «Les deux morts de Renaut de Montauban». Art. cit.: 76.

que empreendiam o *Iter Hierosolymitanum*²⁴. A confissão – ao papa, como é de regra na canção de gesta – constitui uma etapa preliminar que precede obrigatoriamente a partida para a Terra Santa tanto do peregrino, como do cruzado. Determinada, sem dúvida, pela concisão que caracteriza esta sequência narrativa, a ausência de menção aos habitantes não muçulmanos da Palestina – e, em particular, aos cristãos de rito não romano –, reflete igualmente a indiferença testemunhada pelos peregrinos para com os cristãos que habitavam os lugares santos, que levavam, segundo aqueles, uma vida demasiado mundana²⁵. O carácter exclusivamente espiritual da peregrinação confere, assim, um valor referencial ao laconismo da narrativa. A solidão do herói (que continua a ter Maugis por único companheiro, mesmo após se ter reunido ao exército cruzado em Jerusalém) adequa-se ao ideal de vida ascética que abraçou desde a sua partida para a Terra Santa e que conservará até aos últimos dias da sua vida²⁶.

Após a chegada de Renaut a Jerusalém, a peregrinação dá lugar à cruzada. O herói expia, assim, a sua culpa de armas na mão, combatendo contra o inimigo pagão pela libertação da Cidade Santa. A instâncias dos cruzados, Renaut, o «povres hom», como ele próprio se designa, acaba por aceitar comandar o exército cristão. Recusa, contudo, as honras, a riqueza e, após a conquista de Jerusalém, o poder que lhe é insistentemente oferecido:

– Sire, ce dist Gifroi, car vos vestez errant,
Pernez dras d'escarlante, et Maugis ensement.
– Sire, ce dist Renaut, or laissez aïtant:
Ja n'avrai autres dras en trestot mon vivant
Devant qu'iere en la terre donc sui desirrant. (vv. 13 342-13 346)

De um ponto de vista ideológico, a cruzada era vista como uma viagem penitencial: após a tomada da Cidade Santa, os cruzados efetuaram o percurso ritual do peregrino pelos lugares que guardam a memória sagrada da

²⁴ Cf. Aryeh Grabois – *Le Pèlerin occidental en Terre Sainte au Moyen Âge*. Bruxelles: De Boeck, 1998. 19.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ William Calin insiste na necessidade de afastamento (exílio e isolamento) do herói («The Stranger and the Problematics of the Epic of Revolt: Renaut de Montauban», F. R. P. Akehurst e S. Cain Van D'Elden (eds.) – *The Stranger in Medieval Society*. Minneapolis: Minnesota University Press, 1997. 104-116). Para uma análise da sequência final de santificação do herói, consulte-se: M. de Combarieu du Grès – «Les deux morts de Renaut de Montauban». Art. cit.; Michèle Gérard – «L'ouvrier de Dieu. Étapes sur le chemin de la sainteté dans *La Chanson de Renaut de Montauban* (ms. Douce)», D. Quérueu (ed.) – *Entre épopée et légende: les Quatre fils Aymon ou Renaut de Montauban*. Langres-Saint Geosmes: Dominique Guéniot, 2000. 1: 83-94; e Alain Labbé – «Le miracle comme clôture du récit épique: *Girart de Roussillon et Renaut de Montauban*», *Clare le récit: recherches sur les dénouements romanesques*. PRIS-MA, 1998-1999. XIV, 2: 135-154.

presença do Filho de Deus²⁷. Mesmo se – como é provável – nem todos os cruzados procurassem, antes de mais, recompensas espirituais²⁸, estas foram, desde o discurso pontifical de 1095, associadas às cruzadas, ainda que exigindo a verificação de certas condições, que o filho de Aymon cumpre por inteiro. Leia-se, a este respeito, o cânone do Concílio de Clermont: «Quicumque pro sola devotione, non pro honoris vel pecunie adeptione, ad liberandam ecclesiam Dei Hierusalem profectus fuerit, iter illud pro omni penitentia ei reputetur»²⁹.

Esta perspectiva acha-se na origem de uma representação de Jerusalém que a reduz aos lugares santos: para os penitentes que a visitam, a geografia da Terra Santa releva da Bíblia, em particular do Novo Testamento. Jerusalém identifica-se com os lugares onde se acha inscrita a memória de Cristo: para além do Santo Sepulcro, o Templo e o Monte Calvário, para onde Renaut dirige os seus passos, como tinham feito os cruzados logo após haverem massacrado a população da cidade. Neste ponto, *Renaut de Montauban* segue de perto os textos históricos e as canções compostas com base nestes acontecimentos, em particular *La Conquête de Jérusalem*. A crónica de Guilherme de Tiro deixa muito evidente a sucessão imediata do massacre e da visita aos lugares santos, para dar cumprimento ao voto de peregrinação:

Lors se departirent li Baron et se desarmerent en leur osteus; leur mains et leur pies et tous leur cors laverent mout bien; noveles robes pristrent eu leu de celes qui estoient ensanglantees. Lors comencierent a aler tuit nuz pies o sospirs et o lermes parlessainz leus de la cite ou Jhesucrist lisauveur du monde avoit este corporelment. Il besoient mout doucement la place par ou si pie estoient ale. Li clergie et li pueples des crestiens qui de la ville estoient tui len avoit fet maintes grans hontes por le non Jhesucrist vindrent a procession o crois et o reliques que il porterent encontre les Barons et les menerent chantant et rendant graces a Nostre Seigneur en leglise du Sepucre. Iluec estoit douce chose a veoir et piteuse coment li Baron et toz li pueples plouroient de joie et de pitie; coment il se lessoient cheoir en croiz devant le Sepucre.³⁰

Descrita na *laisse* que segue imediatamente o termo da carnificina, esta visita representa, de forma muito clara, em *La Conquête de Jérusalem*, a purificação dos santuários que os sarracenos tinham profanado com a sua presença.

²⁷ Cf. A. Grabois – *Le Pèlerin occidental*. Op. cit.: 38.

²⁸ Cf. J. Flori – *La Guerre sainte*. Op. cit.: 321-323.

²⁹ Robert Somerville (ed.) – *The Councils of Urbain II. I. Decreta Claromontensia*. Amsterdam: Adolf M. Hakkert, 1972. 310.

³⁰ *Guillaume de Tyr et ses continuateurs*. Op. cit.: 8, 20.

O massacre é, aliás, consagrado a Deus através do canto de graças que Lhe dirigem os homens da Igreja:

Li bons dus de Buillon ne se valt pas atargier,
Et Robers li Frisons qui molt fist a proisier
Et dans Tumas de Marle qui le corage ot fier,
Ainc cil troi n'entendirent a establer destrier
Ne a prendre amison ne lor cors aaisier,
Ains courent le Sepulcre faire bel et niier
Et le saintime Temple, que Dex par ot tant chier.³¹

Consideremos ainda que, em *Renaut de Montauban*, Jerusalém e os lugares consagrados pela presença de Cristo constituem, desde o início, o destino do herói, de acordo com o ideal afirmado por Urbano II. A reconquista da Cidade Santa e o massacre dos sarracenos são, nesta canção, uma etapa indispensável, mas secundária em relação ao objetivo principal: a redenção de Renaut. O poema insiste na sua devoção junto dos lugares santos, onde o herói se dirige, acompanhado apenas de Maugis, assim que entra em Jerusalém. A concisão do relato não diminui a sua importância. Renaut visita o Templo e o Sepulcro, onde, com fervorosa devoção, faz uma curta oração a Deus pela sua família:

Renaut fu a genuz por Dameldeu proier
Que maintege ses freres et sa franche moillier;
Le Sepulcre baisa Renaut le chevalier,
De la joie qu'il a commence a lermoier. (vv. 13 459-13 462)

Por último, dirige-se ao Monte Calvário, onde agradece a Deus:

Enz el mont de Calvaire sunt li baron monté,
Et aorent le leu ou Jhesus fu pené;
Renaut le fiz Aymon a de pitié ploré.
«Hé ! Diex, ce dist Renaut, tu soies aoré
Quant tu as comsentu que ci suis arrivé:
Le Sepulcre est conquis, payen sunt afolé». (vv. 13 466-13 471)

Este relato identifica o herói com o perfeito cruzado, cujo objetivo, em conformidade com o apelo do papa no Concílio de Clermont, é exclusivamente espiritual. Combatendo pela libertação da herança de Cristo, seguindo o

³¹ *La Conquête de Jérusalem*. Ed. cit.: vv. 4890-4896.

caminho que Este percorreu na Cidade Santa, Renaut visa a Jerusalém celeste através da Jerusalém terrestre. Os seus padecimentos identificam-no com Cristo. A cruzada é vista como uma *imitatio Christi*. Por isso, o herói insiste na obrigação moral de todo o cristão de imitar, nos seus gestos, os de Cristo. Daí também a sua aspiração ao sofrimento, aspeto que o poema exprime no estilo próprio da canção de gesta:

– Maugis, bien devrion de la mort Deu penser,
Qui por nos se laissa traveillier et pener.
Alons en la bataille si feromes que ber. (vv. 13 241-13 243)

A ideia de guerra santa realiza, segundo Jean Flori, a síntese de dois modelos, o do santo e o do guerreiro³². Esta síntese concretiza-se plenamente no episódio oriental de *Renaut de Montauban*, em que o herói desempenha um papel providencial, nomeadamente na conquista de Jerusalém. Na sua figura converge a herança de dois géneros de texto: a crónica – em particular a de Guilherme de Tiro – e a canção de gesta. É difícil circunscrever o contributo desta última: são numerosos os heróis de gesta que decidem a favor dos cristãos uma batalha cuja fortuna pendia, até à sua intervenção, para o lado dos sarracenos. Pode dizer-se que *Renaut de Montauban* se limita a retomar, da canção de gesta, um esquema narrativo ao qual as analogias com um episódio da crónica de Guilherme de Tiro conferem sentido.

Livro VIII, capítulo XVI, da *Historia rerum in partibus transmarinis*: os cristãos fogem do combate aterrorizados com a amplitude da destruição causada pelo inimigo. É então que, vindo do Monte das Oliveiras, aparece um cavaleiro misterioso, cuja presença vem alterar o curso da batalha:

Du mont Olivet leur aparut uns chevaliers qui ne fu pas coneuz, ne puis ne pot estre troyez en l'ost; icil comença à venteler son escu qui mout estoit clers et reluisanz et fesoit signe a nos gens qui já s'en retournoient, que ils revenissent arrières à l'assaut. [...] De ce avint que par la volenté Nostre Seigneur qu'il leur mist ez cuers, tuit revindrent arrieres a si grant joie com se chascuns fust tout certains de la victoire.³³

Tal como na crónica de Guilherme de Tiro, também em *Renaut de Montauban* é no momento de maior perigo para os cristãos que o herói chega ao campo de batalha. Renaut não se confunde com esse ser inteiramente

³² *La Guerre sainte*. Op. cit.: 124.

³³ *Guillaume de Tyr et ses continuateurs*. Op. cit.: 8, 16.

espiritual e miraculoso³⁴, cuja luminosidade o cronista sublinha. Uma certa ambiguidade marca mesmo a sua entrada em cena. Uma grande inquietação perpassa os dois campos perante aquela figura excecional e assustadora. Os cristãos receiam que se trate de uma criatura demoníaca:

– Sainte Marie dame, comment porron durer ?
Quer vez ci .i. deable qui nos vient devier:
Un fust porte en son col por tot escerveler! (vv. 13 253-13 255)

Não se trata, pois, de um decalque narrativo exato, mas as analogias evidentes implicam igualmente uma transferência de significação. No plano da intriga, este episódio marca o momento de viragem em que o herói deixa para trás o seu passado de revolta, abraçando a guerra santa ao serviço de Cristo; no plano significativo, anuncia já, de algum modo, a aura de santidade que o herói irradiará no momento da sua morte. Aliás, ao contrário do mensageiro luminoso, Renaut não se limita a incitar ao combate, mas comanda ele próprio a ofensiva militar cristã:

«Por Deu, franc crestien, quer pensez de chapler!»
Lors se fiert es paiens, maint en fait enverser,
De sanc et de cervele fait la terre arroser [...]. (vv. 13 260-13 262)

É, assim, na qualidade de *miles Christi* que o herói inicia a sua redenção. Para Renaut, do mesmo modo que para os turbulentos cavaleiros que partem para o Oriente³⁵, o alistamento nas cruzadas como guerreiro de Cristo significa uma conversão que o leva a assumir a fé como princípio de vida. O cavaleiro que regressa a França após se ter ajoelhado para rezar diante do túmulo de Cristo já não é o mesmo.

Fica claro, no termo deste percurso, que, para dar sentido ao episódio no Oriente de *Renaut de Montauban*, o leitor se vê obrigado a interrogar os seus «silêncios». Estes não são vazios. A interação do leitor com o texto desvenda uma memória (outros textos) neles inscrita(os). Através de uma hermenêutica intertextual, a que a escrita alusivamente intertextual da canção incita, o leitor «reescreve-a», desvendando assim a densidade e a consistência da espiritual à experiência do herói.

³⁴ Cf. «En trop feble point estoit la besoigne de nostre gent se ne fust la debonairete Nostre Seigneur qui par miracle les conforta si com vos orroiz» (8, 16).

³⁵ Cf. a este respeito as reflexões de J. Flori: «Il ne s'agit évidemment pas dans l'esprit du pape d'une cynique opération de 'purge' qui, volontairement, enverrait en Orient ces fauteurs de troubles avec la quasi-certitude qu'ils n'en reviendraient pas vivants, mais d'un appel à une 'conversion' d'un nouveau genre, déjà évoquée par Alexandre II et Grégoire VII à propos de ceux qui mettent leur épée au service de saint Pierre. À la différence que cette fois le pape mobilise des milites pour le Christ» (*La Guerre sainte*. Op. cit.: 321-322).

Dançando: simbiose artística e espetáculo trovadoresco em José Régio

MARIA ISABEL MORÁN CABANAS
Universidade de Santiago de Compostela

A beira do rio fui dançar... Dançando
Me estava entretendo,
Muito a sós comigo (José Régio)

Bailemos nós ja todas três, ai amigas,
so aquestas avelaneiras frolidas (Joan Zorro)

1.

Entre os numerosos caminhos que José Régio percorreu no âmbito da cultura portuguesa do século xx, destaca-se especialmente o de ficcionista, dramaturgo, memorialista, crítico literário, poeta e desenhista. Embora de uma forma menos extensa e intensa do que outras épocas e criações, a lírica medieval trovadoresca aparece especialmente focada nas três últimas fases mencionadas do escritor, tratada sob várias perspetivas e visando diversas finalidades comunicativas. Em 1924, quando ainda usava o seu nome civil, José Maria dos Reis Pereira, defende a sua dissertação de licenciatura na Secção de Filologia Românica da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, a qual foi publicada pela primeira vez em 1925 sob o título de *As correntes e as individualidades na moderna poesia portuguesa*. Tal trabalho universitário ainda será reeditado mais tarde, nos inícios da década de 40, como *Pequena história da moderna poesia portuguesa*, apenas com alguns retoques e já com o pseudónimo literário de José Régio.

No capítulo dedicado às «Tendências Nacionalistas», o autor põe em relevo a recriação que Afonso Lopes Vieira faz das cantigas medievais através do uso de tópicos e recursos da poética que as caracterizou ou escolhendo uma cantiga concreta para a elaboração de um novo discurso em que as primeiras manifestações literárias do Ocidente peninsular se tornam um referente mítico (e até mitificado). Com efeito, Afonso Lopes Vieira foi o primeiro criador a usar de maneira sistemática em Portugal os recursos e temas dos Cancioneiros medievais – embora caiba dizer que, antes dele, João de Deus já compusera o «Desalento. Retoque da lírica 505 do *Cancioneiro da Vaticana*» onde leva a cabo uma adaptação/atualização de uma cantiga de Pero Gonçalves de Portocarreiro. O seu saudosismo, situado na esteira de Teixeira de Pascoaes, longe de defender

um simples regresso ao passado, pretendia debruçar-se sobre a «alma original» do povo, sobre tradições e fontes de vida para criar uma nova vida.

Na verdade, Afonso Lopes Vieira não se aproxima da lírica medieval de maneira ocasional, mas com uma intencionalidade bem marcada: perante a situação de crise e decadência da nacionalidade portuguesa, propunha lançar um olhar sobre um passado de esplendor que poderia servir de eficiente modelo para o presente e para a construção de um futuro melhor, possibilidade condizente com a ideologia integralista deste autor¹. E, José Régio, embora denuncie na sua obra um excesso de preciosismo que amiúde aflora associado ao seu temperamento requintado, identifica-o efetivamente como o poeta que antes soube apreciar e aproveitar a lírica trovadoresca, sublinhando a eternidade da sua beleza formal e temática: «começou a interpretar com todas as subtilezas da sua arte, todas as delicadezas da sua emoção, as velhas criações e os eternos motivos portugueses»².

2.

Ora, o interesse do José Régio professor, *scholar*, ou estudioso da literatura pelos cancioneiros da Idade Média fica particularmente atestado no espaço que lhes dedicou nas suas antologias. Quando, em 1947, sai do prelo *As mais belas líricas portuguesas*, acompanham os textos selecionados, para além de um prefácio, pequenas notas biográficas e bibliográficas relativas a jograis e trovadores, tiradas sobretudo a partir das pesquisas levadas a cabo pelos três grandes mestres e editores: Carolina Michaëlis de Vasconcelos, José Joaquim Nunes e Manuel Rodrigues Lapa – e até confronta, em certas ocasiões, as leituras que estes fazem das cantigas. Aliás, com tal interesse deparamo-nos também com uma coletânea que organiza em colaboração com o seu amigo e confidente Alberto de Serpa, em 1957, na qual foca unicamente a temática do amor. Sob um título de sabor camoniano, *Alma minha gentil*, o livro é ilustrado pelo pintor de Matosinhos, Augusto Gomes, cuja obra se caracteriza geralmente pelo domínio de uma inspiração humanista e populista – quer dizer, por uma iconografia do quotidiano, na qual o recurso à simplificação das formas é prática corrente.

José Régio declara aqui que a sua escolha foi feita a partir do motivo da identificação alma lusa/entrega à paixão, tão presente em toda a tradição literária nacional e estrangeira, com independência de géneros e escolas:

¹ Tanto o reinado de D. Dinis, como a época dos descobrimentos marítimos, foram para ele duas etapas de esplendor e pleno desenvolvimento e ambas aparecem evocadas em diversos poemas seus (cf. Teresa López – *O neotroadorismo*. Vigo: A Nosa Terra, 1997. 137-140). Lembrem-se, neste sentido, os versos: «Cantei nos Cantares d'amigo, / cantando, a Pátria nasceu; / Portugal floriu comigo / quando a poesia cresceu. / Ai flores, ai, flores dos Cancioneiros, / oh graça e sorriso dos poemas primeiros!» (*Os Versos de Afonso Lopes Vieira*. Lisboa, Portugal-Brasil, 1927. 238).

² *Pequena história da moderna poesia portuguesa*. 4.ª ed. Porto: Brasília Editora, 1976. 91-92.

Quando, uma vez, certa grande poetisa inglesa quis dar nome a um seu livro de amor – de amor não comum – chamou-lhe *Sonetos da Portuguesa*. Assim a nacionalidade portuguesa se ligava para ela a uma concepção do amor que o elevava a extremos de finura, de amplificação e de profundidade [...]. Desde a fresca, a primaveril expressão dos poetas dos Cancioneiros até à complexa, por vezes torturada, forma dos modernos [...] – aqui vereis exemplos da variadíssima linguagem com que Amor balbucia, implora, se exalta, se afirma.³

Ainda três anos mais tarde vem a lume um florilégio mais especializado com *As mais belas poesias trovadorescas*, cujo preciosismo fica também determinado pela contribuição de quatro nomes prestigiados na plêiade dos artistas gráficos, todos eles convocados pela *Artis* e preocupados com o entendimento do quotidiano numa atitude que oscila entre certo realismo voltado para o social e a atenção à análise do inconsciente. Na verdade, na trajetória de todos eles se observa a aproximação de diversas correntes, mas todos têm em comum a sua ligação com o neofigurativismo, ocupando um lugar de relevo no panorama português da segunda metade do século XX e participando, inclusive, em projetos artísticos de âmbito internacional: Lima de Freitas, João Abel Manta, Rogério Ribeiro e Alice Jorge.

Para lembrarmos apenas a atividade de um deles, o primeiro ilustrou numerosas e célebres obras, tais como *Os Lusíadas* e *O Quixote* (na tradução ou versão de Aquilino Ribeiro, em 1954), desenhando noutras ocasiões para diversas editoras europeias e americanas. O legado deste artista plástico confunde-se com várias correntes: neorealismo, surrealismo, realismo fantástico, pós-modernismo... Atraído, tal como Almada Negreiros (sobre o qual escreveu e de cuja obra foi prefaciador), pela pintura mental, teria partido de uma arte ainda de perfil referencial e de compromisso social e crítico. Contudo, os registos mais marcados na sua obra parecem os surrealistas numa linha mística e esotérica, até chegar a uma fase de atmosfera mítica e arquetípica⁴.

³ José Régio e Alberto Serpa – *Alma minha gentil. Antologia da poesia de amor portuguesa*. Lisboa: Portugália. 7-14. A «grande poetisa inglesa» a que se faz referência no texto transcrito é Elizabeth Barrett Browning (1806-1861), especialmente aclamada pelos seus sonetos de amor. Possuidora de uma biografia e uma obra surpreendentes, compôs estes durante o período em que se correspondeu com Robert Browning, também poeta e o seu futuro marido. Alguns anos mais tarde, em 1850, foram publicados sob o título *Sonnets from the Portuguese*.

⁴ Lima de Freitas focou alguns dos temas mais proeminentes da mitogenia portuguesa ou espírito lusíada em imagens que nos remetem para o passado medieval. Entre outros, pensemos no cálice do Graal e nos seus guardiões; no reinado de D. Dinis e no seu matrimónio com Santa Isabel; no milagre das rosas atribuído aos poderes sobrenaturais desta rainha; nos trágicos amores do príncipe D. Pedro e Inês de Castro; etc. Assim, o artista plástico vem converter-se numa espécie de artífice desvelador de um projeto que transcende o tempo e o espaço em busca da identidade, conservando e fortalecendo os alicerces de uma estrutura cultural-nacional, o que foi particularmente estudado pelo pensador francês Gilbert Durand em *Os mitolusismos de Lima de Freitas*. Cf. António Quadros – «Os mitolusismos: representações feéricas da mitogenia portuguesa».

Quanto à antologia regiana de 1960, Lima de Freitas ilustra as recordações do amigo que inquietam a protagonista da cantiga medieval de voz feminina, ajustando-se em modo de complementação a uns versos do já citado trovador Pero Gonçalves de Portocarreiro: a donzela declara, perante as amigas, a sua preocupação pela demora do amigo, perguntando-se qual será o motivo da sua ausência e lamentando que nem as suas belas dōas – quer dizer, presentes: cintas e toucas – poderá trazer. Reproduzimos abaixo o texto medieval e o desenho, a fim de evidenciar melhor o teor assertivo e a utilização da ilustração como veículo de hipersignificação por redundância, à maneira de um discurso paralelo:

Par Deus, coitada vivo:
pois non ven meu amigo.
Pois non ven, que farei?
Meus cabelos, con sirgo
eu non vos liarei.

Pois non ven de Castela,
non é viv', ai mesela,
ou mi o detén el-Rei.
Mias toucas da Estela,
eu non vos tragerei.

Pero m'eu leda semelho,
non me sei dar conselho.
Amigas, que farei?
En vós, ai meu espelho,
eu non me veerei.

Estas dōas mui belas
el mi as deu, ai donzelas,
non vo-las negarei.
Mias cintas das fivelas,
eu non vos cingerei.

Neste sentido, cabe lembrar que, em diversas referências aos dealbares da sua consciência literária, referiu-se José Régio ao prazer, que também ele encon-

AA. VV. – *Lima de Freitas: 50 anos de pintura*. Lisboa: Hugin, 1998. 136-138.

⁵ *As mais belas poesias trovadorescas*. S. 1.: Artis, 1960.



Pois non ven, que farei?⁵

trou desde sempre na prática da ilustração, e ao fascínio pelas edições ilustradas que integravam a biblioteca do seu pai, como declara em *Confissão dum Homem Religioso*: «Pelos folhetins com ilustrações conservo um fraco inextinguível. Melhor diria: uma verdadeira gratidão, tanto prazer me dava acompanhar pelas estampas os enredos e personagens que o texto me ia oferecendo»⁶. Até nos diz aí que foi concretamente a ficção francesa que despertou o interesse pela leitura na sua infância, trazendo à memória *O Rocambole*, de Ponson du Terrail, e *Os dois Garotos*, de Pierre Decourcelle, este numa esplêndida edição cujas ilustrações o entusiasmaram. E, igualmente, em entrevista concedida a Jorge de Sena, insiste: «Meu pai fizera em novo uma biblioteca muito heteróclita, e mais de traduções que de originais portugueses: Júlio Verne, os grandes folhetinistas do tempo em esplêndidas edições ilustradas [...], escritores muito diversos em colecções como, por exemplo, *Horas de Leitura*, Victor Hugo e Zola, etc. Também ali havia a *História de Portugal* (edição popular e ilustrada), de Pinheiro Chagas»⁷.

Por outro lado, é inegável a atenção mostrada perante os aspetos gráficos e plásticos, não só a nível da prática artística, como também em relação à teoria, ao comentário e à crítica pelos homens ligados ao grupo da Presença e à revista do mesmo nome, da qual José Régio foi um dos principais fundadores em 1927, permanecendo à sua frente até que se extinguiu treze anos depois. Tal órgão de expressão, subtítulo «Folha de Arte e Crítica», vinha representar um voluntário e aparatoso modelo de investimento gráfico e compositivo. Aliás, o próprio José Régio foi autor de vários óleos, uma aguarela (que se conheça) e muitos desenhos dispersos: uns em cadernos manuscritos; outros no vasto epistolário íntimo; outros em folhas soltas dispersas, bastantes delas, pelas mãos de amigos; outros concebidos em dedicatória no rosto ou anterrosto de livros; e, ainda, outros destinados a ilustrar obras literárias próprias ou alheias.

O seu irmão Júlio, conhecido pelo pseudónimo de Saul Dias, constitui mesmo o caso tipo do pintor-poeta. E, entre outros exemplos de escritores vinculados à revista, cabe lembrar Afonso Duarte, professor de desenho no ensino secundário e atento pesquisador da arte tradicional e infantil; ou Branquinho da Fonseca, ele, também, agente de experiências plástico-visuais, desde o desenho à montagem

⁶ 2.ª ed. Porto: Brasília Editora, 1971. 26.

⁷ *Espelhamentos. Herança Literária de José Régio* [<http://cvc.instituto-camoes.pt/espelhamentos/01/01.html>, tal como foi consultada em 13 de setembro de 2011]. Vale a pena lembrar aqui as palavras do próprio autor nas *Páginas do diário íntimo*: «Pois eu faço como um menino que, pegando no seu próprio retrato, se pusesse com um lápis a tornar os olhos maiores, a acrescentar os ombros, a desenhar um capacete de guerreiro na cabeça, e a fazer um bigode sobre a boca infantil... Os meus versos são um pouco isto, são até muito isto...», donde partimos para a nossa aproximação – «A lírica medieval galego-portuguesa revisitada por José Régio: textos, paratextos e intertextos». Esther Corral Díaz, Lydia Fontoira Suris e Eduardo Moscoso Mato (eds.) – «*A mi dizen quantos amigos ey*»: homenagem ao professor Xosé Luís Couceiro, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2009. 293-301.

fotográfica, sendo da sua responsabilidade o logotipo da folha, assim como a generalidade do seu grafismo – neste sentido, consideramos pertinente lembrar que os tão comentados *interiorismo* e *psilogismo*, considerados como os dois grandes traços distintivos da obra dos artistas que se aproximaram em maior ou menor grau da *Presença*, não resultam «de todo alheios ao seu fascínio pela *visão* – uma *visão* retransmissora de almas e de ideias, uma *visão*, reformularíamos em termos hermenêuticos, impossibilitada de focar objetos sem a mediação de pré-conceitos»⁸.

3.

Na verdade, nos florilégios cuidadosamente ilustrados que comentámos acima reserva-se sempre um lugar privilegiado para as cantigas de amigo. E, tal como é habitual nas incursões poéticas de cariz neotrovadoresco com que nos deparamos no espaço da lusofonia, José Régio estabelece também um diálogo mais direto como criador poético com os textos que expressam coitas e ânsias de ordem erótico-sentimental através de uma voz feminina. Com efeito, para explicar a preferência hegemónica dos recriadores por tal género devem ter-se em conta vários fatores: o seu carácter originalmente autóctone; certos aspetos formais e recursos mnemónicos muito utilizados, remetentes para uma longa tradição oral; a sua musicalidade simples e gosto delicado; e a sua rica fertilidade simbólica, que se liga indissolúvelmente a uma atmosfera de erotismo e sensualidade⁹.

Interessa-nos sublinhar aqui a presença de duas composições incluídas sob a epígrafe «Cantar de amigo» no seu livro póstumo *Música Ligeira*, que Alberto de Serpa preparou e levou ao prelo. Conhecendo melhor do que ninguém as vontades e projetos literários do autor em foco, este reuniu, organizou e publicou em 1970 dezoito poemas que José Régio deixou escritos com esferográfica num caderno diário, do qual algumas folhas foram arrancadas; outras estavam em branco; outras tinham desenhos traçados à pena; e ainda noutra página registava-se o título que se pretendia dar à obra; noutra aparecia a lista incompleta das poesias contidas; e noutra figurava certa nota de lembrança destinada ao livro *Confissão dum homem religioso*. Eis os termos em que se apresenta o nascimento da obra:

Por uma bela tarde portuense dos começos de 1969, ao descermos a caminho da beira do rio, José Régio, por este tempo entusiasticamente entregue à arquitetura e à escrita da sua demorada *Confissão de Um Homem Religioso*, anunciou-me que a Poesia voltara, após uma longa ausência, a visitá-lo inesperadamente,

⁸ Eunice Ribeiro – Ver. *Escrever. José Régio. O texto iluminado*. Braga: Universidade do Minho, 2000. 5.

⁹ «Cantica diabólica, amatoria et turpia, obsina et luxuriosa cantica», eis os termos com que os cantos de mulher são referidos em concílios e atas eclesíásticas pertencentes aos séculos VI e IX. Cf. Pilar Lorenzo Gradín – *La canción de mujer en la lírica medieval*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1990.

não havia uma hora, quando de Vila do Conde seguia na caminheta [sic] da carreira para o nosso habitual e vagoroso encontro das quintas-feiras.¹⁰

Na verdade, num desses «cantares de amigo» não encontramos, para além do título que nos remete para uma voz e um protagonismo femininos, marcas explícitas das cantigas medievais. Ao longo de oito quadras de sabor plenamente popular, a mulher mostra-se apaixonada e dolente, disposta a defender a sua relação perante qualquer interferência, assim como muito consciente do seu poder de atração ou sedução sobre o rapaz. Desenvolve um pagnegírico das excelências físicas do amante e confessa-se cativa («ceguinha») do seu carinho:

O meu rapaz é bonito
Mais que todos os rapazes!
Tem um sorriso esquisito
E uns olhos azuis-lilases
[...]
Moça não há que o fitasse
Que mo não tenha invejado.
Matava quem mo roubasse!
Não queira Deus tal pecado.
[...]
Quando me falte e lhe falto,
Não há no mundo alegria.
Sol, porque vais tão alto,
Se eu, hoje, inda não vi dia?

Andará por 'i sem norte...
Dizei-lhe, ide a ele asinha,
Que não queira a minha morte,
Nem me deixe aqui ceguinha.¹¹

Ecoa aqui a lírica popular e tradicional cuja voz anónima e registo coloquial percorrem os tempos, revelando-se como uma proposta de prática estética ou jogo de dialogismos textuais. Concorrem as dimensões verbalmente espetaculares que caracterizam toda a obra regiana e as de uma literatura de vocação eminentemente oral.

¹⁰ José Régio – *Música ligeira*. Porto: Brasília Editora, 1970. 3.

¹¹ *Ibidem*: 31-33.

Ora, pela sua simbiose artística, o seu andaime conceptual e uma riqueza sugestiva em que o eco das leituras da poesia medieval galego-portuguesa se sente com maior força, queremos atentar especialmente em «À beira do rio fui dançar... Dançando», que aparece no manuscrito acompanhada do desenho de um nu feminino em movimento. Com efeito, quando observamos pormenorizadamente os manuscritos que se conservam de José Régio, deparamos sempre com uma escrita que se assume como pré-figura, como esboço «a lápis» de uma arquitetura futura, com constantes deslocações do traço: da palavra ao desenho, à palavra, ao desenho, à palavra... e assim sucessivamente. As folhas tornam-se verdadeiros espaços de polifonia gráfica: rasuras, correções, aditamentos, redações em entrelinhas ou glosas à margem, autoinstruções ou advertências – o papel parece mesmo um suporte de laboratório em que se vão testando formas linguísticas e plásticas¹².

Como acontece com o caso que agora abordamos, quase sempre os desenhos ocupam a página inteira e adquirem assim notoriedade visual, aparecem sem título ou assinatura autónoma, mas perfeitamente justificados e «explicados» pelo contexto linguístico:

À beira do rio fui dançar... Dançando
Me estava entretendo,
Muito a sós comigo,
Quando na outra margem, como se escondendo
Para que eu não visse que me estava olhando,
Por entre os salgueiros vi o meu amigo.

Vi o meu amigo, cujos olhos tristes
Certo se alegravam
De me ver dançar.
Fui largando as roupas que me embaraçavam,
Fui soltando as tranças... Olhos que me vistes,
Doces olhos tristes, não n-o ireis contar!

Que o amor é lume bem eu sei... que logo
Que vi meu amigo
Por entre os salgueiros,
Melhor eu dançava, já não só comigo,
Toda num quebrando, ao mesmo tempo em fogo,
Melhor eu movia mãos e pés ligeiros.

¹² Eunice Ribeiro – *op. cit.* 2000. 219-232.



Que Deus me perdoe, que aos seus olhos tristes
Assim ofertava
Minha formosura!
Se não fora o rio que nos separava
Cruel com nós ambos, olhos que me vistes,
Nem eu me amostrara tão de mim segura.

O autor revisita literariamente as chamadas *bailadas* (ou *bailias*) do nosso primitivo lirismo, composições destinadas à dança, em que a música é realçada sempre pelo estribilho, paralelismo, esquema rimático e outras características formais bem acentuadas. Os salgueiros que crescem junto ao rio substituem as *avelaneiras frolidas* e *granadas* que caracterizam o cenário primavera-veril (*locus amoenus*) a que nos remetem as cantigas medievais de João Zorro e do seu «seguidor» Airas Nunes¹³, trovador e clérigo galego do século XIII, lembrado, de forma sistemática, nas antologias de José Régio.

No texto regiano mantêm-se, e mesmo se intensificam, as doses de erotismo e sensualidade que se associam ao ato do baile nos versos medievais. O espetáculo da dança acarreta (e procura) um clima de incitação para a libidinagem:

Bailemos nós já todas três, ai amigas,
sô aquestas avelaneiras frolidas,
e quen for velida, como nós, velidas,
s'amig'amar,
sô aquestas avelaneyras frolidas
verrá baylar.¹⁴

As consequências devastadoras da dança, em virtude da sua criação de desejos irreprimíveis, são ainda aludidas noutra composição trovadoresca de Airas Nunes em que, ao ser convidada pela mãe para bailar perante o amigo, a filha receia que se trate de um estratagema para o mortificar: «de viver el pouco gran sabor avedes, / pois que me mandades que baile ant'el ben»¹⁵ – de facto, a evocação do movimento harmonioso do corpo aparece igualmente em

¹³ Podendo qualquer dos autores ter retomado a cantiga do outro, parece mais provável que tenha sido Airas Nunes a retomar uma anterior composição de Joan Zorro, até pelo evidente gosto que o trovador mostra por este processo, visível também noutras cantigas suas. Ora, M. Rodrigues Lapa aponta a possibilidade de que ambos tivessem partido de uma outra composição tradicional na sua recensão «Giuseppe Tavani, *Le poesie di Ayras Nunez*», *Boletim de Filologia*. 1971. Tomo 22: 177-185.

¹⁴ Mercedes Brea (coord.) – *Lírica profana galego-portuguesa*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1996. Vol. 2: 571.

¹⁵ *Ibidem*. Vol. 1: 121.

muitos textos da literatura popular como preparação ou prelúdio da relação amorosa. E, ainda, Pero Vivíaz leva as raparigas a bailar em *cós* (flagrante prowençalismo que significa «em corpo» ou «em saia», isto é, sem manto que cubra as formas), enquanto os amigos contemplam a sua beleza física e as mães vão «queimar candeas» ao santo¹⁶.

Também não podemos deixar de trazer à memória a notável frequência com que o jogral João Zorro emprega a expressão locativa «Pela ribeyra do rio salido», onde precisamente a moça teve um encontro amoroso: «trebelhey, madre, con meu amigo»¹⁷. O rio que aparece no poema de José Régio está relacionado ao mesmo tempo com a arquetipal associação entre água e sensualidade feminina – tão enfatizada através do banho da mulher ou da lavagem das suas roupas, entre outros muitos espaços, na nossa lírica medieval – e com a separação dos dois participantes do ritual da sedução, pois é uma barreira que se torna «cruel com nós ambos». Ora, tal distância origina um jogo de olhares que se presume ocultos e que conseguem acender cada vez mais a excitação, enquanto as árvores se convertem em cúmplices mudos de toda a cena.

Tanto nos versos como no desenho inspirado em tal cena, também não passa despercebido o motivo do poder afrodisíaco dos cabelos, tão empolgante que até o vento se prende deles. Na literatura e em todos os âmbitos da arte são inúmeras as aparições do cabelo feminino, com um protagonismo relevante: como incitador de secretas imagens na imaginação do varão, como um elemento fetichista com enorme capacidade perturbadora – simboliza primordialmente a força vital, primigénia (em Baudelaire assume um valor de rio ou mar)¹⁸.

Nem é preciso sublinhar a admiração que despertavam os cabelos e as tranças (ou *garçetas*) na lírica medieval. Com efeito, a formosa donzela de uns versos de Pero Meogo, levanta-se de manhã e «vai lavar cabelos na fontana fria»¹⁹,

¹⁶ *Ibidem*. Vol. 1: 122.

¹⁷ *Ibidem*. Vol. 2: 574.

¹⁸ E, do ponto de vista da psicanálise, os estudiosos também sublinharam o seu poder, afirmando que a atração do cabelo está ligada ao deslocamento que o subconsciente realiza do pelo púbico ao da cabeça. Isto explicaria o porquê das condenações e restrições morais e religiosas existentes ainda na atualidade. Para um estudo de toda a simbologia e riqueza alegórica que se foi associando secularmente ao cabelo feminino, pode consultar-se, entre outras, a obra de Erika Bornay – *La cabellera femenina*. Madrid: Cátedra, 1994. Tanto na tradição oral do Ocidente quanto na escrita fica bem testemunhado que «na sociedade medieval os cabelos designavam o status da mulher e a sua honra, estando os seus cuidados, inclusive, regidos pelos foros. Por exemplo, na Alemanha medieval, às mulheres que atentavam contra a sua castidade cortavam-lhos como castigo. Aliás, estava penado por lei desatar os cabelos a uma mulher; a multa dependia de como se tivesse realizado a ação [...]» (Mariana Masera – «Tradición oral y tradición escrita en el *Cancionero musical de Palacio*: el cabello como atributo erótico de la belleza femenina», Alan Deyermond (ed.) – *Cancionero Studies in honour of Ian Macpherson*. London: Department of Hispanic Studies Queen Mary and Westfield College, 1998. 160-162. A tradução é nossa).

¹⁹ Mercedes Brea (coord.) – *op. cit.* Vol. 2: 873-874. Na verdade, o motivo do encontro amoroso na fonte pertence também ao património folclórico românico, tal como o da lavagem dos cabelos ou da roupa. Precisamente tal

estando feliz por causa do amor, enquanto passa o seu amigo, que muito a amava, e o cervo do monte agitava a água – animal carregado de um valor simbólico que, no paganismo ibérico e na tradição bíblica, se associa à sexualidade masculina. Noutra cantiga do trovador Joan Soarez Coelho sublinha-se paralelamente a ação de «lavar meus cabelos» ou «lavar mias garcetas» na fonte, o que a deixou satisfeita, sempre em tom provocador²⁰. O magnetismo fetichista deste atributo feminino em tranças faz com que seja cobiçado mesmo pelo próprio rei numa composição de Joan Zorro: «Garcetas, las myas garcetas / el-rei me enviou por elas! / [ai] madre, que lhis farei? / – Filha, dade-os a el-rei»²¹. Quanto ao poema regiano, assistimos a uma visão cinética dos cabelos que a moça deixa esparsos, flutuando, com a dança, à volta do seu colo e intensificando a dose de erotismo.

Aliás, numa leitura do novo «Cantar de Amigo» atenta à intertextualidade com o discurso trovadoresco, a exclamação «Que Deus me perdoe», que pronuncia a rapariga por ofertar assim a sua formosura, remete-nos para a recorrência das expressões «Se Deus mi perdon» ou «Se Deus vos perdon», em declarações hiperbólicas ligadas à temática amorosa dos Cancioneiros, tanto colocadas em voz feminina, como masculina e através de diversos tons²². Por outro lado, através das reticências do último verso consegue-se refletir a extensão desse estado de ansiedade, assim como certa nostalgia perante a união efetiva que o rio não permitiu: se não fosse por este, «Nem eu me amostrara tão de mim segura».

Ao *voyeurismo* une-se o narcisismo da rapariga, que finge com fina malícia e prazer o desconhecimento da contemplação do seu corpo, conduzindo a uma exacerbação da libido através do *striptease* que o autor vila-condense descreve com palavras e imagem. Com efeito, a visão ou contemplação deleitosa da mulher que se prepara para um ritual do banho e vai «largando as roupas que me embaraçavam» num espaço isolado, quer por inadvertência, quer por desígnio (dela ou do observador), pertence, em termos da psicologia analítica de Carl Gustav Jung, à categoria dos arquétipos universais – trata-se de um motivo recorrente em diversos terrenos da expressão cultural: mitologia (Diana e Actéon), Bíblia (Betsabé e David, Susana e os Anciãos), lendas históricas

cantiga foi imitada por D. Dinis em «Levantou-s' a velida», na qual estes são substituídos pelas camisas e o vento assume o papel do cervo: «o vento lhas desvia». Cf., por exemplo, Yara Frateschi Vieira, Maria Isabel Morán Cabanas e José António Souto Cabo – «O amor que eu levei de Santiago», *Roteiro da lírica medieval galego-portuguesa*. Noia: Toxosoutos, 2011. 88-89.

²⁰ Mercedes Brea (coord.) – *op. cit.* Vol. 1: 536.

²¹ *Ibidem.* Vol. 2: 571-572.

²² Cf. Carlos Paulo Martínez Pereira – «A deriva heterodoxa (das cantigas de amor ao sirventés contra Deus)», *A língua das cantigas. Congresso da lírica medieval galego-portuguesa na rede*: <http://www.vieiros.com/galego.org/linguadascantigas/relatorios>, tal como foi consultada em 1 de junho de 2010.

(a filha do Conde Julião e o rei Rodrigo), etc²³. A ação de ver aparece bem sublinhada no texto regiano: as formas verbais repetem-se neste sentido (*vi, viste, visse...*), assim como as alusões aos olhos, colocadas estrategicamente ao longo das quatro estrofes.

Como afirma Eunice Ribeiro, ler Régio sem o ver, focar a sua obra apenas como escritor, desconhecendo o desenhista – profissional ou amador não será, neste ponto, fator determinante –, levaria a cair numa anamorfose crítica:

Pensar José Régio, na sua oficial qualidade de «artista literário», sem lhe ter aprendido aquele seu congénito entender da invenção poética em termos de imagem e de visibilidade – a mesma visibilidade íntima, individual e irrepitível que Italo Calvino reconhecia ameaçada, ameaçando a subsistência da Literatura – parece-nos ser empobrecê-lo e desconhecê-lo. A estética vincadamente visual de Régio, por trás do seu teimoso (mesmo se tecnicamente insuficiente) desenhismo, do seu invencível vício de espectador da própria palavra e do próprio livro, afecta toda a sua escrita de evidente inclinação ostentiva.²⁴

Tal como acontece com os desenhos que reproduzimos acima, nas inúmeras ilustrações da sua obra não se observa um descentramento ou diferimento da imagem relativamente à escrita, mas uma procura de congruência/conveniência interpretativa e um estreito compromisso com a palavra – não, porém, em termos de uma suposta fidelidade ou subserviência tradutora de intenção pedagógica, mas sobretudo enquanto estruturas aditivas ou complementares, recriando temáticas ou motivos sugeridos no plano literário. Assim, o quase exclusivo recurso ao figurativismo (descontem-se duas ou três capas ilustradas em sentido abstrato, geométrico ou tipográfico) e o abundante padrão antropomórfico (ou, particularmente, ginecomórfico) da representação põem-se ao serviço daquela vontade de ver, da obstinação em fazer coincidir as coisas e os signos.

Aliás, música e dança fazem parte da simbiose entre as artes que se evidencia no livro *Música Ligeira* à maneira de isotopia, apresentando-se como linguagens carregadas de descontração e de força libertadora²⁵. Cabe sublinhar, de facto, a presença de poemas como «Música ligeira» (que significativamente

²³ Stephen Reckert e Helder Macedo – *Do Cancioneiro de Amigo*. Lisboa: Assírio & Alvim. 158-159.

²⁴ *Op. cit.*: 8.

²⁵ Cabe trazer aqui à colação a resposta epistolar que José Régio dá a Jorge de Sena quando este lhe pergunta sobre as suas predileções artísticas: «Em geral, todas as manifestações artísticas me interessam. Mas a música, a pintura e o cinema (não falando já do teatro, claro) creio serem as minhas artes preferidas. Sou profundamente sensível à música (surpreendo-me a tremer, ou quase chorar, ouvindo certos trechos, mas tenho de me reconhecer ainda muito ignorante neste campo). Até na poesia sou muito sensível ao musical» – Mécia de Sena (ed.) – *Jorge de Sena / José Régio. Correspondência*. Lisboa: INCM, 1986. 249-250.

compartilha o título com a obra) ou «Bailarino», nos quais se regista um certo grau de concordância com o «Cantar de amigo», inclusive a nível vocabular. No primeiro deles até se projeta a personificação da música na mulher que com insídia deixa esparsos os seus cabelos:

Música ligeira,
Grácil melodia
Que sobes de à beira
Da melancolia,

Já foste a primeira, sê-me a derradeira
Liberdade viva da voz prisioneira.
[...]
Clara e densa, lanças
A ondulante frase
Que evoca lembranças
Quase amargas, quase,
Pérfida menina que, de falas mansas,
Se fira sorrindo e desatando as tranças...²⁶

No segundo focam-se também as possibilidades da música e da dança como meios para explorar as subtilezas dos sentimentos e desejos. Anima-se o executor dos movimentos compassados: «Baïla, bailarino!», enquanto se declara que o «teu corpo te é alma» e o ritmo dos voláteis membros que se desfraldam como asas é marcado por uma eterna necessidade de libertação interior: «Perpétua Evasão / Livre submissão! / Contínua Aventura sempre renovada!»²⁷. Assim, uma leitura de José Régio feita com atenção a esse diálogo interartístico confirma, completa e clarifica a sua ideia da Arte e do que se tem chamado a «estética da Presença». Todo o tecido artístico, em forma de discurso verbal, de desenho, de música ou de dança valem enquanto significam e exprimem anseios do indivíduo, mesmo revelando intimidades que chocam o pudor. O autor em foco defende, tanto a nível reflexivo, como prático, uma teoria literária com base no argumento essencial do humanismo representativo, onde ganhará centralidade a conexão entre legibilidade e espetacularismo ao serviço da análise psicológica.

²⁶ *Música ligeira*: 9-10. Para uma leitura mais atenta deste texto – também sob uma perspetiva comparatista – pode ver-se o artigo de María Isabel Morán Cabanas – «Alguns ecos trovadorescos na poesia de José Régio», *Estudos Regianos*. 2004. 12-13, junho-dezembro: 223-233.

²⁷ *Ibidem*: 59-61.

Assistimos, em definitivo, a uma interação entre literatura e outras artes, que se vincula estreitamente com a noção presencista da ARTE TOTAL que José Régio adotou, preocupando-se pela dimensão cognitiva e antropológica do fenómeno estético e enraizando-se numa censura geral à «arte desumanizada». A demanda de um sagrado arquiespaço artístico subjaz a todos os seus considerandos de cariz teórico-crítico, os quais expôs tanto na folha coimbrã que dirigiu, como nos artigos que escreveu para o diário nortenho *O Primeiro de Janeiro*, sempre direcionados para uma Arte maiusculizada que nos permite «ver o Mistério face a face», e muito menos para âmbitos particulares de criação, que são percebidos apenas como fragmentos de uma unidade dispersa. No nosso «Cantar de amigo» evidencia-se bem esse estabelecimento de um diálogo comparatista, tanto a nível cronológico, quanto espacial e sensorial, amenizado pela presença da dança (ao som da *Música ligeira*, tal como refere o título do livro em que se inclui).

Educação à distância: que visibilidade na cultura portuguesa?

MARIA IVONE GASPAR | ISOLINA OLIVEIRA*

RESUMO

A Educação à Distância, em Portugal, como noutros países, tem vindo a expandir-se graças ao desenvolvimento tecnológico das duas últimas décadas, colocando novos desafios sobre os quais importa refletir. Neste sentido, este capítulo focaliza-se na Educação à Distância e, embora centrado na atualidade, não olvida os antecedentes e a trajetória evolutiva até à apropriação das tecnologias, indispensáveis à modalidade *online* e ao *e-learning*.

Na procura da estabilização do conceito de educação à distância e com a perspetiva de o operacionalizar, evidenciam-se os pilares que o suportam dissecando os seus referentes. Ao confinar o contexto de análise a Portugal, apontam-se as suas origens com a indicação dos marcos significativos ao seu desenvolvimento e referem-se as diferentes gerações que se foram sucedendo e provocando profundas alterações na educação à distância, ao longo das últimas décadas. Ilustra-se, entretanto, o caso da Universidade Aberta por ser a única instituição de ensino superior que expressa esta modalidade de ensino no diploma da sua fundação e a primeira a criar e aplicar um modelo pedagógico radicado nesta modalidade de ensino. Ao concluir, serão feitas considerações gerais sobre a educação à distância na atualidade, seguindo uma matriz reflexiva e dilemática que visa a relevância da sua dimensão polémica.

PALAVRAS-CHAVE

Ensino à distância, educação à distância, gerações de educação à distância.

INTRODUÇÃO

O desenvolvimento tecnológico tem tido, ao longo dos tempos, forte impacto na educação em todo o mundo, em particular em Portugal. Este impacto é mais evidente na educação à distância, quando caracterizada pela mediação da tecnologia.

* Professoras da Universidade Aberta.

A preferência pela expressão «educação à distância», preterindo a expressão «ensino à distância», justifica-se pela sua atualidade, embora a distância tenha sido marcada, num primeiro momento, pela ideia do ensino.

A educação à distância organizada deu os primeiros passos na primeira metade do século XIX; surgiu com a palavra ensino e não educação e iniciou-se com o formato do ensino por correspondência, relacionado com o desenvolvimento das comunicações.

O ensino à distância apropriou-se das Tecnologias de Informação e Comunicação (TIC), responsáveis pela sua mudança de ambiente e contexto, e substituiu a centralidade da ideia de ensino pela de aprendizagem. As designações «autoestudo», «aprendizagem independente», «aprendizagem aberta», «aprendizagem à distância» e «educação à distância» são muitas vezes usadas indiferentemente (Rocha Trindade 1993: 7)¹. Contudo, estas expressões resultam de étimos diferentes, logo apresentam significado distinto e os pressupostos que as suportam são também diferentes.

Ensino à distância não é, jamais, só de interesse para estudantes, individualmente. Ele é de interesse para a sociedade, pois permite responder às suas grandes necessidades: desenvolver o ensino de massas, tornar possível o alargamento da frequência do pré-escolar, facilitar o cumprimento da escolaridade obrigatória, prolongar o período de escolaridade obrigatória, aumentar a frequência de níveis mais avançados, percorrer caminhos mais desenvolvidos de educação, aumentar a oferta de educação ao longo da vida; enfim, reforça o acesso à educação formal e multiplica as ofertas de educação não formal.

Castells (2007: 464)² sublinha que «Na sociedade global, as duas fontes da Rede, a institucional militar/científica e a contra-cultura da computação pessoal, tiveram um terreno comum: o mundo universitário». Esta é a razão porque o objeto deste capítulo se focaliza no ensino superior, organizando-se em torno de dois pontos: (1) Educação à distância – conceito ou conceitos e (2) Educação à distância em Portugal, finalizados por um conjunto de considerações sobre a atualidade em Portugal.

1. EDUCAÇÃO À DISTÂNCIA – CONCEITO OU CONCEITOS

Informação, conhecimento e saber são três ideias-chave na caracterização da sociedade atual, constituindo-se muitas vezes numa base triangular de suporte a decisões de natureza política. De facto, a informação, recebida numa atitude crítica, será elaborada e integrada a fim de gerar conhecimento que se traduza em saber. O saber, compreendido e apropriado, manifesta-se na sua

¹ Armando Trindade – *Basics of Distance Education*. Eden, 1993.

² Manuel Castells – *A Sociedade em Rede*. 3.ª edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007. Vol. 1.

usabilidade e é a capacidade de usar o saber ou de o colocar em ação, em distintos contextos, que revela a competência adquirida. As novas competências para tratar a *informação* conduzem a novos modos de *aquisição do conhecimento*, originando novos modelos formativos que provocam, naturalmente, reformulações de componentes dos processos de formação e de aprendizagem, ainda que todos tenham por base a comunicação. O modo da comunicação humana foi transformado pela mente alfabética (Havelock 1982)³, possibilitando o discurso conceptual, mas a alfabetização só foi possível depois da invenção e difusão da imprensa escrita e do fabrico do papel. Embora a ordem alfabética permitisse o discurso racional, separava a comunicação escrita do sistema audiovisual, tão importantes para a expressão da mente humana. O sistema de comunicação foi evoluindo de modo a que 2700 anos após a criação do alfabeto, uma transformação tecnológica integrou diferentes modos de comunicação numa rede digitalizada que tem capacidade para incluir e abranger todas as expressões culturais (Castells 2007)⁴.

Estas ideias servem de base ao ponto com o título *Educação à distância – conceito ou conceitos* que desenvolvemos seguindo três itens (I) a evolução da educação à distância com a indicação dos marcos mais significativos e um apontamento sobre as principais características das fases que foi percorrendo; (II) o destaque para os grandes eixos da educação à distância na atualidade, que consideramos os seus pilares ou as linhas fortes da sua estrutura; e (III) o conceito que suporta a ideia de educação à distância neste capítulo, numa relação com a expressão ensino à distância.

1.1 Linha evolutiva da educação à distância

Os sistemas educativos, no sentido de responder aos novos desafios da sociedade, são obrigados a diversificar a oferta educativa, quer nos seus paradigmas filosóficos, quer nos seus paradigmas processuais e metodológicos. É neste pressuposto que aparece o *ensino à distância* como uma metodologia que começou por ser utilizada à margem dos sistemas educativos, passando entretanto a integrá-los, quer como estratégia alternativa, quer como estratégia supletiva, no âmbito da expansão da escolaridade.

No contexto internacional, o ensino à distância tem experimentado fases diferentes de acordo com a natureza das suas ferramentas e das próprias tecnologias. Tendo-se iniciado no século XIX, com o aproveitamento do sistema dos Correios, experimentou grande desenvolvimento contagiado pelo impulso das telecomunicações e, depois, com a aplicação das diferentes inovações tecnológicas.

³ Cit. Castells, 2007. 438.

⁴ *Op. cit.*

É frequente designar por gerações as diferentes fases que têm marcado a evolução do ensino à distância.

Os primeiros teóricos da educação à distância (Garrison 1985)⁵ apoiaram-se nas tecnologias para a descrever, definindo a primeira geração pelo uso da correspondência postal, a segunda pela utilização da rádio, televisão e produção de filmes e a terceira marcada pela introdução das tecnologias interativas – áudio, texto, vídeo, *web* e imersivas. A quarta e eventualmente quinta geração incorporaria a Web 2.0 ou tecnologias *web* semânticas.

Afastando-se destas posições, Anderson e Dron (2011)⁶ apresentam uma distinção entre três gerações do ensino à distância com base na pedagogia que sustenta as experiências de aprendizagem incorporadas no seu *design*. Acrescentam que em cada geração, de acordo com as perspetivas preponderantes da época, foram desenvolvidas pedagogias distintas, tecnologias, atividades de aprendizagem e formas de avaliação consistentes e que o aparecimento de uma não levou ao desaparecimento da anterior.

No sentido de contribuir para uma melhor compreensão, transpõe-se, para aqui, uma breve descrição das mais relevantes teorias sobre a aprendizagem, evidenciando como as metodologias em educação à distância têm vindo a mudar, suportadas pela evolução tecnológica e pelo ambiente que as diversas tecnologias proporcionam.

As **pedagogias behaviorista e cognitivista** que se desenvolveram na primeira metade do século XX concebem a aprendizagem como um processo individual, sendo que o foco exclusivo no comportamento expande-se para incluir o funcionamento cognitivo. O *locus* de controlo está no professor ou no *designer* instrucional e os modelos de aprendizagem são gerados a partir dos modelos de ensino. Enfatizam a importância de uma identificação clara dos objetivos de aprendizagem, independentemente do estudante e do contexto. Pelos constrangimentos das tecnologias da época, em que a teleconferência era a forma mais bem-sucedida de comunicação, embora com custos por vezes insuportáveis, os métodos apoiavam-se na comunicação um-para-muitos e um-para-um, não possibilitando muita interatividade entre os intervenientes. Maximizou o acesso em grande escala a custos mais reduzidos dos que os existentes na educação convencional, combinando-os com uma maior liberdade para o estudante, mas simultaneamente, com reduções significativas de presença social. Estas pedagogias predominam na era *pré-web*.

⁵ David Garrison – «Three generations of technological innovations in distance education», *Distance Education*, 1985, 6 (2): 235-241.

⁶ Terry Anderson & Jon Dron – «Three generations of distance education pedagogy», *The International Review of Research in Open and Distance Learning*, 2011, 12 (3): 80-97: <http://www.irrodl.org/index.php/irrodl/article/view/890/1663>.

As **pedagogias socioconstrutivistas**, cujas raízes se encontram nas perspetivas de Piaget e Vygotsky, reconhecem a natureza social do conhecimento e a sua construção pelos indivíduos ao empenharem-se, com eficácia, nas suas experiências pessoais. O indivíduo constrói meios através dos quais gera e integra o novo conhecimento em conhecimentos anteriores. Privilegiam o *scaffolding* tendo em conta as necessidades e os contextos individuais. Desenvolvem-se em paralelo com as tecnologias de comunicação *two-way*, usadas para criar oportunidades de interação entre professores e estudantes e entre estudantes, de modo síncrono e assíncrono. O *locus* de controlo sofre uma mudança, ou seja, o professor torna-se mais um orientador do que um instrutor, assumindo «o papel crítico de configurar as atividades de aprendizagem e de desenhar a estrutura na qual estas atividades ocorrem» (Anderson & Dron 2011: 85)⁷. A expansão destas pedagogias dá-se quando as tecnologias de comunicação muitos-para-muitos se tornam amplamente disponíveis, com os *emails*, a *World Wide Web* e as tecnologias móveis. Todavia estas pedagogias centradas na interação suscitam problemas relacionados com a acessibilidade, com custos e podem, eventualmente, aproximar-se da educação presencial pelo potencial domínio do docente. Estas pedagogias floresceram com a Web 1.0.

A **pedagogia conectivista** emergiu recentemente com George Siemens e Stephen Downes, que consideram a aprendizagem como um processo de construção de redes de informação e de recursos, aplicados na resolução de problemas reais (Siemens 2005⁸; Downes 2007⁹). Esta pedagogia privilegia a aprendizagem focada na construção e manutenção de conexões em rede, mas suficientemente flexível para ser aplicada aos problemas existentes e emergentes. Desenvolvida na era da informação de uma sociedade em rede (Castells 2007)¹⁰, onde a informação é abundante, permite ao estudante assumir outro papel determinante, para além de memorizar ou mesmo entender tudo, que consiste em pesquisar e aplicar o conhecimento quando e onde for necessário. Deste modo, o conectivismo situa-se no contexto da teoria do ator em rede (Latour 1993)¹¹, particularmente, ao considerar que a aprendizagem pode residir num dispositivo não-humano, não havendo limites bem definidos entre objetos físicos e convenções sociais. Importa, então, expor o estudante às redes da era da informação onde

⁷ *Op. cit.*

⁸ George Siemens – «A learning theory for the digital age», *Instructional Technology and Distance Education*, 2005, 2 (1): <http://www.elearnspace.org/Articles/connectivism.htm>, acedido em 04.02.2011.

⁹ Stephen Downes – *An introduction to connective knowledge*. International Conference on Media, knowledge & education, 2007: <http://www.downes.ca/post/33034>, acedido em 04.02.2011.

¹⁰ *Op. cit.*

¹¹ Bruno Latour – *We have never been modern*. Cambridge: Harvard University Press, 1993.

pode desenvolver as suas capacidades, utilizando ferramentas acessíveis e, neste caso, professores e estudantes são responsáveis pela conceção ou definição de conteúdos, que poderão servir para uso futuro por outros. Há um apoio explícito na ubiquidade das conexões em rede entre as pessoas, os artefactos digitais e os conteúdos. Nas pedagogias conectivistas, a aprendizagem acontece em contextos de rede, diferindo das pedagogias anteriores, onde a aprendizagem se faz em contextos de grupo ou individuais. É baseada na produção e consumo de conteúdos educativos; os produtos podem ser objetos de aprendizagem e recursos, reflexões, comentários críticos e outros artefactos digitais de criação e disseminação de conhecimento, criados e recriados colaborativamente entre estudantes e professores (Andersen & Dron 2011)¹². A participação é promovida através de comentários, reflexões produzidas e contribuições diversas dos estudantes envolvidos no curso. No processo avaliativo, a autoavaliação é considerada a par da avaliação dos professores. As abordagens conectivistas exigem uma grande dose de energia para manter a rede e impedir que alguns estudantes se sintam confusos no cenário criado e assentam predominantemente num líder carismático (Andersen & Dron 2011)¹³. O conectivismo surge como produto da Web 2.0.

Os ambientes de aprendizagem criados incorporam perspectivas com diferentes origens epistemológicas e consequente utilização das tecnologias. Embora o triângulo professor, estudante e conteúdo seja comum às três gerações, o modo como se desenvolvem as relações entre eles é diverso: na primeira predomina a interação estudante-conteúdo, na segunda é privilegiada a interação estudante-estudante e na terceira domina a relação em rede estudante-conteúdo-professor, mediada pelos artefactos digitais que são criados por professores e estudantes.

As três gerações pedagógicas, embora tenham emergido em épocas distintas, resultantes das teorias de aprendizagem dominantes e das tecnologias existentes na altura, coexistem no tempo presente, tal como evidencia a figura 1.

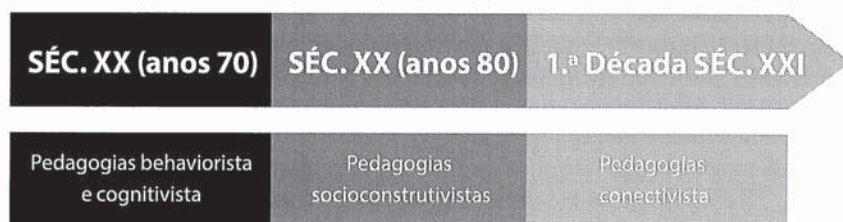


FIGURA 1 – Gerações da pedagogia da educação à distância

¹² Op. cit.

¹³ Op. cit.

A comunicação, apesar de ser a essência do ensino e a determinante na aprendizagem, tem diferentes lógicas, construídas a partir de *clusters* de ideias que constroem a sua matriz. Essa matriz tem por base princípios teóricos, tal como se acaba de referir, que se transformam nos seus fundamentos, ao serviço dos quais colocam diferentes técnicas e ferramentas. São estas técnicas e ferramentas que servem de base ao traçado de outros quadros evolutivos das gerações do ensino à distância.

Não sendo consensual a aceitação desses quadros, sobretudo quanto à designação e quantidade das fases, optamos por aquele que se apresenta na figura 2 com quatro fases, cujas designações e sequências são as mais comuns.

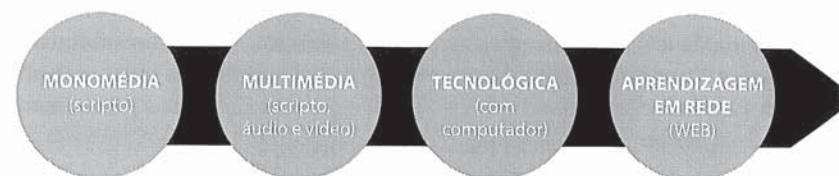


FIGURA 2 – Gerações das técnicas e ferramentas do ensino à distância

Estas quatro gerações são iniciadas pela **monomédia** que se sustenta no correio postal, com o predomínio das ferramentas que suportam um único meio de comunicação (um média que é o *scripto*). Nesta fase, é clara a separação entre espaço e tempo, na relação do professor com o aluno. A fase (ou geração) **multimédia** tem o suporte principal nas telecomunicações – usa o plural da palavra comunicação a que faz sentido juntar o prefixo grego *téle* que significa à distância. Esta fase junta e conjuga vários modos de comunicação, como a escrita, o áudio e o vídeo servindo modos separados ou conjugados dessa comunicação; uma das expressões da geração multimédia foi a televisão, líder da comunicação em todo o mundo nas últimas décadas do século XX. A geração **tecnológica**, com início no final do século XX, tem na base a utilização do computador, ferramenta responsável pela grande «revolução tecnológica» com o surgimento e afirmação significativa da expressão educação à distância. O computador facilitou o contacto, criou proximidade, desfez barreiras culturais; integrando e facilitando o acesso à informação e ao conhecimento, mediou a aprendizagem. Com o computador criou-se a virtualidade e desencadeou-se a Rede. Surge, assim, a quarta fase (ou geração), cuja marca é a aprendizagem em rede ou a **WEB** (*World Wide Web*) e pressupõe a *Internet* que foi o meio de comunicação que conseguiu a taxa de penetração mais rápida, com a interatividade.

Para Castells, «A internet é a espinha dorsal da comunicação global mediada por computador (CMC): é a rede que liga mais redes de computadores» (2007: 455)¹⁴.

A pergunta que se impõe é a seguinte: qual é a próxima geração? Os autores que temos vindo a seguir deixam-nos algumas pistas. Uma tendência encara a Web 3.0 como a *web* semântica, outros introduzem a *mobile learning*, a realidade aumentada, mas não parece ser suficiente para uma mudança paradigmática. No entanto, Andersen & Dron (2011)¹⁵ apontam os modelos de aprendizagem *activity-based*, de que se destaca CloudWorks, um produto criado na Open University (UK), em que os objetos do discurso são privilegiados face à construção e sustentação das redes. Emergem novas formas de comunicação, criando-se laços que ligam todas as pessoas que acedem a um blogue, a uma página da *wikipédia* ou à pesquisa através do *Google*. E como sublinham Andersen e Dron (2011) «[...] não são indivíduos, grupos ou redes que nos ajudam a aprender mas uma inteligência *faceless* (sem rosto) que é parcialmente feita de ações humanas, parcialmente de uma máquina» (91)¹⁶.

1.2 Eixos (ou pilares) da educação à distância

Carmo (1995)¹⁷ afirmara que todo o ensino à distância assenta na produção de materiais educativos. O uso de diversos suportes para esses materiais contribui para a alteração de padrões de consumo de produtos e serviços culturais, tornando o estudante como o gestor da sua aprendizagem. O ensino à distância é, então, produtor de autonomia que, em conjunto com os materiais, são os seus principais pilares¹⁸. Davies (1998)¹⁹ reforça uma das ideias de Carmo, destacando como um forte pilar do ensino à distância os materiais de estudo. Identifica como um outro pilar o plano de relacionamento individual dos estudantes com aquele que, com designações diferentes – conselheiro, tutor, mentor, orientador ou professor – tem por função apoiar o estudante no decurso dos seus estudos.

Na realidade, quer os eixos, quer os pilares do ensino à distância têm-se evidenciado na sucessão das suas diferentes gerações, referidas no item anterior. Contudo, poderemos apontar quatro eixos comuns às diferentes gerações:

¹⁴ *Op. cit.*

¹⁵ *Op. cit.*

¹⁶ *Op. cit.*

¹⁷ Hermano Carmo – *Modelos Ibéricos de Ensino Superior à Distância (no contexto mundial)*. Tese de Doutoramento. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.

¹⁸ Esteban Cano, Maria Luísa Savillano – *Educadores em rede – elaboración y edición de materiales audiovisuales para la enseñanza*. Madrid: Ediciones Académicas, UNED, 2011.

¹⁹ W. J. K. Davies – *Open Learning Quality Development Guide* (não publicado), 1998.

separação física entre professor e aluno, facilidade no acesso, flexibilidade do tempo e do espaço e materiais de estudo. Da primeira à quarta geração estes eixos são bem visíveis e determinantes para o lançamento e adesão a este modo de ensinar e aprender, embora a última geração evidencie a centralidade na aprendizagem (figura 3).



FIGURA 3 – Pilares comuns às quatro gerações de ensino à distância

A evolução da matriz do ensino à distância criou e apropriou-se de características de modo a substituir a sua natureza de metodologia pela de modelo, surgindo, então, um *cluster* suportado por cinco ideias fundamentais: ambiente, estruturação, autonomia, interação e controlo. O **ambiente** é a determinante que cria os alicerces que possibilitam a criação de contextos e de cenários; poderá ser a pedra angular do modelo. A **estruturação** é uma característica indispensável na programação de um curso, o que exige a explicitação dos objetivos e do *design* organizativo, a indicação dos conteúdos e a seleção dos materiais, meios e ferramentas adequados ao ambiente. A **autonomia**, referenciada ao estudante, assenta na flexibilidade quanto ao espaço e tempo de estudo, no respeito pela estruturação, vinculada ao ambiente. A **interação** resulta da relação que o estudante estabelece e desenvolve com o seu professor, o seu tutor ou com o grupo turma, no pressuposto da separação física (ou a não presença); o computador é uma ferramenta fundamental na caracterização do ambiente que, ao incrementar essa relação, ganha uma dimensão específica e expansiva com a *internet* e a *web*; dando acesso à Rede, entra na virtualidade e separa o espaço e o tempo. O **controlo** é, vulgarmente, visível na avaliação que tenta julgar a predição. Partilhado por figuras com funções diferentes e complementares – o professor ou o

tutor e o coordenador do curso –, corresponde a uma certa vigilância sobre a informação e poderá assumir a vertente de supervisão, perante o modelo que a partir da interação, na virtualidade, desenvolve a comunidade de aprendizagem, na perspectiva da «apropriação reflexiva do conhecimento» (Giddens 2002: 37)²⁰.

Recordamos, num breve traço, que relativamente à aprendizagem para a conceção empirista ou behaviorista o computador é uma máquina para ensinar, suportando o ensino programado – CBT (*Computer Based Training*) ou WET (*Web Basic Training*) ou WBI (*Web Basic Instructions*) – podendo, entretanto, conjugar a característica de programado com a da oferta à distância. Entretanto, para a conceção interacionista ou socioconstrutivista, o computador é considerado como uma ferramenta de desenvolvimento cognitivo que suporta a criação e desenvolvimento de ambientes virtuais de aprendizagem e comunidades virtuais de aprendizagem – espaços onde os sujeitos podem interagir, construir, partilhar e distribuir conhecimento.

Ao longo das várias gerações sobre o ensino à distância a literatura da especialidade tem destacado o impacto das tecnologias, sem descurar o desenvolvimento de uma pedagogia própria e sua definidora, refletindo-se em modelos pedagógicos distintos. Com efeito, as novas tecnologias abriram perspectivas e criaram espaços novos de interação caracterizados por *input* de ideias, discussão no grupo e construção de conhecimento através da interação entre os vários participantes, aspetos que são comuns ao ensino presencial. Há, contudo, características específicas do ensino à distância, como a comunicação ser maioritariamente textual, bem como a independência espaço-temporal. Refira-se que a assincronia das interações proporciona um tempo de reflexão sobre um dado tema antes da colocação do comentário ou realização da tarefa.

No ensino *online* ocorre a interação entre um grupo de pessoas que colocam as suas competências em benefício da comunidade de aprendizagem, na resolução de uma tarefa, partilhando repertórios, propósitos e objetivos comuns (Lave & Wenger 1991²¹; Wenger 1998²²). A quantidade e intensidade das interações, o acesso à coconstrução de conhecimento, o suporte da comunidade num ambiente onde as relações se caracterizam pela horizontalidade, o acesso sem constrangimentos de espaço ou tempo promovem aprendizagem e geram motivação. A partilha de pontos de vista diversos, criando situações de

²⁰ Anthony Giddens – *As consequências da modernidade*. Oeiras: Celta Editora, 2002.

²¹ Jane Lave, Etienne Wenger – *Situated Learning: Legitimate peripheral Participation*. Cambridge: University Press, 1991.

²² Etienne Wenger – *Communities of practice: Learning, meaning, and identity*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1998.

conflito sociocognitivo (Perret-Clermont 1978)²³, bem como o *feedback* que acompanha a resolução das tarefas exigem um esforço de compreensão por parte de todos os participantes, traduzindo, deste modo, a dimensão social da colaboração. A cognição individual desenvolve-se na execução de uma dada tarefa, como no caso da leitura, ou da resolução de um problema, mas o desencadear de mecanismos cognitivos é mais frequente quando existe colaboração (Dillenbourg 1999)²⁴.

Autores como Dalsgaard & Paulsen (2009)²⁵ distinguem o modelo colaborativo da aprendizagem cooperativa considerando que esta combina a liberdade individual com cooperação significativa. A aprendizagem colaborativa limitaria a flexibilidade individual dado que o indivíduo teria de respeitar o ritmo do grupo, suscitando um controlo na sua própria gestão das aprendizagens. Para estes autores, a aprendizagem individual é conduzida pelo indivíduo, a colaborativa depende dos grupos e a cooperativa acontece nas redes.

Como pontos fundamentais do ensino *online* considera-se a comunicação mediada por computador através de comunicação assíncrona e síncrona, com independência de espaço e tempo e as interações colaborativas. O ensino *online*, especialmente apropriado para uma abordagem colaborativa da aprendizagem e adequado às especificidades do ensino à distância, espelha uma mudança de paradigma (Morgado 2003)²⁶ que teria as suas origens nas potencialidades da tecnologia e no seu impacto na «sociedade em rede» (Castells 2007)²⁷.

Em resumo, começamos por sublinhar que a educação tem por base a comunicação, mediada pelo computador na especificidade da distância e desenvolvida pela Rede através das diferentes redes. Estas vertentes sustentam os grandes eixos da educação à distância na sua quarta geração que elegemos como os mais evidentes: organização, flexibilidade, aprendizagem, individualização, virtualidade, colaboração e interdisciplinaridade. Três pilares sobressaem – a aprendizagem (individual e social), a colaboração e a interdisciplinaridade – base do desenvolvimento de diversas competências.

²³ Anne-Nelly Perret-Clermont – *Desenvolvimento da inteligência e interação social*. Lisboa: Instituto Piaget, 1978.

²⁴ Pierre Dillenbourg – «Introduction: What do you mean by Collaborative Learning», Pierre Dillenbourg (ed.) – *Collaborative Learning – Cognitive and Computational Approaches*. Amsterdam: Pergamon, 1999. 1-19.

²⁵ Christian Dalsgaard, Morten Paulsen – «Transparency in Cooperative Online Education», *The International Review of Research in Open and Distance Learning*. 2009. 10(3) – <http://www.irrodl.org/index.php/irrodl/article/view/671/1267>. acedido em 13.02.2014.

²⁶ Lina Morgado – «Os novos desafios do Tutor a Distância: o regresso ao paradigma da sala de aula», *Discursos, Série Perspetivas em Educação*. 2003. 1: 77-89.

²⁷ *Op. cit.*

1.3 Operacionalização (ou estabilização) do(s) conceito(s)

A educação à distância tem a mais simples definição na separação física do professor e do aluno. Uma curta análise do significado de educação à distância conduzirá à estabilização do conceito para este trabalho, operacionalizando-o.

Começamos por registar o ponto 3 do art. 1.º do Decreto-Lei n.º 444/88 de 2 de dezembro de 1988²⁸ (diploma de criação da Universidade Aberta):

Designa-se por ensino à distância o conjunto de meios, métodos e técnicas utilizados para ministrar ensino a populações adultas, em regime de auto-aprendizagem não presencial, mediante a utilização de materiais didáticos escritos e mediatizados e a correspondência regular entre os estudantes e o sistema responsável pela administração do ensino.

Recordamos Baath (1988: 11)²⁹ que define ensino à distância como «todas as formas de ensino e aprendizagem sistemáticas e organizadas onde ensinante e aprendente não estão juntos no mesmo espaço». Entretanto, Carmo (1995: 267)³⁰ aceita, obviamente, esta definição básica e afirma que «ensino à distância é uma modalidade de ensino que obriga a um processo de mediatização para suprir a descontinuidade entre ensinante e aprendente».

Constatamos que, nos três excertos referidos, é utilizada a expressão «ensino à distância»; parece existir a intenção de acentuar a ideia de «ensino» com a caracterização da não presença física dos seus atores e da sua mediação por alguns fatores ou instrumentos. Entre múltiplas expressões que pretendem definir educação à distância, selecionamos quatro: «modalidade alternativa de ensino», «sistema tecnológico de comunicação massiva e bidirecional», «modalidade pedagógica», «prática educativa mediatizada». Segundo Nelder (2000)³¹, através dessas definições percebe-se que a educação à distância é compreendida como «um meio», «uma forma» de possibilitar o ensino, destacando o seu aspeto instrumental. Denunciam uma visão de educação não como processo, ou prática integradora e socializante, mas sim como um sistema que pode estar desligado da realidade social, económica e cultural, pelo que acentua a ideia de ensino. O ensino tem, naturalmente, a sua determinante na aprendizagem e ao longo de séculos exigiu a presença dos responsáveis pe-

²⁸ DR. n.º 278, I Série de 02.12.1988.

²⁹ John Baath – *The Diploma in Distance Education – Course for Writers*. The Association of European Correspondence Schools, 1988.

³⁰ *Op. cit.*

³¹ Cit. por Magnavita – <http://www.lynn.pro.br/pdf/educatec/magnavita.pdf>.

las funções de ensinar e de aprender, isto é, o ensino presencial, desenvolvido numa relação face a face entre professor e aluno, com a valorização da oralidade na sujeição a um espaço e a um horário. A comunicação oral foi o eixo central de um paradigma educacional que tem dominado durante séculos.

O termo «à distância» não é questionado mas sim o termo «ensino»; os processos utilizados ultrapassam totalmente os meios tradicionais e os novos ambientes, com diferentes ferramentas, configuram novos tipos de relação que tecem a malha da aprendizagem e que têm sido o germen para o desafio da criação de novos modelos pedagógicos, vinculados a contextos e situações específicos³².

No sistema de comunicação multimédia todas as espécies de mensagens funcionam de modo binário: presença/ausência. O uso das Tecnologias da Informação e Comunicação (TIC), principalmente a *internet*, disseminou a socialização da informação, alargando a comunicabilidade e a socialização da mensagem. Revolucionaram-se as formas de ensinar e aprender, pois o fácil acesso à informação subsidiou a construção do conhecimento e constituiu um dos elementos base de um novo paradigma educacional que assenta na interação entre pessoas (os sujeitos), as tecnologias e a informação. Preferimos a expressão «ensino à distância», relativamente à expressão «educação à distância».

Educação à distância não é sinónimo de *eletronic-learning* (*e-learning*). O *e-learning* resultou do cruzamento de duas linhas de investigação: a educação à distância e a exploração das tecnologias baseadas na *web*, produzindo ambientes de aprendizagem virtual e conduzindo a uma nova ecologia de aprendizagem através dos *Learning Management Systems* – os suportes das plataformas. Contudo, a última geração da educação à distância tende a incluir o *e-learning*, convivendo, em alternativa, com o *blended learning* (*b-learning*) que ajusta o ensino presencial com o ensino (educação) à distância.

Assumimos a Educação à Distância (EaD) como um conceito que assenta na separação física entre quem ensina e quem aprende, permite a autonomia do estudante para a aprendizagem desenvolvida com suporte tecnológico e a oferta de diversas fontes didáticas. Afirma-se na comunicação bidirecional e multidirecional, através da ligação em Rede, para a colaboração na interação reflexiva, visando a construção (e/ou desconstrução e reconstrução) do conhecimento. Educação à Distância significa, portanto, um modo e, também, um processo de educação que poderá transformar-se na estrutura de um modelo pedagógico.

³² Maria Ivone Gaspar – «Ensino à distância e ensino aberto – paradigmas e perspectivas», *Discursos, Perspectivas em Educação*. 2001 a. 1: 67-76.

O professor nesta versão do conceito de educação à distância assume o papel de organizador do ambiente, assessor, guia, conselheiro e orientador dos processos de construção e distribuição do conhecimento.

2. EDUCAÇÃO À DISTÂNCIA EM PORTUGAL

Após uma análise feita na generalidade ao aparecimento e evolução da educação à distância, situamo-la, entretanto, no contexto português. O ensino à distância em Portugal registou os seus primeiros passos no início da primeira metade do século XX, com iniciativas no campo do ensino não formal. Na segunda metade do mesmo século, tornou-se conhecido por decisões que implicavam as condições para o prolongamento do ensino obrigatório, e atingiu o ensino superior, flexibilizando o paradigma da sua oferta, na perspectiva de uma alternativa ao ensino presencial. Duma metodologia com algum grau de complexidade – o ensino à distância – chegou a um paradigma que suporta um modelo educativo – a educação à distância. Este ponto organiza-se em torno de três itens: (I) origens e marcos evolutivos, (II) gerações de educação à distância e (III) Universidade Aberta: o caso.

2.1 Origens e marcos evolutivos

Importa referir que houve, em Portugal, várias iniciativas de entidades públicas e privadas para instaurar o ensino à distância, iniciativas que visavam a formação profissional à distância e medidas de aperfeiçoamento do sistema educativo, nomeadamente, no que se referia à utilização do audiovisual pelo ensino (Carmo 1994)³³. Tal como foi referido na Introdução, o objeto deste artigo focaliza-se no ensino superior, tendo em conta que o ensino à distância, neste país, entrou no sistema educativo como forma de expandir o acesso à educação. Num simples quadro – Quadro I – pretende-se dar a ideia da sucessão dos contributos normativos para a criação, implementação e desenvolvimento do ensino/educação à distância. Após passagem por um crivo seletivo, apresentam-se, numa ordem cronológica de pouco mais de 20 anos, indicando o nome da instituição, o ano da sua criação, elementos da sua finalidade ou da sua caracterização e o diploma que a criou.

³³ *Op. cit.*

QUADRO I – Instituições marcantes para o ensino à distância em Portugal

| INSTITUIÇÃO/ Deliberação | ANO DE INÍCIO | CARACTERIZAÇÃO | DOCUMENTO DE CRIAÇÃO |
|--|---------------------|--|--|
| Instituto de Meios Audiovisuais (IMAVE) | 1964 | Promover a utilização, a expansão e o aperfeiçoamento das técnicas audiovisuais como meios auxiliares e de difusão do ensino e de elevação do nível cultural da população. | Decreto-Lei n.º 46 135 de 31 de dezembro de 1964; DR. n.º 305, I Série de 31 de dezembro de 1964 |
| Telescola ³ | 1964-1965 | Expandir o acesso à escolaridade, prolongada no seu período de obrigatoriedade. | Decreto-Lei n.º 46 136 de 31 de dezembro de 1964; DR. n.º 305, I Série de 31 de dezembro de 1964 |
| Instituto de Tecnologia Educativa (ITE) | 1971 | Substituir o IMAVE com a pretensão de aplicar as técnicas modernas, designadamente as audiovisuais, a todos os setores educativos. | Decreto-Lei n.º 408/71 de 27 de setembro; DR. n.º 228, I Série de 27 de setembro de 1971 |
| Universidade Aberta (UNIABE) | 1976 | Contribuir para o progresso da democracia [...] como instituição de ensino e educação de âmbito nacional que utilizará [...] como canais de comunicação pedagógica os sistemas multimédia de educação e ensino à distância. | Decreto-Lei n.º 146/76 de 19 de fevereiro; DR. n.º 42, I Série de 19 de fevereiro de 1976 |
| Ano propedéutico ⁴ | 1977 | Preparar para o acesso ao ensino superior, com aulas através de emissões televisivas, em diferido. | Decreto-Lei n.º 491/77 de 23 de novembro; DR. n.º 271, I Série de 23 de novembro de 1977 |
| Instituto Português de Ensino à Distância (IPED) | 1979 | Conceber e projetar cursos de investigação no ensino à distância. | Decreto-Lei 519-v1/79 de 29 de dezembro; DR. n.º 299, I Série de 29 de dezembro de 1979 |
| Universidade Aberta (UAb) | 1988 | Atingir zonas e setores da população que não têm possibilidade de frequência presencial de instituições de ensino formal; desenvolver a educação não formal no domínio da formação e reconversão profissionais [...] Com referentes às várias vertentes de ensino, de investigação, de difusão cultural e de prestação de serviços à comunidade, é um estabelecimento de ensino superior especialmente vocacionado para exercer as suas funções através de metodologia própria designada por ensino à distância. | Decreto-Lei n.º 444/88 de 2 de dezembro; DR. n.º 278, I Série de 2 de dezembro de 1988 |

Importa recordar que a expressão «ensino à distância» é definida no diploma legal que cria a Universidade Aberta, referência, neste artigo, em 1.3. Esta instituição de ensino superior foi fundada com base no princípio da distância que determina a sua missão; resulta do Instituto Português de Ensino à Distância e absorve o Instituto de Tecnologia Educativa. Não é irrelevante recordar que tanto a telescola como o ano propedêutico perderam o seu espaço com a reestruturação do sistema educativo, em particular com a publicação da Lei n.º 46/86 de 14 de outubro³⁴ (Lei de Bases do Sistema Educativo).

O ensino à distância, em Portugal, foi-se afirmando na conjugação dos meios técnicos responsáveis pela configuração de novos modos de ensino; com a aplicação desses meios, qualquer das situações emergiu dentro de contextos institucionalizados. O Instituto de Meios Audiovisuais, criado em 1964, foi o suporte tecnológico da telescola para em 1971 se transformar no Instituto de Tecnologia Educativa. Tanto a telescola como o ano propedêutico foram experiências de ensino à distância que trouxeram contributos para o Instituto Português de Ensino à Distância, antecessor direto da Universidade Aberta. A figura 4 pretende evidenciar o que se registou neste parágrafo.

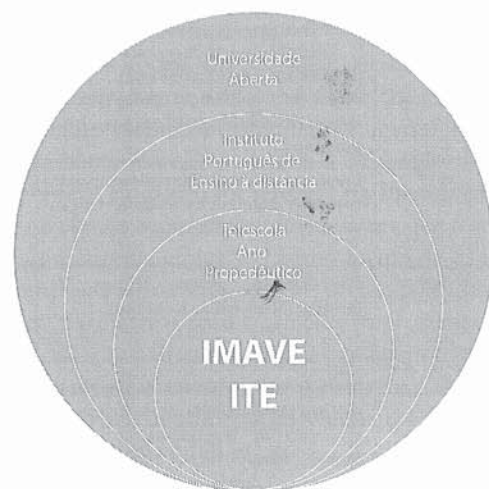


FIGURA 4 – A emergência – Universidade Aberta

A Universidade Aberta, em Portugal, é uma ideia que foi traduzida para diploma legal, ainda em 1976, contudo, necessitou de novo diploma de criação doze anos mais tarde para a afirmar dentro da missão inicial – ensino à distân-

³⁴ Publicada no DR. n.º 237, I Série de 14 de outubro de 1986.

cia. Tal concretização realizou-se dentro da Reforma Educativa em Portugal, convocada pelo XI Governo Constitucional com início de funções em 1987. Passados alguns anos, em 2000, é caracterizada «pela diferença que lhe advém, sobretudo da metodologia de ensino que a define; pela população aprendente, adulta e trabalhadora, que procura atingir e a frequenta, pela diversidade dos espaços que abarca e que a tornam transnacional e pela investigação interdisciplinar que desenvolve, recorrendo privilegiadamente às tecnologias da informação e da comunicação» (Tavares 2000: 79)³⁵.

A formação de professores, o complemento de habilitações para os cursos tecnológicos, formação contínua em diferentes áreas e várias licenciaturas foram oferecidos em regime de ensino à distância, na modalidade multimédia, gerida pelo Instituto de Ensino à Distância. Tanto os mestrados como os doutoramentos, criados em diferentes áreas, tiveram uma oferta em regime presencial e a sua coordenação geral pertencia ao Instituto de Estudos Pós-Graduados que era, também, o impulsor da investigação. Representamos esta ideia, na figura 5.

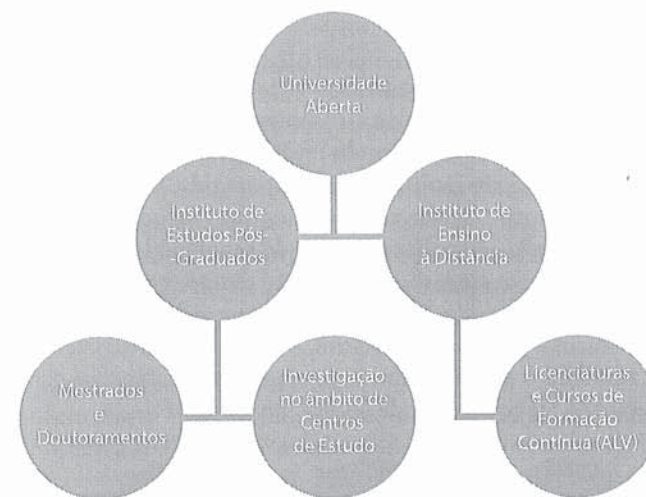


FIGURA 5 – Estrutura indicadora da oferta da Universidade Aberta (adaptado de Tavares, 1990)

A par da docência, a Universidade Aberta integrou a investigação desde os primeiros anos da sua existência. Foi conhecendo algumas unidades de I&D, duas das quais – o Centro de Estudos em Ensino à Distância e o Centro de Estudos das

³⁵ Maria José Tavares – Relatório da Universidade Aberta. 2000 (não publicado).

Migrações e das Relações Interculturais – foram integradas e apoiadas pela Fundação para a Ciência e Tecnologia, situação que este último Centro tem mantido até ao presente, com elevada classificação em resultado das diferentes avaliações.

Já em 1994, no diploma que publica os Estatutos desta Instituição, lê-se no ponto 1 do Art.º 1.º, Despacho Normativo n.º 197/94 de 25 de março³⁶:

A Universidade Aberta é um centro de criação, transmissão e difusão da cultura, da ciência e da tecnologia que através da articulação do estudo, da docência, da investigação e da prestação de serviços, serve a sociedade onde se integra, encontrando-se vocacionada para exercer as suas funções em particular através de metodologia própria designada por ensino à distância.

Estão explícitas as funções chave de qualquer instituição universitária, apresentando-se, neste caso, a tecnologia como característica diferenciadora.

Entretanto, passada uma década, em 2010, a Universidade Aberta apresentou e publicou o seu Projeto Educativo, Científico e Cultural³⁷, que reflete e consubstancia a sua missão, dando-lhe um sentido prospetivo.

2.2 Gerações da educação à distância

Sublinha-se que, desde o primeiro momento, o ensino à distância em Portugal, no âmbito em que é considerado neste capítulo – o sistema educativo – é integrado num contexto multimédia. Neste sentido, perante as quatro gerações referidas no ponto anterior, constatamos que Portugal, segundo as etapas apontadas na figura 2, não aplicou a etapa do monomédia, identificada como a geração do ensino por correspondência. Em tempo mais recuado ou mesmo na contemporaneidade, esta 1.ª geração está marcada pelo desenvolvimento de cursos técnicos e profissionais. Assim, na situação portuguesa, e tendo por base enquadradora o sistema educativo, o ensino à distância é caracterizado por três gerações, tal como se pode observar na figura 6.



FIGURA 6 – As gerações de educação à distância, em Portugal

³⁶ DR. n.º 71, I Série-B de 25 de março de 1994.

³⁷ Despacho n.º 8119/2010 de 10 de maio. Diário da República, 2.ª Série, n.º 90, 10 de maio de 2010.

A geração multimédia foi largamente utilizada e teve efeitos sociais e culturais profundos. Com o suporte materializado, institucionalmente, primeiro no Instituto de Meios Audiovisuais e, depois, no Instituto de Tecnologia Educativa, esta geração compreendeu todo o período de ensino à distância em Portugal, desde a teleescola até ao início da segunda década de existência da Universidade Aberta. Foi responsável pela consolidação do alargamento da escolaridade obrigatória de quatro para seis anos e materializou a possibilidade de prolongar o segmento do ensino não superior, mais propriamente o período do ensino secundário. Foi um auxiliar indispensável de maturidade para a criação da Universidade Aberta.

A geração tecnológica afirmou-se no início do século XXI, com forte impulso a partir da divulgação de uma «matriz de cursos de pós-graduação à distância» elaborada por um grupo constituído para este objetivo e tendo por cenário a utilização das Tecnologias de Informação e Comunicação (TIC)³⁸. Em 2003, foi reformulado o mestrado em Comunicação Educacional Multimédia, tendo como pressuposto a aprendizagem em rede, assumindo a vulgarmente designada por 4.ª geração de ensino à distância³⁹. Quer a geração tecnológica, quer a geração da aprendizagem em rede têm tido o seu corolário na Universidade Aberta e motivaram o desaparecimento da aplicação de metodologias próprias do ensino presencial. Através da utilização de recursos abertos, tornou-se possível centrar a oferta pedagógica em metodologias dominadas pelo *e-learning* e pelo *b-learning*. Estas metodologias começaram por ser experimentadas em cursos de pós-graduação, designadamente mestrados, que foram espaços privilegiados para assumirem características projetadas na formação de comunidades de aprendizagem e na partilha do conhecimento em rede.

2.3 Universidade Aberta: o caso

O título deste ponto pretende ser um indicador do seu conteúdo. Este «caso» tem a sua substância num modelo pedagógico mas será necessária uma curta referência à evolução da instituição até à criação desse modelo. A Universidade Aberta, criada em 1988, iniciou as atividades de ensino formal em 1990 e, na sessão de abertura do ano 1989/1990, o Ministro da Educação considerou-a instituição inovadora (jornal *Primeiro de Janeiro*, 27.10.1989: 15). A sua primeira experiência foi relativa à formação de professores, quer no que respeita ao completamento de habilitação académica, quer na formação pedagógica, no quadro da «profissionalização em serviço». Em 1990, iniciou a oferta

³⁸ Deliberação n.º 227/01, reunião plenária do Conselho Científico em 12 de dezembro de 2001.

³⁹ Apontada como a última situação específica em análise.

de mestrados (com o Mestrado em Comunicação Educacional Multimédia) e, a partir de 1991, iniciou a oferta de licenciaturas.

«Para além do material didático (manual, videogramas e audiogramas), os estudantes tinham ao seu dispor um sistema tutorial via telefone e presencial nos centros de apoio, dispersos pelo país e situados nas capitais dos distritos, nas Universidades públicas presenciais ou nas Escolas Superiores de Educação, mediante protocolos» (Tavares 2000: 25)⁴⁰. Duas delegações – uma em Lisboa e outra no Porto – tornaram-se nas âncoras geográficas da Universidade Aberta. Entretanto, foram criados os Centros Locais de Aprendizagem «que resultam da criação de parcerias entre a Universidade Aberta e a sociedade civil, procurando desenvolver uma intervenção, em termos culturais e educativos, enquadrada nas dinâmicas locais e de acordo com as especificidades da respetiva área de influência»⁴¹. Cabe ainda aos Centros Locais de Aprendizagem facultar o suporte logístico e instrumental aos estudantes residentes na respetiva área de intervenção, assim como a responsabilidade de coordenação e organização do processo de avaliação presencial não descurando a publicitação da oferta educativa da Universidade Aberta. Eles têm um papel de interação com o meio local e estão dispersos por várias regiões do país.

Entretanto, a Universidade Aberta criou um modelo pedagógico, patenteado em 2012, que tem aplicado e transformou em vários objetos de investigação. Este modelo caracteriza-se por uma prática de ensino *online* e teve as suas origens num documento elaborado em 2001 e aplicado a partir de 2003, em diferentes cursos de pós-graduação, designadamente mestrados, no âmbito do Departamento de Ciências da Educação⁴². Em 2007, foi alargado a todos os cursos da UAb e acompanhado por formação avançada para todos os docentes. O modelo pedagógico, entendido como «um quadro geral de referência das atividades educativas [...]» (Pereira, Mendes, Morgado, Amante & Bidarra 2007: 8)⁴³, assenta na «valorização da integração social e comunitária dos estudantes, do acompanhamento personalizado da sua aprendizagem e do respeito pelo contexto específico da experiência de vida de cada aluno» (*idem*: 4). Considerado um modelo plural de educação à distância, assume quatro linhas de força – aprendizagem centrada no estudante, o primado da flexibilidade, o primado da interação e o princípio da inclusão digital – que orientam «a organização

⁴⁰ *Op. cit.*

⁴¹ <http://www.uab.pt/web/guest/organizacao/servicos/servicos-desconcentrados/claj?sessionId=C18A54E603CBD3A71AC5078CE343D318> – consulta em 22.03.2014.

⁴² Designado por Departamento de Educação e Ensino à Distância, desde 2007.

⁴³ Alda Pereira, António Mendes, Lina Morgado, Lúcia Amante, José Bidarra – *Modelo pedagógico virtual da Universidade Aberta*. Lisboa: Universidade Aberta, 2007.

do ensino, o papel do estudante e do professor, a planificação, conceção e gestão das atividades de aprendizagem a propor aos estudantes, a tipologia de materiais a desenvolver e a natureza da avaliação das competências adquiridas» (*ibidem*: 10).

Os princípios pedagógicos fundadores deste modelo configuram diversas variantes didáticas que se aplicam a cenários distintos: I) uma variante, totalmente virtual, destinada aos cursos de 1.º ciclo; II) uma variante dedicada a cursos de 2.º e 3.º ciclos; III) uma variante para cursos de curta duração. As duas últimas variantes poderão ser oferecidas com algumas componentes em prática presencial.

Na Universidade Aberta, o professor é responsável pelo desenho curricular e sua implementação, assim como pela promoção das interações entre os estudantes, no âmbito de cada unidade curricular. O professor orienta e encoraja o estudante a tomar decisões; promove a colaboração, estimulando a interação bi e multi direcional, facilita a reflexão partilhada e organiza o *feedback*. Ele atua como facilitador do processo de aprendizagem, apoiando o estudante no desenvolvimento de capacidades metacognitivas, na apropriação do conhecimento e na aquisição de competências.

O estudante debate nos fóruns as suas leituras, troca ideias e partilha pesquisas que realiza individualmente ou em grupo. Deste modo, desenvolve-se a capacidade de autonomia e de criatividade dos estudantes, bem como o sentido de pertença a uma comunidade. O estudante tem, assim, um papel ativo na gestão temporal das atividades, na monitorização das aprendizagens, no estabelecimento de metas e na formação de comunidades de aprendizagem. A interatividade é acentuada nos cursos de 2.º e 3.º ciclos que desenvolvem autênticas comunidades de aprendizagem.

O modelo de ensino *online* da UAb prepara o estudante para focar a sua atividade no processo de aprendizagem, durante o curso e, simultaneamente, cria um contexto social promotor de uma aprendizagem colaborativa. Neste sentido, a comunicação evidencia-se no processo de aprendizagem e, como ocorre num ambiente virtual de aprendizagem, pode ser suportada por redes de comunicação síncrona ou assíncrona. No primeiro caso a comunicação pode recorrer a tecnologias síncronas que possibilitam a comunicação, entre dois ou mais participantes, em tempo real, e no segundo caso os meios de comunicação assíncrona permitem a comunicação sem haver necessidade de calendarizar horários para as sessões de trabalho.

CONSIDERAÇÕES SOBRE A ATUALIDADE

Neste capítulo, procuramos evidenciar a importância que o ensino/educação à distância tem tido, desde os tempos de Séneca que utilizava a

correspondência para formar os seus discípulos até à atualidade com a utilização do computador e da *internet* (Sangrà 2003)⁴⁴, na formação das pessoas, numa lógica de aprendizagem ao longo da vida. Neste longo percurso foram usadas as diversas tecnologias da época, como o telefone, rádio e televisão e sistemas de áudio e videoconferência.

Dado que a educação à distância é mediada pela tecnologia ultrapassando distâncias geográficas e, muitas vezes, temporais, entre estudantes e professores, há tendência para se pensar nas abordagens sobre a educação à distância em termos da tecnologia que é utilizada, base para a distinção das gerações. De facto, as tecnologias sempre tiveram grande impacto no desenvolvimento e inovação na educação à distância, sobretudo nos modelos pedagógicos que se têm apoiado nelas, fazendo emergir uma pedagogia própria. Parecendo haver uma valorização dos aspetos tecnológicos na educação à distância, «aquilo que o(a) caracterizou e permitiu o seu desenvolvimento foi a pedagogia» (Pereira, Quintas-Mendes, Mota, Morgado & Aires 2003: 40)⁴⁵.

No período de evolução, a educação à distância surge como um modo de proporcionar o acesso à formação de pessoas, visando quer a sua qualificação profissional, quer a sua habilitação académica. É, justamente, esta finalidade que leva à criação de universidades, nos anos 60 e 70, especificamente dedicadas ao ensino à distância. A Universidade Aberta portuguesa insere-se na mesma linha, embora tenha sido criada na década seguinte, em 1988.

Perante a história da educação à distância, em geral, e, especificamente, em Portugal, temos vindo a argumentar sobre o contributo desta para a expansão da democraticidade, não só com a qualificação profissional proporcionada a muitos professores integrados no sistema educativo nas décadas de 80 e 90, mas também, considerando as políticas mais recentes sobre a aprendizagem ao longo da vida. Nas duas últimas décadas tem vindo a aumentar a busca de conhecimento e a capacitação profissional por pessoas que, numa dada fase da vida, foram forçadas a interromper os estudos e por aqueles que pretendem aprofundar e alargar conhecimentos numa das áreas oferecidas nos cursos da UAb.

Neste sentido, perspetivamos a educação à distância como um instrumento relevante para a progressão do sistema educativo, aumentando o nível cultural da população e reforçando o objetivo social da aprendizagem ao longo da vida. Contudo, os resultados da investigação académica em educação à

⁴⁴ Albert Sangrà – «La educación a distancia como factor clave de innovación en los modelos pedagógicos», *Discursos, Série Perspetivas em Educação*. 2003. 1: 15-22.

⁴⁵ Alda Pereira, António Mendes, José Mota, Lina Morgado, Luísa Aires – «Contributos para uma pedagogia do ensino *online* pós-graduado: proposta de um modelo», *Discursos, Série Perspetivas*. 2003. 1: 39-51.

distância, sobretudo no que respeita à comunicação mediada pela *internet*, são escassos, por ser um fenómeno demasiado recente.

Tal situação tem gerado mitos, criado um espaço de dúvidas e introduzido polémicas que a atualidade tem acarinhado. Destacaremos, agora, alguns mitos e algumas polémicas pela pertinência do seu conteúdo.

No campo dos mitos considera-se que as universidades de educação à distância não são tão boas como as universidades tradicionais. Contudo, as universidades *online* oferecem muitos programas de qualidade que permitem aos estudantes interagir com professores especialistas e aprenderem através de *software* multimédia, ajudando-os a adquirirem conhecimentos e a desenvolverem competências essenciais ao seu desempenho profissional.

Um segundo mito tem a ver com a convicção de que o mercado de trabalho não aceita os graus obtidos em universidades de educação à distância. Com efeito, os graus obtidos em universidades com pouco crédito, sejam de educação à distância ou tradicionais, não são muitas vezes aceites pelos empregadores, importando mais o perfil do candidato e a sua competência do que o facto do curso ter sido frequentado em ambiente *online* ou presencial.

Um terceiro mito considera que estudar nas universidades de educação à distância é mais fácil e mais rápido do que nas universidades tradicionais. Os estudantes podem escolher os seus percursos e trabalhar de modo mais acelerado ou durante um período de tempo mais longo. Ora, isto é o que acontece nas universidades tradicionais, onde algumas são conhecidas por apresentarem cursos considerados mais fáceis ou mais difíceis. Sublinha-se, contudo, que a flexibilidade é um princípio chave da educação à distância e a maior parte dos programas são ajustáveis ao ritmo e necessidades específicas dos estudantes.

No que concerne às polémicas, comecemos pelo questionamento em torno da dimensão social da *Internet*: será que a *Internet* favorece o desenvolvimento de novas comunidades ou estará a induzir ao isolamento pessoal, quebrando os laços dos indivíduos com a sociedade, ou ao limite, com o *mundo real*?

Mark Slouka (1995)⁴⁶ tem caracterizado a desumanização das relações sociais trazidas pelos computadores, uma vez que a vida *online* parece uma forma fácil para escapar à vida real. Sherry Turkle (1996)⁴⁷ demonstrou que os utilizadores estão a desempenhar papéis e a construir identidades *online*. Contudo, a autora conclui pela dificuldade da verdadeira «noção de real reposta». Justifica, escrevendo «as pessoas que vivem vidas paralelas no monitor estão sempre limitadas nos seus desejos, dores e mortalidade dos seus *eus físicos*».

⁴⁶ Mark Slouka – *War of the worlds: cyberspace and the high-tech assault on reality*. New York: Basic Books, 1995.

⁴⁷ Sherry Turkle – *Who Am We?* (1996): <http://archive.wired.com/wired/archive/4.01/turkle.html>.

E acrescenta «as comunidades virtuais oferecem um novo e espetacular contexto para pensar a nova identidade humana na era da *Internet*» (*idem* 1995: 267). Dominique Wolton (1998)⁴⁸ chamou a atenção dos intelectuais para resistirem à ideologia tecnocrata dominante personalizada pela *Internet*.

«Além do mais, rigorosas investigações acadêmicas parecem indicar que, dependendo de certas condições, a utilização da *internet* favorece a solidão, sentimentos de alienação ou mesmo estados depressivos [...] e ainda o declínio da comunicação familiar» (Castells 2007: 468)⁴⁹.

Uma segunda questão dirige-se à interatividade, como indutora de modos de ensinar e aprender: as comunidades, desenvolvidas em rede, são promotoras de aprendizagem?

Howard Rheingold (1993)⁵⁰, na sua obra *Virtual Communities*, argumentou fortemente a favor do nascimento de uma nova forma de comunidade, levando as pessoas a unir-se *online* em torno de valores, e interesses partilhados. Schlemmer⁵¹ afirma «quanto mais uma interface permitir interatividade, mais contribuirá para a construção do conhecimento» (37). William Mitchell (1995, 1999, citado por Castells 2007: 468)⁵² argumentou convincentemente que estão a surgir *online* novas formas de sociabilidade e novas formas de vida urbana adaptadas ao nosso ambiente tecnológico. «O ponto-chave reforçado por Wellman é lembrar que as *comunidades virtuais* não têm que ser opostas às *comunidades físicas*: são diferentes formas de comunidade, com regras e dinâmicas específicas que interagem com outras formas de comunidade» (Castells 2007: 469)⁵³.

O dilema educação à distância/ educação presencial que mereceu profundas reflexões e debates na segunda metade do século XX foi enfraquecendo e poderemos afirmar que ao longo do período percorrido no século XXI são notórias e tornam-se evidentes as vantagens da educação à distância como um modo de balizar alguns efeitos das redes sociais que têm surgido e disseminado em forte escalada.

A principal questão dilemática quanto à educação à distância começou por ser de natureza tecnológica e hoje é de natureza pedagógica.

⁴⁸ Dominique Wolton – *Penser la Communication*. Champs: Flammarion, 1998: <http://www.wolton.cnrs.fr/spip.php?article32>.

⁴⁹ *Op. cit.*

⁵⁰ Howard Rheingold – *The Virtual Community*. 2003: <http://rheingold.com/books/>, acessado em 18.02.2014.

⁵¹ Eliane Schlemmer – «Metodologias para a educação a distância no contexto da formação de comunidades virtuais de aprendizagem», Rommel Melgaço Barbosa (org.) – *Ambientes Virtuais de Aprendizagem*. Porto Alegre: Artmed, 2005. 29-49.

⁵² *Op. cit.*

⁵³ *Op. cit.*

Em Portugal, em julho de 2009 foi apresentado um Relatório com o título *Reforming Distance Learning Higher Education in Portugal* com as conclusões do trabalho desenvolvido por um painel de especialistas⁵⁴, sob encomenda do então Ministro do Ensino Superior. Destacamos algumas afirmações deste Relatório pelo significado que entendemos dar-lhes dentro do contexto de mudança de paradigma, relativamente à educação à distância. Transcrevemo-las em inglês, na fidelidade ao pensamento dos seus autores.

Currently, DL⁵⁵ in Portugal covers only a small proportion of HE⁵⁶ enrolment, roughly less than 3 per cent. Approximately 90% of these students are enrolled with the Universidade Aberta (UAb), while small offerings come from other Universities and Polytechnics. (5)

Most Universities and Polytechnics do not consider DL as a major activity. Their main interest in DL is on enriching classroom lecturing, that is, using modern DL pedagogy as a supplement to face-to-face learning and blended models. There is the beginning of a trend where eLearning pedagogy being applied on an institution-wide basis. (6)

A first question relates to who should have the responsibility for providing the expanded offers, which institutions and which types, acting singly or in co-operation. Most Universities in Portugal so far have taken a cautious approach to promoting distance learning, especially as there is some reluctance on the part of the teachers to embrace the online methodology. This attitude is gradually changing as the potential benefits of the eLearning approach become better appreciated in the context of blended options for their regular students. Universities need to take account of DL's positive impact on student performance, and the option it offers for a more learner-centred delivery of education. (13)

As noted already the level of DL expansion being contemplated will not be attainable through one approach alone. The subject offers being contemplated by various HEIs⁵⁷ is likely to remain narrow and inadequate to tap into the large potential pool of adult learners that form the Government's focus. An extensive expansion the UAb offer of programmes would remain a large part of the strategy to achieve significant expansion of the DL sector. The UAb is not

⁵⁴ Carlos Bielschowsky, Wolfram Laaser, Robin Mason, Albert Sangrà, Hasan Abrar – *Reforming Distance Learning Higher Education in Portugal* (não publicado). 2009.

⁵⁵ DL = Distance Learning.

⁵⁶ HE = Higher Education.

⁵⁷ HEI = Higher Education Institution.

only the main DI institution by far of the country, it is the only institution with credible expertise in the new DL pedagogy. (14)

Estas ideias são representativas da importância da Universidade Aberta para a afirmação da educação à distância em Portugal, daí ser o caso por excelência nesta matéria.

A educação à distância tem-se revelado como modelo configurador, tanto em cursos de formação inicial como na formação ao longo da vida. Responsável pelas alterações na conceção e na gestão do tempo e do espaço, dinamiza a personalização da aprendizagem e reforça o papel do professor como mediador entre **quem** aprende e **o que** é aprendido. O diálogo e o sentido de pertença a um grupo com objetivos idênticos promovem a constituição da comunidade que desenvolve a aprendizagem em rede. Entendemos, portanto, este modo de aprender como um dos que melhor sustenta a apropriação de conhecimento e o desenvolvimento das competências transversais nucleares.

Por que razão os edifícios antigos têm mais duração do que os modernos? Matias Aires e a problemática da arquitetura civil no século XVIII

PAULO DE ASSUNÇÃO

Universidade Estadual do Maringá – Brasil

Entre o século XVI e XVIII os tratados de arquitetura e manuais de construção foram de uma maneira geral os responsáveis pela divulgação do saber na arte de edificar, além da tradição oral. Paulatinamente houve um aumento do número de textos que foi acompanhado por um aprofundamento dos debates sobre o assunto, bem como a ampliação do conhecimento da Física e da Química que passaram a contribuir mais intensamente nos avanços técnicos da sociedade, quebrando paradigmas.

Thomas Samuel Kuhn, nas obras *A revolução copernicana* (1957)¹ e *Estrutura das revoluções científicas* (1962)², analisou a ciência a partir de uma perspectiva histórica, diferente dos estudos que até então eram realizados. Em 1974, escreveu um ensaio intitulado *Reconsiderando os paradigmas*, onde fez algumas avaliações sobre suas observações, discutindo a questão das discontinuidades históricas. O trabalho de Thomas Khun, nas décadas seguintes, ganhou ressonância em função de sua ideia de paradigma científico e da impossibilidade de mensurá-lo. Ao estudar a história da ciência, Thomas Khun identificou duas concepções de ciência designando-as como: perspectiva formalista e historicista³. A primeira concepção via a ciência como uma prática racional e controlada, enquanto a segunda entendia a ciência como uma atividade concreta que acontecia ao longo do tempo; por conseguinte, a cada momento possuía particularidades inerentes ao contexto.

Para Thomas Kuhn, a ciência, na concepção historicista, desenvolvia-se a partir da definição de um paradigma, gerando a ciência normal, que é seguida por uma crise, que por sua vez leva a uma revolução científica e ao estabe-

¹ Thomas Khun – *A revolução copernicana: a astronomia planetária no desenvolvimento do pensamento Ocidental*. Lisboa: Edições 70, 1990.

² Thomas Khun – *A estrutura das revoluções científicas*. 7.ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

³ Thomas Khun, nos seus trabalhos, reconheceu que havia influência de fatores não científicos sobre a Ciência. Defendeu que não era possível estabelecer um padrão linear para a evolução da ciência, nem tampouco era possível entendê-la como algo acumulativo. Para ele o desenvolvimento da ciência ocorria em dois momentos: a ciência normal e a ciência revolucionária. Nos períodos de ciência normal, os pesquisadores atuam consensualmente dentro de um paradigma. Quando ocorrem as ruturas, o autor designa de ciência revolucionária, ou revolução científica. Thomas Khun – *A estrutura das revoluções científicas*. 7.ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

lecimento de um novo paradigma. Neste sentido, a ideia de paradigma para Thomas Kuhn era a de um marco aceite de forma geral por toda a comunidade científica, que compartilhava dos mesmos elementos para realizar a atividade científica. Esta tinha como intenção esclarecer as falhas do paradigma ou analisar as suas consequências⁴.

O estudioso entendia que o período de ciência normal era aquele em que se desenvolvia a atividade científica, tendo como referência um paradigma que a comunidade científica queria comprovar e colocar à prova. Contudo, alertava o autor que o paradigma não conseguia responder a todos os problemas no decorrer de transformação da sociedade. Por decorrência, o paradigma, em um dado momento, era posto em questão. O paradigma, não atendendo à resolução dos problemas do homem, entrava num processo de crise, fazendo acontecer a mudança para um novo paradigma. A este movimento de mudança Thomas Kuhn designava de revolução científica. O novo paradigma inicia um novo ciclo em que as etapas acima mencionadas vêm a se repetir.

Na perspectiva historicista, sugerida por Thomas Kuhn, as teorias integravam com a realidade, promovendo um debate. Esse movimento de interação e troca permitia compreender que o cientista não trilhava apenas uma estrutura absolutamente racional⁵. O autor interpretava o mundo conforme os jogos de interesses, sendo influenciado pela coletividade de cientistas, pelos grupos sociais, por questões éticas, ou seja, o cientista e seu trabalho só ganhavam dimensão a partir do contexto histórico-sociológico em que se desenvolvia. Como salienta Paolo Rossi:

A história da ciência pode servir para nos tornar conscientes do fato de que tanto a racionalidade, como também o rigor lógico, a possibilidade de controlar as afirmações, a publicidade dos resultados e dos métodos, a própria estrutura do saber científico como algo que é capaz de crescer sobre si próprio, não são categorias perenes do espírito nem dados eternos da história humana,

⁴ Rupert Hall – *A revolução da ciência 1500-1750*. Lisboa: Edições 70, 2007; Reyer Hooykass – «Contexto e razões do surgimento da ciência moderna», Francisco Contente Domingues e Luís Filipe Barreto (org.) – *A abertura do mundo. Estudos de história dos descobrimentos europeus. Em homenagem a Luís de Albuquerque*. Lisboa: Editorial Presença, 1986. 165-184.

⁵ Para Rosa: «O processo de afirmação racional seria longo, lento e perigoso, com avanços e retrocessos, cheio de obstáculos e percalços, mas inevitável com a progressiva afirmação do pensamento científico e positivo. A compreensão da necessidade de pesquisas e estudos estruturados em observação e experimentação sistemáticas, com objetivos e critérios claros e definidos, levaria formulações de metodologias científicas de trabalho que, a partir do século XVII, prevaleceriam no meio intelectual e seriam instrumentos fundamentais no desenvolvimento dos diversos ramos da Ciência.» Carlos Augusto de Proença Rosa – *História da ciência – a ciência moderna*. Brasília: Funag, 2010. Vol. 2, t. 1: 22-23.

mas conquistas históricas, que, como todas as conquistas, por definição, são susceptíveis de se perderem.⁶

Em considerando às ponderações, entendemos que o século XVIII, no contexto português, passou por mutações que conduziram ao estabelecimento de novos paradigmas, na medida em que se buscava responder aos problemas impostos pela nova dinâmica da sociedade europeia. Principalmente, porque o trabalho de pesquisa científica passou a estar diretamente ligado ao jogo de interesse do Estado e dos grupos sociais.

O progresso do conhecimento científico em Portugal, como prática racional e controlada, aconteceria num momento mais tardio, quando comparado a outras regiões da Europa, sendo necessário compreender as especificidades inerentes ao contexto lusitano. A busca por respostas às indagações, importantes aos seres humanos, penetravam cada vez mais num universo cultural influenciado por uma mentalidade inquisitorial. O século XVIII foi um período específico para compreender o processo de mudanças dos paradigmas que conduziria às transformações. Na medida em que as novas ideias interagiam, um novo debate se estruturou e, lentamente, os fios que amarravam e obliteravam o desenvolvimento iam sendo desatados.

Na segunda metade do século XVIII identifica-se uma fase de transição, da qual emergem novas condições. No âmbito da ciência, busca-se intensamente a formulação e sistematização de teorias, que possam compreender e explicar as coisas do mundo. As explicações infundadas, ou não científicas, tendem a desvanecer por falta de sentido, abrindo espaços para especulações baseadas em métodos e fundamentos teóricos e práticos. Foucault, ao analisar o pensamento dos séculos XVII e XVIII, destaca a preocupação de um «campo epistemológico» gerador das categorias «sujeito», «consciência»⁷. Esta construção lenta, feita em diferentes campos do saber, está sendo engendrada e promoveria uma série de mutações que favoreceriam o desenvolvimento científico mundial.

Foi neste contexto que viveu Matias Aires e redigiu a sua obra: *Problema de architectura civil, a saber: por que razão os edifícios antigos tinham e tem mais duração do que os modernos? E estes por que razão resistem menos ao movimento da terra quando treme*, impresso pela primeira vez em 1770. A obra é composta de duas partes: a primeira parte constituída por quatorze capítulos e a segunda por dezessete capítulos. O conjunto da obra conta ainda com um «Índice ou Explicação de alguns termos próprios, de que no Problema de Architectura Civil se faz menção».

⁶ Paolo Rossi – *O nascimento da ciência moderna na Europa*. São Paulo: Edusc, 2001. 433.

⁷ Michel Foucault – *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Lisboa: Portugalia, 1992.

O texto de Matias Aires sinalizava a técnica da construção portuguesa do século XVIII, ao mesmo tempo em que empreende uma reflexão pertinente com «informação, profunda e inteligente, do ambiente científico da Metrópole». Deve-se ressaltar que havia escassez de documentos que problematizassem questões técnicas da construção, em especial as dos materiais e processos e métodos de utilização.

Matias Aires, durante o seu processo de formação, tivera a oportunidade de interagir durante a sua estada em Paris com alguns estudiosos importantes no âmbito das teorias físico-químicas. Retornando a Portugal, ele deu continuidade às suas reflexões, demonstrando uma predileção pelo estudo das ciências naturais e pelo racionalismo do período⁸. O Racionalismo e o Empirismo eram perspectivas culturais em que o homem encarava a si próprio e a realidade, conforme observa Lara:

Por mais diversos que possam parecer, empirismo e racionalismo obedecem ao mesmo projeto; libertar o homem da tutela da teologia, encarnada na escolástica, possibilitando sua plena realização. As duas tendências podem divergir quanto aos limites das possibilidades da razão. Não divergem sobre a necessidade de a razão fundamentar os novos valores. Ambos, com efeito, respondem à mesma realidade econômica, ou seja, à realidade de uma nova classe, cuja força se baseia na riqueza comercial e que está interessada em acelerar o processo de desintegração do mundo medieval e em lançar os alicerces de uma nova ordem.⁹

O texto em questão contém dados importantes sobre os materiais utilizados nas construções, tendo como preocupação entender porque algumas construções resistiam mais que outras. Para Matias Aires, o estudo e a experiência eram fundamentais para compreender este fenômeno, tendo a antiguidade como referencial. O registro indica preocupação com o método que acompanhava as suas reflexões e estava diretamente ligado aos debates empreendidos nos séculos XVII e XVIII. Conhecer os efeitos pelas causas e vice-versa era parte importante do processo de construção do conhecimento que a Europa iluminista defendia.

O espírito investigador de Matias Aires está presente o tempo todo no texto, revelando as experiências que tivera. Esta situação fazia que ele colocasse em questão algumas verdades tidas como absolutas e que remontavam à antiguidade. Pela leitura atenta dos fenômenos naturais ele questionava pa-

⁸ Ernesto Ennes – *Dois Paulistas Insignes*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1944. 12-13.

⁹ T. A. Lara – *Caminhos da razão no ocidente: a filosofia ocidental, do renascimento aos nossos dias*. 3.^a ed. Petrópolis: Vozes, 1986. 32-33.

radigmas e trilhava o caminho científico, buscando se afastar, em parte, das explicações fantasiosas, sem abrir mão das suas convicções religiosas.

O motivo que o levou a enveredar por este caminho foram as preocupações intelectuais que a vida impôs a um homem que tivera uma vida atribulada. Sem dúvida, ao atuar como Provedor da Casa da Moeda em Lisboa, cargo que ocupou sucedendo ao pai, até 1761, permitiu que compreendesse com maior vagar e detalhe as experiências com os metais, o que favoreceu a abundância de alguns detalhes que fornece na sua obra.

Em 1770, Manoel Ignácio da Sylva de Eça, filho de Matias Aires, fez publicar a obra *Problema de architectura civil, a saber: por que razão os edifícios antigos tinham e tem mais duração do que os modernos? E estes por que razão resistem menos ao movimento da terra quando treme*, na oficina de Miguel Rodrigues que era impressor do Cardeal Patriarca. A obra foi publicada em duas partes, após a morte de Matias Aires ocorrida em 1763¹⁰.

Matias Aires não teve a formação de engenheiro ou arquiteto, mas demonstrava possuir conhecimento mais detalhado sobre experimentos químicos e físicos, conquistado por meio de leituras das teorias que estavam em voga na época em que estivera em França. Ele era defensor da importância da experiência no processo de construção do saber. Conhecer as propriedades dos materiais utilizados na construção de edifícios era fundamental para o construtor. No texto é possível inferir a influência das aulas de Louis Godin sobre o jovem Matias Aires. Como estudioso, estava aberto a novas verdades e aos debates da moderna ciência. Demonstrava preocupação com o método de transmitir conhecimento.

A obra *Problema de architectura civil* conquistou ressonância e recebeu duas novas edições em 1777 e 1778. Ambas as edições foram impressas em Lisboa na oficina de Antonio Rodrigues Galhardo, sendo que a edição de 1777 foi publicada em dois tomos. Para Luiz Camillo de Oliveira, Matias Aires valeu-se do debate em voga sobre a resistência das edificações, num momento em que Lisboa estava sendo reerguida para expor o seu conhecimento e as conclusões a que chegara a partir de experiências sobre fenômenos da natureza¹¹.

Carlos Antero Ferreira, ao estudar a referida obra, também questiona sobre o que teria levado um moralista dos Setecentos, que nenhum vínculo expressivo mantinha com a arte de construir, a escrever sobre a durabilidade e resistências dos edifícios antigos comparados com os modernos. Como bem observou o próprio estudioso:

¹⁰ Ernesto Ennes – *Dois paulistas insignes*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1944. 147.

¹¹ Luiz Camillo Oliveira – «Prefácio», Ernesto Ennes – *Dois Paulistas Insignes*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1944. 9-17.

Matias Aires, personalidade complexa revestindo uma vida terrena atormentada e contaminada de misantropia, conheceu o amparo da abundância e os revezes da desventura. Da pessoa que foi, na temporalidade do ser, não há memória que lhe desenhe a imagem e defina os contornos.¹²

Carlos Antero Ferreira considera que Aires apresenta um perfil diferente de outros textos que publicara. As feições de um conhecedor da química «percorre tão somente os caminhos de um quase estreme, mas restrito construtivismo, condensado em repetidas e insistentes incursões sobre a qualidade dos materiais e a tecnologia elementar da sua preparação ou da sua aplicação no corpo do edifício»¹³.

Na leitura sobre os edifícios e a arte de construir, Matias Aires apresenta uma reflexão metódica sobre os materiais e os experimentos científicos que recentemente haviam sido realizados. Nas ponderações aparecem elementos da formação científica em Paris, onde manteve contatos com estudiosos na área da física e da química. O texto revela conhecimentos sobre os instrumentos utilizados nos laboratórios de química e nos gabinetes de física¹⁴.

Em seu próprio laboratório Matias Aires realizou diversas experiências, algumas das quais constam no texto que apresentou. Era conhecedor das dificuldades que os cientistas enfrentavam no que dizia respeito à dedicação ao estudo, ao trabalho constante, aos gastos elevados e às condições de risco que o manuseio de materiais e determinados processos poderiam causar. Em seu testamento, redigido em 24 de fevereiro de 1762, afirma que deixa os «vidros, e instrumentos químicos, e lhe recomendo senão aplique a aquela arte; por que ainda que seja Rainha de todas as artes físicas, contudo não se aprende, senão com muito estudo, trabalho e despesa; e mais que tudo com muito perigo nas operações»¹⁵.

As pesquisas de Matias Aires consistem na exploração de alguns efeitos dos fenômenos físicos e químicos que influenciam no comportamento dos materiais na edificação. Os exemplos apresentados, citações e o discurso do autor permitem perceber que as fronteiras do conhecimento eram amplas e tangen-

¹² Carlos Antero Ferreira – «Mathias Aires, tratadista do 'problema de architectura civil' no século XVIII português», *Comunicação apresentada à Academia Nacional de Belas-Artes em sessão de 26 de março de 1985*. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, 1987. 22.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Ronan salienta que: «O aparecimento do texto técnico simples foi um grande passo à frente em relação à obscuridade do alquimista e do mago, que queriam manter seus segredos longe dos olhos do vulgo. Quando escreviam, era apenas em termos alusivos que só podiam ser compreendidos, se o fossem, por outro adepto. Mas o autor de técnicos tinha outra finalidade; seu propósito era informar o leitor, adepto ou não». Colin A. Ronan – *História ilustrada da ciência – da renascença à revolução científica*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. Vol. 3: 30.

¹⁵ Ernesto Ennes – *Dois paulistas insignes*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1944. 465-477.

ciavam aspetos da medicina, biologia e fisiologia, não apresenta suas ideias à luz do experimentalismo científico, que se difundia pela Europa e inspirava a abertura das mentes para outras realidades. Registra a forma pela qual é possível observar a cultura moderna portuguesa abrindo espaço para a difusão do pensamento científico que penetra lentamente na sociedade.

Imbuído das linhas mestras do pensamento científico, defendia que a observação e o controle de uma determinada ocorrência deveriam ser acompanhados, caso acontecesse em laboratório ou na natureza. Matias Aires ressalta a dificuldade de a linguagem científica explicar determinados fenômenos. Num momento em que o conhecimento químico e físico passava por transformações importantes provocando diversos questionamentos, seria plausível que os conceitos e a linguagem utilizada tivessem alterações para precisar o sentido de determinados elementos ou fenômenos.

Matias Aires demonstra possuir espírito analítico que se formou ao longo dos anos, demonstrando principalmente este aspeto em sua obra. Era conhecedor dos novos rumos da ciência e o seu conhecimento, por vezes enciclopédico, apresenta um homem na encruzilhada do século XVIII, entre a razão iluminista e a impossibilidade de se explicar a complexidade dos fenômenos físicos em leis. Ele era um homem do iluminismo português que revelava uma propensão para compreender o mundo de forma científica, sem deixar de lado a sua religiosidade. O texto permite entrever que o seu interesse científico o conduzia para as fronteiras de outros conhecimentos, mostrando possuir algumas referências importantes sobre o avanço da ciência em curso. Contudo, Aires não omite a sua condição religiosa de submissão às orientações da Igreja Católica. No final da obra percebe-se a preocupação de não contradizer as orientações do Papa. Destacamos que, apesar do abrandamento da Inquisição, a instituição continuava presente na memória de todos. Além disso, havia um intenso controle sobre as publicações do período, que inspirava cautela, em face do punho de ferro na condução do estado lusitano, exercida por Sebastião José de Carvalho e Melo.

Independente da forma como possa ser avaliada a obra de Matias Aires, podemos afirmar que o autor delimita a sua discussão de forma precisa, tratando da «arte, ou ciência, de todo o gênero de edifícios». Aires afirma que alguns fenômenos verificáveis nem sempre têm uma explicação e entendimento fácil para a maioria das pessoas, o que em parte justifica tratar do tema, apesar de não ser nem arquiteto, nem engenheiro.

No início do primeiro capítulo o autor apresenta a questão central da sua obra: «Por que razão os edifícios antigos tinham, e têm mais duração do que os modernos? E estes por que razão resistem menos ao movimento da terra quando treme?» Estas perguntas, aparentemente fáceis para serem respondidas,

exigem algumas ponderações mais aprofundadas. Afirmar que o passar do tempo contribuía para dar solidez aos muros dos edifícios não era suficiente, como havia comprovado o terremoto que abalara a cidade de Lisboa, em 1755¹⁶. Para o autor, um muro não poderia resistir se fosse «fabricado contra a regra dos princípios». Aires afirma que no contexto português havia «arquitetos admiráveis que fazem executar tudo com notável perfeição, e segundo as regras mais exatas». A obra do Convento de Mafra era um exemplo. Além disso, o número de bons profissionais crescia e as artes e as ciências eram protegidas, conquistando maior vigor. Tal situação o levava a reforçar a indagação: «Qual é pois o princípio infausto, porque em tantos edifícios não corresponde a duração a tantas felizes circunstâncias?»

Matias Aires chama a atenção para o facto de os antigos valorarem mais os princípios construtivos e que estes não eram desconhecidos dos seus contemporâneos. Contudo, os modernos estavam pouco «atentos à duração dos edifícios, e com economia menos justa, tem mais por objeto a conclusão da obra, do que a duração dela; e sendo escrupulosos na ordem da perspectiva, e em outras partes menos importantes, são fáceis na eleição dos materiais com que fabricam». Neste aspeto residia um dos principais problemas da arquitetura civil, ou seja, a qualidade dos materiais, pois dele dependia a resistência de uma construção. Ciente dos debates e dos avanços no que tangia à metalurgia, o autor salienta que a permanência de um edifício não vem do ferro, nem tampouco do bronze que se juntam à obra, pois estes são «considerados como adjutórios auxiliares, e adventícios». A durabilidade de uma construção provinha da «pureza da substância», e, portanto, esta merecia atenção especial do arquiteto e engenheiro¹⁷.

Durante as investigações notou que os materiais utilizados em obras mais recentes eram incongruentes, sem condições de suportar o peso a que

¹⁶ Leon Alberti destaca: «Na verdade, é dever de um especialista conceber e definir previamente todos os pormenores, não suceda que, estando a obra em fase de acabamento, ou já concluída, seja obrigado a confessar: não era isto o que eu queria; preferia outra coisa. É espantoso como são pesadíssimas as penas que sofremos por uma obra mal construída. Na verdade, dando início à obra irreflectidamente e sem pensar, com o passar do tempo acabamos por reparar num aspecto que não examináramos com a devida atenção; o resultado é que ou nos penalizaremos para sempre pelo dano desse defeito, se não for anulado e corrigido, ou, se a obra for demolida, serão criticados os custos e o dinheiro desperdiçado, bem como a leviandade e a falta de solidez em discernir». Leon Battista Alberti – *Da Arte Edificatória*. Tradução de Arnaldo Monteiro do Espírito Santo. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2011. Livro II, cap. 2: 188.

¹⁷ Para Alberti: «Segundo o que lemos e vemos, o principal motivo, que fez com que muitas obras realizadas pela mão do homem não durassem, não foi outro senão o estarem em conflito com a natureza! Quem não zombará do homem que, fazendo uma ponte com os barcos, decidira andar a cavalo sobre o mar, ou sobretudo quem não abominará a loucura desse insolente?... é imperioso advertir que não devemos empreender nada de semelhante, que não esteja em perfeita harmonia com a natureza». Leon Battista Alberti – *Da Arte Edificatória*. Tradução de Arnaldo Monteiro do Espírito Santo. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2011. Livro II, cap. 2: 191.

eram submetidos nas edificações, nem o de resistir ao movimento de abalos sísmicos. Lembra que os anos não fortaleciam os muros, mas de facto os debilitavam. Em contraposição os edifícios antigos apresentavam na sua constituição uma «exatíssima união entre as pedras, e mais materiais, de que os seus muros se compunham»¹⁸. A solidez das construções antigas advinha da maneira de unir os materiais a fim de formar uma unidade. Por conseguinte, por ocasião do movimento da terra, o muro caía dividido em lanços e não em pequenas partes ou moído em pó, como fora constatado no terremoto da cidade de Lisboa. Desta situação depreendia-se que os edifícios antigos tinham sido concebidos para durarem muitos séculos.

Para ele, o principal problema que afetava a construção em Portugal era a falta de critério para a escolha dos materiais. Os construtores não tinham o cuidado de examinar as propriedades dos materiais, optando por aqueles que estivessem disponíveis e fossem «menos dispendiosos». A lógica que preponderava era o de «fabricar para o seu tempo, sem se embarçarem do futuro; basta-lhe que a obra dure em quanto eles durarem, deixando para os que hão de vir a triste ocupação de reconstruírem»¹⁹.

Tal situação permitia identificar que algumas edificações, recém-construídas naqueles idos, já davam sinais de estarem inadequadamente construídas, cujos defeitos perceptíveis denunciavam uma ruína iminente. De forma incisiva, Matias Aires afirmava que a razão pela qual os edifícios antigos eram «duráveis, é por haverem sido feitos com bons materiais: e a razão, porque os modernos não têm a mesma duração, é porque são comumente fabricados com materiais impróprios»²⁰.

A identificação deste problema levava o autor a examinar os materiais que compunham os muros, percorrendo sobre a qualidade dos mesmos. Sua preocupação era analisar as propriedades dos materiais e garantir sua contribuição para estabilidade da edificação, mesmo quando a terra tremesse.

O texto de Matias Aires esclarece que o pensamento iluminista português problematiza a solidez e a resistência das construções a partir dos materiais e das dosagens utilizados na construção. Talvez a intenção do autor fosse colocar em questão, no momento da reconstrução de Lisboa, os debates e as ações que se atinham a elementos da estética. A execução amadora dos projetos de construção era questionada à luz de uma nova mentalidade.

¹⁸ Mathias Ayres – *Problema de arquitectura civil, a saber: por que razão os edifícios antigos tinham e tem mais duração do que os modernos? E estes porque razão resistem menos ao movimento da terra quando treme*. Lisboa: António Rodrigues Galhardo, 1770.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*.

Era necessário pensar o edifício não só como projeto, ou atendimento à estética; era fundamental garantir resistência e durabilidade.

Matias Aires investiga as causas da degradação de uma construção. Para tanto, envereda pela análise dos agentes e mecanismos causadores de perdas das propriedades físico-químicas que, por sua vez, deixavam as construções vulneráveis e pouco resistentes.

O valor do trabalho de Aires é o facto de ele sinalizar que a arquitetura civil se restringia, em muitos casos, à diferenciação dos edifícios de acordo com a sua função, pensando apenas o espaço e a sua articulação com a decoração. Não bastava aos manuais de arquitetura orientar as fachadas alinhadas, nem tampouco a utilização dos elementos decorativos, balaustradas, entablamentos, cornijas, portas, janelas, ou o uso do jardim como complemento arquitetónico. Era fundamental que o arquiteto dominasse conhecimento sobre a propriedade e a resistência dos materiais, que não deveriam ser economizados, pois deles dependia a segurança das paredes.

No momento em que Lisboa era reconstruída, Aires destacou que não bastava discutir altura e formas dos edifícios, nem proporções e largura das ruas, nem tampouco a decoração em função da riqueza e da posição social dos proprietários. Chama a atenção para aspetos estruturais da construção que, segundo ele, eram relegados a um plano inferior. Matias Aires não nega que uma edificação deveria ser cômoda e bela, porém, era imprescindível que tivesse a resistência necessária para garantir durabilidade.

Não bastava que o processo criativo do arquiteto se inspirasse nos modelos estéticos clássicos; era preciso conhecer as características técnicas dos elementos utilizados na construção, como a pedra, a cal e a areia. Todo o ambiente físico que rodeava a vida humana deveria ser considerado, na opinião de Matias Aires. O homem agia sobre a superfície terrestre e utilizava os recursos naturais para satisfazer suas necessidades. Por conseguinte, era preciso conhecer e saber ordenar o mundo para construir, sendo o conhecimento físico e químico importante nesse processo. O autor procura demonstrar que o homem age na natureza para promover mudanças. Por isso, é necessário observar os elementos naturais antes de serem processados, comparando-os com as mudanças sofridas quando submetidos a algum tipo de operação pelo fogo, pela água, pelo ar e pelo próprio tempo.

Aires revelou ser um homem instruído e ávido pelo conhecimento, preocupado com questões da experiência e da observação na construção do saber científico. Apesar das limitações que possam ser atribuídas ao seu trabalho, é interessante notar que o autor foi claro ao explicar a sua linha de raciocínio e o seu modo de observar a realidade, procurando conhecê-la de forma mais aprofundada. Esforça-se para definir e explicar os conceitos, a fim de evitar in-

ferências equivocadas a respeito de suas ideias. Aires sabia que a ambiguidade dos termos era um dos obstáculos para se chegar ao perfeito conhecimento das ciências. Cita os cientistas naturais estudiosos dos temas de sua área de interesse, revelando conhecer em detalhe as teorias em voga e os procedimentos seguidos em laboratórios físico-químicos.

O trabalho de Aires apresenta uma lógica de composição pautada pelo método. Num primeiro momento procura apresentar o seu objeto, tendo como objetivo analisar o porquê de as edificações modernas durarem menos do que as antigas. Para tanto, elege hipóteses, tendo como foco o entendimento das propriedades dos materiais de construção, como pedra, cal, areia, água e suas características, considerando a qualidade desses produtos e a dosagem aplicada nas edificações. Na etapa seguinte, analisa cada um dos materiais utilizados na construção de paredes, dando orientações importantes sobre o cuidado que se deve ter na escolha e no fabrico dos materiais, como é o caso da cal, cujo tempo de cozimento, intensidade do fogo, tipo de água utilizada interferem diretamente na qualidade do produto final.

Aires demonstra expressivo conhecimento sobre a alquimia, dialoga com o saber oculto e místico. Menciona substâncias e processos ligados à alquimia, fazendo referências à cultura clássica sobre o assunto. Está atento às matérias do processo alquímico, como o orvalho, o sal, o mercúrio e o enxofre. Ressalta o papel do orvalho e suas implicações no umedecimento da matéria-prima. Destaca o enxofre como princípio ativo masculino, ligado à combustão e à corrosão dos metais, enquanto o mercúrio é o princípio passivo feminino, ligado à volatilidade. Discorre sobre as propriedades do sal como dissolvente e meio de ligação entre o mercúrio e o enxofre, conhecido como energia vital, associando a relação entre o corpo e a alma.

Aires contemplou em sua obra uma série de ponderações sobre os processos de destilação, combustão, aquecimento e evaporação, revelando acompanhar o ritmo das evoluções ocorridas em meados do século XVIII. Aires aponta um momento importante da química, quando esta caminhava definitivamente como ciência experimental. O texto revela preocupação com a medição, composição, dosagem; permite um melhor conhecimento dos fenômenos que constituíam um dos focos dos cientistas naturais dedicados aos estudos físico-químicos.

Aires entende que a construção de um edifício, desde o início, implica uma decisão abalizada, fundamentada em conhecimentos técnicos. Aos engenheiros e arquitetos caberia a estabilidade do edifício. Os construtores dos novos edifícios que vinham sendo erguidos com dimensões avultadas e em posições dominantes na malha urbana da cidade, deveriam levar em conta não só aspetos estéticos, mas principalmente estruturais. Para Aires, não bastava

planejar racionalmente a cidade como um todo atentando para a sua articulação, nem tampouco se deter apenas em aspetos da beleza urbana. Era importante que as construções fossem resistentes aos fenômenos naturais, como o terremoto ainda presente na memória de muitos portugueses. A racionalidade que seguia o processo de urbanização deveria se estender aos conhecimentos sobre os elementos utilizados na construção de edifícios. A sua indagação era pertinente em face da tragédia que se abatera sob Lisboa no dia primeiro de novembro de 1755.

Aires considera as edificações antigas um referencial tanto pela grandiosidade e beleza, como pelo cuidado dos construtores na escolha dos materiais e sua dosagem nas composições, a regularidade com que foram fabricados: para ele, isto era uma arte. Não foi intenção de Matias Aires abordar de forma exaustiva as particularidades do sistema construtivo, mas sim apresentar uma reflexão atualizada sobre o conhecimento dos materiais naquele momento, comparando-os com as técnicas construtivas do passado. Fica evidente no registro de Matias Aires que a ciência poderia contribuir progressivamente para melhorar a prática da construção. A especialização em conhecimentos desta área era cada vez mais necessária. Arquitetos e engenheiros deveriam ampliar os seus conhecimentos quanto à propriedade físico-química dos materiais, a fim de exercitarem de forma cabal a «arte escrupulosa» do construir.

Somente após a morte de Matias Aires é que ocorreu a introdução do ensino das ciências na Universidade de Coimbra, por meio da reforma pombalina. Podemos inferir que o momento apresenta um quadro de revisão do conhecimento, permitindo que os ventos do Iluminismo penetrassem na secular universidade. Foram constituídos laboratórios de física e química, com os instrumentos científicos mais modernos para a época. O ensino da História Natural e da Química foi introduzido pelo professor Domingos Vandelli, o encarregado de dirigir os trabalhos de criação de um Jardim Botânico. Os novos *Estatutos* da Universidade revelariam que a formação do jovem português deveria atender às necessidades da administração portuguesa e incorporar os saberes científicos para que o Estado português conseguisse acompanhar o irreversível movimento que nas outras nações europeias já se encontrava em estágio avançado.

Matias Aires percebeu a importância de uma formação mais apurada do engenheiro/arquiteto no ofício da construção civil. Era preciso romper as amarras que envolviam o ensino e o conhecimento e promover uma revolução científica. Novos paradigmas eram precisos, como outrora navegar também o fora. A inovação se fazia necessária.

O mito de Don Juan. Do Sul para o Norte e do teatro para a ópera

ROSA MARIA SEQUEIRA
Universidade Aberta/CEMRI

As figuras simbólicas são como seres vivos que nascem num determinado espaço, acusam a passagem do tempo e mudam com ele. A personagem mítica de Don Juan, móvel e instável já em si, é também permeável ao que alguns autores chamam de razão topográfica e às vicissitudes da mudança temporal tanto como aos diferentes modos artísticos.

Quando Tirso de Molina concebe em Espanha *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* em 1630, era importante, no contexto que então se vivia da Contrarreforma, o exemplo devoto e edificante em que um homem leviano se arrepende tarde demais da sua vida frívola e é condenado ao Inferno pela estátua de mármore animada do Comendador, representante da justiça divina. Dito de outro modo, convinha fazer passar o aviso de que quem no último instante pede compaixão pode, ainda assim, ser condenado. Assim a peça pretendia alertar para o perigo de alguém confiar demasiado na piedade divina, no caso de levar uma vida inteira de pecado e apenas à hora da morte se arrepender.

Nascida neste contexto histórico e geográfico, a peça ostenta algumas marcas que se relacionam com o catolicismo, nomeadamente o culto das representações materiais da divindade e das possíveis intervenções miraculosas. Estas características adequavam-se mal aos países do Norte para onde o mito passou ainda no mesmo século. Em contrapartida, outras foram exploradas neste novo espaço como a do homem que rompe o contrato com os seus semelhantes, desligando-se de crenças, regras e obrigações.

Já na passagem para a Itália – país que desempenha um importante papel na divulgação do tema pelo resto da Europa – o sentido religioso e teológico se tinha perdido a favor de um maior desenvolvimento do cómico e do individualismo. O espírito da *commedia dell'arte* italiana deu um sentido novo ao donjuanismo, anulando o problema religioso e reivindicando os direitos individuais do instinto e da natureza face à moral universal e à sociedade. De inspiração popular e apostando no cómico, a figura de Don Juan contrastava com a do seu criado, num diálogo e confronto entre instinto e razão.

O tratamento do tema pelos autores italianos Cicognini e Giliberto vai repercutir-se extraordinariamente em França numa altura em que o pensamento libertino ganha visibilidade. Em 1658 Dorimond elabora uma versão francesa inspirada no sucesso das companhias italianas e em 1665 surge o *Don Juan* de Molière, obra-prima que vai marcar as produções posteriores do donjuanismo.

A libertinagem foi um movimento literário vinculado inicialmente à poesia burlesca mas acabou por ser uma dúvida do espírito de natureza filosófica e cultural com certa duração. Bévotte define-o muito bem quando refere a importância do *Don Juan* de Molière enquanto retrato da época dos intelectuais libertinos:

Leur nom de libertins indique assez par lui-même ce que l'on leur reprochait: ils affectaient de s'affranchir, de se libérer de toute obéissance envers une autorité étrangère et supérieure à celle de leur conscience. Ils proclamaient l'indépendance de l'individu envers toute règle imposée du dehors, envers toute discipline politique et religieuse établie par le pouvoir de l'État, de l'Église ou de la tradition.¹

Conforme mostra o estudo clássico de René Pintard², a filosofia libertina, originalmente italiana e francesa, vai estabelecer uma ponte com os países do Norte, especialmente com a Alemanha e a Inglaterra.

Quatro anos depois da obra de Molière, Rosimond leva à cena uma outra versão do tema e é essa que vai exercer uma maior influência sobre Shadwell (1642-1692) que, com *The Libertine* (1676), apresenta a primeira obra fora dos países latinos numa altura em que a filosofia de Hobbes (1588-1679) tinha grande divulgação e a figura do libertino era adotada literariamente³.

¹ Georges Gendarme de Bévotte – *La légende de Don Juan – Son évolution dans la littérature des origines au Romantisme*. Genève: Slatkine Reprints, 1993. 187.

² René Pintard – *Le Libertinage érudit dans la première moitié du XVII^e siècle*. Paris: Boivin, 1943.

³ Para o estudo desta influência e comparação das duas peças ver August Steiner – «Thomas Shadwell's 'Libertine', a complementary study to the Don Juan literature». Bern: Verlag A. Francke, 1904. 66 – <http://www.archive.org/stream/thomashadwells02steigoog#page/n11/mode/2up> (acesso em 24/06/2013). No entanto, são perceptíveis outras fontes, inclusivamente italianas, por exemplo na exploração da figura do criado que também na *commedia dell'arte* é uma figura eloquente e covarde que participa relutantemente nas intrigas do patrão. O próprio Steiner considera o criado Jacomo a personagem mais interessante da peça: «Shadwell's most original characters in most cases are comical, and the best, the most interesting person of the play is Jacomo, Don John's man» (id.: 59). Relativamente ao tratamento literário da figura do libertino, ver, por exemplo, Victoria Smith – *Libertines real and fictional in the works of Rochester, Shadwell, Wycherley and Boswell*. Tese apresentada à Universidade de North Texas, 2008 – http://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc6051/m1/1/high_res_d/dissertation.pdf (acesso em 24/6/2013).

O donjuanismo, que não teve grande repercussão em Inglaterra, inicia-se aqui numa época que o podia melhor compreender⁴. O contexto anglo-saxónico, nessa pouca expressividade que dá ao mito, para ele contribui com a representação levada aos limites de uma ideia pura, a hipótese de uma liberdade radical contaminada pelo sadismo.

Ao culto da rebelião, da personalidade e do individualismo que então se iniciava e que haveria mais tarde de dar azo à conceção por Lord Byron (1788-1824) da personalidade trágica em luta contra a sociedade que vemos no seu poema *Don Juan* (1818-1824), não era alheia uma reflexão sobre os excessos e as más interpretações do libertinismo e da filosofia de Hobbes⁵. Este filósofo elegia a natureza e a razão como critérios únicos da moral, da política e da lei, que passam a não ter qualquer sentido transcendente. Isto propiciava, por um lado, a ligação da rebeldia religiosa ao ateísmo e da rebeldia política e moral à liberdade de costumes e, por outro, a convergência da filosofia e do erotismo na alcova. O título do Marquês de Sade, *La philosophie dans le boudoir* (1795) e algumas passagens de *Les liaisons dangereuses* (1782), talvez a obra em que o libertinismo ganha uma melhor expressão, revelam isto mesmo.

Com alguns traços das obras de capa e espada (no que respeita aos cenários, às identidades trocadas, aos disfarces e aos encontros noturnos), com um apreciável número de canções mas sem final feliz, a peça de Shadwell foi classificada como uma tragédia na primeira edição. Assim, o castigo dado ao protagonista no final (é arrastado para o Inferno por um grupo de demónios) pode ser entendido como consequência nefasta de ele ter vivido sem regras e sem Deus e deste modo funcionar como propaganda não libertina e moralista. Esta intenção parece evidenciar-se na moral com que a Estátua termina a peça:

Thus perish all
Those men, who by their words and actions dare
Against the will and power of Heaven declare.⁶

Don John e os seus companheiros, Don Octavio e Don Lopez, são homens da classe superior com vida dissoluta que cometem toda a espécie de crimes e atos inaceitáveis socialmente, tais como profanação de igrejas, incestos, violações e assassínios. Jacomo, o criado, apresenta um catálogo, mas não de

⁴ Diz Bévotte a propósito da pouca repercussão do tema em Inglaterra: «En dehors de l'époque de la Restauration, en dehors de Lovelace et du héros de Byron, la littérature donjuanesque n'a quère fleuri en Angleterre: les oeuvres inspirées de la légende du Burlador ou représentant des types analogues, y sont plus rares que partout ailleurs» (op. cit.: 326).

⁵ Veja-se, a propósito, o capítulo 4 do estudo de Smith, «Don John, his fellow libertines, and their misinterpretations of libertinism and hobbesian philosophy in Thomas Shadwell's *The Libertine*».

⁶ Op. cit.: 85.

conquistas femininas e sim de crimes cometidos pelo patrão e pelos seus dois amigos. A ação é frenética e só em cena ocorrem mais de dez homicídios.

The Libertine manteve-se peça favorita no repertório teatral até aos anos 1730, tendo servido de pretexto a vários músicos para óperas, *ballets* e pantomimas musicais mesmo depois disso. Algumas composições de Purcell, Gluck e Isaac Pockock foram inspiradas na peça de Shadwell e foram levadas à cena respetivamente em 1692, 1761 e 1817. Charles Russell, que aponta o esforço destes autores para fugir aos efeitos fáceis de farsa do teatro popular e elevar o donjuanismo a uma dimensão trágica, refere a importância da música de Gluck e da coreografia de Angiolini numa dessas representações que teve lugar nos palcos de Viena em 1761:

For the first time, music of great dignity and a kind of heroic grandeur was closely associated with the legend, preparing the way for Mozart's Don Giovanni.⁷

Hoje mais ou menos esquecida, a peça de Shadwell *The Libertine* tem sido negativamente avaliada.

A interpretação mais usual aponta para que a caracterização exagerada de Don John tenha um intuito moralizador e satírico porque pretende questionar o libertinismo radical e anárquico:

Shadwell's play *The Libertine* is a striking «collage» made out of Don Juan legend, the comedy of humours, the horror tragedy and the Spanish cloak and sword plays. What lends coherence to the heterogeneous material is the satiric portrait of Don John as a Hobbesian rake in anarchic pursuit of pleasure.⁸

Uma outra interpretação, menos comum, relaciona-a antes com o gosto do exercício do poder sobre os outros:

Shadwell's Don John and his fellow libertines commit murder, rape women, and vandalize churches (social institutions) simply because they can, not because they wish to prove a point or make a statement – political, social, or otherwise. Their only motivation, especially in the case of Don John, is to exert authority and power over others.⁹

⁷ Charles Russell – «*The Libertine Reformed: 'Don Juan' by Gluck and Angiolini*». *Music & Letters*, 1984. Vol. 65, n.º 1: 17 – <http://www.jstor.org/stable/736334> (acesso em 24/6/2013).

⁸ Gustav Ungerer – «Thomas Shadwell's *The Libertine* (1675): a forgotten restoration Don Juan play». 1990: 237-8. <http://www.google.com/search?ie=UTF-8&oe=UTF-8&sourceid=navclient&gfns=1&q=the+libertine+thomas+shadwell> (acesso em 24/6/2013).

⁹ Smith – *op. cit.*: 64.

Apesar do impacto que teve no domínio musical e do possível valor documental enquanto crítica social de uma época em que as classes mais elevadas tendiam a excessos e ao abuso de poder, a obra de Shadwell tem sido considerada de valor literário nulo.

Do lado francês a peça é vista como uma deformação «peu originale dans ses inventions, faite en grand partie d'imitations et d'emprunts»¹⁰; uma repetição confusa do que já havia sido feito antes, dando «une impression de désordre, alors que rien, dans le mythe, n'est véritablement perverti»¹¹; e um exagero, tanto na caracterização do herói como na violência em palco, «le théâtre de Shadwell est, sinon un théâtre de la cruauté, du moins un théâtre de la violence»¹².

Em Inglaterra, os excessos do drama da Restauração eram igualmente reprovados pelos críticos vitorianos e só mais tarde a obra foi um pouco mais valorizada.

No meu entender, ela terá de ser lida como uma subversão muito ambígua dos géneros em que se apoia, o que, de resto, está de acordo com as próprias indicações do autor que a classifica como uma «peça extravagante» no Prólogo («as wild and extravagant as the Age») e, sobretudo, não pode ser menosprezada a sua importância para o rumo que o donjuanismo haveria de tomar. Não só a nível musical, através de Gluck e outros compositores, a peça de Shadwell foi um caminho para o *Don Giovanni* de Mozart / Da Ponte, mas também o foi a nível literário.

Concebida nos anos em que a tragédia de horrores era muito popular (o género atinge o seu pico de popularidade precisamente em meados de 1670), a obra é muito marcada pelo gosto da época, mas não deixa de subverter as regras da tragédia: «Shadwell, through Don John and his cohorts, satirizes libertinism, Hobbes's philosophical tenets, and tragedy as a genre»¹³.

De facto, *The Libertine* é predominantemente uma peça musical cômica e irónica que explora bem a figura do criado, Jacomo, na tradição italiana, podendo ser encarada como uma subversão, não só da tragédia, mas de todos os géneros então em voga (da tragédia de horrores, da comédia de costumes e da sátira). E assim se deve entender a declaração de Don John de que a violação é um ato nobre e heroico porque evita o prejudicial relacionamento amoroso.

Shadwell faz vários outros tipos de subversão: quando a estátua dá a beber sangue a Don John e aos seus outros dois companheiros, não só inverte a tradição eucarística de transformação do sangue em vinho, mas deste modo

¹⁰ Bévotte – *op. cit.*: 350.

¹¹ C. Keller – «Thomas Shadwell», Pierre Brunel (org.) – *Dictionnaire de Don Juan*. Paris: Laffont, 1999. 861.

¹² *Ibidem*.

¹³ Smith – *op. cit.*: 55.

acentua a exclusão das personagens da humanidade, tornando-as anticristos em vez dos deuses que pretendiam ser. Em si, Don John é pura positividade:

Don John:
My Sense instructs me, I must think 'em right.
On, on my Soul, and make no stop in pleasure,
They're dull insipid Fools that live by measure.¹⁴

A lei individual e a lei social opõem-se quando a vivência do prazer implica o sacrifício das vidas dos demais. A escolha de Don John de viver segundo a sua natureza, rompendo o contrato com os seus semelhantes, afasta-o deles. Na famosa ária do champanhe da ópera de Mozart, o vinho simboliza a desmedida dos prazeres terrenos que o herói de Shadwell adota até ao limite:

Don John:
Youth is a Fruit that can but once be gather'd,
And I'll enjoy it to the full.¹⁵

E na linha da subversão, não podemos deixar de achar cómica a cena do envenenamento de Leonora (a Elvira de outras obras) quando Don John diz a seu respeito:

Don John:
This is the most unreasonable, insatiable loving Lady that ever was abused by man; she has a kind of Spaniel love, the worse you use her, the more loving she is. Pox on her, I must be ride of her.¹⁶

Uma outra virtualidade da peça e ainda uma outra subversão é dar ao protagonista uma dimensão grandiosa e heroica pela primeira vez, aspeto que vai ser adotado por Mozart / Da Ponte: a não conversão e a fidelidade aos seus princípios tornam-se na peça de Shadwell e na ópera de Mozart uma questão essencial como era o arrependimento no drama fundacional.

O duplo «não» de Don Giovanni em Mozart / Da Ponte (*Pentiti scellerato!* – *Non vecchio infatuato!* – *Pentiti.* – *No*) na Cena 17 do II Ato tem a correspondência no sim à vida que ele encarna. Mas em Shadwell esta questão

¹⁴ Shadwell – *op. cit.*: 28.

¹⁵ *Idem*: 72.

¹⁶ Shadwell – *op. cit.*: 54-5.

merece tanta importância que se estende por três cenas, o que traz a ressonância bíblica de figuras como Judas e Pedro que negam Cristo por três vezes («não cantará o galo sem que me tenhas negado três vezes»).

Primeiro, a forma de um fantasma incita Don John e os companheiros ao arrependimento:

Ghost:
Heaven has permitted me to animate
This Marble body and I come to warn
You of that vengeance is in store for you,
If you amend not your pernicious lives.

Don John:
We are too much confirm'd.¹⁷

Depois da recusa, acompanhada de provocações à Estátua, esta ainda insiste:

Ghost:
Cannot the fear of Hell's eternal tortures,
Change the horrid course of your abandon'd lives?
Think on those Fires, those overlasting Fires,
That shall without consuming burn you ever.

Don John:
Dreams, dreams, too slight to lose my pleasure for.¹⁸

E lança-lhe ainda um último repto:

Statue:
Will you not resent and feel remorse?

Don John:
Cou'dst you bestow another heart on me, I might; but with this heart I have, I cannot.¹⁹

¹⁷ Shadwell – *op. cit.*: 71.

¹⁸ Shadwell – *op. cit.*: 73.

¹⁹ *Idem*: 84.

O exemplo devoto para o qual o donjuanismo de início remetia, relacionado com o contexto medieval da Contrarreforma, é agora um interesse mais moderno e mais inequívoco pelo indivíduo, e Don Juan torna-se uma figura que pode ser admirada pela sua coerência e até pelo seu heroísmo. As cenas finais de Rosimond e de Molière são bastante curtas e não têm esta dimensão heroica. Em contrapartida, o herói de Shadwell não compromete nunca a sua liberdade que assume corajosamente e repetidamente mesmo na iminência da morte. Só em anos mais recentes isto é reconhecido, embora sem se estabelecer a correlação com a obra de Mozart / Da Ponte:

Shadwell makes Don John entirely courageous. He faces his destruction with bravery, without compromising his horrible principles. The emphasis on heroism goes beyond the more ambiguous endings of Tirso and Moliere, where we may or may not find Don Juan a heroic figure.²⁰

À semelhança de Don Giovanni de Mozart, e em contraste com a figura dos dois criados nas duas obras, também Don John não mostra qualquer receio: «These things I see with wonder, but no fear»²¹. E a sua atitude é de desafio, ecoando o «foolish Ghost» da peça no «veccio infatuato» da ópera:

Don John:
Think not to fright me, foolish Ghost; I'll break your
Marble in pieces, and take down your Horse.²²

A atitude aparentemente paradoxal de conceber um herói da sensualidade e condená-lo no final pela justiça divina é explicada pela tensão da individualidade face à coletividade que começou a manifestar-se durante o século XVI e que se acentuou no século seguinte. Daqui resultou o tratamento ambíguo de Don Juan, simultaneamente marcado por traços divinos e diabólicos numa espécie de cumplicidade entre os poderes de Deus e do Diabo. Satanás poderá ser um instrumento do amor divino ao apossar-se de Judas²³, imediatamente antes das suas três negações. De igual modo, colocar a rebeldia no seu extremo poderá servir para a rejeitar e confirmar o poder da lei social.

²⁰ Anthony Kaufman – «The Shadow of the Burlador: Don Juan on the Continent and in England», *Comedy from Shakespeare to Sheridan: Change and Continuity in the English and European Dramatic Tradition*. Newark / London: Ed. & Introd. A. R. Braunmuller and J. C. Bulman, 1986. 249.

²¹ Shadwell – *op. cit.*: 84.

²² *Idem*: 84.

²³ Evangelho Segundo S. João. 13: 27.

Deve-se também a Shadwell o contraste entre duas possíveis atitudes femininas perante Don Juan, corporizadas em Leonora e Clara que, na ópera de Mozart, constituem o par Donna Elvira e Donna Anna.

Leonora / Donna Elvira é a mulher humilhada, mas irremediavelmente apaixonada, que renuncia tanto à vingança como à reconciliação e cuja piedade e preocupação pelo marido não esmorecem. Pelo contrário, Clara / Donna Anna²⁴ é a mulher que aspira à vingança na linha das heroínas furiosas da tragédia, interiorizando o conflito entre forças divinas e demoníacas: «Let us not waste our time in fruitlest grief; let us employ some to pursue the murderers»²⁵.

Mozart fez dela um mito em torno do qual os românticos centraram a intriga ao explorar a ideia de que ela é o último e único amor de Don Juan que se revela demasiado tarde. Na ópera de Mozart, o confronto musical entre Donna Anna e Don Giovanni mostra-se no dueto / duelo amoroso, sugerindo que ela é a única mulher digna dele.

Quando a ópera de Mozart é representada em Praga, o donjuanismo já pertencia à tradição cultural do Ocidente, pois o tema era falado em várias línguas e em vários países. E. T. A. Hoffmann (1776-1822) faz uma interpretação muito particular da ópera, sobretudo atendendo aos aspetos musicais (o autor, também músico, muda o seu nome do meio para Amadeus em honra a Mozart) e é essa interpretação que vai influenciar o romantismo alemão e o teatro russo no protagonismo dado a Donna Anna, embora retomando ou não o seu valor redentor.

Hoffmann elege alguns aspetos secundários do tema e um deles é a importância de Donna Anna, em detrimento de Donna Elvira, precisamente por aquela ser mais enigmática. Na estrutura do mito, ela passa a ter um papel fundamental como mulher destinada a revelar a Don Juan a sua natureza divina. Este novo foco de interesse do mito diminui o tradicional papel da estátua do Comendador:

Chez les poètes qui ont suivi Mozart glosé par Hoffmann, on a l'impression que l'auguste Statue n'est plus qu'un exécutant. Don Juan meurt d'abord d'avoir rencontré en Donna Anna la damnation de l'amour violent; il ne peut pas ne pas l'aimer, il ne peut pas l'aimer. Elle est prise dans la meme contradiction.²⁶

²⁴ Escolho a versão italiana do nome e não a espanhola (Doña Ana), uma vez que a personagem deve a Mozart a sua celebridade.

²⁵ Shadwell – *op. cit.*: 63.

²⁶ J. L. Backès – «Donna Anna», Pierre Brunel (dir.) – *Dictionnaire de Don Juan*. Paris: Robert Laffont, 1999. 29.

Bernard Shaw parodia este aspeto trágico em *Man and Superman* (1903), a sua peça sobre Don Juan: «that's the devilish side of a woman's fascination: she makes you will your own destruction»²⁷.

A interpretação romântica de Hoffmann, propondo um herói em busca de um ideal de mulher, propiciou também a fusão do mito de Don Juan com o mito de Fausto, cuja versão mais interessante é talvez a de Grabbe, *Don Juan und Faust* (1829). Com a junção destes dois mitos, cujas possibilidades já foram sistematicamente anotadas por Becerra Suárez²⁸, também se dá a junção de duas filosofias de vida que podem ser consideradas opostas: por um lado, uma filosofia da luz, católica, sulista, de afirmação da vida e do prazer voluptuoso e, por outro, uma filosofia resultante do protestantismo, um mito do Norte, da noite e da meditação que busca o absoluto no conhecimento.

O donjuanismo é, sem dúvida, um ponto de encontro do imaginário europeu. Mas é também um lugar de convergência de diversas formas artísticas. Nessa confluência, importa não esquecer o papel essencial de Shadwell nas ideias que reconhecemos em Mozart, o verdadeiro criador do mito, segundo Jean Rousset²⁹. Através do confronto da palavra e da música, Shadwell e Mozart / Da Ponte deram a Don Juan o enigma necessário para que a personagem e o mito pudessem evoluir em diferentes direções. Ambos enviam Don Juan para o inferno, mas não deixaram de o caracterizar com os traços positivos que haveriam de marcar o Don Juan contemporâneo.

Termino com duas interrogações: quão europeu é o mito de Don Juan e qual a forma artística que lhe é mais própria?

Para responder à primeira questão, teremos de seguir o rasto do idealismo de Hoffmann até à literatura brasileira. Aqui, a tendência é fazer de Don Juan «um anjo caído do paraíso da Beleza, que vagaria seduzindo e burlando na Eterna Busca da Mulher Ideal», constata Souza Araújo³⁰ que, tendo estudado sistematicamente o donjuanismo no Brasil, conclui que a poesia concentra em importância temática e número de obras o tratamento mais representativo do mito enquanto o tema não desperta grande entusiasmo por parte dos autores na ficção³¹. Talvez seja por esta demanda poética que o tema tem mais

²⁷ George Bernard Shaw – *Man and Superman*. 2010 [1909]. 27. http://www.wordiq.com/books/Man_And_Superman/27 (acesso em 24/6/2013).

²⁸ Carmem Becerra-Suárez – *Mito e literatura – estúdio comparado de Don Juan*. Vigo: Serviço de Publicações da Universidade de Vigo, 1997. 143-5.

²⁹ Jean Rousset – «Don Juan ou as metamorfoses de uma estrutura», Jean Rousset e outros – *O mito de Don Juan*. Tradução de Maria Luísa Trigueiros Machado e Maria Filomena Boavida. Lisboa: Arcádia, 1981. 40.

³⁰ Jorge de Souza Araújo – *Do penhor à pena: estudos do mito de Don Juan, desdobramentos e equivalências*. Ilhéus / Bahia: Editus (Editora da Universidade Estadual de Santa Cruz), 2005. 246.

³¹ *Idem*: 249-250.

aceitação na poesia lírica: «a imagem que predomina na incorporação do mito de Don Juan na literatura brasileira tem o faro do absoluto, a inconstância da alma, a assunção trágica da insatisfação existencial»³².

A segunda questão conduz ainda a uma outra:

Poderá Don Juan, que nasceu no teatro e morreu em cena, manter a sua grandeza tragicômica noutra lugar que não o género teatral? Não perderá ele o seu poder se deixar de ignorar a sua morte quando a encara de face como no teatro de Shadwell e no texto de Da Ponte na ópera de Mozart?

³² *Idem*: 247.

Breves considerações sobre a evolução e metamorfoses do surrealismo em Portugal

RUI SOUSA
CLEPUL

Qualquer exercício de perspectiva sobre a evolução de um movimento artístico com impacto em várias expressões artísticas e extremamente complexo no que respeita a uma dimensão filosófica e ética próprias é sempre particularmente difícil de executar e depende de uma atenção a múltiplas opiniões e pontos de vista, nem sempre fáceis de reunir. Em especial num caso como o do Surrealismo em Portugal, em que muitos dos protagonistas que deram corpo à manifestação peculiar do movimento internacional entre nós – ou que dele foram pelo menos notáveis *compagnons de route* – partiram já sem que a devida atenção lhes tenha sido prestada e sem que se tenha efetuado um trabalho consistente de recolha de testemunhos amplos, propiciadores de uma conceção alargada do que foram as circunstâncias do Surrealismo português e das expressões diversas e contraditórias que assumiu. A nosso ver, parece-nos que o percurso crítico do Surrealismo em Portugal tem sofrido de uma bipolarização extremada das tomadas de posição, que contamina debates como o relacionado com as balizas cronológicas em que se poderia falar da presença concreta de uma expressão surrealista portuguesa ou o que diz respeito à discussão em torno do conceito de Abjecionismo e da situação dos autores da dita segunda geração surrealista, devedores de uma bagagem cultural muito mais vasta do que aquela que uma abordagem demasiado programática, emanada da ortodoxia bretoniana, permite perceber.

O percurso do Surrealismo em Portugal foi bastante acidentado, conheceu sistemáticas divergências e pontos de ruptura e de metamorfose, conquistou um espaço peculiar conjugando diferentes heranças internacionais com a tradição intrinsecamente portuguesa e com a situação cultural e sociopolítica em que emergiu e terá revelado um dos mais permanentemente críticos e questionadores quadros de releitura do significado do Surrealismo, das suas conquistas e da sua importância no campo do conhecimento sobre o humano em toda a sua amplitude.

Neste texto procuraremos delinear alguns dos momentos cruciais do Surrealismo em Portugal, não fazendo ainda assim incursões na discussão sobre a (para muitos e para nós também) evidente presença de marcas surrealistas

antes da década de 40 em que normalmente situamos a sua eclosão nacional¹ ou sobre a pertinência do debate acerca das relações entre o Surrealismo e o Abjeccionismo, que assumiremos desde já como relevantes e portanto peça nuclear do quadro que passaremos a delinear.

Considerando merecedoras de atenção e portanto não sonegáveis numa reflexão completa sobre o assunto as perspetivas que fazem recuar a baliza das primeiras expressões intrinsecamente surrealistas em Portugal à exposição de 11 de novembro de 1940 (apresentação de obras de António Pedro, de António Dacosta e de Pamela Boden) ou a 1942 (ano em que António Pedro editou o primeiro de dois números da luxuosa revista *Variante* e publicou a novela *Apenas uma Narrativa*, particularmente devedora do Surrealismo²), e não descurando a presença de obras como *Um Homem de Barbas*, de Manuel de Lima (1944), autor com prolongamento relevante no terreno que analisamos, parece-nos que a experiência surrealista, conforme julgamos que deva ser considerada, depende de uma ideia de coletividade, mesmo quando a sua natureza consiste na reunião de vontades muito diferentes entre si e sem um programa expresso e evidente, e de uma ideia consciente de ligação à dinâmica de um dado movimento estético e das suas periferias, que não consideramos existir consistentemente também nos encontros no Café Hermínius³.

Em 1947, são vários os acontecimentos que apontam para uma movimentação no sentido de se formar um Grupo Surrealista em Portugal e

¹ E neste sentido reproduzimos a sugestão de Perfecto E. Cuadrado, que distingue o Surrealismo enquanto «experiência interior (de iluminação, convulsão, atitude moral ante – e na – realidade) de conhecimento e liberdade, de natureza incomunicável, em virtude do seu carácter exclusivamente individual e da sua inefabilidade essencial» de uma «dimensão temporal» e portanto localizada num determinado momento histórico passível de ser balizado, mesmo que com diferentes enquadramentos, e que foge à amplitude quanto a nós excessiva que lhe atribuiu Natália Correia em *O Surrealismo na Poesia Portuguesa* (Perfecto E. Cuadrado – *A única real tradição viva. Antologia da poesia surrealista portuguesa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998. 25-27).

² Independentemente de nos merecer todo o interesse a polémica quanto à propriedade de se considerar António Pedro um autor surrealista, dado o seu turbulento percurso político e a carência de uma ética pessoal conjugável com aquele que define a genuinidade dos seguidores do movimento, não é este o momento de debatermos esse assunto, que é mais da ordem da vivência e do ideal artístico do que do campo da produção literária e plástica, no qual Pedro terá de ser tido em conta. Até mesmo se, aproveitando o sentido que coloca reservas ao seu lugar no desenvolvimento do Surrealismo intrinsecamente português, nos referíssemos às considerações que distinguem as ideias de Surrealismo em Portugal e de Surrealismo português, sendo o primeiro mais identificável com António Pedro e com o Grupo Surrealista de Lisboa em que foi figura central e o segundo mais próprio do trabalho levado a cabo pelo grupo dissidente e depois pelos seus ecos nas décadas de 50 e de 60.

³ Perfecto E. Cuadrado, referindo-se a essa fase, considera-a parte da «proto-história surrealista» paralelamente aos encontros e colaborações internacionais de António Pedro e às suas produções de 1942 e classifica as atividades ali desenvolvidas, e que Cesariny descreve parodicamente na cronologia com que abre o volume *A intervenção surrealista* (1966) e com menor destaque em «Para uma cronologia do surrealismo português», publicada na revista *Phases* (1973), como «fase dadaísta do Surrealismo português» (*op. cit.*: 29). É também um momento marcado pela aproximação de muitos dos futuros surrealistas a uma expressão artística neorealista e a um empenhamento partidário rapidamente afastado.

de se estabelecer por via dele uma ponte com o Surrealismo internacional. Assinala Adelaide Ginga Tchen que esta situação se encontra «em relação directa com a reorganização do movimento surrealista a nível internacional e a par do clima de guerra fria no plano mundial»⁴. Aspeto que não é de somenos importância se tivermos em conta as recorrentes observações a respeito do carácter tardio do Surrealismo em Portugal, pois o facto de a maior parte dos que darão corpo ao movimento serem ainda muito jovens e orientarem a sua necessidade de intervenção e de contestação segundo os paradigmas do Surrealismo reemergente, bastantes diferentes daqueles defendidos nos manifestos bretonianos de antes da II Guerra Mundial, pela demarcação absoluta de qualquer possibilidade de filiação partidária, e portanto uma ferramenta teórica fundamental para os autores portugueses em fuga do Neorealismo⁵. Observa exemplarmente António Cândido Franco:

Ao invés do que se tem dito, a década de quarenta, não obstante o esvaziamento mediático, ou por causa dele, significou para o surrealismo um passo em frente e representou para o aparecimento do surrealismo em Portugal um húmus de excepcional favor. A segunda metade da década de quarenta foi um meio muito mais favorável à eclosão do surrealismo português do que teria sido a década anterior, marcada pelo esforço, e pelo cansaço, da adesão do surrealismo ao materialismo dialéctico.⁶

A primeira grande faceta do Surrealismo português, independentemente da discussão relativa a quem terá chegado primeiro ao contacto com André Breton no sentido de se formar um grupo surrealista em Portugal, é justamente esta notória rutura com todas as expressões artísticas contemporâneas, em especial com o Neorealismo. Luiz Pacheco assinala, no seu estilo muito próprio, a difícil situação em que se encontravam os surrealistas aquando do emergir do movimento:

⁴ Adelaide Ginga Tchen – *A aventura surrealista*. Lisboa: Colibri, 2001. 89.

⁵ Poderíamos perguntar-nos, a este respeito, se o facto de António Pedro ser mais velho que os autores que integrarão o grupo dissidente não poderá de algum modo contribuir para uma diferente compreensão do Surrealismo, visto que o autor de *Apenas uma narrativa* tinha um contacto internacional mais prolongado e cronologicamente coincidente com o grupo surrealista conforme se expressava antes da Guerra. António Cândido Franco considera a este respeito que o percurso de António Pedro «foi em grande parte produto da década de trinta» e portanto por um determinado entendimento da necessidade de um rumo político doutrinário que era próprio de outra visão do mesmo movimento (*Notas para a compreensão do surrealismo em Portugal*. Évora: Licorne, 2013. 245).

⁶ António Cândido Franco – *op. cit.*: 244-245.

tinham que lutar em duas frentes: a do regime e seus acólitos (PIDE, fachos) e a dos neo-realistões e seus próceres, já lançados na correria para o sucesso e as coroas, as massinhas. Por ora, nos primórdios, na área dos surrealistas (e o termo tinha, à época, um pesado ressaibo pejorativo: tanto dava para maluco, como para maricas, bêbedo, pilha-galinhas, terrorista cultural) era tudo a brincar, gratuito, espontâneo, projectado do mais profundo de cada um. Mesmo os livros de Maurice Nadeau ou do Breton que traziam debaixo do braço como parangonas não eram bíblias para respeitar ou imitar cegamente, antes roteiros e armas de arremesso à pasmaceira lisboeta. E não se davam como evangelistas a doutrinas multidões. Queriam seguir no seu exclusivo caminho e que os não chateassem.⁷

Cesariny dá um alcance muito curioso a esta questão, ao considerar que «esta ruptura só encontraria solução na adesão ao surrealismo, movimento até então tabu entre a intelectualidade local»⁸. Portanto, o Surrealismo surge como a solução mais favorável a problemas preexistentes na consciência dos surrealistas portugueses, sobretudo a necessidade de encontrar uma forma de expressão radicalmente alternativa ao contexto cultural vigente. E é o facto de o Surrealismo ser entendido como uma solução para um determinado problema local muito persistente e entendido como resultante de diferentes formas de opressão que explica por que motivo, desde os primeiros documentos conhecidos do período anterior à formação de grupos surrealistas, se manifeste a necessidade de uma independência absoluta mesmo em relação ao núcleo parisiense.

Vejam-se as cartas publicadas em 1974 por Cesariny e Cruzeiro Seixas com o título *Contribuição ao registo de nascimento, existência e extinção do Grupo Surrealista de Lisboa*. A 17 de agosto de 1947, Alexandre O'Neill e António Domingues, numa carta que endereçam a Cesariny, na ocasião em Paris, assinam como «surréalistes au Portugal» dentro de um espírito de comunicação de experiências entre Portugal e França que surge da ideia de que «neste campo fértil do surrealismo existe um» lugar onde «para» este substantivo próprio, «uma vez que eu consiga lançar para o centro dos papéis todas as pré-posições [...]»⁹. Aprendizagem de uma forma de articulação das características próprias a uma conceção tida por adequada, portanto. Cerca de um mês depois, O'Neill procura combinar com Cesariny uma forma de se estabelecerem numa casa em conjunto com Moniz Pereira e António Domingues, o que deixa perceber um grande entendimento entre os mais jovens, em contraponto com as considerações severas que nessa carta tece (e que ecoam palavras que lhe haviam

⁷ Luiz Pacheco – *Figuras, figurantes e figuras*. Lisboa: O Independente, 2004. 86-87.

⁸ Mário Cesariny – *As mãos na água, a cabeça no mar*. Lisboa: Assírio & Alvim, 266.

⁹ *Idem, ibidem*: 291-292.

sido dirigidas por Cesariny) a respeito de Cândido Costa Pinto e de António Pedro, justamente por serem mais velhos e serem vistos como conservadores: «Por outro lado, sabes como a gente «adulta» tem espasmos de cisne orgulhoso quando se pressente à frente de qualquer coisa, mesmo até duma simples superstição como é o neo-realismo...». Mas esta carta de O'Neill é ainda mais relevante por expor de forma muito clara e objetiva os princípios norteadores da postura dos surrealistas portugueses:

Pelas próprias razões super-realistas que, tu e eu, pelo menos, adoptámos, é de toda a conveniência que haja inteira autonomia em relação ao movimento francês, isto é: não negando a evidente «filiação» no «surréalisme» (daqui eu preferir «super-realismo» para nós) não nos comprometermos para além dos princípios que descobrimos e adoptamos. Não acredito no nacionalismo literário (e por isso nego o valor tanto ao neo-realismo como ao S.P.N., como ao Realismo Socialista, sabendo, embora, que há boas intenções em dois deles (de boas intenções está o inferno...). E por não acreditar em nacionalismo literário, julgo impossível haver um super-realismo «português»: o que há, é claro, é – por acidente (acidente que não escapa ao condicionalismo mesológico...) – uns indivíduos portugueses que são super-realistas. Isso traz, evidentemente, um certo número de características nossas às nossas realizações super-realistas, mas é ainda um problema, afinal, de estilo [...].

Haverá, portanto, toda a conveniência em estabelecer ligações íntimas com o Breton, etc... mas, julgo eu, com a máxima cautela, pois pode ser que não sejam... surrealistas... Percebes? Até que ponto o conservadorismo do Breton, o saudosismo dele, é verdade?¹⁰

Assinalem-se, neste riquíssimo documento, em que Cesariny aproveita para comentar em rodapé a confusão gerada pelo duplo projeto de uma publicação portuguesa com colaboração surrealista internacional¹¹, aspetos como a discussão do nome a adoptar (e da possibilidade de se escolher uma designação

¹⁰ *Idem, ibidem*: 294-295.

¹¹ Esta questão permitirá também compreender as diferentes posturas dos nomes ligados ao Surrealismo português, já que, de acordo com Cesariny, a sua proposta passava por «um pequeno caderno de colaborações surrealistas, portuguesas, entende-se, caderno que, pedia eu, seria apresentado pelo próprio Breton» e a de António Pedro, naquilo que parece uma atitude de boicote a essa iniciativa, passaria pela «ideia, grandiosa, de fazer reaparecer a revista «Variante» como revista surrealista internacional» (*idem, ibidem, op. cit.*: 312). Salta à vista, uma vez mais, a diferente forma de compreender a relação entre o Surrealismo português e o seu congénere francês, num caso tratando-se de um projeto intrinsecamente de autores portugueses associados a Breton apenas como produtor de um discurso ao qual se dá continuidade autónoma, e, no outro, da diluição da vertente portuguesa numa obra de amplitude cosmopolita que, justamente por ser dispendiosa, conduziu ao fracasso de ambos.

distintiva «para nós»), a necessidade de manter uma autonomia constante e observadora face a Breton e ao seu grupo surrealista (em certa medida mesmo de desconfiança, como demonstra a dúvida quanto a ainda serem surrealistas, ou seja, ainda não se terem transformado também numa forma de academização), as fortes reservas quanto ao Neorealismo e a consciência de que, mesmo recusando um nacionalismo literário explícito e redutor, seria com naturalidade que a base portuguesa surgisse como suporte das criações dos surrealistas portugueses. A recusa, como se observa claramente, não é nunca de Portugal ou da cultura portuguesa mas, por um lado, dos seus usos inadequados e, por outro, da sua anulação em virtude de uma outra cultura diferente, mesmo que aquela em que se originou o modelo estético a aprofundar.

Neste conjunto de cartas esclarecedoras, serão ainda de destacar as duas que Mário Cesariny envia para assinalar a sua rutura para com o Grupo Surrealista de Lisboa. A primeira, dirigida a O'Neill e António Domingues – um ano antes entusiastas interlocutores de um projeto em gestação –, acusa as atividades levadas a cabo pelos que se reuniam em casa de António Pedro de promoverem uma excessiva preocupação de índole estética, convertendo o Surrealismo em mais um ramo inoperante do sistema literário e totalmente desligado de objetivos profundos de transformação do indivíduo e de revolta contra o meio envolvente, e de estarem excessivamente próximas do «comportamento surrealista tal como ele foi e vem sendo *vivido e teorizado* tanto por Breton como por Calas, entre muitos outros». A segunda, dirigida a António Pedro, assume «que me desligo inteiramente do chamado Grupo Surrealista de Lisboa por não acreditar que seja Grupo e ainda menos que seja Surrealista»¹².

Antes de nos referirmos às derivas significativas na compreensão do Surrealismo em Portugal que seriam assumidas pelos dissidentes, em especial por nomes cruciais como António Maria Lisboa, Pedro Oom e Mário-Henrique Leiria, convirá não esquecer alguns textos significativos produzidos por autores ligados ao Grupo Surrealista de Lisboa. A 4 de agosto de 1948, esse primeiro agrupamento dava a conhecer uma das suas primeiras expressões por ocasião da homenagem pública a Gomes Leal, um dos poetas mais frequentemente reivindicados como precursores. O texto, que salienta a atenção constante dos surrealistas portugueses à tradição caseira, contesta abertamente «uma versão (oficiosa) da Santa-Conversão do Poeta e uma contraversão (real) do Poeta então logrado e gagá» com o intento de «provar a poesia de Gomes Leal, com toda a imaginação (violenta, lírica, disparatada) que é a

¹² *Idem, ibidem*: 308-309.

própria do poeta [...]»¹³. Alguns meses depois, em Janeiro de 1949, já com Cesariny à margem do conjunto, deu-se a Exposição Surrealista. O seu catálogo começava com um questionário no qual cada membro do grupo justificava a sua adesão ao Surrealismo, destacando-se em O'Neill o desejo de cisão face à convencionalidade e em António Pedro a necessidade de descobrir o Homem nas suas múltiplas camadas, mesmo as consideradas inconvenientes mas também uma noção de individualidade marcada. Fernando Azevedo respondia dizendo que «tendo eu a realidade por autêntica, válidas me são as minhas transformações por via dela, e válidas as suas por via de mim», José-Augusto França, enaltecendo a possibilidade poética libertadora do movimento, salientava que «o Surrealismo deixa-me uma porta aberta para todas as actividades-individuais-sociais em que me deseje, me encontre ou venha a desejar-me, a encontrar-me» e Vespeira falava de «libertação poética-actividade interessada e dialéctica – fora de propósitos estético-literários ou moralístico-burocráticos». A resumir tudo, o bastante claro «porque assim me apeteceu» que António Pedro parodicamente repete¹⁴. Esta posição de individualidade face a qualquer tipo de normas é também exaltada no *Posfácio a uma Actuação Colectiva*, assinado por António Pedro, em que se diz que «o acto de libertação será exclusivamente individual para quem se queira nu e não aspire apenas à substituição dum modelo por outro modelo, dum regra por outra regra de vestir» e, ideia que depois afirmará de outras formas, que «é, assim, pela total individualização, que se nos torna indispensável uma actividade colectiva»¹⁵. Além do próprio, essa exposição integrava nos chamados Cadernos Surrealistas o mais conhecido poema surrealista de António Pedro – o *Proto-poema da Serra d'Arga* –, o singular exercício de colagens de Alexandre O'Neill – *A Ampola Miraculosa* –, a conferência *A Razão Ardente*, da búlgara Nora Mitrani, elemento de contacto entre o Grupo Surrealista de Lisboa e o grupo parisiense, e o surpreendente (dado que se tratava da primeira exposição de um grupo, o que parece não justificar a visão distanciada essencial à produção de um «balanço») *Balanço das Actividades Surrealistas em Portugal*, de José-Augusto França. Não analisando aqui alguns aspetos particularmente discutíveis deste texto, por exemplo a ideia de que o atraso do aparecimento do Surrealismo em Portugal se devia «à ausência de tradições dum imaginação criadora e dum inteligência e dum cultura atentas» colocada no mesmo patamar que «o circunstancialismo que vem limitando a vida portuguesa»¹⁶, parece-nos

¹³ Petrus – *Os modernistas Portugueses. Dos independentes aos surrealistas*. Porto: C.E.P., 1962. Volume 3: 78.

¹⁴ *Idem, ibidem*: 82-86.

¹⁵ *Idem, ibidem*: 87.

¹⁶ José-Augusto França – *Balanço das Actividades Surrealistas em Portugal*. Lisboa, [s. n.], 1948. 3.

de salientar sobretudo que também França acentua a ideia geral de que o Surrealismo deve ser entendido como «uma fase de feitos isolados que se propõe ser transformada numa fase de movimento organizado»¹⁷. Sublinharemos ainda três manifestações de membros deste primeiro grupo, entretanto dissolvido, de 1951 e de 1952: o texto com que abre a primeira recolha de poesia de Alexandre O'Neill, *Tempo de Fantasmas* (1951), no qual manifestou o afastamento do Surrealismo e considerou, lançando farpas aos surrealistas dissidentes, que a «aventura surrealista – continua – reduzida, como merece, às alegres actividades de dois ou três incorrigíveis pequenos aventureiros [...]»¹⁸; o muito interessante texto «Do Surrealismo. Discussão de Cinco Pontos Afins», que Fernando Azevedo publicou em 1952 na revista *Tricórnio*, em que comentou a suposta ortodoxia surrealista dizendo que «o destino dum que propõe a liberdade de entender poeticamente o homem e a vida pela franqueza dos meios e da acção de fazê-lo, outra não será, afinal, do que o de perfazer-se nas heterodoxias diversas a que uma liberdade assim em uso conduz»¹⁹; e, finalmente, a entrevista com que Fernando Lemos, Fernando Azevedo e Vespeira se manifestaram no espaço da sua exposição conjunta de 1952, na qual, além de várias considerações importantes acerca da inovação do processo artístico que levavam a cabo em contraste com a monotonia quotidiana, sobressai o comentário de Vespeira:

O Grupo Surrealista de Lisboa foi coisa que se desfez por incompatibilidade de horários [...]. E não só não pode haver dois relógios iguais como também nenhum deles pode acertar com a chamada «hora oficial»... É claro que um grupo não limita um movimento e o surrealismo está na liberdade de cada um de nós, na consciência poética que nos revelou.²⁰

Se excluirmos uma atitude muito mais ampla, radical e sistematicamente crítica e a maior inclinação poética dos seus representantes, enquanto o Grupo Surrealista de Lisboa esteve muito ligado às artes plásticas, parece-nos que muitas destas considerações poderiam ter sido assumidas pelo grupo dissidente, uma vez que também nele rapidamente emergiu a consciência da impossibilidade ou validade de uma efetiva atuação coletiva e se destacou a opção pela descoberta da heterodoxia particular de cada um, caminho aliás

¹⁷ *Idem, ibidem*: 8.

¹⁸ Petrus – *op. cit.*: 206-207.

¹⁹ *Idem, ibidem*: 115.

²⁰ A.S.O. – «Pequeno escândalo no Chiado... A Arte não resolve problemas mas sugere problemas – dizem-nos três pintores surrealistas», *Colóquio Artes*. 2.ª série. 1992. N.º 94: 8.

indispensável ao emergir de posicionamentos perante o Surrealismo tão diversos como os de António Maria Lisboa, Mário-Henrique Leiria e Pedro Oom, figuras essenciais para uma compreensão alargada do Surrealismo em Portugal nas suas profundas cambiantes e particularidades, que dariam mesmo corpo à necessidade de uma rutura, corporizada, quer em percursos radicalmente independentes, quer na constituição do discurso comum abjecionista. As primeiras expressões coletivas deste grupo deram perfeitamente corpo a um dos traços constantes do Surrealismo em Portugal, as querelas entre os supostos seguidores do movimento. Em novembro de 1949, um «Comunicado pelos surrealistas» opera um ataque ao Grupo Surrealista, acusando de irresponsabilidade, de esteticismo e de inoperância a sua atividade e excluindo do Surrealismo os alvos mais expressivos, António Pedro, José-Augusto França e Cândido Costa Pinto. O que mais nos parece interessante neste comunicado é verificar que os dissidentes, no mesmo momento em que procuram distinguir-se do primeiro grupo, acabam por abrir caminho à sua própria cisão, assumindo a sua posição no contexto do Movimento Surrealista mundial como «*anticolectivista*; antiestábulo literário e respectivo cortejo de esperanças, crenças e sabores; antiestética; antimoral (religiosa e a outra)»²¹. Este comunicado é ainda, sobretudo quando erguido ao estatuto de «manifesto» por Cesariny, que dele publica um excerto em *A Intervenção Surrealista* – e é de todo o interesse verificar o alcance do gesto crítico do organizador, que reduz as afirmações a conservar de modo a omitir, quer as referências ao Grupo Surrealista de Lisboa, quer os traços que geraram a divergência interna quanto ao conteúdo dessas considerações – um revelador mapeamento das influências estéticas reivindicadas pelos dissidentes. É notável o destaque dado à edição de 1947 dos *Manifestos do Surrealismo*, que assinala uma dada fase da evolução dos textos programáticos do movimento internacional e, sobretudo, destaca os mais consentâneos com o espírito e as necessidades sentidas em Portugal aquando da adoção do Surrealismo (os *Prolegómenos a Um Terceiro Manifesto do Surrealismo ou Não* e os significativos textos de 1947 e 1948, *Rupture Inaugurale* e *À Bas les Glapisseurs de Dieu*, nos quais se definia a atitude de

²¹ Petrus – *op. cit.*: 160. Sublinhado nosso, por via do qual pretendemos assinalar a dinâmica particular destes autores, que se reúnem coletivamente numa manifestação para ao mesmo tempo se considerarem «anticolectivistas». Este documento teria repercussão numa carta de António Maria Lisboa, na qual este assumia considerar «desinteressante, neste momento, qualquer ataque ao António Pedro, França, Cândido e etc.» e sublinhava que «só acredito na «nossa posição» quando forjada muito em conjunto ou quando ela é individual (principalmente esta)» (António Maria Lisboa – *Poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995. 179). Esta postura de negociação entre incursões coletivas e um trabalho preferencialmente individual é uma das heranças que deixarão no espírito da segunda geração surrealista, que nunca se assumiu enquanto grupo apesar de os seus membros se reunirem constantemente, partilharem uma mesma ética e uma mesma postura pública e editarem coletivamente.

absoluto afastamento dos surrealistas para com qualquer incursão de ordem política e para com a religião consagrada). Do mesmo modo, entre os contributos para a formação da identidade coletiva, destacam-se o balanço entre «uma vida de imaginação» e «um certo poder de repulsa e de obstinação» – que, como veremos, caracteriza os primórdios da conceção do abjecionismo –, a supremacia da «vida particular e pública de cada um dos signatários» e um vasto conjunto de precursores que conjugam simbolicamente autores internacionais e portugueses e, sobretudo, dão o devido destaque a alguns dos dissidentes do grupo bretoniano, em especial Antonin Artaud. Será este um resumo particularmente feliz da situação surrealista portuguesa, na sua complexa simbiose entre uma certa fase das doutrinas bretonianas, um leque de escritores e artistas plásticos internacionais bastante diversificado e a receção de uma tradição portuguesa particularmente rica, ao contrário do que sugerira José-Augusto França²². Elenco que conheceria sistemáticas versões alargadas, por exemplo no importante texto coletivo *Afixação Proibida* (1949), que, à semelhança de outros, marca também a adesão dos surrealistas dissidentes a um determinado imaginário do Poeta que associa componentes como a libertinagem, a maldição derivada da incompreensão pública da sua atividade e o visionarismo das verdades que pronuncia²³.

Outros textos deste período passam por uma intromissão, digna da guerrilha múltipla em que o grupo dissidente foi fértil, na polémica mantida entre João Gaspar Simões e os representantes do Grupo Surrealista de Lisboa, por via da qual Mário Cesariny e Pedro Oom optam por fazer um ataque generalizado, quer às teorias veiculadas pelos dois lados da contenda, quer a outros críticos que se haviam ocupado do Surrealismo, como Jorge de Sena, Adolfo Casais Monteiro, Mário Dionísio e os representantes da *Seara Nova*, e à opinião pública que associava atividades surrealistas a uma série de intervenções que não lhes estavam ligadas. É sem dúvida um dos mais ilustrativos documentos da absoluta recusa preconizada, que arrasa numa única incursão alvos muito diversos, incluindo os que haviam feito parte dos primórdios da caminhada surrealista em Portugal. Entre outros, deve sublinhar-se também nesta sequência o texto *Do Capítulo da Proibidade*, em que os dissidentes respondem ao texto de rutura de Alexandre O'Neill para recordarem a «oposição "local"»²⁴ ao Grupo Surrealista de Lisboa e para repudiarem as atitudes que o poeta exibira aquando da 2.ª Exposição Surrealista de 1950 e a sua facilidade em mudar facilmente de concepções.

²² Indicamos, justamente para assinalar a importância da reconversão que o documento sofre em 1966, a sua inclusão em *A intervenção surrealista*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998. 157.

²³ Mário Cesariny – *A intervenção surrealista*: 107-114.

²⁴ *Idem, ibidem*: 175.

Rapidamente, porém, depois destas manifestações públicas e das relativas polémicas resultantes dos debates no J.U.B.A. em maio de 1949, em que se registaram outros momentos do conflito aberto entre os membros dos dois grupos e entre os dissidentes e a opinião pública em geral, por exemplo com atuações performativas provocatórias como a entrega de um gato preto como forma de expressão, e das duas Exposições dos Surrealistas, que propiciaram iguais picardias entre pontos de vista divergentes, se começou a observar a tendência intrínseca para a cisão no seio do grupo dissidente. É uma outra metamorfose do discurso sobre o Surrealismo em Portugal, que conduzirá à recusa da possibilidade de manifestações surrealistas coletivas em Portugal e mesmo aos sinais de rutura relativamente ao próprio Surrealismo. Ainda em 1949, na *Carta ao Egito*, Pedro Oom, dirigindo-se a Egito Gonçalves, afirma que «o poeta é rebelde sem premeditação, demolidor de tudo e de si próprio», justificando assim «que resultem contraditórios os termos de poeta católico, marxista, surrealista, existencialista, anarquista ou socialista, quando não se desconhece que só ao poeta é dado compreender o poeta»²⁵. A recusa de qualquer etiqueta definidora da atividade individual de cada artista é estendida desde logo ao próprio surrealismo, o que não andarão muito longe das considerações de Mário-Henrique Leiria em maio do mesmo ano, em que reage às sessões no J.U.B.A. e caracteriza o seu próprio percurso no contexto do Surrealismo: «Vou agora tentar dar uma ideia da minha posição, pois considero-me um surrealista bastante anterior a qualquer aparecimento de grupos mais ou menos surrealistas, surrealizantes ou mesmo surrealistas»²⁶. A própria conferência de António Maria Lisboa na Casa da Comarca de Arganil, «Erro Próprio», em março de 1950, assume um carácter essencialmente individual, mesmo que veiculando as perspetivas dos dissidentes quanto à sociedade sua contemporânea e incluindo a leitura de poemas de todos os membros do grupo. António Maria Lisboa ensaia nesta conferência, como aliás noutros textos, a sua vertente de pensador do Surrealismo enquanto movimento independente de qualquer contexto nacional, e portanto enquanto expressão filosófica e mundividência, muito à semelhança do que Ernesto Sampaio faria. Abrindo um espaço particular para a Poesia na existência e na relação com a Realidade e com o espírito pragmático e utilitarista dominante, o autor de *Ossóptico* defende aqui os mais significativos pontos de vista de toda a doutrinação surrealista em Portugal acerca da relação com a religião e o pensamento científico, da absoluta recusa de qualquer tipo de «esquemas morais impostos» e das próprias condições da sobrevivência em liberdade. Ao mesmo tempo que também entreabre a porta que conduzirá ao espírito abjecionista:

²⁵ *Idem, ibidem*: 98-99.

²⁶ *Idem, ibidem*: 134.

Uma mudança de rumo em TODOS e em TUDO não pode deixar de começar em nós individualmente. «Até que ponto pode chegar um homem desesperado quando o ar é um vômito e nós seres abjectos?» – frase que poderemos intitular de central. E essa posição de abjecção, de desespero irremediável, leva-nos à única posição válida: – SOBREVIVER, mas sobreviver LIVRES, pois não existe sobrevivência na escravatura, mas na não aceitação desta. «Ser Livre» é possuir-se a capacidade de lutar contra as forças que nos contrariam, é não colaborar com elas.²⁷

Este texto contribui também para o entendimento do tipo particular de posicionamento dos autores portugueses face ao Surrealismo. É, antes de mais nada, uma questão de escolha motivada por uma necessidade sentida anteriormente: «Dentro dos nomes genéricos, mais amplos e capazes de abrigar as personalidades mais díspares, foi até hoje o Surrealismo que me apareceu, pois os seus princípios, e portanto, denominadores comuns são poucos e indistintos»²⁸. No entanto, apesar dessa simpatia para com as possibilidades amplas do Surrealismo, percebem-se desde logo os motivos da irresolúvel exaltação independente, devida provavelmente a um ambiente excessivamente moldado por exigências de ortodoxia que forçaram a uma reivindicação extrema de sentido contrário:

Mas, mesmo assim, depressa, posto a funcionar, se criaram as diversas cores Surrealistas (sem no entanto negar os seus princípios... claro!) e de tal forma, e tanto mais feroz, que o Movimento ou passa a ser a cauda dum Pontífice Inadmissível ou cai na ofensa e na querela inútil do EU SOU tu não és, a não ser que outro caminho se tenha adivinhado. E de facto assim foi: LIVRE, nem mesmo a um agrupamento de indivíduos LIVRES pode estar ligado Umbilicalmente. Na criação de um Partido existe a criação dum Compromisso entre os que o compõem, o que, forçosamente, mais dia menos dia, lhe vem a cortar os passos, lhe vem negar a Necessidade dum Necessidade Imperiosa, lhe vem barrar um Desejo Intenso [...].²⁹

Está aqui, defendido com assinalável rigor, todo o pensamento norteador do tipo de discurso assumido doravante pelos surrealistas, em especial quando se referem às condições que propiciaram o Abjecionismo. António Maria Lisboa, além de atentar nessa forma específica do Surrealismo que passa pela «veracidade e resultado somente da posição interior que, individual-

²⁷ António Maria Lisboa – *op. cit.*: 34.

²⁸ *Idem, ibidem*: 37.

²⁹ *Idem, ibidem*: 37-38.

mente, cada um vai tomando, ou tendo, e necessariamente pondo em prática», ou seja, numa ótica abjecionista, pelas diferentes respostas e possibilidades de reacção à pergunta crucial que o próprio lançou e Pedro Oom prolongou, coloca uma tónica considerável numa outra ferramenta fundamental, a crítica:

A crítica, para nós, é a acção AGRESSIVA dum indivíduo que se opõe e contrapõe a outro [...]. Criticar pressupõe não o gostar ou desgostar, que são adesões ou repulsões emocionais – mas não aceitar e impor, que é sem dúvida também uma repulsão emocional, mas, ao mesmo tempo, uma imposição emocional.³⁰

À luz desta teoria da crítica, devedora de todo um percurso de conquistas modernas que se iniciam com o destaque dado ao questionamento de todas as verdades erguidas a dogma pelo Iluminismo e se prolongam pelo erigir do ideal de subjetividade artística romântica e pela reivindicação da originalidade, da rutura e da contestação sistemática das Vanguardas históricas, parece ser indispensável à evolução social um constante debate combativo entre diferentes ideias e experiências individuais. É também aqui que reside o rastilho para as conceções que Pedro Oom defenderá nos anos 60, ao apresentar a distinção entre Surrealismo e Abjecionismo, como veremos.

Em 1950, António Maria Lisboa expressa outras considerações muito relevantes nos bastidores da correspondência que manteve regularmente com os seus companheiros de aventura. Em maio declarava, caracterizando o tipo de trabalho que poderiam empreender:

Agora creio-o absolutamente individual, sendo só possível uma colaboração por intermédio de publicações, de cartas, de pequenas ou grandes conversas em grupo não superior a 3 – ou de exposições como a que vai fazer o Seixas e o João Francisco [...]. Mas vida de grupo não será tão cedo... ou não será mesmo nunca. Creio que era assim que os ocultistas da IDADE MÉDIA trabalhavam. O Surrealista de hoje, o Homem Livre, ou que ainda se conserva Livre Hoje, é assim que trabalhará. A leitura, a escrita, a prática e a realização do Amor, a conquista da Liberdade – são formas de acção individual! Acção individual com um livro, um papel, uma Mulher, um gesto!³¹

Contribuindo para a sua perspectiva muito pessoal da atividade surrealista, e para estas referências ao ocultismo, muito concorreu o tipo de pesquisas no campo das ciências ou artes mágicas e a intenção de sintetizar o seu

³⁰ *Idem, ibidem*: 40.

³¹ *Idem, ibidem*: 191.

conhecimento numa corrente que designou por Metaciência. Perante esta conceção, o próprio Surrealismo é deslocado, deixando de ser o centro da ideia de Surrealidade para passar a ser apenas uma das suas expressões e, portanto, não necessariamente aquela a adotar mesmo pelos que se lançavam numa aventura de descoberta comum: «Mas a Surrealidade não é só do Surrealismo que hoje tem incontestavelmente um limite na acção e um limite no conhecimento – o Surreal é do Poeta de todos os tempos, de todos os grandes Poetas quaisquer que sejam as suas decisivas experiências»³². Esta perspetiva deriva também, como o próprio deixa claro logo em seguida, da atitude de descrédito e esquecimento que André Breton e outras figuras notáveis do movimento surrealista internacional tiveram para com os portugueses, deixando-os num misto de desapontamento e necessidade de encontrar soluções pessoais para levar a cabo a urgência de atuação pessoal em liberdade relativa. Outra frase emblemática desta carta – «Serei ou não surrealista de hoje para o futuro com a minha METACIÊNCIA e o NÓSSO ABJECIONISMO – eu não me pronunciarei sobre tal»³³ – dá a entender que a Metaciência adotada por António Maria Lisboa, enquanto pensador autónomo, está integrada num espírito comum – o Abjecionismo – e portanto é uma das respostas possíveis à tal questão subjacente.

É justamente essa a imagem que Mário Cesariny fixará, em *Para uma Cronologia do Surrealismo Português*, ao referir-se a si e aos seus companheiros como «uma geração que despontava, descobria e repudiava, amava ou detestava a seu talante, e pronta, sempre, a decapitar qualquer chefe, por muito extraordinário ou amável que fosse» e ao defender que em Portugal o Surrealismo assumiu «três posições que, convergindo, divergem: o Amor, Mágico e Extra-Mundo, de António Maria Lisboa; o «Amor, Amor Humano», amor que «nos devolve tudo o que perdêssemos», de Mário Cesariny de Vasconcelos; e a impossibilidade de Amor, ou a Abjecção, de Pedro Oom». São estas, assim, as «chaves muito diversas» com que foi possível situarem-se os surrealistas portugueses perante o choque de perceberem que não poderiam aceder ao paraíso sublime proposto por Breton e seus companheiros franceses, pois «para nós o paraíso foi a luta contra os horrores, foi a Visão – minuto que fosse, mas arrancado à eternidade incolor – e a agressão»³⁴. Não esqueceremos nesta conjuntura em que desponta a compreensão das impossibilidades e da estreiteza de vias e da necessidade de gerar novos caminhos por conta própria, mesmo que de forma particularmente dolorosa, a voz agudamente crítica de Mário-Henrique Leiria, quarto nome fundamental. No *Comunicado dos*

³² *Idem, ibidem*: 195.

³³ *Idem, ibidem*: 196.

³⁴ Mário Cesariny – *As mãos na água, a cabeça no mar*: 271-273.

Surrealistas Portugueses (25 de abril de 1950), de que é a voz mais evidente, e que foi enviado para Londres, dirigido a Simon Watson Taylor como representação do Surrealismo em Portugal, expressa-se exemplarmente a mesma conjuntura e as mesmas soluções:

Em cada país a posição surrealista tem de se colocar conforme as suas próprias possibilidades e formas de actuação, condicionada pelo meio em que existe e é obrigada a ser e servindo da capacidade de revolucionar – destruir – criar que esse mesmo meio lhe proporciona. O surrealista não é um mártir da ciência ou de qualquer outro mito aceite pela sociedade dita organizada, nem um combatente pago (ou não-pago) para servir ordens emanadas de qualquer partido ou organização mais ou menos política ou filantrópica. O surrealista utiliza o seu próprio mito, venha ele das cavernas dos anões de sete olhos ou das máquinas de costura antiquíssimas, serve-se do seu mito particular para seguir pelos caminhos tenebrosos e ainda por descobrir onde existem pontes de velhos manequins, e usa-o conforme a sua necessidade e furor pessoais dentro do meio em que por acaso existe, sem procurar o martírio merdoso heróico-patriótico dos homens de partido. Por isso as actuações têm de se adaptar ao local em que se situam. Por isso a nossa afirmação de que, em Portugal, não é possível a existência de qualquer agrupamento ou movimento dito surrealista, mas de que apenas poderão existir indivíduos surrealistas agindo, por vezes, em conjunto [...].³⁵

Numa carta dirigida a Carlos Eurico da Costa, antecipando o seu afastamento do Surrealismo, Leiria lê o percurso dos dissidentes, por um lado, e do próprio movimento surrealista internacional, por outro, do seguinte modo:

Como sabes, verificaste e assististe, nada de verdadeiramente revolucionário construímos, já porque não pudemos, já porque, por vezes, não o quisemos. A nossa luta caracterizou-se sempre por uma fuga constante às responsabilidades e por uma qualidade muito próxima da «blague». Dela nos resta agora e apenas a verdade encontrada pela experiência poética, verdade essa que nos é cara mas que, para mim, acho insuficiente como meio de combate. Verifico agora um desmembramento total, uma apatia por parte de todos aqueles que foram nossos companheiros desde a 1.ª Exposição e das actuações no J.U.B.A., um abandono, uma fuga, um medo que me parece não ser somente dos próprios indivíduos mas do mesmo Movimento Surrealista. Há, não tenho dúvidas, um enfraquecimento do qual vejo o culpado mais

³⁵ Mário Cesariny – *Três poetas do surrealismo*. Lisboa: Biblioteca Nacional. 151.

directo em André Breton; no André Breton-Papa, no André Breton-Ditado [...]. Além de tudo isto e até por causa disto, temos o Movimento Surrealista a caminhar para um reacção muito próximo dum fascismo de nova espécie. As fontes verdadeiramente revolucionárias vão desaparecendo, o combate vai caindo numa forma puramente literária [...]. Daqui à academia das artes e das letras é um passo.³⁶

Com a morte de António Maria Lisboa, em 1953, que se segue à viagem de Cruzeiro Seixas para Tóquio em 1951, que o conduziria a uma interessante experiência e a uma prolífera atividade artística depois de se ficar em Angola, e à deserção de Mário-Henrique Leiria, Fernando Alves dos Santos, Carlos Eurico da Costa e Henrique Risques Pereira, ou seja, da quase totalidade do grupo dissidente, o Surrealismo em Portugal conhece uma nova metamorfose. É nesta fase que o Abjeccionismo conhecerá um relevante terreno de expansão, encontrando no seio dos herdeiros da ação dos dissidentes e no contexto sociopolítico cada vez mais agressivo e castrador terreno fértil a uma atitude de maior desencanto, em que a consciência que António Maria Lisboa ou Mário-Leiria mantinham da necessidade de uma ação de sobrevivência resistente dá em alguns casos lugar a uma absoluta negação e aversão niilista à própria existência individual. António Cândido Franco observou recentemente que o próprio Abjeccionismo, já de si uma vertente que emerge do Surrealismo e das circunstâncias intrínsecas portuguesas, conheceu uma transformação neste período. Considerando o Abjeccionismo «a face inferior mas necessária do surrealismo», expressando o contexto de amordaçamento resultante da ditadura política e as limitações à imaginação:

os portugueses que haviam feito profissão de fé no supra-real ficaram apenas com um palco a arder, sem saída, um gigantesco auto-de-fé, onde estavam destinados a torrar antes dos outros, e com mais desespero do que eles, já que ninguém tinha como eles a consciência certa de que existia o maravilhoso do outro mundo. Neste quadro percebe-se assim o favor que o abjeccionismo teve em Portugal e como em certos momentos, quando a ditadura apertava o prego e o palco fechava qualquer saída, ele se acabou mesmo por sobrepor ao surrealismo.³⁷

É daqui que parte a sua sugestão de que ao primeiro momento em que a abjeção é utilizada por Cesariny, António Maria Lisboa ou Pedro Oom como forma de comunicar as dificuldades inerentes a essa situação sufocante, mas

³⁶ *Idem, ibidem*: 158-159.

³⁷ António Cândido Franco – *op. cit.*: 103.

sem que existisse um corte com a possibilidade de ascensão e transfiguração da realidade por via da poesia e da imaginação, tenha sucedido um quadro em que o Abjeccionismo «tendeu porventura a deslizar para um novo patamar, muito mais autónomo, em que a ligação com o supra-real, pelas condições em que o país vivia, afrouxou o seu tanto», restando como saída para muitos uma entrega à «auto-repulsão e à negação sistemática, tão típicas do abjeccionismo português nessa fase, que é a do suicídio em cadeia»³⁸. Estamos nos anos em que se destacam outros nomes, como António José Forte, Ernesto Sampaio, Manuel de Castro, Helder Macedo, Luiz Pacheco, Virgílio Martinho, José Sebag, João Rodrigues, Herberto Helder e outros frequentadores do mítico Café Gelo, quartel-general deste agrupamento de artistas marginais dedicados a uma violenta forma de contracultura em que, também presentes, Mário Cesariny e Pedro Oom garantiam a aproximação ao grupo dissidente e conduziam à adoção do Surrealismo ou do Abjeccionismo por alguns deles. Cesariny descreve deste modo o ambiente então vivido:

Em 1956-59 outra geração surgirá constituindo os chamados grupos do Café Royal e do Café Gelo. Estes grupos, com excepção do poeta Ernesto Sampaio, e de João Rodrigues, «surrealista em nós todos» como Vaché o poderia ter sido para Breton, votar-se-ão mais a um «abjeccionismo» conjuntural do que à proposta surrealista e, por mais exaltantes que tivessem sido para mim a adesão e a companhia, recuso continuar a experiência, algo fútil, do primeiro grupo e a, algo trágica, do segundo.³⁹

Vejamos, porém, que este período será lido por António José Forte como um grupo de «jovens, alguns adolescentes, todos rebeldes» no qual «a crítica à cultura vigente era a actividade quase constante» e que desenvolveram uma atitude de âmbito vanguardista contra todas as formas institucionais constituídas da qual resultou «o núcleo de atracção e de repulsão que definiria personalidades, que as ligará por laços de camaradagem e amizade, que unirá personalidades em projectos literários falhados a maior parte deles, em projectos revolucionários também falhados quase todos»⁴⁰. E que, portanto, em

³⁸ *Idem, ibidem*: 106.

³⁹ Mário Cesariny – *As mãos na água a cabeça no mar*: 280.

⁴⁰ António José Forte – *Uma faca nos dentes*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira. 142. Será interessante lembrar como exemplo assinalável destes projetos nunca concluídos a tentativa de publicação de duas revistas, pensadas em simultâneo em meados da década de 60, que se chamariam exemplarmente *Abjeção* e deveriam reunir os principais nomes ligados ao grupo do Café Gelo (como documentam as cartas e outros textos publicados em 1974 em *Pacheco versus Cesariny*, volume essencial para o conhecimento desta fase complexa da realidade literária portuguesa). Apesar disso, além das obras individuais destes autores, que nos parecem notáveis, este grupo estaria representado em publicações como os três números da revista *Pirâmide*, em 1959 e 1960, a vasta colaboração no

grande parte são as ideias de António Maria Lisboa que pairam nesta definição, desde logo pelo papel sistemático concedido à crítica mas também pela sugestão de uma atividade que, nos seus resultados maiores e menores, dependeu sempre de um encontro de personalidades bastante marcadas que em determinadas ocasiões encontraram forma de intervir coletivamente, mesmo que nem sempre de acordo com uma determinada forma mais ortodoxa de entender o Surrealismo que as ideias de Lisboa sempre contestaram e que Cesariny também ilustrou ao afirmar que «nunca nos propusemos repetir num tempo e num espaço «nossos» a teoria do surrealismo nascente, a não ser na medida em que nascíamos nele», admitindo mesmo que «o movimento surrealista ficou, em muitos pontos, aquém do seu propósito» e colocando a evolução do Surrealismo em experiências como a de Artaud, que dele foi excluído, ou a de Bachelard, que nem lhe estará diretamente ligado⁴¹. Não esqueçamos também que terá sido mesmo Mário Cesariny um dos mais relevantes promotores da aproximação entre Surrealismo e Abjeccionismo, primeiro ao publicar em 1963 a Antologia *Surreal-Abjeccion (ismo)* – que integra uma multifacetada galeria de personalidades, reunindo autores ligados a toda a evolução do Surrealismo em Portugal, desde Alexandre O'Neill, Fernando de Azevedo e Vespeira, do Grupo Surrealista de Lisboa, a quase todos os nomes do grupo Os Surrealistas e aos representantes do Grupo do Café Gelo, assim como nomes não diretamente ligados ao Surrealismo como Almada Negreiros, Irene Lisboa, Joaquim Namorado, entre outros⁴² – e depois ao integrar em *A Intervenção Surrealista*, em 1966, uma peça fundamental para a compreensão do Abjeccionismo, a entrevista de Pedro Oom ao *JL*, fazendo dela, na economia geral do volume, o desfecho de um percurso de atuação do movimento surrealista português (e colocada depois do texto de Ernesto Sampaio, «A única real tradição viva», ligado ao lançamento da antologia de 1963). Daí que soe um pouco discutível a argumentação utilizada num texto de 1973 – do mesmo ano portanto que a citada cronologia – em que comenta o título da antologia recusando qualquer ligação entre os dois movimentos:

Por precariedade de situação mesológica fiz reimprimir na colectânea não-surrealista nem-abjeccionista mas sim grafada «Surreal-Abjeccion» (o «ismo»

Jornal de Letras e Artes, entre 1961 e 1970, o volume coletivo *Grifo*, de 1970, e mesmo a revista *KWY*, criada em França entre 1958 e 1963 e que foi levada a cabo, em certa medida, por autores que estiveram ligados ao Gelo.

⁴¹ Mário Cesariny – *A intervenção surrealista*: 13-14.

⁴² Algo só comparável a um texto publicado em 15 de fevereiro de 1973 no *Diário de Lisboa*, no qual o elenco de nomes que se consideram ser precursores do movimento, terem a ele pertencido ou estarem ainda ativamente na sua senda é substancialmente mais alargado, apesar de não incluir nomes que constavam em 1963 e que, numa leitura possível, poderiam ser considerados os representantes do Abjeccionismo a que ela também alude.

em muitíssimo mais pequeno, coisa que, parece, não convenceu ninguém, o que foi e é pena pois aqui e agora e sempre em todo o lado o surrealismo não tem nada a ver com o abjeccionismo ou só terão de comum o haverem-se conhecido na cadeia, onde vai tanta gente por tão diversos cantares e até só por receio, visita de estudo e turismo [...].⁴³

Prestemos atenção à referida entrevista de Pedro Oom, na qual o poeta assegura:

entre surrealismo e abjeccionismo existem muitos pontos de contacto, relações de parentesco muito próximo. No abjeccionismo, que é, antes de tudo, uma atitude concebida para a sobrevivência do indivíduo sem lhe coarctar a livre floração da personalidade e, ao mesmo tempo, para lhe fornecer armas mentais que lhe permitam o afirmar-se eliminando os atritos que possam surgir entre ele e os outros indivíduos do agregado social a que pertence, também se acredita numa Realidade Absoluta, e o seu fim é o mesmo do surrealismo: a transformação dos valores básicos da sociedade «moderna», dita civilizada, através da transformação moral e espiritual do indivíduo isolado, isto é, considerado isoladamente como um todo e não como mera peça da colectividade, pois os homens não trabalham e sofrem com o pensamento na colectividade, mas somente para a felicidade própria [...]. Numa sociedade dualista, dividida entre duas grandes forças antagónicas, em que cada uma se engrandece à custa da existência da outra, o Poeta só tem como alternativas a angústia ou a abjeccion. Se escolhermos esta atitude é porque ela nos mantém ainda uma réstia de esperança quanto ao destino do Homem.⁴⁴

Esta sugestão de inabalável individualidade do sujeito sobrevivente no seio da comunidade e de exigência de um constante conflito com a sociedade e os seus valores predominantes, sobretudo quando camuflados numa ideia de dualismo conivente, assim como a ligeira possibilidade de emergir um vislumbre de redenção ou de esperança recuperam não só o discurso de António Maria Lisboa como também o que Cesariny diz a respeito das três vias predominantes do Surrealismo em Portugal, ao mesmo tempo que confirmam a ideia de António Cândido Franco, segundo a qual existe um certo sentido do Abjeccionismo que não é totalmente desencantado (existindo talvez outro Abjeccionismo mais adequado à expressão da pura angústia, e seria esse aquele que Cesariny recusou). A própria frase pela qual Oom expressa as diferenças

⁴³ Mário Cesariny – *As mãos na água a cabeça no mar*: 239.

⁴⁴ Mário Cesariny – *A intervenção surrealista*: 292.

entre os dois movimentos – que Cesariny emparelhou em epígrafe da antologia em diálogo com a de Breton – remete para aspetos já presentes em António Maria Lisboa, pois o entendimento de que «duas proposições antagónicas não se podem fundir sem que logo nasça uma proposição contrária a essa síntese» e de que «tanto a posição surrealista como a contrária me parecem limitadas»⁴⁵ é a apologia da crítica sistemática que ecoa e faz do Abjeccionismo a mais importante ferramenta ao serviço do radicalismo questionador e irredutivelmente independente e marginal da expressão surrealista portuguesa.

Parece-nos importante assinalar, em conclusão, que algumas das leituras que têm sido feitas do Abjeccionismo visam uma aproximação entre essa expressão particular do Surrealismo português e o ambiente de reação contracultural de entre as décadas de 50 e de 70, assim como, no contexto português, uma associação entre essa manifestação e o Neorealismo, com a sua preocupação mais aguda pelos aspetos concretos da realidade portuguesa sujeita ao aviltamento do Estado Novo. Fernando Guimarães exalta a sua «procura de uma via antipóética de que o Surrealismo francês, tal como se definira ao longo da linha bretoniana, nem sempre efectivamente se aproximou» e o facto de se situar «mais perto da influência exercida por um conjunto de escritores ou artistas plásticos que procuram uma essencial marginalidade, como Artaud, Michaux, Bataille, Genet, Henry Miller ou Dubuffet, e nele confluem uma outra tendência que poderíamos aproximar do movimento da Contracultura, da actual valorização do kitsch, etc.»⁴⁶. Noutra obra o ensaísta prolongaria ainda os efeitos do Abjeccionismo, lendo-o «como um dos referentes preferenciais do trabalho de composição de uma certa imagem de maldição poética abraçada por um conjunto de autores da década de 80, em torno das coleções de poesia *Frenesi e & etc.*»⁴⁷. A perspetiva de José Augusto Mourão é também muito instigante, que opta por convocar para a definição deste agrupamento uma tradição muito mais vasta:

Dentre as famílias literárias, uma das mais fortes, na poesia, é a dos «malditos», isto é, a geração que chega a nós através do romantismo, do modernismo, do surrealismo e a Beat Generation, que não se pode vincular directamente ao

⁴⁵ *Idem, ibidem*: 292.

⁴⁶ Fernando Guimarães – *Simbolismo, modernismo e vanguardas*. Lisboa: INCM, 2004. 143.

⁴⁷ Fernando Guimarães – *A poesia Portuguesa contemporânea portuguesa e o fim da modernidade*. Lisboa: Caminho, 1989. 141. E não será ainda de esquecer que, a partir de uma ideia de Abjeccionismo bem evidente, mesmo que por paródia, Luiz Pacheco produziu o texto «O que é o neo-abjeccionismo», no qual, no contexto de um aparente apelo de auxílio financeiro em tons perfeitamente abjetos, o tom de individualidade do autor se dirige num todo aos «senhores do surrealismo, e do abjeccionismo, e do neo-realismo e mesmo do abstraccionismo!» (*Exercícios de Estilo*. Lisboa: Estampa, 1998. 139-141).

surrealismo [...]. Entre nós, sem grandes expoentes românticos, tivemos alguns marginais no simbolismo e decadentismo, entre os primeiros modernistas e, depois, no pós-guerra, grupos a que Luiz Pacheco chamou o «surreal lisboeto», reunidos à volta das tertúlias de café, muitos deles não sendo propriamente surrealistas, identificados muitas vezes como decadentistas [...]. Não falta a esta família o pendor abjeccionista, a declaração veemente, o romantismo exacerbado e a invenção verbal, o elogio ao «amor fou», com laivos de lirismo e raiva ou sexo.⁴⁸

Exemplarmente de acordo com as palavras de um destacado sobrevivente do grupo do Café Gelo, Helder Macedo, que sublinha sobretudo a comunhão revoltada das diferenças, ecoando cada um à sua maneira o ideal de rutura inflexível dos surrealistas dissidentes:

O que todos nós, os jovens do Café Gelo, tínhamos em comum era uma atitude de recusa, uma partilhada vontade de quebrar amarras, um só sabermos o que não queríamos para deixar um espaço livre para o que pudéssemos talvez querer. A recusa de normas estabelecidas era a nossa única norma. O questionamento de valores impostos o nosso único valor. As noites eram os nossos dias [...]. Desdenhávamos rótulos, desprezávamos preconceitos [...]. Prolongamentos surrealistas numa nova geração? Sim, não, e também. Era sobretudo a expressão de um grande nojo partilhado em modos convergentes de o exprimirmos.⁴⁹

Descrição que Luiz Pacheco faz mais ou menos do mesmo modo:

havia (...) no Café Gelo um grupo, o Grupo do Gelo, que durou anos e se seguiu ou continuava um outro, com ele identificado, do Café Royal, ali ao Largo Duque da Teceira. Quase tudo surrealistas ou dizendo-se, fazendo por isso, em verso e prosa e comportamento e este teria, por vezes, tanto de insólito e descabelado que vejo hoje com frequência utilizar o termo surrealista, até em comentários forçosamente graves de matéria política, significando o extravagante de qualquer acto, ou facto, ou atitude; assim, surrealista substituiu os seus «sinónimos» anteriores de futurista, coisas à Picasso, etc.⁵⁰

Acima de tudo, uma panorâmica do Surrealismo em Portugal, se ampla e adequada o suficiente, permitirá compreender os motivos pelos quais

⁴⁸ José Augusto Mourão – «Surrealismo e tecnosurrealidade: rotas convergentes?», *Atalaia-Intermundos*. Lisboa: Observatório de Exegese Contemporânea. N.º 10/11: 32.

⁴⁹ Helder Macedo – «Raposa branca num campo de neve», *Relâmpago*. Lisboa: Fundação Luís Miguel Nava, 2010. N.º 26: 140.

⁵⁰ Luiz Pacheco – *Textos de Guerrilha*. 1.ª série. Lisboa: Ler Editora, 1979. 17.

continuam a ser variados e unânimes os juízos críticos que assinalam a extrema importância que o movimento desempenhou na evolução da Literatura Portuguesa, ajudando a libertar as linguagens artísticas e dando-lhes uma multiplicidade de novos caminhos por explorar de acordo com um sentido de liberdade individual e coletiva, de acordo com a disposição e as concepções de cada um. Algo que, a nosso ver, e apesar de todas as divergências, vias dissidentes, nomenclaturas divergentes e diferentes graus de empenhamento e sinceridade ética e poética, está presente em todas as fases deste percurso de metamorfoses.

Identidade e alteridade em Teixeira de Pascoaes: Leitura estético-metafísica da figura do Santo como estrangeiro

SOFIA A. CARVALHO

CLEPUL - FLUL / CEFi - UCP

RESUMO

A presente análise estético-metafísica do pensamento de Teixeira Pascoaes, figura incontornável da cultura portuguesa, parte de uma dialética de precipitações entre as categorias de identidade e alteridade que não se dissocia de uma cartografia do *Estrangeiro*. A figura do santo recusa a (in)existência pessoal e difunde, no excesso de um processo de saída de si, a admiração do mundo e da alteridade, não como espectador, mas como categoria criativa de todos os *existir*. O santo propulsiona a tensão plástico-cósmica entre temporal/intemporal e integração/desintegração, numa hierarquia ontocsmogónica que se fundamenta numa metafísica amorosa do procurar (se). Trata-se de uma escatologia do des-mascarar ontológico do *eu* e do absolutamente *Outro*, o tornar-se estrangeiro nos aspetos plurais de libertação e reclusão.

ABSTRACT

The present aesthetic-metaphysical analysis of the thought of Teixeira Pascoaes, unavoidable figure of the portuguese culture, commences in a hasting dialectic between the categories of identity and otherness and does not dissociate itself from a cartography of the *Foreigner*. The figure of the saint refuses the personal (in)existence and spreads, in an exiting excess process from himself, the admiration of the world and of otherness, not as a spectator, but as a creative category of all modes of *existence*. The saint propels, on an onto-cosmogonic hierarchy that is based on a self seeking devoted metaphysics, the plastic-cosmic tension between temporal / timeless and integration / disintegration. At stake is an eschatology of ontologic de-masking of the self and the absolute Other, *i. e.*, the becoming foreigner in the plural aspects of liberation and imprisonment.

PALAVRAS-CHAVE

Teixeira de Pascoaes; Identidade; Alteridade; *Estrangeiro*; a figura do Santo.

KEYWORDS

Teixeira de Pascoaes; Identity; Otherness; *Foreigner*; the figure of the Saint.

II. IDENTIDADE, ALTERIDADE E O OUTRO ABSOLUTAMENTE OUTRO

1. DA PLASTICIDADE ESTÉTICO-METAFÍSICA COMO EXCEDÊNCIA DA TEMPORALIDADE NA FIGURA DO SANTO-ESTRANGEIRO

No exame do conceito de identidade, coordenamos o si e a noção de alteridade⁵. A definição da identidade constitui-se na e pela consciência permanente e contínua do tempo. O seu contrário firma-se na e pela consciência intermitente e descontínua da temporalidade. Será nesta clivagem que o elemento mediador de tensão entre o que permanece – a aparição –, e aquilo que se esvai – a aparência – poderá agenciar a qualidade dinâmica e não definitiva de si, do outro e do Mundo⁶.

A esfera dramática evocada por Pascoaes, ou o *Apolo do Parnaso Lusitano*⁷, na revelação do ascético poeta humanista (*São Jerónimo e a Trovoada*⁸), aponta para duas colunas axiológicas, a castidade e a amizade, que ancoram a plasticidade estético-metafísica na relação do si com o outro.

Jerónimo respeita a ordem, conhece o valor da forma perante a essência, o valor da letra, tão caluniada pelos ébrios! Sabe que o homem é um doido de natureza, e precisa de camisa de forças, que os próprios doidos inventaram. Quem descobre o remédio é o enfermo. Por isso, o nosso monge defendeu sempre o Dogma Católico, a forma do Cristianismo; a sua concordância com o Universo, uma obra plástica somente.⁹

⁵ A questão da alteridade assume neste estudo contornos estético-metafísicos. Com efeito, ir-se-á examinar três significações fundamentais do conceito, a saber: 1) O Outro como si-próprio, «ipse»; 2) O outro como «alter»; 3) O eu como totalmente Outro.

⁶ A visão de Mário de Sá-Carneiro encerrando uma teoria de desconstrução da alteridade, não se furta à categoria da mediação entre o si e o outro, vejamos: «Eu não sou eu nem sou o outro, / Sou qualquer coisa de intermédio: / Pilar da ponte de tédio / Que vai de mim para o Outro» (Mário de Sá-Carneiro – *Poesias de Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Edições Ática, 1998. 94).

⁷ Expressão paradigmática utilizada por Thelen (tradutor alemão de Pascoaes) numa das centenas de cartas dirigidas a Pascoaes (Albert Vigoleis Thelen – *Cartas a Teixeira de Pascoaes*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997. 83).

⁸ Relembremos o que diz Thelen sobre a obra supracitada numa carta datada de 10 de junho de 1939: «Si, el Jerónimo es la elegia despues del drama [...]» (Albert Vigoleis Thelen – *Cartas a Teixeira de Pascoaes*. Op. cit.: 89). Não será despidendo referir, igualmente, algumas das missivas entre Thelen e Pascoaes que revelam, a par de minudências editoriais, a relevância e o impacto ibérico-internacionais das *hagiomaquias* (expressão impreterível cunhada por António Cândido Franco) no pensamento do nosso Autor: cf. Albert Vigoleis Thelen – *Cartas a Teixeira de Pascoaes*. Op. cit.: xi: 62; xv: 66; xvii: 69; xix: 72; xxiii: 75; xxv: 77; xxviii: 80; xxx: 83; lxiv: 119; lxxxii: 143; lxxxiii: 145; lxxxvi: 149; lxxxix: 152. A título de curiosidade, referimos, por fim, que na obra de Thelen, intitulada *O Ateísmo de Deus ou o Rosto da Segunda Ilha*, se conseguem recolher apontamentos vigilantes e substanciais sobre a relação mestre-discípulo entre estes dois autores.

⁹ Teixeira de Pascoaes – *São Jerónimo e a trovoada*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1992. 7.

Em São Jerónimo, confessa o *Gigante da Lusitânia*¹⁰, rutila em ação perpétua a virtude do poeta amoroso cristão e do artista clássico, manifestação ritual da conversão/passagem¹¹ íntima de dor/amor que provoca atritos de luz (relâmpagos) pelos quais se sobe a Deus ou Deus nos habita.

Outrossim, em S. Paulo, o ponto conversivo, ao viver titubeante entre o pessoal e o universal, dá-se depois do sofrimento. O homem, religioso por reminiscência da Origem¹², arrepende-se do pecado que não é senão a causa transcendente do sentimento religioso. Aqui, contrariamente ao que presenciámos em São Jerónimo, importa a religião mais como acesso a uma revelação instintiva ou consciente (poesia pura) e não tanto como cânone de conduta.

O Santo, palco ôntico do combate virulento entre o misticismo antigo (entendido pelo nosso Autor como rejeição da matéria) e o ascetismo científico-atéista (compreendido por Pascoaes enquanto repúdio do corpo à alma) empreende uma viagem que o encaminha para a montanha e para o deserto. São Jerónimo habita essas paisagens da conversão, espaço das formas imutáveis a nimbar o silêncio e a solidão num ascetismo *psíquico-muscular*¹³, intátil à podridão e à mudança. Este movimento ascético, segundo Pascoaes, poderá resultar de um determinismo da Criação cristalizado na figura do Santo.

¹⁰ Expressão utilizada pelo tradutor alemão de Pascoaes (Albert Vigoleis Thelen – *Cartas a Teixeira de Pascoaes*. Op. cit.: 178).

¹¹ Acerca da categoria de *conversão* não poderíamos deixar de apontar a leitura de William James. Ao examinar a conversão, enquanto fenómeno da consciência, através da descrição de casos particulares, o Autor refere-se a *um centro habitual de energia pessoal*, advertindo-nos para a impossibilidade de uma diegese acerca das causas propulsoras desse processo, bem como do porquê da sua manifestação. Porém, afirma «To say that a man is converted means, in these terms, that religious ideas, previously peripheral in his consciousness, now take a central place, and that religious aims form the habitual centre of his energy» (William James – *The Varieties of Religious Experience, a study in human nature*. New York: The Modern Library, 2002. 218). Distinta desta análise, porém próxima da visão pascoaesiana, surge a posição de Pierre Hadot que refere o efeito catártico da conversão, melhor, dos exercícios espirituais, no ser humano, aludindo à passagem de um estado de vida inautêntico para uma visão atenta e exata do mundo e de si através de um outro estado de consciência onde a paz e a liberdade interiores vigoram (Pierre Hadot – *Exercices spirituels et philosophie antique*. Paris: Editions Albin Michel, 2002).

¹² A este propósito, recordemos Pascoaes «[...] é o próprio sentimento religioso, lembrança da Origem espiritual. Deus é, em nós, como lembrança. Deus é lembrança de Deus, conforme o sentido místico da *Saudade lusitana*» (Teixeira de Pascoaes – *São Paulo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002. 55). Acerca da ligação capital entre a Saudade e o Santo *vide* ainda *ibidem*: 137; 181; 241 e segs.; 251-252; 257; 262; 264; 272. *Vide* também, *ibidem*: 123; 161; 180; 209 acerca da figura do Santo, enquanto lembrança de Deus.

¹³ Teixeira de Pascoaes – *São Jerónimo e a trovoada*. Op. cit.: 15.

Mediador da distância e recetáculo imanente do Outro, o santo vive o drama do ascetismo: a interseção do aparecimento do pecado e a aparição do sentimento religioso¹⁴ na *geometria da cruz*¹⁵.

A este respeito, oiçamos Pascoaes:

O Mal é a própria Criação, distanciada do Criador, em qualidade. Sem esta distância para baixo, o Autor não se distinguiria da sua Obra. A água mana sempre num *sentido oposto* ao lugar da fonte: nascendo, cai. Este limite do poder de Deus é a própria Cruz. O Mal aparece, na criatura, como sinal da sua inferioridade ou da sua condição; e aparece nela o sentimento religioso, como sinal do Criador, como um ponto maravilhoso em que ela e o Criador se identificam.¹⁶

Em São Paulo a experiência do pecado assume-se como *catarsis* universal. O Santo, experiência viva da Humanidade, é local exato do furor da desindividuação. Não é este, nem aquele, não diz sim, nem não, sente-se estrangeiro. É o momento vivo do encontro, o relâmpago da direção acima do pecado/crime:

¹⁴ Um apontamento relevante acerca da interseção do pecado e do sentimento religioso no processo da conversão, é-nos dado através da leitura feita por William James de um artigo de psicologia do Professor Leuba: «The religious sense he defines as 'the feeling of unwholeness, of moral imperfection, of sin, to use the technical word, accompanied by the yearning after the peace of unity'» (William James – *The Varieties of Religious Experience, a study in human nature. Op. cit.*: 223). A aproximação do conceito de religião pela categoria do pecado torna-se, na cosmogonia de Pascoaes, argumento de autoridade. Todavia, a originalidade do nosso pensador suplanta a noção de *crise psicológica* presente nas leituras e exemplos de William James, indicando que a falta maior não reside na criatura (aqui, o pecado é *organon* de possibilidade de um aperfeiçoamento catártico e evolutivo da Humanidade) mas no Criador através do pecado da Criação.

¹⁵ Não será despidendo explicar brevemente acerca da *têmpera* desta expressão pascoaesiana que, suplantando a beleza poética, que em si mesma encerra, aventa a arquitetura estético-metafísica do pensamento do nosso Autor ao reiterar a sublimação do sinal místico da Cruz, centro interno da consciência na interseção do Criador e da Criatura: «Mas o verbo amoroso fez-se paixão, encarnou. O sofrimento abstracto fez-se chaga aberta, a sangrar. Deus humanizou-se absolutamente. Jesus não é um homem simbólico, (então, o Calvário seria uma comédia) mais vivo, da mesma substância dos tristes animais; um bípede implume, com os cotos das asas pregados num madeiro. É um bípede crucificado e é Deus! É Deus acompanhando a nossa angústia. Toma-a no seu coração, para que o nosso fique aliviado. Quanto mais violento nos parecer o contraste entre o homem, que é um animal, e Deus que é Jesus Cristo, ou entre o Criador e a Criatura, melhor entenderemos o sinal místico da Cruz, impresso no Infinito. Este sinal contém todo o sentido sublime da religião cristã, a única em que Deus se desvende claramente, baixando até nós, por amor. O amor só é divino, depois de Cristo. E Deus só pode interessar, como Jesus Cristo, como homem. Cristo é que é Deus, como o sol é sol. E eis o único argumento verdadeiro, tanto a favor do sol como de Cristo» (Teixeira de Pascoaes – *São Jerónimo e a trovoadas. Op. cit.*: 22); ainda sobre a temática da cruz *vide* Pascoaes, 1992: cap. 3: 25 e 30. Relembramos, igualmente, a acuidada leitura de Carlos H. C. Silva sobre a cruz como sinal de redenção, escutemos: «Porém, é também legítimo que *na ordem pedagógica do magistério eclesial*, nada permita reduzir o porte dramático da palavra na sua extensão dilemática, na sua aporética geométrico-lógica, na sua própria oblação como exaustão racional: *Tudo dizer* na inteligência reflexiva da mente, e, entretanto, *tudo ter de silenciar* em oblação no silêncio de um outro *lógos* que é 'inteligência sensível ao coração' – eis, o caminho da própria Cruz no dizer da Redenção» (Carlos H. C. Silva – «A linguagem da Redenção: reflexão filosófica e indicativo espiritual», Revista *Didaskalia*: Fundamenta 2, 1986. 111).

¹⁶ Teixeira de Pascoaes – *São Jerónimo e a trovoadas. Op. cit.*: 17.

«Presente que vai ser outro, esse outro que ele já era, em regiões distantes e confusas»¹⁷. Através da evocação do crime¹⁸ pela inocência, o santo purifica a máscara do medo (paganismo) e desvela o Amor (cristianismo) de si a partir do Outro: «Sabe quem é, como todos os paladinos do Espírito. Ausente é que ele está presente – outro dom espiritual. Se o corpo se distancia, o espírito enche tudo e excede tudo»¹⁹. No Santo, a realidade concreta cristaliza, mas a espiritual, em contínuo movimento, ascende até Deus.

Todos queremos emendar a nossa vida; mais: emendar a Vida. A que aspira o criminoso? A ser inocente. E quem sofre? A gozar. E quem morre? A ressuscitar. Será possível? A razão diz que não. Mas Paulo diz que sim, gritando. Este sim é ele mesmo, volatizado num grito, que abala e renova todas as cousas.²⁰

Aqui, torna-se central a perspectiva de Eudoro de Souza acerca do ponto de interseção entre homem e Deus e da categoria do distanciamento entre criatura e criador. Nesse sentido, a noção de Projeto, esse fazer-se ou desfazer-se contínuos, apontam uma terceira possibilidade que recoloca o homem numa posição lúdica com o mundo e consigo mesmo, pondo em movimento o Ignoto ou o *Incognoscível Argumento do Drama*: «Um deus imerge no mundo que dele emerge, morre a vida do mundo que vive a sua morte, encobre-se no mundo que é descoberta sua, oculta-se no mundo que desocultou»²¹. Esta distância transcendente poderá tornar-se motor alquímico da conversão da Humanidade, do si, do Outro e do mundo. Na nossa perspectiva, será nessa distopia genésica da temporalidade (v. esquema b) que o conceito de estrangeiro adensará as qualidades e as proporções metamórficas dos conceitos de identidade e de alteridade.

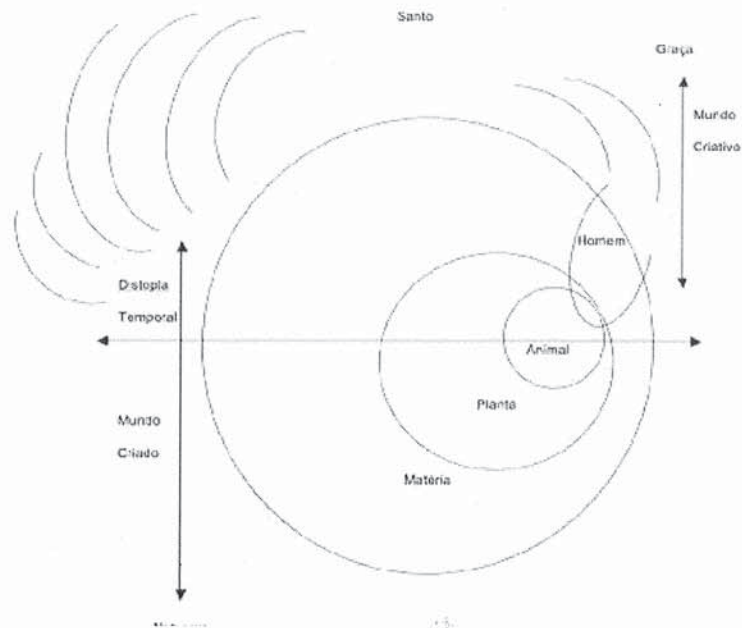
¹⁷ Teixeira de Pascoaes – *São Paulo. Op. cit.*: 64. Não será periférico referir alguns passos indispensáveis acerca da capacidade ontoplástica do Santo, pela e na Humanidade, no sentido de uma conversão pessoal, através do princípio da desindividuação, e de Redenção Universal, enquanto experiência viva e metamórfica da Humanidade. Para isso *vide* Teixeira de Pascoaes – *São Paulo. Op. cit.*: 62, 83, 130, 149, 153, 156-158, 161, 173, 178, 199, 203, 208, 222, 238, 247, 261, 267, 282, 299, 303, 305, 307.

¹⁸ A temática do crime do Criador através da criatura (o seu pecado) torna-se dominante no pensamento pascoaesiano e determinante para a aferição das consequências teo-teleológicas da sua cosmovisão. Para aprofundar esse tópico *vide* ainda Teixeira de Pascoaes – *São Paulo. Op. cit.*: 102, 119, 179, 182, 200, 203, 211, 216, 281, 286, 293, 302.

¹⁹ Teixeira de Pascoaes – *São Paulo. Op. cit.*: 80.

²⁰ *Ibidem*: 102.

²¹ Eudoro de Souza – *Mitologia. Op. cit.*: 37. Próxima desta perspectiva da Criação como cisão, queda e morte de Deus encontramos a profunda investigação de Paulo Borges na obra intitulada *Princípio e Manifestação, Metafísica e Teologia da Origem em Teixeira de Pascoaes*, mais especificamente, vol. 1, cap. 1: 82-112.



b. Excedência da noção de Temporalidade pela figura do Santo

No intervalo dramático entre o si e o outro, a tensão cósmica do auto-conhecimento é acesso indeclinável de nós revermos outro(s). Nesta linha de entendimento, Hadot expõe como atitude espiritual a atenção sempre deserta (a atitude estóica da *prosochê*) na tensão ininterrupta do espírito²². Um dos exercícios para ativar a atenção é o (intra e o inter) diálogo transfigurador da vida espiritual:

Par le dialogue avec soi-même ou avec autrui, par l'écriture aussi, celui qui veut progresser s'efforce de 'conduire par ordre ses pensées' et de parvenir ainsi à une transformation totale de sa représentation du monde, de son climat intérieur, mais aussi de son comportement extérieur.²³

²² Cf. Pierre Hadot – *Exercices spirituels et philosophie antique*. Op. cit. 2002.

²³ *Ibidem*: 30-31. Note-se que o posicionamento de Hadot, no exame dos exercícios espirituais helênicos, ao proceder à análise quádrupla do conhecimento de si próprio (*aprender a viver, aprender a dialogar, aprender a morrer, aprender a ler*) no caminho evolutivo da consciência de si e do Outro, aponta a filosofia antiga como uma prática tradicional de exercícios espirituais num esforço de transformação do homem, distante de uma visão teórica e abstrata.

Paulo personifica essa atitude já que o seu verbo poético assume as propriedades lúcidas da loucura. A palavra-relâmpago, embora fruto de uma ilusão, é já uma ilusão fecunda porque se torna essencial à alma humana: «É ali que ele deseja gritar a palavra inspirada, que entenece as pedras e fere de amor os corações; a palavra que fere e queima, que faz sofrer, viver»²⁴. Por conseguinte, o si já outro aventura-se no reconhecimento da consciência à partir do outro²⁵.

Neste momento, a amizade lírica, em Jerónimo, ou o amor crístico, em Paulo, outorgam um acesso à Vida antes do pecado, às origens do respirar unísono da Realidade sem estrias. Numa leitura ontogenésica, o santo é palco vivo da distância entre o Criador e a Criatura, entre o mundo criado, onde a carne tumular se desgasta, e o mundo ansiado, onde estremece o espírito: «O mundo é já, para ele, um país estrangeiro, onde impera a vulgaridade e a fealdade»²⁶. O espaço que dista entre Criador e Criatura compreende-se à luz dialética dos conceitos de Queda e Redenção, a par de um Deus Criador e de um Cristo Redentor²⁷. A interseção imediata com o pensamento de Schopenhauer, não na necessidade de Redenção, mas no carácter metamórfico do sofrimento, evoca o desgosto originário de São Jerónimo, essa vertigem da I-lusão oblativa de Deus em nós: «A natureza das alturas é de tal maneira que apenas se pode voltar lá por uma queda [...] Sem ascensão, não há queda»²⁸.

²⁴ Teixeira de Pascoaes – *São Paulo*. Op. cit.: 126.

²⁵ Não será despropositado o entrecruzamento entre a visão schopenhaueriana e a mundividência pascoasiana, quer no que concerne ao elemento de tragicomicidade da existência, quer pela necessidade da anulação da vontade/individualidade e submersão no ímpeto genésico que nos habita. Ouçamos: «Pode conceber-se, em teoria, três formas extremas de vida humana, e essas formas são os três elementos, de que, na prática, toda a vida é composta. Primeiro, a vontade enérgica, a vida com grandes paixões (*Radja-Guna*) [epopeia, drama] [...]. Em segundo lugar vem o conhecimento puro, a contemplação das Ideias, privilégio reservado à inteligência liberta do serviço da vontade; e a vida do génio (*Sattva-Guna*). Finalmente, a letargia mais profunda da vontade e da inteligência ao serviço da vontade, a espera sem objecto, o aborrecimento em que a vida parece coagular-se (*Tama-Guna*). A vida dos indivíduos está muito longe de se manter num destes casos extremos [...] Um indivíduo, um rosto humano, uma vida humana, isso é apenas um sonho muito curto de espírito infinito que anima a natureza [...] A vida de cada um de nós [...] é uma verdadeira tragédia [...] ela toma a aparência de uma comédia [...] reduz-nos, nos pormenores da vida, ao papel de bobo [...] O homem fabrica para si, à sua semelhança, demónios, deuses, santos [...] O serviço destes seres mistura-se perpetuamente com a vida real, eclipsa-a mesmo [...] enche metade da vida, alimenta em nós a esperança [...] mais interessante que o comércio com os seres reais.» (Arthur Schopenhauer – *O mundo como vontade e representação*. Brasil: Vozes Editora, s. d. 423-427.) Consultar, igualmente: 432-437, § 60.

²⁶ Teixeira de Pascoaes – *São Jerónimo e a Trovoada*. Op. cit.: 21.

²⁷ Note-se que esta dicotomia ontocosmogónica apresenta corolários estético-metafísicos incontornáveis para a compreensão do pensamento pascoasiano. Vejamos o que afirma Paulo Borges a este respeito: «[...] condição de aqui admitirmos, inexplícitas e confundidas, duas acepções de Deus: num sentido o Absoluto primordial, designado como 'Noite' e 'Sombra' em si ou apenas na sua ambígua e obscura irrupção criadora; noutro o Deus, com forma e nome, que se determina pela e para essa cisão originária do mundo, podendo a evolução teogónico-teúrgica e recriadora referir-se tanto a um quanto a outro, afinal dois aspectos da mesma Unidade» (Paulo Borges – *Princípio e manifestação, metafísica e teologia da origem em Teixeira de Pascoaes*. Lisboa: INCM, 2008. 130-131).

²⁸ Arthur Schopenhauer – *O Mundo como vontade e representação*. Op. cit.: 420.

O anseio do idílio místico torna o santo estrangeiro do mundo desde a branda mocidade, essa «[...] espessura carnal entre nós e a alma [...]»²⁹. Só na velhice³⁰ (mocidade da alma) é que nele habitará a atitude extática e liberta. Em Jerónimo, a distância que o torna estrangeiro ressoa como *recôndito desgosto*³¹ do peso da imperfeição e do pressentimento d'Infinito que vive nele.

Vive nele um princípio imponderável, que não suporta a gravidade, aspira a ser vida estreme, sem existência, que é uma distância material entre a criatura e o Criador. Habita já em dois mundos, neste e no outro. Eis a tragédia ignorada dos animais ou dos nossos dissemelhantes³².

Em Paulo a constrição, vivida pelo corpo, enquanto túmulo vivo, opera a propulsão estético-metafísica da plasticidade ontológica: «É uma situação angustiosa. Domina-o este desejo absurdo de estar, ao mesmo tempo, em vários sítios deste mundo»³³. Paulo, esse *individualista espiritualista*³⁴ é centro da atividade universal que repara o individualismo pelo sentimento de caridade/amor.

2. O DRAMA METAFÍSICO E O RESTAURO DO HOMEM TOTAL

O princípio imponderável da transfiguração reside, então, na correção/ re- denção «[...] sinal da nossa ascendência adâmica ou divina»³⁵. Este vigor exuberante da Vida glorifica e queima a mocidade até a tornar ideia pura, abstração em Deus, *um ente sublime e absurdo, um santo*³⁶. A santidade é redução ôntica do ser, consciência máxima da Vida³⁷. Ouçamos Pascoaes acerca deste processo

²⁹ Teixeira de Pascoaes – *São Jerónimo e a trovoadas*. Op. cit.: 23.

³⁰ Note-se que, em Pascoaes, os conceitos janúsicos assumem um dinamismo reflexivo próprio de um pensamento heterodoxo. Assim se revê na velhice a capacidade da aurora do Sonho e na mocidade a queda tumular da existência, naquela a Vida refulge sem fissuras, nesta a existência é cinza, fantasma de uma Vida carbonizada pela Razão. Aquela apenas estremece em certas paisagens ou estados da nossa alma: «E um cristão verdadeiro não descansa enquanto não for a própria sombra de Cristo, o que ele consegue apenas na velhice» (Teixeira de Pascoaes – *São Jerónimo e a trovoadas*. Op. cit.: 33). Este designio conceptual não assume apenas contornos literários, suplanta-os através da mira de uma inversão ontogenética daquilo que permanece impoluto e inviolável face ao que vai sendo corruptível pelo Tempo. Neste esquema interpelativo surgem, entre tantas outras, as dicotomias Sonho-Realidade, Crepúsculo-Meio-Dia, Esqueleto-Carne, Silêncio-Ruído, Pecado-Pureza, Ilusão-Realidade.

³¹ Teixeira de Pascoaes – *São Jerónimo e a trovoadas*. Op. cit.: 30.

³² *Ibidem*: 30.

³³ Teixeira de Pascoaes – *São Paulo*. Op. cit.: 173.

³⁴ *Ibidem*: 177.

³⁵ Teixeira de Pascoaes – *São Jerónimo e a Trovoadas*. Op. cit.: 31.

³⁶ *Ibidem*: 31. Acresce a este absurdo-impossível a seguinte leitura: «É que nós somos a mentira, um absurdo momentaneamente possível! O impossível não existe» (*ibidem*: 49).

³⁷ Torna-se incontornável referir que a caudal hierarquia dos seres e dos reinos animal, vegetal e humano apontam para o princípio manifestativo de uma inelutável evolução cósmica que, a nosso ver, tem como princípio produtivo uma cosmogonia de re-ligamento à Origem, cujo *telos*, afirma o nosso Autor, é a coincidência estreme da Identidade e da Alteridade: «Estes homens, reduzidos ao seu espectro meditativo, vivem na intimidade

metamórfico: «Uma força invencível o anima, exagerada nessas lutas contra o anjo. É na doença que ele é mais forte. Morrendo, é que ele vive. Viver é queimar a vida, transformá-la em calor e claridade. Viver e arder é o mesmo fenómeno»³⁸.

O que dizer pois da distância entre Criador e Mundo? Em que medida o processo metamórfico atinge a teogonia? Qual a dimensão dessa ausência num espaço helicoidal onde o dentro e o fora se tornam o mesmo? Ou dessa presença atemporal onde o Começo e o Fim se fundem?

Numa proposta radicada na percepção do mundo como divindade e na mundanidade dos deuses, Eudoro de Souza opera uma viragem genesíaco-escolástica ao afirmar o mundo como a mais inaudita *metanóia* de um deus: «[...] um deus morre como deus e ressuscita como mundo, ou ainda, um mundo é a última e mais espantosa metamorfose de um deus»³⁹. Nesta rela-

da morte ou já no céu; quer dizer, na consciência máxima da vida. Esta consciência não é mais do que um reflexo, em nós da morte, ou emanção do esqueleto, a nossa raiz entranhada no Reino mineral, o mais próximo da Origem» (*ibidem*: 46). Não deixa de ser contundente e heterodoxa a posição pascoesiana acerca da vida como cristalização temporal e do processo ascendente e manifestativo da Natureza até ao expoente máximo de evolução que seria o ser espiritual. Atentemos no esclarecimento pascoesiano em *Arte de ser Português*: «A vida é uma cristalização através do tempo, atingindo, no Espírito, a sua forma diamantina e lapidar que refracta, em ideia consciente, as formas anteriores e obscuras de que descende» (Teixeira de Pascoaes – *A Arte de ser Português*. Lisboa: Edições Roger Delraux, 1978. 34-35). Note-se a íntima proximidade entre o princípio de plasticidade, quer na teoria evolutiva de Pascoaes, enquanto *dynamo* psíquico-muscular, quer na posição de Schopenhauer, enquanto impulsor de uma lucidez magnética: «[...] vivimos no grau mais baixo, a vontade aparecer-nos, como um impulso cego, como um esforço misterioso e surdo, afastado de toda a consciência imediata [...] como impulso cego e esforço inconsciente, ela manifesta-se em toda a natureza inorgânica [...] à medida que se eleva de grau em grau na sua objectivação, a vontade age, no entanto, também no reino vegetal (excitação) [...] (no mundo animal) O mundo manifesta-se então sob a sua segunda face. Até aqui ele era unicamente vontade, agora ele é também representação, objecto do sujeito que conhece. A vontade, desenvolvida [...] com uma certeza infalível, chegada a este grau, muniu-se dum guia que lhe era necessário para afastar a desvantagem resultante [...] O animal já está exposto à ilusão, à aparência. Mas apenas tem representações intuitivas (estes actos aliados aos motivos) [...] ilumina as funções vegetativas do organismo humano: tal é o caso da lucidez magnética [...] O homem, essa criatura complicada, de aspecto múltiplo, plástica, eminentemente cheia de necessidades e exposta a inumeráveis lesões, devia, para poder resistir, ser iluminada por um duplo conhecimento: à intuição simples devia acrescentar-se, por assim dizer, um poder mais elevado de conhecimento intuitivo, um reflexo deste, numa palavra, a razão, a faculdade de criar conceitos. Com ela apresenta-se a reflexão que abarca a visão do futuro e do passado e, em seguida, a meditação, a precaução, a faculdade de prever [...] Com o aparecimento da razão, esta certeza, esta infalibilidade (da vontade) desaparece inteiramente [...] a deliberação que deve tomar lugar de tudo, produz a hesitação e a incerteza: o erro torna-se possível» (Arthur Schopenhauer – *O Mundo como vontade e representação*. Op. cit.: 195-199, § 27). Uma posição intermédia seria a de Scheler que, apesar de não apresentar uma hierarquia de estádios do ser, remete para a diferença do *ser-ai* e da sua relação com o Mundo a partir daquilo que intitula *eficácia do princípio associativo*: «A sua especificidade (a do homem) não radica em posteriores estádios do ser orgânico e vital, mas na dimensão espiritual, radicada no cosmos. Enquanto pessoa, as suas características são a abertura ao mundo, a consciência de si, a capacidade de objectivação. Enquanto espírito, dispõe de actos emocionais e volitivos, do poder de ideação e da intuição de fenómenos originários, que o capacitam para a 'redução fenomenológica' e a consequente apreensão de conteúdos essenciais, autónomos, autógenos e inderiváveis de outras realidades» (Max Scheler – *A Situação do homem no Cosmos*. Lisboa: Edições Texto&Grafia, 2008. 33).

³⁸ Teixeira de Pascoaes. *São Paulo*. Op. cit.: 193.

³⁹ Eudoro de Souza – *Mitologia*. Op. cit.: 47.

ção prevalece o mistério da ausência e o pressentimento súbito de que aquilo que se ausentou está presente noutra lugar. A relação homem-mundo torna-se relação do homem com a morte de Deus, a teofania transformada em teotanatologia ou, numa palavra, *cosmofania teocríptica*⁴⁰.

Em Jerónimo, a realidade circundante agrava-lhe a tendência mística e a faculdade de pressentir as possibilidades plásticas da metamorfose de si exacerba-lhe o sofrimento, misto de inspiração poética e inefável aspiração: «[...] rezava e meditava, à espera de vencer a distância que nos separa de Deus. Esta distância é a Criação. A Criação esconde o Criador. É preciso destruí-la [...]»⁴¹. Por conseguinte, o único fármaco que destruirá os males morais e materiais do tempo aponta para essa *fome que sustenta*⁴², o viver longe e só, numa palavra, atingir a *liberdade da solidão*⁴³. Ser estrangeiro e habitar o deserto, ponto de interseção do *mínimo de mundo e de humanidade* e do máximo de Eternidade e de Deus⁴⁴: «O sentimento cristão, exagerado, pretende realizar, em vida, o que só é possível, na morte: a absoluta união com Deus»⁴⁵.

⁴⁰ *Ibidem*: 48.

⁴¹ Teixeira de Pascoaes – *São Jerónimo e a trovoadas*. *Op. cit.*: 44.

⁴² *Ibidem*: 44.

⁴³ *Ibidem*: 64.

⁴⁴ *Ibidem*: 47.

⁴⁵ *Ibidem*: 37. Uma passagem d'O mundo como vontade e representação aponta igualmente para a necessidade de supressão da individualidade como ponto de conhecimento do sujeito: «[...] desde o momento em que nos esquecemos da nossa individualidade, da nossa vontade e só subsistimos como puro sujeito, como claro espelho do objecto, de tal modo que tudo se passa como se só o objecto existisse, sem ninguém que o percebesse, que fosse impossível distinguir o sujeito da própria intuição e que ambos se confundissem num único ser, numa única consciência inteiramente ocupada e cheia por uma visão única e intuitiva [...] neste grau (a objectividade imediata da vontade), por conseguinte, aquele que é arrebatado, nesta contemplação já não é um indivíduo (visto que o indivíduo se aniquilou nesta mesma contemplação) é o sujeito que conhece puro, liberto da vontade, da dor e do tempo» (Arthur Schopenhauer – *O Mundo como vontade e representação*. *Op. cit.*: 232, § 34). Para um maior aprofundamento da relevância paradigmática da anulação da vontade como princípio carburador da santidade e carbonizador da perda do princípio da individuação, consultar ainda *ibidem*: 475-477, § 64; 480/488, § 65; 488-498, § 66; 498-502, § 6 do Livro IV. Mais especificamente, acerca da íntima relação entre o ascetismo e o princípio da individuação ou da passagem/*converto* da virtude ao ascetismo, consultar ainda Schopenhauer, *op. cit.*: 502-527, § 68, Livro IV. Compare-se, ainda, a leitura de Scheler sobre os princípios de *direção e controlo* naquilo a que intitula o último processo de sublimação da natureza a partir da hominização e da espiritualização: «[...] o espírito e o querer do homem significam tão-só *direcção e controlo* [...] o querer espiritual central não tem, pois, uma originária e imperativa determinação de controlo sobre os próprios impulsos, mas sobre a aplicação das representações. É impossível uma luta directa da vontade pura contra as forças impulsivas [...] Quando ela se intenta, incita, pelo contrário, muito mais ainda as tendências a seguir a sua direcção unilateral. Tal foi já a experiência de S. Paulo: a lei, diz ele, espreita como um leão que ruga para assaltar os homens com o pecado [...] A vontade suscita sempre o contrário do que pretende quando, em vez de buscar um valor superior [...] se vira para o simples combate, a negação de um impulso. [...] Importa pois que o homem aprenda a suportar-se a si mesmo e a tolerar até as inclinações que reconhece em si como más e perniciosas. Não deve assaltá-las num combate directo, mas aprender a vencê-las indirectamente [...] Na doutrina da não resistência ao mal dormita uma grande verdade [...]» (Max Scheler – *A Situação do homem no Cosmos*. *Op. cit.*: 82).

Em Paulo, presente-se o arrepio da infusão divina através da palavra, do grito divinizado que, ao combater os seres animados e a celebrar os vivos, fere as máscaras endemoninhadas e deseja remir o seu pecado: «É a sua obra de missionário e poeta, da sua entidade cósmica e profunda, que recebe e propaga a expansão do Espírito criador, a onda emanada do Infinito»⁴⁶.

O princípio do excesso é, em Pascoaes e Eudoro de Souza, um ininterrupto processo metamórfico que parte do homem para Deus, enquanto saída de si e perda do princípio de individuação, e de Deus para o mundo, na leitura da excessividade enquanto negação do limite, fazendo com que o *alter* se revele no mesmo: «[...] em fugazes momentos em que me distraio do 'mim mesmo', entrevejo, dizia, um deus em cada espasmo da Excessividade; quando ela se retrai, se retém e se contém, nasce um deus que se excede em mundo que o oculta»⁴⁷.

Neste drama metafísico, a posição scheleriana defende que o macrocosmo condensa todo o acontecer cósmico e o homem torna-se colaborador de Deus, também em processo de autorrealização. A existência de um *principium intelligentia* com fins genuinamente espirituais, cuja qualidade é sempre a antecipação (*pro-videntia* e sagacidade) de um estado de facto novo, concentra o ato espiritual na relação interdependente entre a autoconsciência e a *capacidade objectivante da originária resistência* que, pelo espírito, transforma a própria constituição fisiológica e psíquica do homem:

[...] a determinação fundamental de um ser 'espiritual', seja qual for a sua constituição psicofísica, é o seu desprendimento existencial do orgânico [...] tem de se separar do fascínio, da pressão, da dependência do orgânico, da 'vida' e de tudo o que pertence à 'vida' – por conseguinte, também da sua própria 'inteligência' pulsional. Um ser 'espiritual' já não se encontra, pois, sujeito ao impulso e ao meio, mas está 'liberto do meio' e, como nos apraz dizer, 'aberto ao mundo'; semelhante ser tem 'mundo' [...] pode, em princípio, apreender o próprio ser-assim [...] O espírito é, pois, objectividade, determinabilidade pelo ser-assim das próprias coisas.⁴⁸

O agudo de consciência iniciado pelo processo transfigurador do *re-ligare* é também referido em Scheler como um fundo estável e originário no ser humano, resultado de um *desprazer pulsional* excedente face à sua efetivação real: «[...] Originariamente, chamamos 'vazio' à irrealização persistente da nossa expectativa pulsional – o primeiro vazio é, por assim dizer, o vazio do nosso

⁴⁶ Teixeira de Pascoaes – *São Paulo*. *Op. cit.*: 203.

⁴⁷ Eudoro de Souza – *Mitologia*. *Op. cit.*: 52.

⁴⁸ Max Scheler – *A Situação do homem no Cosmos*. *Op. cit.*: 49.

coração»⁴⁹. Segundo este Autor, apenas o homem sobreleva esse vazio no ritmo tensional entre ideia e realidade, espírito e impulso⁵⁰. Dessa tensão atômica perpétua entre o território das essências e o seu *agora-aqui-assim*, o ser humano fareja a possibilidade de sublimação da sua energia instintiva em atividade espiritual a partir de um centro que, na impossibilidade de se encontrar neste enquadramento espaço-temporal, *só pode estar situado no fundamento mais elevado do ser*⁵¹.

O que existe de novo na proposta scheleriana da teomorfose é a assunção de que o eixo cósmico da história evolutiva da humanidade parte de uma verticalização temporal, cujo movimento orgânico, de baixo para cima e não de cima para baixo, se propaga horizontalmente numa «[...] *inversão gradual* da relação primigénia, segundo a qual as formas superiores são as mais débeis, e as formas mais inferiores as mais vigorosas [...]»⁵². Tal como Scheler, também Pascoaes considera o Espírito e a Vida em ordenação recíproca no homem sem recorrer a um estado primigénio pulsional antagónico, mas de interdependência supra-temporal ou atemporal no nosso Autor. No primeiro, as intenções do espírito *intercetam* o curso temporal do próprio fluir da vida e esta, ao reclamar atividade, confere ao espírito uma realidade efetiva com conteúdo espiritual (Scheler 2008). No segundo, o espírito e a vida surgem na interdependência temporal pela sua manifestação (aparência) tensional com a alma e a existência, porém, furtam-se do jugo horizontal pela capacidade de conversão ou reversão do si ao Outro (aparição).

Com efeito, Scheler ao rejeitar o postulado teísta, considera a hominização e a teomorfose processos imanentes da história onde o homem chega a Deus e Deus não se realiza sem a cooperação do homem⁵³:

⁴⁹ *Ibidem*: 57.

⁵⁰ A título de curiosidade, não poderíamos deixar de referir a passagem que refere a diferenciação óptica na gradação hierárquica dos seres entre o animal e o ser humano: «[...] falta ao animal um genuíno *espaço mundial*, que persistiria como fundo estável, independentemente dos seus movimentos locais. Faltam-lhe igualmente as *formas vazias do espaço e do tempo* nos quais, inserido, o homem apreende originalmente as coisas e os acontecimentos. Elas só são possíveis num ser (espiritual) cujo *desprazer pulsional* é sempre excessivo em relação à sua satisfação» (Max Scheler – *A Situação do Homem no Cosmos*. *Op. cit.*: 57).

⁵¹ *Ibidem*: 57.

⁵² *Ibidem*: 83-84.

⁵³ A este propósito sustenta ainda o Autor: «[...] Dir-me-ão [...] que não é possível ao homem suportar um Deus inacabado, um Deus em devir! A minha resposta é que a metafísica não é nenhuma companhia de seguros para homens fracos [...] Pressupõe já no homem um sentido enérgico e ousado [...] como eles (homem e Deus) se apresentam nas relações objectivantes e, por isso, ilusórias, da contemplação, da adoração, da oração de petição – pomos o acto elementar do *empenhamento pessoal* do homem em prol da divindade, a auto-identificação com a orientação espiritual dos seus actos. [...] Só pode participar na sua vida e nos seus actos espirituais agindo em *comunhão* com ele, apenas graças ao acto de empenhamento e à identificação activa» (Max Scheler – *A Situação do homem no Cosmos*. *Op. cit.*: 108).

O lugar desta auto-realização, digamos, desta autodeificação, que o Ser-que-existe-por-si-busca [...] é justamente no homem, o Si mesmo humano e o coração humano. Eles são o único lugar da teomorfose que nos é acessível – mas uma parte verdadeira deste próprio processo transcendente.⁵⁴

O drama cruciforme intensifica a categoria do estrangeiro. A Vida é *existência suicida*, aguda consciência da sua ilusória e evidente substância. Projetado nesse *ludus sacer*, Jerónimo é a mentira nos braços do Demónio e a verdade no seio de Deus⁵⁵. Enquanto busca vital da Identidade de si, o poeta-santo «[...] Abandona aquele corpo, como se ele já estivesse morto, e vive a morte ou vive, em Deus [...]»⁵⁶, enquanto orgânica da Alteridade o místico poeta «[...] apodera-se de si mesmo; e surge, diante de si mesmo, qual novo ser desconhecido [...]»⁵⁷. Esta dúctil virtude trabalha internamente o Santo, coteja-lhe a sensibilidade de asceta e artista⁵⁸, até transfigurar em amor o temor a Deus.

⁵⁴ *Ibidem*: 107.

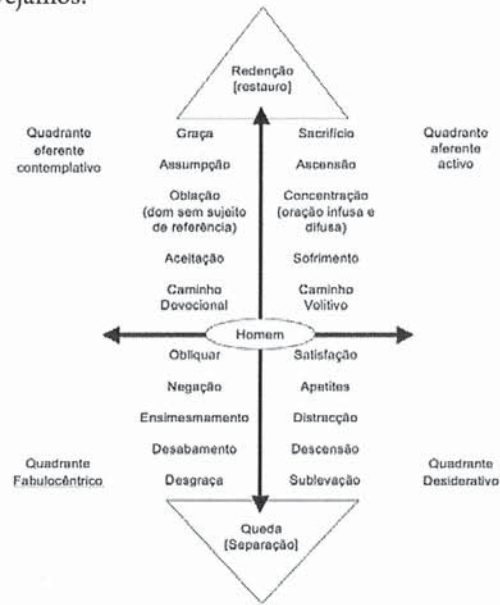
⁵⁵ O princípio instigador que pressente o faro do Inelutável assume em Pascoaes e em Schopenhauer uma análoga fonte – a ilusão. Desdobrando-se em multimodos mundos, o véu de Maya lança-nos a verdade da *mentira impossível* que somos ou, nas palavras de Pascoaes, o *absurdo impossível* que somos, conduzindo-nos, ainda assim, ao estado ante-manifestativo. Porém, no nosso Autor, o conhecimento de acesso à Verdade assume contornos heterodoxos e paradoxais. Contrariamente, em Schopenhauer o conhecimento das ideias permanece puro e virtuoso, senão vejamos: «Mas ao mesmo tempo, contra a ilusão do nosso nada, contra esta mentira impossível, eleva-se em nós a consciência imediata que nos revela que todos esses mundos existem apenas na nossa representação; eles são apenas modificações do sujeito eterno do puro conhecimento; eles são apenas aquilo que sentimos em nós mesmos, desde que esquecemos a individualidade [...] (a grandeza do mundo): a nossa dependência em relação a ela está a partir de agora, suprimida, visto que presentemente é ela que depende de nós [...] nós somos um com o mundo, e que, por conseguinte, a sua infinitude ergue-nos, ao contrário de nos esmagar [...] Existe aí um êxtase que ultrapassa a nossa própria individualidade; é o sentimento do sublime. [...] carácter sublime (moral) [...] resulta do facto de a vontade não se deixar atingir de modo nenhum pelos objectos que parecem destinados a abalá-la, mas, pelo contrário, o conhecimento conserva sempre a supremacia» (Arthur Schopenhauer – *O mundo como vontade e representação*. *Op. cit.*: 269-270, § 39).

⁵⁶ Teixeira de Pascoaes – *São Jerónimo e a trovoada*. *Op. cit.*: 46.

⁵⁷ *Ibidem*: 47. Ainda sobre o tópico da conversão e como ela assume contornos epidérmicos no temperamento e na figura do Santo cf. Teixeira de Pascoaes – *São Jerónimo e a Trovoada*. *Op. cit.*: 48/50.

⁵⁸ Acerca da organicidade dialéctica do combate dos contrários na figura de São Jerónimo e o princípio da hesitação vide Teixeira de Pascoaes – *São Jerónimo e a trovoada*. *Op. cit.*: cap. 5: 52 e segs. Salienta-se que em Pascoaes o combate entre as figuras do Santo e do Poeta surge como representação idiosincrática de um duelo interno entre duas Idades, dois mundos, duas expressões artísticas: a Cristã e a Pagã. Acerca da distinção entre as figuras do Santo e do Poeta, torna-se pertinente e ajustada a especificação schopenhaueriana: «[...] (Santos) derrama sob todo o querer a sua virtude apaziguadora, o *quietivo*; daí provém essa resignação perfeita que é ao mesmo tempo o espírito íntimo do cristianismo e da sabedoria hindu; daí procedem a renúncia a todo o desejo, a conversão, a supressão da vontade que arrasta no mesmo aniquilamento o mundo inteiro; daí resulta, numa palavra, a salvação. [...] a arte, para terminar, no-la mostra a suprimir-se a si mesma livremente, graças ao imenso apaziguamento que o conhecimento perfeito do seu ser lhe provoca» (Arthur Schopenhauer – *O mundo como vontade e representação*. *Op. cit.*: 307, § 48). «O poeta, pelo contrário, abarca a Ideia, a essência da humanidade, fora de toda a relação, fora do tempo, numa palavra, ele apreende a objectividade adequada da coisa em si, no seu mais alto grau. [...] tudo aquilo que tem uma importância absoluta e não relativa, isto é, a revelação particular da Ideia, encontrar-se-á muito mais exacta e claramente na poesia do que na história [...] é preciso atribuir muito mais verdade intrínseca, real, íntima à primeira do que à segunda [...]» (*ibidem*: 323, § 51).

Senão vejamos:



c. Integração dos quadrantes para Restauro do Homem Total

O momento da catábese transpessoal põe-nos a caminho do outro. O «eu» transpõe-se e, ao transpor os limites do si mesmo através da capacidade de acreditar, labuta a ligação ao outro. O si mesmo desapega-se do si e adere ao outro, renova-se ao abandonar-se e não é senão desaguamento de si no Outro: «De mundo em mundo, as portas vão-se estreitando; e tão estreita é a última, que, por ela, só 'eu' posso sair sem 'mim'; 'eu' a transponho, deixando-me para trás»⁵⁹.

Em Pascoaes a pugnação do Homem-racional alimenta a oração no espaço primitivo da tentação (não será o deserto ambiente prodigioso para a aparição de demónios?) e aí atinge o *ponto fixo* de alma absorta em Deus. Em Eudoro de Souza o ponto fixo é a irredutibilidade da separação. Dá-se aí a conversão interativa, a possibilidade proteica de experimentar o mesmo e o outro na ex-cedência de si: «[...] de Cima para Baixo, despem-se os deuses, de Baixo para Cima despem-se os homens. A meio caminho, deuses e homens encontram-se [...] Os deuses, descendo, iniciam-se no Homem; os homens, subindo, iniciam-se em Deus»⁶⁰.

⁵⁹ Eudoro de Souza – *Mitologia*, Op. cit.: 63.

⁶⁰ *Ibidem*: 68.

Esta ontocosmogonia plástica ocorre num território intermédio e inter-subjetivo: a *entitas*, em Eudoro de Souza, e o *santo-estrangeiro*, em Pascoaes, que se abandona para que nele habite o outro. Na figura do *santo-estrangeiro*, essa paisagem de silêncio e solidão, duas forças neutralizadas, o nervo do pecado e a grácil inocência, operam a quietude da transfiguração:

Neste ponto, nos concentramos e urdimos, em volta dele, a nossa personalidade individual, que aspira a eternizar-se. Assim, Jerónimo, em autodefinição constante e trabalhosa, quer ser a sua pessoa transcendente, concebida por ele próprio, nas suas meditações espirituais. Quer triunfar de todas as forças móveis, de todos os ventos que nos impelem e dispersam. Quer ser o cristão perfeito, o místico perfeito. Que é o misticismo senão a ânsia de individualidade ou personalidade elevada à máxima potência, a Deus.⁶¹

Em Paulo nasce o sonho superior que é revelação da Verdade. Contrariamente à figura de Jerónimo, aquele não ama o silêncio, nem a solidão. Adota uma atitude loquaz e inflamada, pois o limite do seu Verbo coincide com o Princípio Absoluto e o seu remorso germina na conceção cristã de Deus, na libertação do plano da existência e entrada no plano da Vida: «Todo ele é íntima luz inefável a exteriorizar-se no seu rosto, que já não parece humano, mas divino. Sente-se livre ou na posse do mundo; e sente-se, longe do mundo, ao mesmo tempo ou já velho»⁶².

Em interseção com esta leitura relembremos, outrossim, a visão de Schopenhauer ao encaminhar-nos para o conceito de *graça eficaz*, enquanto verdadeira representação da liberdade, isto é, supressão total da vontade e não apenas transformação de carácter:

[...] aquilo que os místicos chamam graça eficaz e regeneração corresponde àquilo que é para nós a única manifestação imediata de livre-arbítrio. Ela não se produz antes que a vontade, chegada ao conhecimento da natureza em si, tenha tirado deste conhecimento um calmante e se tenha, por si mesmo, subtraído à acção dos motivos [...] uma liberdade que se manifesta assim é o maior privilégio do homem [...].⁶³

⁶¹ Teixeira de Pascoaes – *São Jerónimo e a Trovoada*. Op. cit.: 52.

⁶² *Id.* – *São Paulo*. Op. cit.: 282.

⁶³ Arthur Schopenhauer – *O mundo como vontade e representação*. Op. cit.: 535. Sublinha-se que neste Autor a doutrina do pecado original surge nos antípodas da doutrina da Redenção. A primeira assenta na afirmação da vontade. A segunda na negação da vontade e do princípio da individuação. Nesta doutrina, o ser humano é resgatado pelo mediador divino que vive a falta infinita. Na verdade, a condição de salvação do ser humano (quanto à origem e à essência) não depende de nós, nem do nosso mérito. A imprecação da redenção reside na

Variadas as diferenças da fleuma espiritual entre Paulo e Jerónimo, irmana-os a dor e, na vaporização do sofrimento da Humanidade, ambos se excedem, pela e na desindividuação, ao comungar da feroz santidade: «O movimento espiritual faz-se num sentido inverso ao da matéria. É uma actividade superior, que define e classifica. Cria a diversidade pitoresca. Sou eu! Sou eu!, é o grito de Paulo repercutido em cada ser. Cada ser é ele mesmo, absoluto e perfeito [...]»⁶⁴.

III. CONCLUSÃO

O ritmo da (a)intemporalidade mítica inerente à figura do santo-estrangeiro poderá resultar de uma experiência proteica da alteridade na identidade⁶⁵ cujo valor re-presentativo da realidade suplantarà o sistema binário da afirmação e negação num horizonte ante-predicativo daquela experiência ontológica que desobstrui a consciência de si mesmo num salto estético-metafísico para e no outro.

O polimorfismo da experiência religiosa do santo não amortalha a identidade, recondu-la à experiência da alteridade sem determinações polarizadas de sujeito-predicado. No equilíbrio axial desta vivência ontológica, de carácter dialógico e transpessoal, reside a libertação metamórfica da Humanidade através de uma transformação espiritual da dor em amor e do sofrimento em graça.

Esta conversão comporta o reconhecimento da condição faltosa do ser humano e do conseqüente afastamento/mergulho do ente no Ser. Esse tornar-se estrangeiro é já um saber-fazer de Redenção num sentido relacional que emancipa a atualidade sempre renovada desse mesmo acontecimento. Como anteriormente referimos, o *topoi* da renovação do Homem Novo torna-se sinal de uma inter-relacionalidade inteira absorvida, ainda que misteriosamente, na condição transfiguradora da *crux*⁶⁶, essa *coincidentia oppositorum*. Com efeito,

transformação da nossa faculdade de conhecer, isto é, na faculdade de acreditar pela categoria da *graça eficaz*. Por outras palavras, trata-se da renúncia e da negação da personalidade através do princípio de individuação, do amor na extinção total do egoísmo e, por fim, da resignação suprema da Vontade. Para um maior aprofundamento da temática do reino da graça e da sua relação intrínseca entre os princípios da individuação e da anulação da vontade consultar *Ibidem*: 542-546, § 71, Livro IV. Acerca da relação entre a Beleza e a Graça *vide*, ainda, 294-295, § 45, Livro II. No nosso Autor, a doutrina do Pecado Original assume contornos heterodoxos intrincados e, na nossa perspectiva, de maior fecundidade estético-metafísica na medida em que trabalha o conceito de pecado como propulsor de uma *metanóia*, através da figura do Santo e da Humanidade.

⁶⁴ Teixeira de Pascoaes – *São Paulo*. *Op. cit.*: 303.

⁶⁵ Decretória, nesse sentido, a afirmação de Eudoro de Souza acerca da Alteridade: «A ameaça do Nada é que nos leva a perguntar de onde e do que vem o Tudo. [...] se a nossa experiência é de pluralidade, nosso anseio é de unidade; se a nossa experiência é a do 'outro', nosso anseio é pelo mesmo» (Eudoro de Souza – *Mitologia*. *Op. cit.*: 72).

⁶⁶ Atentemos ao que refere Pascoaes sobre este tópico: «A dor tentou o próprio Deus, que fez o mundo para calvário e o homem para a cruz. Não está, no homem, crucificada a Natureza? Nele é que ela sofre, e ama, e se transfigurou em Cristo. Por isso, a cruz abrange todo o espaço, espartilhando a esfera universal» (Teixeira de

no levantamento ontológico da experiência desse *outrar-se*, desse tornar-se estrangeiro de si, do outro e do mundo, na significação primeva de um encontro unitivo onde não figuram dois na relação com um terceiro, mas uma geometria triádica íntima vivida no imo do mesmo, as categorias horizontais de temporalidade e historicidade metamorfoseiam-se num tempo helicoidal sempre novo e principiante. Diríamos tratar-se de uma pedagogia amorosa que ousa Ser ou tornar-se estrangeiro.

O que retiramos das biografias pascoesianas supera o relato subjetivo ou psicológico do real. O que aí está em causa não é o seu carácter objetivo ou subjetivo, mas o desenhar-se de uma nova aproximação estético-metafísica do vivido, um urdir de uma ontologia renovada que provoca concussões, choques realíssimos capazes de abalar os degraus da consciência e precipitá-la numa copresença, numa atitude cordial do Amor humilde e contrito do outro em si.

Todavia, a problemática examinada confere dificuldades ou algumas perplexidades que ousamos lançar: será que a condição maior para a compreensão da superação dessa dicotomia identidade-alteridade, poderá residir numa relação mediada do sujeito com o Outro? Criada essa condição pela figura mediadora do Santo, o homem encontrar-se-á preparado para a consciência de si, atributo essencial à compreensão do Outro como totalmente Outro? A presença do Outro surgirá sempre como pressentimento de uma presença-ausência, de um invisível-visível? Será que a aspiração da unidade entre o *ipse* e o *alter* se resolve num sistema unitário capaz de desvelar o Ser uno e imutável? Enquanto fenómeno estético-metafísico, qual o limiar do problema da identidade-alteridade que parece apenas suspender-se na figura do santo-estrangeiro? Transgressor, o Santo cooperará a viragem intuitiva e vertical da consciência? Ou o verdadeiro homem, o Homem Renovado excederá o próprio Santo?

Ao terminar lembremos que, ainda que a habitar na redução de Deus à essência humana⁶⁷, devemos pugnar por uma *askesis*, não tanto no sentido de um ascetismo místico⁶⁸, mais de uma prática espiritual liberta e libertadora, realizadora de si, do outro e de Deus.

Pascoaes – *São Paulo*. *Op. cit.*: 291).

⁶⁷ Reflitamos: «O homem é um Deus e um ídolo, conforme o contemplamos, de perto, à luz do sol, ou remoto, ao luar da eternidade. Descreve dois movimentos: o primeiro, egoísta, em volta de si mesmo; o segundo, mais amplo, em volta dos outros e do Cosmos, em pleno espaço divino. Este movimento representa a nossa vida superior. O outro, é inicial ou fictício, pois a Origem é uma Ficção esplendorosa. Tudo deriva de uma quimera, duma hipótese arbitrária, duma causa deficiente ou negativa. O sim resulta do não; e a não-existência é a base da Existência» (Teixeira de Pascoaes – *São Jerónimo e a Trovoada*. *Op. cit.*: 114-115).

⁶⁸ Acerca deste processo afirma Scheler o seguinte «[...] (a vivificação do espírito) Tal é o que unicamente se pode, de pleno direito, chamar sublimação espiritual da vida – e não um processo místico que deixa o espírito brotar da repressão dos impulsos e tem de suscitar novas qualidades espirituais» (Max Scheler – *A Situação do homem no Cosmos*. *Op. cit.*: 75-76).

Rembrandt — pintor de Asenet, esposa de José do Egito e figura apócrifa do Antigo Testamento*

SUSANA MOURATO ALVES-JESUS
CLEPUL

A pintura é poesia silenciosa e a poesia pintura que fala.¹
(Simónides de Ceos)

I. JOSÉ E ASENET: CONTORNOS DE UMA HISTÓRIA APÓCRIFA

A história de José do Egito e da sua esposa Asenet chegou até nós por meio de uma narrativa apócrifa do Antigo Testamento, comumente designada por *José e Asenet* (*JosAsen*).

A figura egípcia de Asenet, referida na Bíblia três breves vezes (*Gn.* 41, 45; 41, 50; 46, 20)² encontra larga exposição em *JosAsen*, texto que relata o primeiro encontro entre estas duas personagens veterotestamentárias, a sua aproximação e consequente união através do casamento, após um percurso preparatório experimentado pela donzela, cuja conversão ao monoteísmo constitui o tema central em torno do qual evolui este quadro não canónico.

A transmissão de *JosAsen* veicula-nos uma imagem idealizada de Asenet, filha de Pentefrés, sacerdote de Heliópolis, desde logo descrita como «uma jovem de dezoito anos, alta, graciosa e muito bela em aparência» (I: 4)³. A sua aproximação física às jovens donzelas hebreias e o afastamento em relação às egípcias é igualmente notado: «Não era em nada semelhante às raparigas dos

*O estudo que apresentamos representa, em grande medida, com algumas alterações e aditamentos, parte de capítulo integrado na nossa dissertação de mestrado em Estudos Clássicos, variante de Literatura Comparada, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (2008), de recente publicação. Cf. S. Alves-Jesus – *José e Asenet: Um Apócrifo Pouco Conhecido do Antigo Testamento*. Lisboa: Esfera do Caos, 2014.

¹ Aforismo atribuído a Simónides de Ceos, por Plutarco (*Mor., De glor. Ath.*, 346 f).

² «O faraó cognominou José Safnat-Panéa e deu-lhe por mulher Assenat, filha de Potifera, sacerdote de On. E José partiu para inspecionar o país do Egipto.» (*Gn.* 41, 45); «Antes que chegasse o período da fome, nasceram a José dois filhos, que lhe deu Assenat, filha de Potifera, sacerdote de On» (*Gn.* 41, 50); «Assenat, filha de Potifera, sacerdote de On, deu a José, no Egipto, Manassés e Efraim» (*Gn.* 46, 20). Seguimos a edição *Bíblia Sagrada*. Lisboa-Fátima: Difusora Bíblica/Franciscanos Capuchinhos, 2006.

³ Tradução nossa. As referências aos passos citados seguem a versão de *JosAsen* estabelecida por Christoph Burchard. C. Burchard mit unterstützung von Carsten Burfeind und Uta Barbara Fink, Joseph und Aseneth: *Kritisch Herausgegeben*. Leiden-Boston: E. J. Brill, 2003.

egípcios, mas era em tudo parecida às filhas dos Hebreus. Era alta como Sara, graciosa como Rebeca e bela como Raquel.»

A par da extraordinária beleza natural desta figura feminina, conjugava-se ainda uma exótica beleza que lhe é conferida pelas ricas vestes e adereços com que se adorna. Igualmente os seus aposentos refletem o ambiente faustoso em que vive. Asenet dispunha para si de três quartos no piso superior da torre: o primeiro, o maior dos três, «era espaçoso e magnífico, pavimentado com pedras de cor purpúrea; as suas paredes eram compostas por diversas pedras preciosas de grande valor. O tecto daquele quarto era trabalhado a ouro. Dentro desse quarto, embutidos nas paredes, estavam os deuses dos Egípcios, de ouro e prata, em número infinito» (II: 2-3); o segundo, que funcionava como guarda-roupa de Asenet, continha «muito ouro, prata, roupa bordada a ouro, magníficas pedras preciosas, linhos finos notáveis» (II: 4); o terceiro, uma despensa, punha à disposição de Asenet «todas as coisas boas da terra» (II: 5).

De facto, no plano imagético, *JosAsen* explora uma linguagem ecrástica que se concretiza com a descrição alargada de personagens, em especial de Asenet e de José, e com a descrição de espaços. O caso mais notado de descrição espacial é encontrado ao abrir a narrativa, na exposição pormenorizada dos aposentos da jovem donzela e dos espaços circundantes do palácio, que acreditamos de grande importância para a construção e concretização desta história⁴.

Neste sentido, desde as primeiras leituras que o texto cativou a nossa atenção e nos levou em busca daqueles que seriam os retratos iconográficos de *JosAsen* e da sua protagonista, recriados por aqueles que se sentiram inclinados a representar através das artes a dimensão cromática do apócrifo em estudo. Esta demanda, ainda que frutífera, não deixou, porém, de se saldar insatisfatória.

II. REPRESENTAÇÕES ICONOGRÁFICAS DE ASENETH

É lugar-comum que a literatura inspira a arte. Desde tempos recuados que o homem se sentiu inclinado a materializar as representações que fazem parte do seu imaginário. A pintura, «aplicação de matérias coloridas sobre uma superfície, segundo determinada ordem»⁵, ocupa um lugar de grande relevo para esta concretização: «A sua finalidade variou conforme as épocas e as civilizações em que se inseriu, mas de um modo geral pode dizer-se que

⁴ Sobre a descrição inicial apresentada em *JosAsen* e seu interesse para a economia e desenlace desta narrativa, remetemos para o nosso estudo, S. Alves-Jesus – *op. cit.*

⁵ F. Vasconcelos – «Pintura», AA. VV. – *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Lisboa: Editorial Verbo. Vol. 15: col. 137.

serviu sempre para evocar ou conservar certas imagens ou para enriquecer ou ornamentar os objectos sobre os quais era aplicada.»⁶

As mitologias, por exemplo, são motivo de inúmeras representações artísticas, de deuses, heróis, combates, encontros e demais cenas e protagonistas. Da mesma forma, os temas bíblicos sempre influenciaram em grande medida as artes, multiplicando-se as representações do Grande Dilúvio, da Sagrada Família ou de Cristo crucificado. Neste sentido, a relação entre a literatura e as artes plásticas é estreita, sendo o número de representações artísticas proporcional ao interesse espoletado pelos temas inspiradores. Contudo, se tivermos em conta *JosAsen*, esta regra parece encontrar exceção.

A tradição de *JosAsen* desde os seus primeiros testemunhos, passando pela Idade Média e chegando aos nossos dias, conta com uma história longa, que engloba um acervo documental em diversos manuscritos de diversas línguas⁷. Este quadro aponta-nos para uma narrativa conhecida em diversos círculos e com uma difusão relevante. Terá também sido, certamente, nestes mesmos documentos que a figura de Asenet obteve um maior número de representações iconográficas⁸.

Muitos dos suportes onde os diversos testemunhos foram difundidos eram profusamente ilustrados. Para especificar, em algumas cópias francesas do *Speculum Historiale* de Vincent de Beauvais, por exemplo, podiam encontrar-se diversas miniaturas ilustrativas da história de Asenet⁹. De igual modo, grande parte das gravuras que fazem parte da publicação do romance *Assenat*, de Philipp von Zesen, retratam passos de *JosAsen*¹⁰, e o especialista Christoph Burchard chama ainda a atenção para algumas representações iconográficas

⁶ *Ibidem.*

⁷ Resumidamente, a tradição manuscrita de *JosAsen* encontra o seu mais remoto testemunho numa versão siríaca datada do séc. VI d. C., apresentada na *Historia Ecclesiastica* de Pseudo-Zacarias. Conhecido atualmente através de uma versão longa – estabelecida por Christoph Burchard (2003) – e de uma versão curta – estabelecida por Marc Philonenko (1968), *JosAsen* chegou até nós por meio de 16 manuscritos em grego e cerca de 70 outros que se distribuem por 8 versões em diversas línguas. A inclusão de uma súplica de *JosAsen*, em latim, na conhecida obra *Speculum Historiale*, de Vincent de Beauvais, confere-lhe certa notoriedade à época, tendo sido possivelmente a partir desta que se operou uma maior difusão da narrativa apócrifa protagonizada por Asenet. Contudo, acredita-se que, a haver uma única história original, esta tenha surgido no Egipto, entre os séculos I a. C. – I d. C., ou até princípios do século II d. C.

⁸ Alguns trabalhos colocam à disposição do leitor iluminuras de vários manuscritos. Cf. G. Vikan – *Illustrated Manuscripts of Pseudo-Ephraem's Life of Joseph and the Romance of Joseph and Aseneth*. Philology Doctor Dissertation. Princeton, 1976; S. Pelekanidis et alii – *The Treasures of Mount Athos: Illuminated Manuscripts, Miniatures-Headpieces-Initial Letters*. Athens, 1974. Vol. 1: 456, 458 segs.; figs. 339-341; J. Pächt, O. Pächt – «An unknown cycle of illustrations of the Life of Joseph», *Cahiers Archéologiques* 7. 1954. 35-49.

⁹ Cf. L. Delisle – «Exemplaires royaux et princiers du Miroir historial (XIV^e siècle)», *Gazette Archéologique* 11. 1886. 87-101.

¹⁰ Cf. C. Burchard – «Joseph and Aseneth: a new translation and introduction», J. Charlesworth (ed.) – *Old Testament Pseudepigrapha* (2 vols.). Garden City-New York: Doubleday, 1985. Vol. 11: 199.

baseadas no *Gênesis* que mostram José acompanhado pela sua esposa¹¹. Porém, para além do acervo de iluminuras e gravuras que surgem como complemento ilustrativo dos suportes difusores, ou de outras evocações iconográficas à figura de Asenet, em complementaridade com a figura de José, o tema parece não ter tido aceitação em grandes círculos artísticos, ou então propalou quase exclusivamente apenas em círculos literários, onde o seu potencial artístico teve relevo apenas para efeitos ilustrativos.

Na nossa busca por representações da filha de Pentefrés, chegámos ao conhecimento de algumas (poucas) recriações de artistas distintos. Através delas pudemos, finalmente, observar a figura de Asenet interpretada sob diferentes ângulos¹². Uma em especial captou com mais intensidade a nossa atenção.

III. MESTRE REMBRANDT, PINTOR DE ASENETH

É da autoria de Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606-1669) aquela que é hoje talvez a representação iconográfica mais conhecida de Asenet¹³. A tela onde está integrada tem como título *Jacob abençoando os filhos de José*, data de 1656 e pode ser vista em Kassel (Staatliche Museen), Alemanha¹⁴.

O nome atribuído ao quadro reflete o seu conteúdo: Rembrandt retratou o episódio genesíaco da bênção de Jacob aos filhos de José. Em ambiente íntimo podem ser observados Jacob, José, os dois filhos, Manassés e Efraim, e uma figura feminina, Asenet, cujas vestes escuras se confundem com a penumbra que caracteriza todo o lado direito desta composição. O lado esquerdo surge como a zona mais iluminada, onde se encontra representada a cena que a intitula.

À partida, a inclusão de Asenet neste quadro de Rembrandt poderá surgir apenas no seguimento de diversas outras representações da bênção de Jacob, em que a figura da esposa de José também está presente. Wolfgang Stechow¹⁵

¹¹ Cf. *ibidem*. Esta informação dada por Burchard baseia-se, provavelmente, em W. Stechow, que refere a presença de Asenet em algumas representações da bênção de Jacob: no relevo de um túmulo do século IV, das catacumbas de São Calisto, em Roma; numa iluminura do *Gênesis* de Viena, do século VI, e numa xilografia de 1576. Cf. W. Stechow – «Jacob blessing the sons of Joseph – From early Christian times to Rembrandt», *Gazette des Beaux-Arts*. 6th series. April 1943. Vol. 23: 193-208.

¹² Veja-se, por exemplo, o fresco dedicado a Jacob e José, na composição do teto da Capela Sistina (1508-1512), em que se pode observar uma figura feminina junto a José e seus filhos; veja-se também a pintura identificada com o título *José e Asenet* (c. 1500), de autor flamengo desconhecido (Staatliche Museen, Berlim); veja-se ainda o trabalho identificado com o mesmo nome (c. 1475), atribuído a Hugo van der Goes (Ashmolean Museum, Oxford); de interesse também a cena *José no Egito* (1515-18), da autoria de Jacopo Pontormo (National Gallery, Londres).

¹³ Mark Goodacre dá-lhe lugar destacado na sua página da Internet dedicada ao estudo de *JosAsen*: Mark Goodacre – *The Aseneth Home Page* (1999-2013): <http://www.markgoodacre.org/aseneth> (25 março 2014).

¹⁴ Na Internet em http://www.museum-kassel.de/index_navi.php?parent=1498 (25 março 2014). Com melhor resolução em http://www.wga.hu/html_m/r/rembrandt/15oldtes/21oldtes.html (25 março 2014).

¹⁵ Cf. W. Stechow – «Jacob blessing the sons of Joseph – From early Christian times to Rembrandt», *Gazette*

evocou diversos exemplos iconográficos representativos desta conhecida cena bíblica e estudou-os quanto ao principal gesto que a enquadra: Jacob coloca a sua mão direita sobre a cabeça de Efraim, o mais novo dos dois irmãos, ao que José julga um equívoco, pois o seu filho mais velho é Manassés. Quando José tenta corrigir o pai, Jacob revela que este seu gesto de colocar a mão direita sobre o mais novo e a esquerda sobre o mais velho foi intencional: «[...] também ele [Manassés] se converterá num povo e também ele será poderoso; mas o seu irmão mais novo será mais do que ele, e a sua posteridade converter-se-á numa multidão de nações» (*Gn.* 48, 19). Contudo, ainda que Stechow se debruce, principalmente, sobre o tema da bênção, não deixa de referir a presença de Asenet em algumas das representações que analisa, como a do *Gênesis* de Viena ou a do túmulo das catacumbas de São Calisto e, dando particular atenção ao quadro de Rembrandt, menciona o possível conhecimento deste pintor face aos textos antigos que referem Asenet: «The important place granted Asenath in Rembrandt's composition seems to justify the assumption that the Jewish legends discussed above were known to, and beloved by the artist.»¹⁶

Após o artigo de Stechow, Christoph Burchard ensaia nova aproximação entre o quadro de Rembrandt e *JosAsen*, apontando a necessidade de se reunirem evidências que apurem o contacto entre o pintor e o texto, ou então que afastem, em definitivo, esta possibilidade¹⁷.

A hipótese de o pintor de Leiden conhecer a figura de Asenet através de outras fontes que não a Bíblia não será despropositada. Em nossa opinião, e olhando num primeiro momento apenas para o quadro, parece-nos pouco provável que, se Rembrandt apenas conhecesse o texto bíblico, se empenhasse em pintar, com tão grande destaque, uma figura que nem sequer é referida no episódio do *Gênesis* em causa. Como já indicámos, Asenet aparece de forma proeminente no lado direito da tela de Kassel e parece-nos que tal destaque não poderá, de modo algum, ser justificado com a leitura do episódio da bênção de Jacob, pois a mulher de José não é aí mencionada.

Numa segunda perspetiva, parece-nos também que a simples inclusão de Asenet apenas por influência de outras representações anteriores da bênção de Jacob não é totalmente verosímil. Ainda que Asenet mereça um lugar preponderante em algumas representações referidas por Stechow (como na iluminura do manuscrito do *Gênesis* de Viena), o quadro de Rembrandt não deixa de ser a mais expressiva representação de todas. No entanto, afigura-se

des Beaux-Arts. 6th series. April 1943. Vol. 23: 193-208.

¹⁶ *Ibidem*: 207.

¹⁷ Cf. C. Burchard – «Joseph and Aseneth: A new translation and introduction», J. Charlesworth (ed.) – *Old Testament Pseudepigrapha* (2 vols.). 6th series. Garden City-New York: Doubleday, 1985. Vol. 2: 199.

difícil apurar os motivos que levaram o artista a realçar um pormenor como este numa obra em que o tema principal nem depende deste mesmo pormenor, e a torná-lo ainda mais proeminente, em comparação com representações anteriores idênticas, que lhe possam ter servido de fonte de inspiração¹⁸.

A inclusão de Asenet nesta pintura tem sido vista como um elemento intimista para a criação de um ambiente familiar e afetuoso, *humano*¹⁹. De facto, o olhar amável e expressivo de Asenet enquadra-se na cena protagonizada por Jacob, José, Manassés e Efraim: o avô abençoa com ternura os netos e, ainda que a cena retrate o aparente equívoco já referido sobre a idade das crianças, Rembrandt apresenta-nos na sua tela um José claramente afetuoso para com o pai, corrigindo, de forma suave, o gesto do ancião. Asenet completa a outra metade da composição com uma presença também serena. Contudo, ainda que a sua implicação não seja direta, por ser representada como figurante, não deixa porém de ser uma personagem que se reveste de especial destaque. Sobre o fundo escuro e emoldurada por vestes negras surge, iluminada, a cara de Asenet. É uma mulher de feições belas e de modos recatados (atente-se nas mãos), que ostenta joias diversas e um requintado toucado. Entre a Asenet de Rembrandt e a Asenet apócrifa podemos ensaiar algumas aproximações. Aquela que aparece no texto como «graciosa e bela» (I: 4), que recusa um casamento com um noivo que julga poluto (IV: 9-11) e que mostra grande respeito e admiração pela família de José, em especial pelo seu pai, Jacob (XXII: 3; 9), e pelo seu irmão Levi (XXII: 13), aparece também no quadro como uma mulher graciosa, respeitosa e recatada. Os adereços com os quais surge engalanada na pintura encontram também explícito paralelo no texto, pois, em dois passos, o autor reporta-se às diversas joias e adornos com os quais Asenet se embeleza, tanto antes como depois da sua conversão (III: 6; XVIII: 6)²⁰.

¹⁸ É sabido que Rembrandt era exímio conhecedor de arte. O pintor chegou mesmo a reunir um grande e valioso espólio artístico de outros autores, o qual, mais tarde, teve de empenhar, na sequência da grave situação financeira em que se viu envolvido e que se avultou na década de 1650. O inventário da coleção de Rembrandt foi feito precisamente no ano em que pintou o quadro que temos vindo a estudar – 1656. Encontra-se uma lista das obras que compuseram este inventário em G. Schwartz – *Rembrandt: His life, His Paintings*. Guild Publishing London, 1985. 288-291.

¹⁹ Cf. S. Bar-Efrat – «Some remarks on Rembrandt's 'Jacob blessing Ephraim and Manasseh'», *The Burlington Magazine* 1014. Sep. 1987. Vol. 129: 595; W. Stechow – *op. cit.*: 208.

²⁰ Gostaríamos, nesta ocasião, de referir um outro quadro de Rembrandt que nos despertou a atenção, pela sua temática bíblica e, em particular, pela sua semelhança com um passo de *JosAsen*. O quadro mais vulgarmente conhecido por *Noiva Judia* (c. 1665 – c. 1669) apresenta duas figuras, uma masculina e outra feminina, cuja identidade ainda hoje permanece incerta. Esta pintura, também conhecida por *Isaac e Rebeca* (esta é uma das hipóteses de identificação do casal), apresenta a figura masculina com a sua mão direita sobre o peito da feminina. Este gesto remeteu-nos para o momento em que José coloca, explicitamente, a sua mão sobre o peito de Asenet e a impede de se aproximar dele, por ser idólatra: [...] ἐξέτεινεν Ἰωσήφ τὴν χεῖρα αὐτοῦ τὴν δεξιάν καὶ ἔθηκε πρὸς τὸ στήθος αὐτῆς ἀνάμεισον τῶν δύο μασθῶν αὐτῆς [...] (8: 5). Não só o gesto, mas também a maneira como a figura feminina surge adornada com inúmeras joias, relembram a Asenet literária.

Não podemos concluir se Rembrandt conhecia o texto de *JosAsen*, contudo, se tivermos em conta a grande difusão do *Speculum Historiale* e o facto de o mestre holandês ter estudado durante sete anos na Escola Latina de Leiden²¹ e de ser conhecedor de Latim, não se poderá excluir a hipótese de o mesmo ter contactado com a figura de Asenet através do popular resumo de Vincent de Beauvais. Estas analogias poderão ser, estritamente, apenas o que o próprio nome designa, mas a verdade é que, de alguma forma, Asenet foi uma figura feminina que mereceu especial atenção no imaginário artístico do pintor. O destaque que lhe foi dado, ainda que permaneça enigmático na sua interpretação (tal como o caso daquela que é conhecida como *Noiva Judia*), parece transmitir algo mais do que a simples representação de uma qualquer figura feminina, figurante de um episódio bíblico. Rembrandt parece revelar que conhecia mais profundamente aquela silenciosa esposa e mãe.

Em suma, a figura de Asenet constitui um desafio não só na sua forma literária, mas também na sua forma iconográfica. Se, por um lado, sabemos que as inúmeras iluminuras dos manuscritos serão representações baseadas no texto de *JosAsen*, por outro, vários problemas se colocam ao analisar as escassas representações da esposa de José em suportes extraliterários. Asenet é desafiante até na sua representação plástica. Se o principal texto que a retrata exige um grande empenho hermenêutico e gera as mais diversas interpretações, a receção artística surge como uma questão tão ou mais problemática, que permanece em aberto.

Em particular, o colar e os brincos aproximam-se aos da tela *Jacob abençoando os filhos de José*.

²¹ Rembrandt frequentou a Escola Latina de Leiden entre os anos 1613 e 1620.

**Eugénio Lisboa:
esprit de géométrie / esprit de finesse***

TERESA MARTINS MARQUES

Eugénio Lisboa é um intelectual da mais alta estirpe — «vário, intrépido e fecundo», expressão colhida no ensaio de Ernesto Rodrigues sobre o autor, que deu título ao livro de homenagem que recentemente lhe foi dedicado por muitos dos seus amigos, organizado por Otilia Martins e Onésimo Almeida (*Opera Omnia*, 2011).

Não é hoje possível estudar, sem passar pelos textos de Eugénio Lisboa, autores como Garrett, Camilo, Eça, Pessoa, Régio, Ferreira de Castro, João de Araújo Correia, Branquinho da Fonseca, Domingos Monteiro, Carlos Queirós, Adolfo Casais Monteiro, Vergílio Ferreira, Eugénio de Andrade, David Mourão-Ferreira, Urbano Tavares Rodrigues, Júlio Conrado, entre os nacionais ou, entre os africanos, José Craveirinha, Reinaldo Ferreira, Grabato Dias, Rio Knopfli, Glória de Sant'Ana, Mário António, Luandino Vieira, Gouvêa Lemos, entre os brasileiros sobretudo Machado de Assis e, entre os franceses, Montherlant, Gide e Stendhal e tantos outros de língua inglesa (e ficaríamos aqui muito tempo só para os nomear!). Leiam-se os vários volumes que dedicou ao estudo de Régio e Jorge de Sena, ao *Segundo Modernismo em Portugal*, à *Poesia Portuguesa do Orpheu*, ao *Neo-Realismo* ou ainda as coletâneas *Crónica dos Anos da Peste I e II*, *As Vinte e Cinco Notas do Texto*, *O Objecto Celebrado*, *Portugaliae Monumenta Frivola*, ou os dois recentes volumes de *Indícios de Ouro* e veremos que não são apenas indícios, mas sim oiro de lei da mais fina crítica e ensaística.

Caso raríssimo nas nossas Letras, só encontrando paralelo em Jorge de Sena, ao conciliar duas grandes vocações — científica e humanística, Eugénio Lisboa revela o *esprit de géométrie* e o *esprit de finesse*, entendidos como espírito científico operando por deduções lógicas e a capacidade intuitiva, exercida na observação do real, de ambos deixando abundantes provas em tudo o que escreveu desde o ensaio à poesia. Pascal afirmou no *incipit* das *Pensées* que é raro os géometras serem finos e mais raro ainda que os finos sejam géometras.

* Conferência no Grémio Literário – Lisboa, 14 de março de 2012.

Eugénio com rigor e subtileza teoriza a síntese harmoniosa daquelas duas vertentes num texto intitulado «Revisitar as duas culturas» inserto em *Portugaliae Monumenta Frivola*, seguindo a lição de Snow: «tão grave pode ser o cientista atómico que nunca teve tempo de ler ou meditar um romance de Dickens, como o professor de literatura inglesa (ou francesa, ou portuguesa) que nunca ouviu falar no segundo princípio da termodinâmica. Ao primeiro faltar-lhe-á alguma dimensão humana e cultural que pode eventualmente torná-lo anestesiado a zonas fundamentais da vida e da decisão profissional que intersectam fundamentalmente o viver e o sobreviver dos outros; ao segundo faltar-lhe-á, para sempre, uma compreensão de outras áreas do conhecimento humano, a qual compreensão [...] o tornariam menos apto a deixar-se passivamente arrastar para aventuras cuja vocação é o apocalipse».

Eugénio Lisboa, enquanto cidadão, revela a coragem dos que não se demitem. Ele é o vivo exemplo de *Honestum* conforme Cícero o teorizou na comparação entre Thorius Balbus e Marcus Régulus, colocando o cumprimento do dever acima das conveniências, arriscando a liberdade, arriscando a própria vida. Leia-se, neste livro de homenagem, o depoimento do jurista Carlos Adrião Rodrigues publicado postumamente, e ficaremos elucidados sobre a atuação de Eugénio Lisboa nos tribunais moçambicanos em defesa dos direitos humanos. Nos tribunais portugueses vi-o eu mesma defendendo a justiça e a decência no caso de um plágio descarado feito a David Mourão-Ferreira. Porque a cultura, segundo a entende, tem de servir para nos tornar melhores.

Num texto daquele mesmo livro pergunta Eugénio: «Para que serve a cultura? Que faz ela de nós, que não nos torna melhores? Que faz ela que não nos dá o gosto de um estilo, de uma estratégia de maneiras, que em nós não promove o sentido de uma rigorosa exigência?» E conclui: «Pudesse isto ficar como o emblema do que a verdadeira cultura, fecundando o que em nós há de melhor, deveria afinal produzir: um estilo, uma elegância, um panache, uma bondade, uma doçura de viver. Uma capacidade de desprezar tudo quanto não é essencial. Uma lealdade fundamental para com o nosso eu profundo. Um decidido voltar as costas aos jogos mundanos, aos códigos em voga e às zonas de influência. E só esse.»

Estamos claramente no reino de uma ética que separa inequivocamente as águas das verdadeiras e das falsas riquezas. Apontando a ansiedade de um Robert Frost face aos prémios que não chegaram, corroborando Stendhal no desprezo perante as condecorações, o Autor inscreve-se numa zona de exigência moral estóica que assume os riscos de quem provoca deliberadamente a má consciência nos outros. Abençoado seja o Autor pela sua coragem. Para isto serve também a sua cultura e o seu desassombro que se veem reiterados no segundo texto dirigido contra os críticos polissémicos que, «são atraídos pelo livro *fascinante* como as moscas são atraídas por aquilo que as atrai».

O discurso crítico eugeniano, como apontou Aníbal Pinto de Castro, é marcado pelo desassombro, aliado a uma indiscutível vocação pedagógica, mas não professoral, que sobremaneira o humaniza, tornando-se uma das melhores estratégias de sedução do ensaísta. E cito as suas palavras bem reveladoras do altíssimo conceito em que tinha o autor de *Crónica dos Anos da Peste*:

[...] o discurso crítico de Eugénio Lisboa, pelo sólido suporte cultural dos seus juízos, pela fundamentação que os autoriza, pela sua convicção, pela sua honestidade e pela simplicidade do seu enunciado, reúne com grande segurança e longo alcance pedagógico, particularmente relevante num país onde tudo quanto é sério se não lê ou se não ouve, a finura de um Moniz Barreto à argúcia humanística de que Montaigne dera o primeiro grande exemplo nas páginas dos «Essais».

Se Vladimir Nabokov e Eugénio Lisboa tivessem podido conhecer-se, estou em crer que muito teriam para conversar, pois o retrato ideal de leitor, tal como Nabokov o traçou, poderia ter tido por modelo o autor d'*O Objecto Celebrado*:

O melhor que um leitor possa ter ou cultivar é uma compósita mistura de temperamento artístico e de temperamento científico. O artista, só por si, tem tendência, no seu entusiasmo, a ser demasiado subjectivo na sua atitude em relação ao livro, e uma certa reserva científica virá então temperar, muito a propósito, o ímpeto da intuição. Se, todavia, alguém quiser lançar-se na leitura, sendo totalmente desprovido tanto de paixão como de paciência – a paixão do artista, a paciência do cientista –, esse alguém dificilmente poderá apreciar a grande literatura.

É justamente esta mistura compósita de temperamento artístico e científico que faz de Eugénio crítico, ensaísta ou poeta a mais viva imagem da sensibilidade inteligente. Ele conquista a adesão do leitor através da riqueza e originalidade do seu pensamento, matéria intensa de inteligência, servida por uma linguagem *sur le vif* que, às vezes, se trava de razões com o autor criticado, podendo variar o tom desde a bonomia dialogante até à verdadeira estocada irónica, quando o contendor fez por merecer e não percebe de outra forma. Mestre admirável na arte da citação, esta surge sempre no momento oportuno, ora como forma de homenagem intertextual reforçativa de um ponto de vista, ora servindo suculentamente uma argumentação subtilmente irónica.

A coloquialidade do seu discurso ensaístico torna-se marca distintiva do texto, chegando por vezes a ouvir-se nitidamente a voz quase «física» do

autor. Como todos os que se atrevem, Eugénio Lisboa sabe que, quando a prudência está em todo o lado, a coragem não está em parte nenhuma e é esse o momento em que Eugénio vai prestar o que, não sem ironia, designa como homenagem da divergência.

Partindo do princípio de que não é possível a duas pessoas que não desistem de pensar estarem sistematicamente de acordo, Eugénio teoriza e pratica o respeito ideológico pela diferença, considerando-a como a melhor forma de homenagem que se pode render ao pensamento alheio. A nossa praça literária não está muito habituada a estas formas de homenagem e é por isso que, vozes como a de Eugénio Lisboa, constituem a própria Liberdade por antonomásia. Lemos em *O Objecto Celebrado*: «Toda a divergência [...] deve ser acarinhada, porque muito simplesmente alarga fronteiras da vida. Unamo-nos, dizia, por tudo quanto nos divide» (193-4).

Sentimos nestas palavras uma *sagesse* que aproxima quem as profere da família de um Cleantes, de um Crisipo, de um Marco Aurélio, citado na epígrafe de abertura deste livro: «Tudo passa num dia, o panegírico e o objecto celebrado». O *espírito de divergência* sendo aquilo que distingue, será também o que celebra pela via do desassombro que permite contestar o outro e pela via da humildade e da modéstia que obriga, reciprocamente, a aceitar a contestação do Outro. O discurso crítico escrito sob o signo de todas as certezas pouco terá a ver com o ensaio como ação de pensar e como pensamento em ação, conforme o praticaram Plutarco, Marco Aurélio ou Montaigne. Vem de muito longe a admiração do autor do *Objecto Celebrado* pelos mestres do ensaísmo. Plutarco é, aliás, o primeiro numa lista de leituras de Eugénio enquanto jovem que nos é fornecida na belíssima crónica intitulada «Antigamente um quarto», verdadeira poética do espaço e da memória, guia ao mundo iniciático da adolescência, onde a literatura se torna uma apaixonante experiência, feita de segredo e de silêncio, o «solo fértil», como escreveu Glória de Sant'Ana. Solo fértil para a sua própria poesia — *A Matéria Intensa* — que deu à luz em 1985, sendo coetânea de bom número de ensaios do *Objecto Celebrado*. *A Matéria Intensa* é, pois, irmã deste *Objecto*, filha do mesmo Sujeito, isto é, da mesma voz que em modos diferentes nos revela o Mundo.

A lucidez, a argúcia, o desassombro e o escrúpulo são algumas das qualidades de Eugénio Lisboa enquanto crítico e ensaísta, salientadas justamente por David Mourão-Ferreira na recensão que dedicou à primeira edição de *A Matéria Intensa*¹ e onde apontou a *natureza celebrativa* daquele primeiro livro de poesia no qual surgem glorificadas algumas figuras da história romana (Pompeu, Catão, Petrónio, Marco Aurélio), uma, também, da história nacional

¹ Cf. 2.ª edição revista e aumentada. Lisboa: Instituto Camões, 1999.

(Henrique de Sagres), outra da mitologia grega (Atena), vários poetas e artistas (Camões, Pessoa, Sena, Picasso, Reinaldo Ferreira), mas também vultos anónimos e até cidades tomadas, nomeadamente, como metaforização da condição humana.

A poética do espaço e da memória que o ensaísta põe em relevo na poesia de Glória de Sant'Ana ou de Mário António é também subtilmente revelada no seu poema em prosa «Recurso aos Lagos». Talvez não passem de simples desejos de espíritos organizadores as comportas de género erguidas por Brunetière e seus descendentes, já que os artistas costumam divertir-se a voar por cima delas para continuarem a dar trabalho aos teóricos dos Estudos Literários.

Independentemente do modo, a transposição do sujeito para o objeto — celebrado, invetivado ou simplesmente contemplado — é idêntica, o recurso aos lagos não é mais do que o recurso à palavra, ao gosto das palavras transformado em matéria intensa: «os lagos são belos mas indiferentes. Suspeito mesmo que nos fitam sem nos verem. Por fim, penso que sou injusto: o mal não está neles, está em mim. Se só a minha ferida fica imune ao bem que os lagos a tudo fazem, é porque eu a preservo». Lemos mais adiante: «Se o meu mal há-de ser a minha morte ele é também aquilo que me enobrece. Por isso o cultivo fingindo que o trato. Do fracasso da cura, acuso os lagos. Que estão, é claro, inocentes».

Poesia feita de lucidez e autognose em palavras bebidas nos lagos «como quem se cura», poção mágica de palavras feita.

José Régio é uma das saudáveis obsessões eugenianas que não tem cura. É verdadeiramente surpreendente que, por mais que Eugénio escreva sobre Régio, nenhum deles se esgota. Relativamente ao *Príncipe com Orelhas de Burro*, e a esta leitura que dele faz Eugénio Lisboa, recordo-me de ter ouvido dizer a David Mourão-Ferreira que ela «é a mais fina das leituras desta obra de Régio». Trata-se, com efeito, de uma súpula filosófica sobre o sofrimento como via de acesso — *ad augusta per angusta* — ao conhecimento, à perfeição inconciliável com a vida que é o seu preço. Círculo em devir, simultaneamente vicioso e salvífico que atinge a perfeição na morte. Como diz Eugénio: «Romance da vida. Da vida que devém morte que devém vida». Será ainda a morte salvífica, «concentração de virtude», que está reservada aos mortos, no poema que abre *A Matéria Intensa*:

Os mortos mais do que os vivos, estão vivos. / Surgem, fortes, intensos, aparecem / depurados e cheios de motivos. Visitam-nos e acham que merecem / todo o rigor da nossa atenção. / A morte deu-lhes, pensam, nova vida; / vê-se neles uma concentração / de virtudes - de vida reflectida. / Os mortos ensinam-nos a viver / dão um valor novo ao que nos rodeia, / dão ao quotidiano acontecer / um brilho vivo que nos incendeia. / Os mortos acendem, em nós, a chama /

de uma nova vida. Julgo que pedem / que olhemos fundo a luz que se derrama. / Exigem. Clamam. Os mortos não cedem.

Naturalmente porque são a perfeição que nós lhes emprestamos ao pensá-los. Os mortos vivem dos vivos, como os textos vivem de críticos como Eugénio Lisboa, que ressuscita o príncipe Leonel, em cada uma das suas palavras, transformando-as em *matéria intensa* da poesia que também se faz em prosa. Outra obsessão de férteis consequências é Fernando Pessoa. Repare-se nomeadamente nas três leituras insertas em *O Objecto Celebrado*: na primeira, intitulada «Uma tranquilidade violenta – Fernando Pessoa e a rotura modernista», escrita aquando do cinquentenário da morte do poeta, Eugénio chama a atenção, desde o primeiro parágrafo, para a sua intenção de examinar criticamente «alguns confortos estabelecidos»: o ensaio começa por clarificar o conceito de leitura e cita desde logo Pessoa: «A mór parte da gente não sabe ler e chama (ler) a adaptar a si o que o autor escreve, quando para o homem culto, compreender o que se lê é, ao contrário, adaptar-se ao que o autor escreveu». Subtil diferença, com enormes consequências. Eugénio, em vez de adaptar a si Fernando Pessoa, vai adaptar-se a ele, isto é, tentar perceber a sua zona de penumbra, dizendo desde logo para que não restem dúvidas: «como todo o grande espírito, Fernando Pessoa contradisse-se prodigiosamente». Vai Eugénio demonstrar, como um homem de ciência que é, através de um levantamento de excertos muito completo, que não tem razão de ser o lugar-comum que faz de Pessoa um campeão de uma suposta rotura modernista, procurando mostrar que Pessoa se sentia «herdeiro» e «descendente» de uma herança que renovou e acrescentou, e não pioneiro espantado e deslumbrado de um caminho totalmente desligado dos caminhos que o precederam. Também em *Matéria Intensa* encontramos em diversos poemas um frequente diálogo com a figura de Pessoa, uma figura humanizada na própria grandeza que não foge às vicissitudes da humana condição. Num desses poemas que ostenta o seu nome no título ele é apresentado como

Poeta do silêncio e da elipse / assexuado bicho astral / mistério intangível
do eclipse / filho da neve que faz mal / anarquista sorrindo em itálico / abúlico
gigante encajado / artesão do verbo metálico / arquitecto do inacabado [...]

Terminando desta forma bem significativa, a qual joga com a ambiguidade da forma verbal «saturado» que marca o fascínio, mas não uma beata devoção: «teus versos leio e me saturado / de seu claro e mortal mistério».

Esta relação Eugénio / Pessoa é realmente das mais curiosas e encontrará o seu cume no terceiro texto inserto neste *Objecto* que se intitula

«Um Estrangeiro na Terra». Trata-se de uma verdadeira obra-prima da arte recriar uma obra dando-lhe corpo, voz e fabricando em corpo e alma, se posso dizê-lo, um ente compósito feito dos mil pedaços do que, com humor, Eugénio costuma designar a «paróquia heterónima». Este texto, repassado de finíssima ironia, constitui-se como imaginário monólogo interior de um ser trágico, grandioso, afirmando os seus limites, desmistificando o mito em que se tornou, sofrendo a dor de a não sofrer, ou de não ousar sofrê-la. Um ser de exceção, criado por um texto de exceção, construído com trechos de exceção. Um ente *estrangeiro*, no sentido camusiano do termo, que se confronta com o espanto de que é feito o seu estranhamento, na hora estranha em que estranha morrer o que não viveu, mas que vive e se eterniza sentindo-o quem o lê:

Morto, vou finalmente ter uma espécie de vida. Vivo, fui uma espécie de morto. Ser é sempre o contrário de realmente ser. Os deuses riem-se, tirando-nos até o que parece que dão. Na vida, morremos, que é o que viver quer dizer. Na morte, vivemos de uma maneira de que só os outros se apercebem – a nossa morte definitiva é a nossa vida – para – uso – deles.

Esta vida para uso alheio é ainda um duplo ilusionismo de quem diz o que imagina que os outros diriam. Ainda aqui «os ilusionistas do verbo vendem música e sedução por pensamentos». No livro de poesia de Eugénio, que tenho vindo a citar em paralelo, figura um poema intitulado «Marco Aurélio» o qual coloca o imperador estóico naquela mesma situação limite do «fantasma pessoano», todavia em substancial diferença, pois que a angústia deste último é naquele serenidade, «discreta melancolia» de quem sabe que tudo passa um dia, como se lê na epígrafe que abre *O Objecto Celebrado*. Mas o que poderá ser afinal objeto de celebração se tudo passa um dia? Talvez a consciência crítica dessa passagem possa ser *celebrada* através da palavra – objeto da Literatura.

O segundo livro de poesia de Eugénio Lisboa com um título colhido em Milton – *O Ilimitável Oceano*, sendo poesia do melhor quilate, tem ainda a vocação do ensaio desde logo na sua estrutura conforme os tratados clássicos: abre com um Prólogo, tem o seu desenvolvimento na secção principal – «Os Argonautas», segue-se-lhe o Epílogo e termina com Algumas Conclusões. É ação de pensar, mas é também ação de concretizar experimentando, pondo à prova uma ideia nova: a de historiar – e observe-se a rigorosa ordem cronológica das figuras historiadas –, mas também de celebrar os vultos canónicos da ciência ocidental, sendo esta uma outra forma de homenagem em Eugénio Lisboa – a homenagem da convergência.

O *Ilimitável Oceano* continua *A Matéria Intensa* não apenas como resultado da procura da palavra exata, mas ainda como prolongamento da *natureza celebrativa* referida por David Mourão-Ferreira e transposta agora para as figuras cimeiras da História da Ciência da Civilização Ocidental: Thales de Mileto, Anaxágoras, Pitágoras, Empédocles, Demócrito, Euclides, Teodoro – o Engenheiro –, Arquimedes, Ptolomeu, Bartolomeu Dias, Copérnico, Galileu, Kepler, Descartes, Pascal, Newton, Bohr, Einstein, Oppenheimer e Carl Sagan (subentendido nos títulos dos poemas finais – *O Inverno Nuclear* e *O Outro Inverno Nuclear*). Entre estes argonautas do Conhecimento navega um português – Bartolomeu Dias – a mostrar que o importante na vida é dobrar o «Assombro», desflorar o mistério, procurar como o astrónomo o «surto de algum medo» (17) para afinal descobrir a não-razão do medo, para tomar a coragem como meio e fim: «Dobrado o Assombro, foi que tu viste / não ser o mar diferente. Então, voltaste. / Desflorado o mistério, não existe / motivo para novo esforço: cessaste» (37).

Do lado da Arte apenas um *nome-sinédoque* – Van Gogh – símbolo do artista devorado pela sede de infinito, diríamos que a procurar exatas as cores de que precisa nas estrelas, exatamente como o poeta, para lançar mão ao infinito: «Devora-me a sede de infinito. / Que vou fazer? Como resolvê-la? / Decido: saio para a noite e fito / o espaço nu, a luz duma estrela» (51). A exatidão de Van Gogh assemelha-se à do poeta: não se trata de procurar qualquer fidelidade ao real, mas antes de obter uma transmutação da cor (na tela, no corpo do poema) para a exprimir na plenitude da sua força pictórica e poética. Quadro e poema que não mais obedecem ao cânone do «miroir qu'on promène le long d'un chemin», conforme a epígrafe de Saint-Réal que abre o cap. XIII de *Le Rouge et le Noir* (e a senhora de Rênal não pode ser esquecida, pour cause...), mas que inventam um caleidoscópio de espelhos – realidade e virtualidade consubstanciadas. A poesia será, pois, ilimitável oceano, paraíso perdido, prometeico pecado original de quem se arroga o direito de roubar o fogo aos deuses.

O livro de Eugénio Lisboa, enquanto exemplo da interação entre o pensamento humanístico e o pensamento científico, é poesia, entendida aqui na linha dualista de Octávio Paz – «filha do acaso; fruto do cálculo» (observe-se o rigor métrico destes poemas)². Como Thales de Mileto (19) o poeta tenta compreender as leis do universo sem aos deuses recorrer: «descobrir é um reverso». O desconhecido será o que está do lado oposto ao que se observa, mas também o que reverte, o que volta ao ponto de partida – soma de verso e anverso, soma de poesia e de história da ciência, natureza anfíbia deste livro de Eugénio Lisboa que, como Anaxágoras, pergunta «Qual o fim da vida?» e responde:

«O sol, a lua, os céus investigar» (21). Ainda aqui a metáfora do Conhecimento como *busca de exatidão*, de procura de sentido – do *Noús* da obra do próprio Anaxágoras –, algo aparentado com o Infinito, a um tempo pensamento e vontade, inteligência eterna, «everything» como dizem os físicos teóricos, Deus, como dizem os crentes, desconhecido inventável como dizem os poetas, sagrado *Tetraktys* de Pitágoras, raiz e fonte da criação: «Do número, tudo nascia / outros números, a verdade, / a curva que o astro seguia, / a beleza, em vida, a cidade.» E como não há bela sem senão: «Só dentro de ti não cabia / raiz de dois ser realidade» (23).

Modelo de Lucrecio e Hölderlin, Empédocles, que acreditava no princípio do amor e do ódio, da atração e da repulsa, é ele mesmo símbolo do poeta romântico, do homem dividido: «Julgava-se um deus? Pensavam que o era? / Com argumentos seus / e o uso de uma esfera, / ao ar deu existência. / Mostrando o invisível, / na sua transparência, / ele disse o indizível: / Crê só na experiência. // E teve morte ardente, / saltando à lava quente» (25).

Crê-se que Demócrito terá dito: «Prefiro entender o que sei / a poder ser, na Pérsia, rei» (27). E se o disse, fez bem em dizê-lo, porque esse seu *saber entender* fez dele na história do pensamento grego o materialista mais consistente, sendo-lhe atribuída a primeira teoria do atomismo. Diz-se que possuía avultados bens por herança, mas terá acumulado riqueza de maior monta, tornando-se, segundo Diógenes de Laércio, o homem mais culto do seu tempo. Consta que Platão lhe chamou filósofo burlão e os discípulos deste terão queimado as obras de Demócrito na praça pública. Demócrito é ainda considerado o símbolo da incomodidade do pensamento, seja ele oriundo de poetas ou de cientistas. A síntese expressa nos dois versos do poema de Eugénio Lisboa não poderia, pois, ser mais apropriada.

É próprio dos poetas perscrutarem os segredos à maneira de Arquimedes: a impulsão da inspiração será igual ao peso do volume da imaginação deslocada? Suponho que ninguém saberá responder, nem mesmo o soube o físico de Siracusa. Sobre ele escreveu Eugénio Lisboa: «Nos líquidos perscrutou / o segredo vertical / de uma força que achou: / descobrir é casual, / quando muito se pensou» (33).

A busca da «mortalidade adiada» tem sido um dos principais intentos dos poetas. Assim com o astrónomo Ptolomeu sentindo que se eleva acima da sua humana condição: «Como todos, sou mortal: / minha vida é um dia. / Mas quando sigo, fatal, / no céu que nos alumia, / a multidão das estrelas, / em seu curso circular, / sinto deslumbrado nelas, / meus pés do chão, levantar» (35). E para marcar que é a «forma de olhar» que faz verdadeiramente a diferença, diz-se de Copérnico: «O céu que viste era o céu / de Ptolomeu. Mas diferente / foi a forma de o olhar. / No modo de julgar, teu, / a Terra, astro movente, /

² Cit. por David Mourão-Ferreira como epígrafe a *Imagens da Poesia Europeia*. Lisboa: Realizações Artis, 1972.

demitiu-se de pensar / que era o centro do mundo: / assim ver, que abalo fundo!» (39). A ousadia, a coragem que implica remar contra a maré, contribuir para a mutação de paradigma encontramos-la nos poetas tal como nos cientistas. É a mesma humildade e altivez no ousar, idênticas nos objetivos, diferentes nos métodos, as formas de perscrutar o movimento do mundo. É «cândido o olhar» do poeta, à semelhança do de Galileu: «As leis do movimento perscrutaste, / com paciência e cândido olhar. / Com o mesmo olhar o vasto céu sondaste / humilde mas altivo no ousar» (41).

Em contraste com o mundo próximo caracterizado pela podridão, fome, conflito e pestilência, surge o espaço do Conhecimento, a «pureza da ciência» que faz a *diferença* e que faz avançar o mundo como no poema dedicado a Kepler: «O mundo próximo, à volta, apodrece. / Fome, mortal conflito e pestilência / turvam o dia que mal amanhece. / Segura-se à pureza da ciência: o curso aparente das estrelas. / Seguindo matemática divina, / deriva, das rigorosas tabelas / do vasto cosmo, a curva sibilina» (43).

Sibilina é também a curva do Eu de Descartes que existe porque pensa e porque pensa existe: «Se penso que sou, / existo. Pensar / que sou é ser. Vou / ser o que achar / que sou. Inventou / terra, mar e ar / quem nisso pensou» (45).

O estudo dos problemas do cálculo de probabilidades fará talvez dizer a Pascal pela pena de Eugénio Lisboa: «Não penso, no vasto espaço denso, / encontrar a minha dignidade: / tão só no domínio do que penso. / Ter mundos é pura inanidade: / qual átomo, o espaço me devora / e anula; e só o pensamento / que me habita e em mim demora / me dá, ão universo, entendimento» (47).

Alberto Caeiro talvez aceitasse dizer como o Newton de Eugénio Lisboa: «Da qualidade oculta de tudo, / não cuido, nem sei. Não é de ofício / sério sabê-lo: o tudo é mudo / e forçar-lhe a fala é sério vício. / Dos fenómenos, deduzo leis / de movimento e destas derivivo / qualidades e acções: vereis / que o saber, assim, avança, altivo» (49).

A altivez do saber de Newton, mas também o seu contrário: «o tudo é mudo» ver-se-ia mais tarde cerceada pela mecânica quântica e pelos «mistérios» da indeterminação, bem como das suas consequências, anunciados no poema dedicado a Niels Bohr: «Os corpúsculos e as ondas / são a mesma realidade. / Assim sendo, tu já sondas / o começo de uma idade. (Perscrutar certos segredos / que a natureza escondera / é fundamento dos medos / do frio que nos espera)» (53).

O frio enquanto metáfora da morte por causa natural ou por catástrofe surgirá nos poemas finais do livro. E as portas do futuro abertas pela teoria da relatividade contêm também o gérmen da desconfiança pelo que virá depois. Assim o lemos no poema de Einstein: «E igual a *mc* dois / abriu as portas do ignoto: / o que há-de vir depois / é o frio: aqui o noto» (55).

Frio este que com Oppenheimer se transformará em fogo já que foi diretor de Los Alamos, a central onde se preparou a destruição de Hiroshima e Nagasaki: «Olhando o deserto em fogo, / promessa de abismos fundos, / fiz-me sentido do jogo: / *sou morte que alisa mundos*» (57). «Alisar» é um verbo repassado de ironia trágica: não tem já a conotação de maciez, de suavidade, mas de erosão, de rasura, de morte, de nadificação, nulificação, como se verá em seguida nas duas hipóteses do Epílogo, a primeira das quais, intitulada «Brisas» implicitamente dedicada a Carl Sagan: (*O Inverno Nuclear*), cogumelo venenoso pronto a explodir sobre a cabeça da humanidade: «Brandas, as brisas alisam / aquilo que não é vida: / sossegam, calmas, deslizam, / na fria terra despida. / solenes brisas avisam / quem já ouvi-las não sabe: / mas brisas que nada pisam / fulgor de vida não cabe» (61).

A *Hipótese II (O Outro Inverno)* será afinal conforme ao subtítulo – «O caminho da entropia» que, segundo o modelo de Clausius, levaria não à teoria de Tudo, mas ao fim de Tudo: se a entropia tende para o máximo, alcançada a máxima desordem seria nula a produção de trabalho (morte do universo): «Um frio estelar rouba à glória a memória. / Ao mais e ao menos uma fria brisa alisa. / Arrefecido o homem, já da sua história / fica só nada, que o fluir do tempo pisa. / Do que fomos, nem de nos termos esquecido / traço fica. / Inocente, o tempo, liso, flui, / nem sabendo que não sabe. O já ter sido / é nem ter chegado a ser: o passado alui. / Eterno, sem lembrança, o frio acontecido» (63).

Este belíssimo poema, que se filia na linhagem da *Tabacaria* de Álvaro de Campos e na *Ladainha dos Póstumos Natais* de David Mourão-Ferreira, é, enquanto rasura da memória e do sujeito que pensa a própria existência de improvável memória, um hino ao que poderá vir a ser desejando o poeta que o não seja. É, pois, um pôr em causa da ciência não enquanto ciência mas de algumas das suas nefastas aplicações. É uma revalorização do homem enquanto ser que comanda, para o bem ou para o mal (e não para além do bem e do mal) o seu destino. É talvez a melhor forma de exprimir o desejo de que fique eterno na memória o calor acontecido quando os homens souberem dar as mãos. Na «Conclusão I» o poeta Eugénio Lisboa só poderia apresentar-nos esta belíssima definição poética de linha reta aceitando a vida na sua precariedade, não acreditando nos mitos do eterno retorno, tendo a coragem de a aceitar na sua linearidade, de acordo com a flecha do tempo: «A vida é o caminho mais curto entre o caos e a noite» (67), a organização a partir do caos, uma manhã, uma tarde e um crepúsculo de luz antes que a noite chegue inexorável. Chegue quando chegar que a luz sorvida pela vida terá valido a pena.

Na «Conclusão II» saberemos o perímetro e o diâmetro da Circunferência que limita os direitos do homem à vida e à morte: «Na perspectiva da duração do universo, todos os homens são equidistantes do frio final. O conjunto dos homens, é, pois uma circunferência cujo centro é um frio»(67).

A circunferência é o conjunto dos pontos que unem os homens nivelando-os relativamente a um destino que os ultrapassa. Leio esta definição poética de circunferência, como alusão a «todos os homens nascem livres e iguais» e todos os homens estarão igualmente nivelados no Nada a que a sua Vontade de Poder desenfreado os conduza. Será ainda um apelo à nossa humildade – grandeza de sermos feitos de pó de estrelas – em pleno sentido literal – e que pensamos e, porque pensamos, podemos agir construindo ou destruindo aquilo a que chamamos destino coletivo. Eugénio Lisboa – homem de ciência e humanista – poeta navegador neste *Ilimitável Oceano* de poesia celebrativa da ciência – não escreve nenhum epitáfio da humanidade, mas antes traça um círculo de equidistância entre os diversos saberes.

A condição do poeta «condenado» a uma incessante procura do Conhecimento era já particularmente visível no belíssimo poema em prosa inserto em *A Matéria Intensa*: «Procuro, Exactas, as Palavras» – verdadeira *ars poetica* – conforme a classificou David Mourão-Ferreira, digna de figurar na mais exigente antologia do género, e que principia do seguinte modo: «Em vão procuro, exactas, as palavras de que preciso: não sei onde estão, não sei sequer se as conheço, se algum dia as vi e se, tendo-as visto, as reconhecerei quando voltar a encontrá-las [...] Procuro, exactas, as palavras de que preciso, isto é, as palavras que não me vão servir. O que preciso é aquilo de que não preciso. Só me serve o que não me serve. Falhar é triunfar. Conseguir é ficar parado. Triunfar é, definitivamente, perder. Pratiquemos, meticolosamente, a arte sinuosa de procurar, exactas as palavras que não são.»³

E, porque Eugénio Lisboa é exímio praticante da «arte sinuosa de procurar, exactas, as palavras que não são», será ainda a arte da inteligência revelada na busca do rigor e clareza dos textos que se constitui também como objeto de arte. Porque rigor e beleza são suscetíveis de coexistência pacífica. Por que razão o binómio de Newton é tão belo como a Vénus de Milo? Verso tantas vezes citado e que nunca vi explicado, em termos matemáticos, pelos nossos homens e mulheres de letras. Simples comparação metaforizante do engenheiro Álvaro de Campos? Bem mais do que isso. O binómio de Newton é realmente belo pela harmonia simétrica com que se dispõem os seus elementos, pela elegância da sua construção usando o triângulo de Pascal, onde qualquer desses elementos pode ser obtido de forma simples, à custa

³ *Idem*: 57.

das linhas anteriores, juntando assim a simplicidade à beleza visual de serem capicuas as linhas do triângulo de Pascal. A fonte de Castália não é a única fonte onde bebeu energia o engenhoso poeta e ensaísta Eugénio Lisboa, porque, como raros, tem sabido mostrar nas suas obras aquele mesmo *esprit de géométrie*, mas também de *finesse*, teorizado por Pascal, em suma, a beleza que existe no rigor da ciência (Q.E.D.).

Da essência do feminino ou do feminino essencial

TERESA MERUJE



Figura de Lisboa¹

Dizem que Lisboa é uma cidade feminina: a luz esbelta, as cores leves – azuis, cinzas, rosas –, sobretudo à beira Tejo, favorecem o lugar-comum. (Eugénio de Andrade)

Lisboa é mulher, no género e no rosto. A alma, a vida, a morte são representadas enquanto mulheres.

Várias são as alegorias, poderes ou virtudes personificados como donzelas na passagem para o mundo cristão. Prudência, Constância, Piedade, Força, Justiça, Castidade, Paciência, Perseverança, Fama, Misericórdia, Fé, Pureza, Liberdade ou República, a arte, privilegiando a beleza feminina e as suas sublimes qualidades, dá rosto às grandes abstrações. Estas associações, ple-

¹ Imagem Francisco de Holanda – *Da Fábrica Que Falece à Cidade de Lisboa* (1571) [Reeditado in *Obra Completa de Francisco de Holanda*. Lisboa: Livros Horizonte, 1984. Vol. 4].

nas de simbolismo, remontam ao cosmos religioso e poético. A Idade Média encarrega-se de avultar a simbólica feminina com significações místicas e filosóficas, figurações das virtudes e vícios definidas pela escolástica. Fé, Esperança e Caridade – virtudes teológicas –, Justiça, Prudência, Força e Temperança – virtudes cardinais –, que assentam na vida moral. Virtudes que clarificam uma mensagem destinada ao ser humano. O Renascimento inflamou a representação feminil com alegorias humanistas, que vão além da representação de um conceito ou sentimento e se dirigem a um público restrito, porquanto veiculam uma cultura e saber.

O século XIX, capaz por si mesmo de conceber ideias abstratas livres do suporte visual, rejeita estas conexões. É um novo tempo, a sociedade industrial voltada para o comércio e indústria emergentes, a máquina a vapor, o caminho de ferro, o telefone. Esquecendo o didático e os grandes princípios, serve-se da imagem autêntica, atual, válida por aquilo que é, sem outras conotações. Mas, dobrado o novo século, também a publicidade cedo recorre a uma imagem feminina alegórica, claramente sensual, para transmitir noções de prazer ou consumo.

Se os *media* passam uma imagem modelo, veiculando uma função da mulher na sociedade, assim procurando sobre essa mesma sociedade atuar, quão mais profunda é a influência de um arquétipo, cultural e secularmente enraizado.

Na Antiguidade, os deuses faziam parte da natureza e da natureza fazia parte a essência humana. E, desde a Antiguidade, a pintura e a escultura representam alegoricamente a espiritualidade e o pensamento sob a forma humana, adjudicando os artistas um rosto feminino a conceitos e proibidades, retoma de antigos cultos primordiais, concordantes com a imagem da mulher-matriz.

A essência do feminino, observando a simultaneidade do não simultâneo no confronto do passado com as sucessivas inovações, numa sucessão de outras estéticas, encontra-se, enquanto arquétipo, no inconsciente coletivo através de associações simbólicas alegóricas, residindo a originalidade na abrangência como na diversidade. Protetora, geradora da concórdia e da justiça, apaziguadora e inspiradora, a figura feminina – inspiração, inteligência e imaginação –, apreciada enquanto alegoria, deusa, musa, palmilhando os tempos, engendrou o engenho de poetas e artistas no rasto das artes, da estética e da religião.

Jung² coloca estes arquétipos na consciência coletiva, mundo *subterrâneo* da psique que averba as experiências humanas desde os nossos ancestrais mais remotos, esqueletos que moderam condutas, parecendo determinar um

² Sg. Carl Gustav Jung – *The Concept of the Collective Unconscious, Collected Works*. Princeton: N. J. Bollingen, 1981. Vol. 9, part 1.

ser humano sem livre-arbítrio, mero ator de antigo enredo, lugar onde os termos míticos e as figuras simbólicas residem profundamente, emergindo até ao consciente. Defende que os arquétipos induzem os comportamentos instintivos coletivos contidos num inconsciente, que não é parte do conhecimento individual mas universal. Herança compartilhada que mostra o comum da existência humana e nos espelha, sendo o mito como um sonho recorrente, o qual, ainda que o não compreendamos, é simbolicamente importante³.

À luz de Jung, o ser humano imagina um deus com as qualidades que precisa para crescer e viver, assim o comportamento das deusas apresenta traços de personalidade que induzem estares e define padrões de comportamento femininos, arquétipos que não zelam, porém, pelos interesses das mulheres mortais⁴. Indiferentes às necessidades ou realidades destas, os arquétipos existem fora do tempo, embora os mitos deles sejam manifestações.

Ainda que o indivíduo seja senhor do seu destino, essa herança indica modelos de ser e estar, poder e dever, segundo a qual distinguimos o bem do mal, o justo do injusto. Neste sentido, a existência de uma carga genética – herança ancestral que transportamos – explica similaridades entre várias culturas, idênticos comportamentos e idênticas reações aos outros e sobre os outros, muito semelhantes em todos os indivíduos de todos os cantos do mundo.

Viajando no desenho sociocultural e no imaginário, verificamos quanto a essência feminina coexiste na criação artística enquanto símbolo de fertilidade, criatividade e inspiração. No seu sentido mais vasto e abrangente, o feminino permite traçar o desenvolvimento civilizacional, intelectual, filosófico, pedagógico, antropológico, sociológico e etnográfico da Humanidade. Ordenador da formação do mundo, apresenta-se com a função primordial de transmitir valores universais, confortar, moralizar. Num duplo sentido, [Pro]Criar.

Avaliando as antigas civilizações, tempos remotos da humanidade do sistema do matriarcado, as origens promoviam o culto da Terra-Mãe, veneração do feminino, remetendo-nos para *Gaia, deusa primordial*⁵. Conhecida segundo vários nomes⁶, a Grande Deusa, era tida como imortal, imutável e onipotente, centro do Universo e da criação, associada aos elementos terra, água e fogo, conotados com o espaço do feminino e seu simbolismo, identificando-se a mulher com a natureza, senhora da terra e do sustento, provedora de vida.

³ «Dream is the personalized myth, myth the despersonalized dream»; cf. Joseph Campbell – *The Hero with a Thousand Faces*. Princeton: Princeton University Press, 1968.

⁴ Cf. Jean Shinoda Bolen – *Goddesses in Everywoman*. New York: Harper Perennial, 2004. 20.

⁵ Segundo *Hesíodo* (c. 700 a. C.) – o primeiro a tentar organizar os deuses segundo uma ordem – no início era o Caos; seguindo-se-lhe *Gaia*, a Terra; o escuro *Tartarus*, o Submundo; e *Eros*, o Amor. Cf. *Hesíodo* – *Theogony*. Michigan: Michigan Press, 1959.

⁶ Astarte, Ishtar, Inanna, Nut, Isis, Ashtoret, Au Set, Hathor, Nina, Nammu, Ningal...



Martin Van Heemskerck. *Natura*, 1572

As antigas sociedades matriarcais não a tinham apenas como virtuosa, mas também como símbolo de unidade da natureza, de fertilidade e proteção, pois que era fecundada para dar filhos – e a maternidade preside aos mistérios da natureza –, duplamente responsável pela vida, protetora enquanto mãe e enquanto provedora de alimento, a ela se associando os diferentes ciclos da Terra e dos astros, etapas de nascimento, vida e morte dos seres.

Princípio da terra, é fonte de sustento, senhora da agricultura e sementes. Princípio da água, é útero, criação, liquidez e clareza. Princípio do fogo, é o fogão e a lareira, mãe, âmago do núcleo familiar, a um mesmo tempo purificador e destruidor, conforme antigos rituais de sacerdotisas, em conexão com alimento, mas também como (re)nascimento.

A velha Europa abraçava a Grande-Mãe⁷, uma cultura marcada por um culto oficiado por sacerdotisas. Pinturas rupestres, como as de Gönnersdorf, Alemanha, datadas de 13 000 anos, exibem mulheres acompanhadas de animais em movimento, rebanhos⁸. Com a descoberta da agricultura, os mitos evoluíram para uma religião metafórica, e a deusa, personificação da natureza, associa-se às personagens do panteão sagrado, em metáforas da chuva e das sementes.

A concepção procriadora projeta-se desde cedo na arte. Achados arqueológicos, em diversos materiais – da pedra ao marfim, osso ou metal –, dão conta de símbolos religiosos e artísticos, atestando que as primeiras manifestações de religiosidade não foram dirigidas a uma figura masculina, mas a um princípio feminino criador⁹, representações da Deusa-Mãe, estatuetas que os arqueólogos chamaram de *Vénus*, acreditando que elas corresponderiam, ain-

⁷ Marija Gimbutas – «Woman and Culture in Goddess-Oriented Old Europe», *The Politics of Women's Spirituality: Essays on the Rise of Spiritual Power Within the Women's Movement*. New York: Doubleday, 1982.

⁸ As grutas de Pestillac, Planchard, Perigord, Lascaux apresentam todas elas imagens femininas.

⁹ Cf. Maria Lamas – *A Mulher no Mundo*. Rio de Janeiro/ Lisboa: Livraria Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1952. 15.

da, ao ideal de beleza de então. São figuras disformes, de volumosos ventres e seios, outras apresentando desenvolvidas vulvas, remetendo para a fecundidade, fertilidade e maternidade e alvitando a sensualidade.

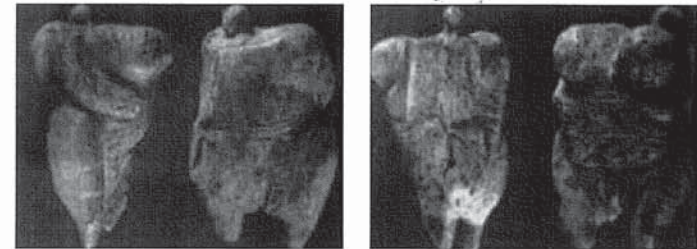
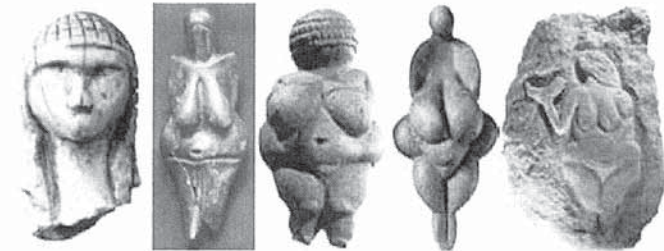


Figura da Deusa-Mãe¹⁰

A figura da Deusa-Mãe veio a desdobrar-se, iniciando-se com as primeiras representações escultóricas femininas, as *Vénus* paleolíticas – *Vénus de Brasempouy*, *Vénus Dolni de Vestonice*, *Vénus ou Mulher de Willendorf*, *Vénus de Lespugue* e *Vénus de Laussel*¹¹, a que sucederam as *Vénus* do Neolítico.



Vénus de Brasempouy, de Vestonice, de Willendorf, de Lespugue, de Laussel

¹⁰ Membros atrofiados, vulva exposta, cabeça reduzida e generosas formas, a *Vénus de Hohle Fels*, a figura humana mais antiga até agora encontrada, descoberta numa gruta no sul da Alemanha, em 2008, foi esculpida em marfim de mamute, há mais de 35 000 anos, porventura pelos primeiros Homo Sapiens ou recuando ao Neandertal. Imagens de H. Jensen, Universidade de Tübingen, Alemanha. Jornal *Le Monde*, 16 mai 2009: 17.

¹¹ *Vénus de Brasempouy* – estatueta em marfim, teria os lábios e olhos pintados, pois estes contêm vestígios de pintura. Encontrada em França, 1894, por Edouard Piette. Mede 3,5, tem cerca de 30 000 anos. *Vénus Dolni de Vestonice* – estatueta em ossos pulverizados e lama cozida. Encontrada em Dolni Vestonice, Moravia, Chécoslovaquia 1924, por Absolon. Mede 11 cm, tem cerca de 26 000 anos. *Vénus ou Mulher de Willendorf* – estatueta em calcário, que não existe na região, colorido a ocre avermelhado. Encontrada na Áustria, 1908, por Josef Szombathy. Mede 11,1 cm, tem entre 22 000 a 24 000 anos. *Vénus de Lespugue* – estatueta em marfim de mamute. Encontrada em Des Rideaux, França, 1922, por Saint-Perier, tem cerca de 23 000 anos. *Vénus de Laussel* – estatueta em calcário. Encontrada em Laussel, França, 1908, por Lananne e Buoysonnie, tem entre 22 000 a 25 000 anos.

O ónus da maternidade nestas estatuetas é por demais significativo do carácter sagrado atribuído por esses povos ao parto, indicando serem as sociedades pré-indo-europeias matriarcais seguidoras do culto da Terra-Mãe e com descendência matrilinear. O feminino ordenava a vida social e comunitária, gerando regimes matriarcais, mas o matriarcado, tão-somente uma organização social, não era ainda uma fórmula de sublimação, elevação que emergiria com as sociedades varonis. Nestas culturas não se encontram instrumentos de guerra, bem como estão ausentes o sofrimento e culpa, as noções de bom e mau, pois que não estavam ainda enraizados na psique os três pilares da Antiguidade Clássica – *Ethos*, o carácter, *Pathos*, a emoção, e *Logos*, a lógica e a razão.

Estas crenças vindas da Antiguidade, Mesopotâmia e Egipto, prestando culto à Deusa, metáfora da natureza, e seus ciclos de vida, chegam à Europa mediterrânica, atingindo a civilização matriarcal na Velha Europa todo o esplendor no quinto milénio a. C.

Nos ritos iniciáticos, bem como nas várias formas de sacerdócio, a mulher ocupava o lugar primordial, símbolo de fertilidade e vida – no Antigo Egipto participavam nos Mistérios de Isis e Osíris, na Grécia, de Eleusis e Ceres –, vindo a ser destronada com os indo-europeus, que transportam a estrutura patriarcal e um panteão de deuses masculinos, implicando a submissão da mulher e sua inferioridade, preceitos que se vêm a consolidar no judaísmo, islamismo e cristianismo – *Santo Agostinho* considera a mulher a causa do pecado do homem, *São Jerónimo* denota por está grande animosidade, *Tertuliano* classifica-as de perversas e tentadoras, conjuntura que se mantém na Idade Média e seu misticismo.

Com os invasores, a Grande Deusa fragmentou-se, sendo os seus poderes e símbolos divididos por várias entidades, deusas menores, traços da Grande-Mãe em versão reduzida, mais especializadas nos seus mandos mas menos poderosas. As sucessivas ondas invasoras não suprimiram estas deusas, incorporaram-nas na sua religião, tornando-as subservientes, consortes dos deuses invasores, havendo sido os seus atributos frequentemente adjudicados a divindades masculinas¹². A perda desta veneração e as conotações de fragilidade e inferioridade associadas ao feminino não são inatas mas construídas – a própria Virgem foi sublimada como donzela –, uma teia imposta à mulher e que, durante milénios, se viria a cristalizar.

A vida provida pela Grande Deusa era apenas vida, sem conceitos ou categorizações morais, operando a religião o paralelismo entre o feminino criador

¹² Os hinos homéricos referem um significativo número de deusas do panteão olímpico helénico de grandes semelhanças com as versões da Grande-Mãe, deferências às deusas Deméter, Artemisa e Afrodite.

e nutriente, que se repercutiria na Virgem, o ventre fértil onde a vida germina. Maria, Deusa-Mãe da Igreja cristã, identidade singular, adquire, então, todos os atributos do feminino, exceto a conotação neolítica de Deusa da Terra.

Interessados nas notícias do dia e nos problemas práticos do quotidiano, deixámos de nos familiarizar com a literatura do espírito e toda uma tradição de informação mitológica se esfumou. As literaturas grega e latina, bem como a Bíblia, que faziam parte da educação, foram sendo suprimidas em prol de um novo conceito concordante com uma sociedade industrial. Muitas histórias que se conservavam, dando aos indivíduos uma certa perspectiva sobre aquilo que acontecia nas suas vidas, perderam-se e nada encontramos para colocar no seu lugar. Essas informações, provenientes de tempos antigos, têm a ver com os temas que sempre deram sustentação à vida humana, construíram civilizações e formaram religiões através dos séculos, e dizem dos profundos problemas interiores, mistérios e limiares da nossa travessia da vida.

Sendo que a única maneira de descrever o ser humano é através das suas imperfeições, pois que o ser humano perfeito é desinteressante e só as imperfeições são apreciáveis, aquilo que os indivíduos têm em comum revela-se nos mitos. Eles são histórias da nossa vida, da nossa busca da verdade, da procura do sentido de estarmos vivos. São pistas para as potencialidades espirituais da vida humana. Se não soubermos o que dizem os sinais deixados por outros ao longo do caminho, ou os perdermos, teremos de produzi-los nós mesmos. Tarefa que se revela árdua e, porventura, pouco bem-sucedida.

O ser humano é feito de espiritualidade, e, se as religiões se apresentam como meras divisões posteriores, a religiosidade surge como parte da essência do ser primordial. Porque o mundo imaginário é mais aconchegante que o real, os mitos tranquilizam o ser humano em face de um mundo assustador, dando-lhe a confiança de que, através das suas ações mágicas, o que acontece no mundo natural depende em parte dos atos humanos e fixa modelos exemplares a seguir pelo homem. A mitologia, cujas entidades e feitos foram transmitidos por tradição oral, embora remetendo para os fenómenos religiosos, procura explicar outros, naturais e culturais, de difícil entendimento.

Tudo vem da Mitologia [...] como das nuvens do céu as enxurradas deste mundo. O Homem, antes de estar ligado ao ventre materno pelo cordão umbilical, esteve preso por um fio de quimera à Nebulosa mais longínqua... (Teixeira de Pascoaes, *O Bailado*, IV, LXVIII, 1921¹³)

¹³ Jacinto do Prado Coelho (org.) – *Obras Completas de Teixeira de Pascoaes*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1973. Vol. 8.

No imaginário cristão da Idade Média, o arquétipo Céu – espírito que se sentava à direita do Deus masculino – apresentava-se positivo, enquanto a Terra, feminina, porque sexual e sensual, arrebatava o pecado. A Renascença viria a libertar a Terra deste preconceito, tornando-a criação divina, retorno à natureza abundante e criadora, mãe dos seres vivos. Absorvidos pelo imaginário, que os trabalha e amadurece, deusas, sacerdotisas, musas e demais entidades inspiradoras dos indivíduos e das artes tornam-se temas de manifestações artísticas, enredos ou lendas. A natureza, ela mesma feminina, tinha como lugares sagrados fontes e bosques, pedras e árvores, lugares de míticos seres como ninfas e sereias, fadas e feiticeiras, altares erguidos a sacerdotisas e veneração a deusas. Mares e florestas, ambos lugares de vida e alimento, passaram essa sacralidade para a mulher, tornando-se os seus domínios e dotando-a de mágicos poderes.

A Terra, de onde brotam as sementes, lugar de origem da vida e de retorno após a morte, é terreno da magia, e esta, domínio do feminino. Nesta senda, também configurações femininas humanas inspiraram os artistas, nomeadamente a *camponesa* – junção dos três elementos associados ao cultivo dos alimentos, maternidade e lume-cozinha – que advém herdeira do saber da terra e da proteção veiculado na imagem de Gaia.

A serra e a povoação têm a graça de ficar mais perto de Deus que dos homens. As histórias de aldeia, dependuradas em austeras ou desventuradas paredes, são narrativas maioritariamente no feminino porquanto à mãe e mulher se atribui o cuidado da família. Desde a Antiguidade que a camponesa, quando casada, assume a identidade maternal e a gestão das tarefas domésticas, cabendo-lhe a economia familiar e tendo como principais incumbências alimentar os animais, plantar e cuidar do crescimento dos vegetais, uns e outros necessários ao sustento – também o mercado e o tanque foram, durante séculos, territórios do feminino, lugares públicos de sociabilidade da mulher, sendo o quarto de tecedura o lugar doméstico de convívio, espaços também de lamento e língua viperina.

A camponesa concentra o saber ancestral da terra e da natureza, conhece a essência dos alimentos e sabe que as plantas têm espírito. Até um passado bem próximo, a sua vida não foi muito diferente do quotidiano da mulher do povo que na cidade vivia. Na sua maioria emigrantes, vindas das aldeias mais pobres, continuavam a cultivar os seus quintais e a cuidar dos animais que serviam de sustento, bem como se encarregavam das restantes tarefas domésticas.

Coisas de aldeia, onde o tempo se media mais no feminino, onde o tempo era mais um tempo de mulher. Coisas de aldeia eram os passos dela na cozinha, o lume aceso e logo à noite resguardado, a tigela do caldo sobre a mesa, a mesa

posta na vinda de um amigo ou no Natal, cântaro da água carregado à cabeça, roupas a corar na margem da ribeira, a roca presa à cinta para fiar, milho-rei achado em desfolhadas. Coisas da aldeia. Ida à feira ou romaria, ceifas ou vindimas a cantar, um cordão de oiro, os sonhos dela antes de casar. Erva cidreira posta na varanda para secar, alfazema, em molhos, na arca dos lençóis, papa de linhaça para curar maleitas, cortar o ar, a peçonha ou o quebranto, promessas, de joelhos, à volta da capela, esmola dada a um pobre com sobras de pão. Contos antigos, mais parecendo mitos.¹⁴

A Grande Deusa expirou na História da Humanidade, vindo a figura paternal, vigorosa e dominadora, a ocupar o seu lugar, figurando a supremacia feminina na Virgem / Magna Mater, silente e submissa, todavia, o poder varonil, apto em destronar o panteão da possessão feminina, não foi capaz de se apropriar da sua milenar sabedoria e matriz. Procriadora, sensual, terna, submissa ou determinada, a heroína feminina transita do imaginário ou do *real* para as páginas do romance e imagens da tela que os artistas sublimaram. A mulher, inacessível, porque pudica, frívola, quimérica ou emancipada, as artes têm-na como senhora dos grandes abismos, o feminino essência e/ou essencial.

Refletiremos, neste trilho da mulher matriz, sobre como os homens de Letras a evocaram. Dado privilegiarmos a temática da Terra-Mãe, alegorias de virtudes ou modelos do labor rural e urbano e a denúncia da injustiça social, optámos por saciar o amor contemplação e/ou desejo, assim excluindo a *dona, mia senhor*, ideal do amor cortês trovadoresco, os poetas do Cancioneiro Geral, e a lírica camoniana – debruçados sobre os afetos segundo o molde de Petrarca –, bem como *Os Lusíadas*, onde o poeta canta as deusas e outras entidades e o erotismo do homem e dos seus sentidos, numa Vénus ao encontro de Júpiter, nas ninfas que acalmam ventos, ou nas que, sob o comando de Tétis, acolhem os nautas na enamorada ilha. De igual modo, ausentámos os primeiros românticos que persistem numa idealização da mulher – Almeida Garrett e Alexandre Herculano, que atestam da mulher angelical em oposição à diabólica –, e autores de transição para o Realismo – Camilo Castelo Branco, João de Deus ou Júlio Dinis, que estreiam a psicologia feminina, debruçando-se sobre mulheres em luta pelo amor, bem como os pares antagónicos, a que suscita veneração e a que desencadeia desejo. E assim Antero ou Camilo, a mulher à imagem de Vénus ou Circe camonianas, que frustração e coragem desperta no poeta.

Com Gil Vicente surge o primeiro vasto leque de personalidades femininas, da inocente – em *O Velho da Horta* – à adúltera – em *O Auto da Índia* – ou a jovem ambiciosa e manhosa – em *Farsa de Inês Pereira* –, a que se

¹⁴ Alberto Correia – *Coisas da Aldeia: o tempo no feminino*. Viseu: Casa da Ribeira, 2006.

acrescentam a mãe, a alcoviteira e outras, dizendo de amores ingénuos, interesseiros ou desencontrados, acesa crítica ao carácter.

Também Eça de Queiroz apresenta distintas figuras femininas que suscitam demorada análise, quer do ponto de vista individual, quer do social. São mulheres cujos comportamentos refletem a educação alimentada pelas leituras que despertavam o desejo de aventura e fomentavam os sonhos à imagem de Madame Bovary – Maria de Monforte em *Os Maias*, 1888, projeção de Luísa em *O Primo Basílio*, 1878. Nesta última obra, surgem ainda Juliana, ambiciosa e vingativa, e Leopoldina, falsa e imoral. Em *Os Maias*, mais vasto é o leque, em que, para lá da protagonista, algumas são figuras maníacas ou as burguesitas lisboetas – Gouvarinho e Cohen. *A Relíquia*, 1877, traz o fanatismo de D. Patrocínia; *O Mandarim*, 1880, a falsa hospedeira; e *A Ilustre Casa de Ramires*, 1900, as duas irmãs Lousadas instigadoras de intrigas. Distingue-se desta galeria, a irmã de Zé Fernandes, que aponta a simplicidade da vida campestre face aos excessos citadinos.

Aquilino Ribeiro, entre as várias mulheres de província, igualmente descreve a mulher em múltiplas tonalidades e Fernando Namora contribui, em *Retalhos da Vida de Um Médico*, 1949-63, com vasta galeria feminina.

No que respeita à mulher no lar, dá D. Francisco Manuel de Melo, na sua *Carta de Guia de Casados*, 1651, conselhos a um amigo que se ia casar, considerações pouco favoráveis quanto à capacidade da mulher em administrar a economia doméstica,

Dissera eu que à mulher se entregasse uma tal porção de dinheiro, que pouco excedesse o quotidiano. Não por exercitar com ela alguma avareza; porém, porque tenho por sem dúvida não convém às mulheres demasiado cabedal. Costumam gastar sem ordem aquelas que sem ordem recebem.

todavia, num mesmo tempo, postura oposta tece Padre António Vieira defendendo o papel da mulher como matriz do lar.

Gomes Leal, tendo, em *Rosa Mística*, 1875, a mulher espiritualizada, apelo do sobrenatural através da imagem do Eterno Feminino, canta também a mulher e mãe lutadoras, quando o marido parte para o degredo ou os filhos perde pela miséria. À problemática da diáspora, referira-se já Gonçalves Crespo, nascido no Brasil, na figura da mulher-mãe, a *sinhá*, nostalgia das mulheres da roça.

Nesta senda, entre a sua galeria feminina, oferece Miguel Torga, em *Maria Lionça*, *Contos da Montanha*, 1941, retrato da coragem, a que abdica da sua condição de mulher para ser mãe e esposa fiel ao homem que partiu, e que ambos enterra fazendo da dor forma de vida, assim ganhando o respeito público e tornando-se mito,

Fala-se nela e paira logo no ar um respeito silencioso, uma emoção contida, como quando se ouve tocar a Senhor fora. E nem ler sabia! Bens – os seus dons naturais. Mais nada. Nasceu pobre, viveu pobre, morreu pobre, e os que, por parentesco ou mais chegada convivência, lhe herdaram o pouco bragal, bem sabiam que a grandeza da herança estava apenas no íntimo sentido desses panos. Na recatada alvura que traziam da arca e na regularidade dos fios do linho de que eram feitos, vinha a riqueza duma existência que ia ser a legenda de Galafura.

não dissonante do excerto que retiramos de *Carta para minha avó*, José Saramago, em *Deste Mundo e do Outro*, 1971,

Tens noventa anos. És velha, dolorida. Dizes-me que foste a mais bela rapariga do teu tempo – e eu acredito. Não sabes ler. Tens as mãos grossas e deformadas, os pés encortiçados. Carregaste à cabeça toneladas de restolho e lenha, albufeiras de água.

Viste nascer o sol todos os dias. De todo o pão que amassaste se faria um banquete universal. Criaste pessoas e gado, meteste os bácoros na tua própria cama quando o frio ameaçava gelá-los. Contaste-me histórias de aparições e lobisomens, velhas questões de família, um crime de morte.

Trave da tua casa, lume da tua lareira – sete vezes engravidaste, sete vezes deste à luz.

Não sabes nada do Mundo. Não entendes de política, nem de economia, nem de literatura, nem de filosofia, nem de religião. Herdaste umas centenas de palavras práticas, um vocabulário elementar.

[...] quinhentas palavras, um quintal, a que em cinco minutos se dá a volta, uma casa de telha vã e chão de terra batida. Aperto a tua mão calosa, passo a minha mão na tua face enrugada e pelos teus cabelos brancos, partidos pelo peso dos carregos – e continuo a não entender. Foste bela e bem.

Apuramos que o papel da mulher no lar é, ao longo do tempo, sujeito a apreciações várias e apreensões,

Quem é que supre o papel dela na casa, quando os liceus lhe tiverem dado, com os seus quatro anos de literatura, de matemática, de ginástica e de canto aproximadamente a cultura espiritual dum bacharel e o masculinismo dum sócio do Real Ginásio Club?

questiona Fialho de Almeida, criticando um projeto/lei sobre a instrução secundária feminina, quando, todavia, um século antes, Luís António Verney

arbitrara que as mulheres não são aos homens inferiores em capacidade, defendendo a urgência da sua instrução.

Da mulher pouco instruída, e corrompida pela futilidade urbana, em *Uma Campanha Alegre*, 1890-1, diria Eça,

Em Portugal, as mulheres excluídas da vida pública, da indústria, do comércio, da literatura, de quase tudo pelos hábitos ou pelas leis, ficam apenas de posse de um pequeno mundo, seu elemento natural – a família e a toilette. Daqui provém que senhoras reunidas, conversam, giram – como borboletas em torno de um globo de candeeiro – em volta destes dois supremos assuntos: vestidos e namoros.

no que concorda José Régio, em *Histórias de Mulheres*, 1946, descrevendo uma Olímpia caprichosa,

Passeia às vezes, pelas ruas centrais do Porto, ao cair da tarde, uma estranha figura. A bem dizer duas estranhas figuras. Porque menina Olímpia nunca deixou de ter criada [...] e a sua criada a acompanha nessas lentas digressões [...]. Menina Olímpia passeia-se. [...] E, por certo, menina Olímpia é muito digna de se exibir. Quem já conhece o capricho do seu gosto e o imprevisto ou arrojo das suas toilettes pode não fazer grande reparo. Mas o provinciano, o rústico ignorante dos requintes e esquisitices dos grandes centros; o bom burguês que pela primeira vez depara com a menina Olímpia [...] chegam a parar no meio da rua a embasbacar.

– O diacho da mulher parece um Entrúdo!

Todavia, a mulher cidadina tem simpâtizantes que a aplaudem¹⁵, como considera Mário Costa, em *O Chiado Pitoresco e Elegante*, 1966,

Todas sabem fazer a maquillage e vestir com arreganho. De lábios bem pintados, de sobrancelhas primorosamente arranjadas, gaforinhas em ar de torre de menagem, meias de nylon de grande qualidade, decote provocante, saia curta [...] 'Garotas', lhes chamam na nova gíria. [...] Libertada da velha prisão doméstica, dos pesados grilhões que a cingiam ao lar, a Mulher moderna sai quando quer, vai para onde quer, sem ter que dar satisfação a ninguém.

¹⁵ Esta demarcação, consideramos haver-se iniciado após *La Garçonne*, de Victor Margueritte, dado ao prelo em 1922. Proibido junto de nós, porque tido como escandaloso, embora representado no Teatro da Trindade e tendo tido Lucília Simões como atriz principal, o estilo à *la garçonne* chega a Portugal através deste romance. É um tempo em que irrompe uma nova classe – entre a costureira, a caixeira de balcão e a datilógrafa ou secretária particular – que se fascina com as imagens da grande tela e a moda vinda de França. As *coquettes* lisboetas, que o Chiado e o Passeio Público viram desfilar, agastadas também das anquinhas e crinolinas, deixam-se igualmente seduzir, ainda que as portuguesas que a este estilo aderiram – no que ele comporta de intelectualidade – fossem em número limitado e se restringissem a uma elite abastada da cidade.

A Mulher mandou o piano para o diabo e abominou as ternas e melodiosas valsas e mais trechos musicais, plenos de sentimento, deixando memoráveis os serões familiares [...]. A Mulher, abandonando o papel de gata-borrallheira, deixou o bordado, a matiz ou a missanga. Não faz os lindos trabalhos com escamas de corvina, e as cascas de ovo já não têm utilidade para confeccionar labores de engenho feminino. As flores de cera passaram à história. Foi um ar que deu a todas as 'prendas' em que as 'fifis' eram mestras. O tempo é pouco para as canastas...

Ao *piquenique* de burguesas, Cesário escolhe a tísica engomadeira e a vendedeira, denunciando a injustiça social, sendo ainda ele quem, pela primeira vez, canta – «Avé-Marias», *O Sentimento dum Ocidental*, 1880 – a varina/peixeira de canastra à cabeça, que se destaca neste contexto urbano

E num cardume negro, hercúleas, galhofeiras,
Correndo com firmeza assomam as varinas.

Vêm sacudindo as ancas opulentas!
Seus troncos varonis recordam-me pilastras;
E algumas, à cabeça, embalam nas canastras
Os filhos que depois naufragam nas tormentas.

figura que também David Mourão Ferreira evocaria, *Maria Lisboa*, 1961, embora em outra perspectiva, dando dela uma imagem graciosa

É varina, usa chinela.
Tem movimentos de gata.
Na canastra, a caravela.
No coração, a fragata.

A vida da mulher cidadina trabalhadora discorre nas páginas literárias entre afazer e correria, como António Gedeão descreve em *Calçada de Carriche*, 1958,

Luísa sobe,
sobe a calçada,
sobe e não pode
que vai cansada.
Sobe, Luísa,
Luísa, sobe,
sobe que sobe
sobe a calçada.

Saiu de casa
de madrugada;
regressa a casa
é já noite fechada.
[...]

Chegou a casa
não disse nada.
Pegou na filha,
deu-lhe a mamada;
bebeu a sopa
numa golada;
lavou a loiça,
varreu a escada;
deu jeito à casa
desarranjada;
coseu a roupa
já remendada [...]

Essa, que na rua e em casa labuta, instância de trabalho e de reprodução, elemento essencial de coesão e familiar e robustecimento social,

Ela é na casa um ente subalterno e passivo, que se manda, que se força, que se espanca, se desobedece. Frequenta a igreja, vai à missa e à confissão [...]. Ninguém a instrui, ninguém a distrai, ninguém procura tornar-lhe a existência doce e amada, querida, necessária no mundo para mais alguma coisa do que lavar a casa, coser a roupa e cozinhar a comida.

dizia já Ramalho Ortigão em *As Farpas*, 1871.

Muitas *Lúisas* são mulheres de limpezas, sobre quem Urbano Tavares Rodrigues, 1923, tece considerações

Às vezes observo-a, sem que ela dê por isso. Chega normalmente pouco antes de nós sairmos. É uma mulher alegre. Nua de bens, mas forte de forças e nervos, tanto que aguenta, aqui e além, algumas catorze horas de trabalho diário. [...] Quero apenas tentar perceber convosco como e porque é ela assim: mal comida, doce, risonha, do forno da desgraça mais desgraçada, submissa, paciente, no limpar e esfregar dos seus dias longos de humilhação. [...] O sorriso suave da mulher de limpeza faz-me doer.

O trabalho duro feminino é temática que, também, Raul Brandão traz em *Portugal Pequeno*¹⁶, 1930,

Este país não tem pela mulher a consideração que devia ter. A mulher portuguesa, a do povo, trabalha tanto como o homem e quase sempre com mais inteligência. Conheço a do Norte e a do Sul. Conheço a das feiras e a que anda com o negócio de terra em terra. [...] Conheço as da costa, que lidam com o peixe, o salgam, o carregam, o vendem pelas estradas e caminhos – e às vezes também o pescam – e as raparigas da Afurada que todos os dias amargam na descarga do carvão, sujas e negras como negras, e as que vejo a meu lado rudes, feias, encardidas, a trabalhar como homens e às vezes mais que os homens. À mulher pobre de Portugal, pouco mais cabe na vida do que o quinhão de ter filhos e de trabalhar até à morte. [...]

Tive sempre a ideia de que quem manda em todo o país é a mulher. Na lavoura, às vezes, o bruto bate-lhe, mas é ela que o guia e lhe dá os mais atilados conselhos. E é ela em toda a parte que nos salva, parindo filhos sobre filhos para a emigração, para a desgraça e para a dor. Creio que só assim parindo e gemendo, tecendo e lavrando, mas principalmente parindo, é que se equilibra a nossa balança comercial, o que nos tem permitido viver como nação independente.

sendo, em *Os Pescadores*, 1923, supremo intérprete da mulher da costa,

Eternas sacrificadas, tiram-no à boca para aparelhar o cesto dos homens: vendem, carregam as redes, lavram-nas, sem um fio enxuto no corpo, metem o ombro aos barcos para os deitar ao mar. Acabada a pesca, todo o trabalho cabe à mulher, que fabrica a graxa, que trata os filhos, que faz redes, as lava e as conserta e que vai vender por esses caminhos fora.

A nova sociedade trouxera, ainda uma outra mulher, a operária. Alves Redol, em *Marés*, 1941, prende a tecedeira na sua labuta,

Insaciável, a devorar energias, a fábrica chama. O seu apelo domina a vila adormecida e galga os campos. As mulheres pegam no xaile e saem a mastigar a cõdea do pão de mistura. Vão a passo ligeiro, que o portão não se abre para as que chegam mais tarde.

Levam ao colo as fadigas da véspera. Levam nos olhos as amarguras de sempre. Vão entrar pela bocarra, faminta de energias.

¹⁶ Escrito em parceria com Maria Angelina Brandão.

A buzina lança o último grito. Há mulheres que correm, tairando para não perderem a féria. E o portão cerra-se. Duas ainda ouviram os ferrolhos pesados e ficaram a olhar o portão, compreendendo o destino do dia.

E voltam pelo mesmo caminho, mais mirradas, como se ouvissem a bramação em casa. Lá dentro tudo se move. Giram os tambores e fogem as correias. E os teares não param. As mulheres também. Tudo tocado do mesmo frenesim de loucura.

As palavras são gritos hostis. Para matar o tempo e esquecer penas há bocas que querem cantar. Mas da gerência veio a ordem para que se trabalhe em silêncio. Só se ouvem as canções dos teares.

Para muitas destas mulheres, o campo, lugar da infância e do primeiro labor, ficara longe, havendo rumando à cidade em busca de sustento que carecia. A camponesa envelhecia precocemente sob a fadiga, conforme Alves Redol em *Gaibéus*, 1939,

Ninguém entoia antigas para animar. Nos ranchos não há agora quem saiba cantar, embora os capatazes tenham incitado as raparigas cantadeiras para o fazer. Como podem as cachopas entrar em cantos ao desafio, se os peitos parecem fendidos pela fadiga e o ar que respiram se tornou lava de vulcão na planície?!

Manuel da Fonseca refere-se-lhe também, em *Poemas Completos*, 1958, particularmente à ceifeira, mulher explorada,

Debaixo do lenço azul com a sua barra amarela
os lindos olhos que tem!
Mas o rosto macerado
de andar na ceifa e na monda
desde manhã ao sol-posto,
mas o jeito
das mãos torcendo o xaile nos dedos
é de mágoa e de abandono...
Ai Maria Campaniça
levanta os olhos do chão
que eu quero ver nascer o sol!

Em Torga, *Novos Contos da Montanha*, 1944, as mulheres são a alma da terra que lava e ama, e que dos filhos cuida, personagens do rústico e duro ambiente de aldeia,

A terra parecia-lhe una, indivisível, nivelada na mesma serenidade e no mesmo destino de criar. Aqui, ali, acolá, aldeias, casais, quintas ou descampados, eram sítios do mesmo mundo, iguais, onde os seus pés caminhavam tão contentes dos seixos como do rosmaninho. Nem sequer a simpatia de uma encosta, o afeiçoamento da perdiz ao monte onde tirou a ninhada. As crias de Mariana nasciam em todos os pólos onde as suas pernas tinham forças para chegar. Em qualquer mata miúda o seu ventre paria em paz, e atrás de qualquer parede o seu corpo recebia a seiva de uma nova vida. Não. Nem entendia o rapaz a gabar os lameiros de Constantim, nem a sensualidade do Jeremias Manso a querer fazer da sua carne coisa de gozo.

Acrescente-se, ainda, que o canto da ceifeira, tido por Fernando Pessoa como inconsciente, é pretexto, em *Ela canta, pobre ceifeira*, para as evasões do poeta

Ela canta, pobre ceifeira
Julgando-se feliz talvez;
Canta, e ceifa, e a sua voz, cheia
De alegre e anónima viuvez,
[...]
Na sua voz há o campo e a lida,
E canta como se tivesse
Mais razões p'ra cantar que a vida.
Ah! canta, canta sem razão!

tão mais significativa porquanto o poeta não tem os demais tipos como mulheres reais na sua vida, à exceção da mãe, *O menino de sua mãe*, na impossibilidade irremediável de retoma da infância.

Jaz morto, e apodrece
O menino da sua mãe.

Inúmeras são referências outras à mulher-mãe, em dedicatória, na poesia e na prosa.

Guerra Junqueiro traz também a mãe evocada com nostalgia, no saudosismo pela primeira vez presente como tema lírico¹⁷

¹⁷ Saudosismo que viria a ser retomado em António Nobre e Teixeira de Pascoaes.

Minha mãe, minha mãe! Ai que saudade imensa
Do tempo em que ajoelhava, orando ao pé de ti.

[...]

A minha mãe faltou-me era eu pequenino,
Mas da sua piedade o fulgor Diamantino
Ficou sempre abençoando a minha vida inteira
Como junto dum leão um sorriso divino,
Como sobre uma força um ramo de oliveira!

saudosismo retomado em Teixeira de Pascoaes, *Livro de Memórias*, 1928

A minha imagem infantil, onde ela vive ainda, perfeita, é na memória de
minha Mãe. Ali é que ela vive ainda, como num último refúgio.

Lá estou, adormecido nos teus braços. Bate-me a luz nos olhos, acordo e
brinco, ao sol de Deus. Vês-me a brincar ao sol de Deus, minha Mãe, como eu
te vejo nesse tempo em que andou, no mundo, a tua formosura, essa flor donde
eu nasci. Vejo-a, tão corada e alegre, ao longe, ao longe, sob uma poeira doirada,
a cair do céu.

Gonçalves Crespo, em *Alguém*, 1870, concebe à mãe o lugar primeiro
nos seus versos,

Para alguém sou o lírio entre os abrolhos
E tenho as formas ideais do Cristo
Para alguém sou a vida e a luz dos olhos,
E, se na terra existe, é porque existo.

[...]

Chovam bênçãos de Deus sobre a que chora
Por mim, além dos mares! Esse alguém
É de meus dias a esplendente aurora;
És tu, doce velhinha, ó minha mãe!

José Régio, *Colegial*, 1936

Em cima da minha mesa,
Da minha mesa de estudo, mesa da minha tristeza
Em que, de noite e de dia,
Rasgo as folhas, leio tudo,
Destes livros em que estudo,
E me estudo

(eu já me estudo...)

E me estudo
A mim também,
Em cima da minha mesa,
Tenho o teu retrato, Mãe!

[...]

ou Miguel Torga, em *Diário IV*, 1949

Mãe

Que visita tão pura me fizeste
Neste dia!

Era a tua memória que sorria
Sobre o meu berço.

Nu e pequenino como me deixaste,
Ia chorar de medo e de abandono.

Então vieste, e outra vez cantaste,
Até que veio o sono.

prestam culto à figura maternal, protetora terrena e farol espiritual.

A *Presença*, denunciadora da crise de valores do homem moderno, mergulho na alma e no obscuro das personagens, não exclui o social, mas, contrariando o automatismo da Revolução Industrial, vai na senda do psicológico, do inconsciente, e do oculto dos arquétipos, o mundo instintivo socialmente reprimido. José Régio e Branquinho da Fonseca evocam, sobremaneira, o arquétipo da Grande-Mãe, feminilidade inconsciente do homem por ele projetada nas mulheres que ama, sendo a mãe a primeira a tomar-lhe assento na alma. Acrescenta-se a estes, o seareiro José Rodrigues Miguéis.

Histórias de Mulheres, 1947, de José Régio; *O Barão*, 1942, de Branquinho da Fonseca; e *Léah e Outras Histórias*, 1958, de José Rodrigues Miguéis, são viagens ao interior intocado pela civilização.

As qualidades atribuídas a *Léah* remetem para a terra, a natureza e a fertilidade. Em *Saudades para Dona Genciana*, 1956, D. Genciana configura-se na mulher progenitora, a terra arável, à imagem da deusa Deméter, a Grande-Mãe embebida, pronta a fertilizar as sementes,

Há daquelas mulheres que se diria terem nascido para uma existência sedentária, de intimidade e contemplação, no harém, ou na família querendo Deus. Vistas na rua, ninguém dá por elas: o andar pesado e desgracioso, as formas transbordantes, o vestido antiquado e mau gosto... são como peixes fora

de água. Assim era a Dona Genciana: feita para reinar na moldura do serralho ou do lar. [...] Toda ela irradiava um magnetismo misterioso. Absorvente, que valia por todas as belezas. Não havia homem sério, pai de família, polícia cívico ou mesmo simples guarda-nocturno que, ao vê-la não sentisse um respeito invencível, um desejo de cumprimentar, de travar conversa, de falar de coisas inofensivas e familiares, e mesmo confidenciais.

Cânone ideal, o feminino apresenta-se como temática mais motivadora ao subjetivo olhar masculino, seja enquanto retorno ao aconchego maternal, inspiradora do amor espiritual ou expressão do desejo carnal. Casta ou tentadora, redentora ou maquiavélica, beleza, bem ou desdita, enquanto musa inspiradora ou mote para considerações político-socioculturais, a mulher irrompe paradoxal, fonte de amor e de afetividade, afirmando que o homem precisa dela para caminhar, que ele lhe dedicou a palavra e a palavra se fez verbo, e *o Verbo se fez Mulher*.

O olhar esperto ou sonolento, o corpo feito um espeto ou mal podendo com as carnes, elas são as Mães. A tua; a minha, se não tivera morrido tão cedo, sem tempo para que o rosto viesse a ser lavrado pelo vento.

Provavelmente, estão aí desde a primeira estrela. E como duram! Feitas de urze ressequida, parecem imortais [...] Elas são as Mães, essas mulheres que Goethe pensa estarem fora do tempo e do espaço, anteriores ao Céu e ao Inferno, assim velhas, assim terrosas, os olhos perdidos e vazios, ou vivos como brasas assopradas. Solitárias ou inumeráveis, aí as tens na tua frente, graves, caladas, quase solenes na sua imobilidade, esquecidas de que foram o primeiro orvalho do homem, a primeira luz. [...]

Elas são as Mães, ignorantes da morte mas certas da sua ressurreição.
(Eugénio de Andrade – *As Mães*, 1987)