

UNIVERSIDADE ABERTA



UNIVERSIDADE
AbERTA
www.uab.pt

O FADO E A QUESTÃO DA IDENTIDADE

Vilma Fernanda Séves de Albuquerque Silvestre

Doutoramento em Estudos Portugueses
Especialidade de Literatura Portuguesa

2015

UNIVERSIDADE ABERTA



UNIVERSIDADE
AbERTA
www.uab.pt

O FADO E A QUESTÃO DA IDENTIDADE

Vilma Fernanda Séves de Albuquerque Silvestre

**Doutoramento em Estudos Portugueses –
Especialidade de Literatura Portuguesa**

**Tese apresentada para obtenção do Grau de Doutor em Estudos
Portugueses, elaborada sob orientação do Professor Doutor
Carlos Castilho Pais**

Lisboa, março de 2015

Resumo

A identidade nacional portuguesa revela a consolidação do nosso país enquanto nação, portadora de um conjunto de características únicas, que singularizam Portugal no Mundo. Historicamente, o nosso território foi ‘invadido’ por múltiplas culturas, com as quais se formou o mosaico identitário que gravamos no nosso caráter. Do processo de aculturação realizado, sobressaem indícios ancestrais que configuram o ser português. Talvez pela carga genética herdada de outros povos, nos reste o tão genuíno sentimento da saudade, que é representativo da angústia coletiva peculiarmente lusa.

Ao longo dos séculos, a temática da saudade sobressaiu nas produções literárias nacionais, desde a prosa e a poesia medievais até à poesia de Fernando Pessoa. A visão saudosista de Pascoaes na *Arte de Ser Português* esclarece-nos sobre a essência do espírito luso, prenunciador da alma nacional. A nossa memória coletiva emerge através da literatura, que guarda as raízes de um lusitanismo muitas vezes plangente e melancólico, e cuja energia redentora brota pela voz do Fado.

Esta relação dialógica entre a nossa essência nacional e o Fado, começou, quiçá, nas caravelas quinhentistas ou nos barcos negreiros, num sistema político-social escravagista que pretendia tirar do mar o triste embalar da voz de uma nação. Envoltas nas teias da memória ou da tradição, as origens pouco claras do Fado remontam ao século XIX, a episódios vivenciados nas vielas de Lisboa, ou nos salões aristocráticos, entre os marginais e os fidalgos. Transformado em produto comerciável, o Fado é, igualmente, representativo de um Património Imaterial da Humanidade da UNESCO, desde 2011.

Numa viagem de descoberta contínua, o Fado aboliu fronteiras políticas e linguísticas e é o símbolo do nosso nacionalismo. Criado na exiguidade de um bairro urbano, alimentado de vícios e de opressão, tornou-se num ícone musical e cultural de um povo, que se orgulha de o exibir nos palcos internacionais, como a sua canção nacional.

A saudade e o Fado uniram-se para consolidarem a nossa identidade nacional. Tornado mito, o Fado “é o nada que é tudo”, cuja “lenda se escorre / A entrar na realidade” (Fernando Pessoa).

Palavras-chave: Identidade Nacional; Saudade; Saudosismo; Nacionalismo; Fado.

Abstract

The Portuguese national identity reveals the consolidation of our country as a nation with a set of special attributes that unveil Portugal as unique. Our country has always been invaded by different cultures which gave origin to the rich mosaic of our identity. From the acculturation process carried out along the times, the Portuguese essence and soul emerged with its ancestry and uniqueness. Maybe, thanks to the genetic inheritance of a multitude of different peoples, whom we lived and evolved with, did we develop this feeling called “Saudade”, so evocative of our peculiar character.

Along the centuries, did the topic “Saudade” emerge in national literary works, from medieval prose or poetry to Fernando Pessoa’s poetry. The nostalgic conception of Pascoaes’ *Arte de Ser Português* awakens us for the essence of the Portuguese temperament, envisaging the national soul. Our common memory comes to light thanks to literature, where the deepest roots of our grievous and melancholic mood are. We may consider that our “Lusitanismo” lies where a redeeming energy originates the “Fado”.

Who knows when this link to “Fado” began? We may associate it with the sixteenth century caravels or with the slave ships from a political and social system associated to slavery, which wanted to remove from the sea the melancholic lullaby of a nation. The doubtful origins of “Fado” date back to the nineteenth century and are embraced by the webs of memory or tradition, lived thoroughly in the alleys of Lisbon or in the noble palaces between bohemians and nobility. Being a product well accepted everywhere it was likewise declared intangible world heritage by UNESCO, in 2011.

On a long lasting and enduring discovery, “Fado” has not only abolished political and linguistic boundaries but is as well the symbol of our national identity. Originated and matured in an urban neighbourhood full of vices, suffering and injustice, it became the musical and cultural representation of a people deeply proud of widespreading it all over the world as their national song.

“Saudade” and “Fado” are together to reinforce our national identity. Seen as a myth, “Fado” “é o nada que é tudo,” it is the representation of nothing and at the same time it represents everything that can’t be expressed, where the myth flows into reality. Fernando Pessoa.

Keywords: national identity; “saudade”; “saudosismo”; nationalism; “Fado”.

Dedicatória

Às minhas filhas, *Vilma e Maria Elisa*, que são a luz da minha vida.

Ao meu marido, meu companheiro de todas as horas.

Agradecimentos

Ao culminar esta etapa do meu percurso pessoal e profissional, quero expressar os mais sinceros agradecimentos

- Ao Professor Doutor Carlos Castilho Pais, por me ter incentivado para o estudo desta temática; na solicitude com que sempre acolheu os meus apelos; pelo suporte bibliográfico específico, pelos esclarecimentos prestados, pelo rigor científico e pela palavra de incentivo, em momentos decisivos deste trabalho.
- A todos os docentes do curso de doutoramento, por me terem facultado o acesso a um espólio literário e cultural determinante para o meu enriquecimento pessoal e profissional.
- Aos colegas doutorandos, com os quais cresci culturalmente, pelas suas intervenções nos fóruns, pela partilha de bibliografia e pelo companheirismo.
- À minha família, especialmente, às minhas filhas e ao meu marido, a quem privei de tantas horas de carinho e de atenção, por terem sido tão pacientes e tão presentes, por existirem...
- Aos meus pais, pela transmissão dos valores da família e do trabalho.
- À minha amiga Ana Isabel Pipa, por me ter incentivado à frequência deste curso de doutoramento.
- À minha amiga Conceição Tomé, pela solicitude que sempre revelou e pela sua amizade encorajadora.
- A Deus, pela persistência na Fé e na alegria de viver.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	1
PARTE I.....	7
1. IDENTIDADE NACIONAL	17
1.1. Nação	21
1.2. Raça.....	25
1.3. Símbolos nacionais	27
2. IDENTIDADE E LITERATURA DO SÉCULO XIX	37
2.1. Almeida Garrett.....	41
2.2. Alexandre Herculano	47
3. IDENTIDADE E LITERATURA NO INÍCIO DO SÉCULO XX.....	57
3.1. António Patrício	61
3.2. Guerra Junqueiro	65
4. IDENTIDADE E FILOSOFIA PORTUGUESA	77
4.1. Revistas	83
4.2. Leonardo Coimbra	91
4.3. Teixeira de Pascoaes	109
PARTE II	149
5. O FADO E A IDENTIDADE NACIONAL	163
5.1. O Fado: origem etimológica.....	171
5.2. O Fado: origem histórica.....	177
5.3. O Fado lisboeta	199
5.4. O Fadista	215
5.4. O Fado: de canção de bairro a canção nacional	225
5.5. O Fado no século XX.....	237
5.6. O Fado no início do século XXI	253
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	259
BIBLIOGRAFIA	265
BIBLIOGRAFIA ATIVA	267
BIBLIOGRAFIA PASSIVA.....	275
ANEXOS	297
ANEXO 1: UNESCO - DECISION 6.COM 13.39.....	299

INTRODUÇÃO

Enquanto nação independente, Portugal remonta ao século XII (1143), sendo por isso um dos países mais antigos do mundo. Esta realidade favoreceu a existência da “noção de identidade nacional, isto é a diferenciação do *regnum* como unidade política definida por um poder monárquico sobre um território limitado e os seus habitantes, [que] parece precoce e suficientemente clara desde a primeira metade do século XIII” (MATTOSO, J., 1985: 211). Interessa-nos, então, analisar o conceito de identidade nacional de um povo, a qual se exprime através de múltiplas formas, desde a memória oral de factos e ocorrências da História nacional “à memória de pertença a uma cultura e a uma língua” (MATOS, S. C., 2002: 123). Esta conceção não deve, contudo, confundir-se com a noção de patriotismo, pois o amor à pátria não implica diretamente uma ampliada consciência de identidade nacional.

Na História do nosso país, existem vários marcos da devoção pela pátria, e a forma como “patrioticamente” louvamos Portugal requer os símbolos da nossa identidade. Hodiernamente, içamos a nossa bandeira como signo de exaltação nacional, e cantamos *A Portuguesa*, o nosso sublime Hino Nacional, nos momentos gloriosos de vitórias. Porém, quotidianamente, a forma como nos exprimimos, por meio da Língua Portuguesa, também serve para dignificar o nosso país, a “ditosa pátria [nossa] amada”, como orgulhosamente Vasco da Gama apresentou o seu (nosso) país ao Rei de Melinde, no dizer de Camões.

Elemento propagador da nossa identidade nacional é, igualmente, o Fado, o qual se constitui como um signo que radica o sujeito histórico na cultura lusa, desde a poesia trovadoresca até à poesia do século XX, com destaque para a pessoana. É por meio do Fado, emblema aglutinador, que se estabelece um paralelo entre o passado e o presente, adquirindo, nesta perspetiva, a dimensão de destino (“*fatum*”), de sorte e de fatalidade.

Recentemente, o Comité Intergovernamental da Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (UNESCO) declarou o Fado Património Cultural Imaterial da Humanidade. Trata-se de uma distinção que muito honra Portugal no mundo e que constitui o reconhecimento da criatividade dos portugueses na esfera cultural, revelador da capacidade em transformar uma canção urbana numa obra universal. Este género musical chegou enaltecido até ao presente, graças ao empenho, à criatividade e ao génio de muitos dos seus criadores, desde os poetas (populares ou eruditos) aos compositores, aos músicos, aos intérpretes, aos investigadores e à permanente adesão popular.

O vocábulo “Fado” remete para sentimentos que traduzem dor, sofrimento, saudade, e que são estruturantes do sujeito, enquanto ser português. A este propósito, importa salientar a perspetiva de Teixeira de Pascoaes, em *Arte de Ser Português* (1915), para quem a saudade é uma realidade essencial da pátria e, por seu turno, o Saudosismo representa um modo de ser, uma característica da alma nacional. Mais ou menos saudosistas, todos tendemos a recordar o nosso passado grandioso, pois é nesse tempo pretérito que encontramos a verdadeira seiva de florescimento de uma nação. Assim, tencionamos entender em que medida o Fado e saudade poderão ser representativos da nossa identidade.

Atendendo à temática da identidade nacional, sublinhe-se que, nos finais do século XX, esta ganhou muito relevo entre os críticos, jornalistas, políticos e, sobretudo, no seio do mundo académico. Inquietava-os o estado da nação e os sentimentos de pertença dos indivíduos, numa sociedade migratória, sujeita aos sucessivos intercâmbios culturais e etnossociais. Não obstante a evidência deste multiculturalismo, o conceito de identidade está vinculado aos conceitos de raça, de história e de nacionalidade.

O contacto desenvolvido de culturas e a aliança de povos pode, assim, explicar a complexidade do homem português – o único ser do mundo que atribuiu significado à Saudade e soube levar esse sentimento ao mundo que o próprio ajudou a criar. Ao perspetivarmos a cultura como “todo um complexo que inclui conhecimento, crenças, arte, moral, leis, costumes e quaisquer outras capacidades e hábitos adquiridos pelo homem como membro da sociedade” (TYLOR, E. B., 1871, apud STOKES, M., 2004: 53), facilmente entendemos que “a música existe enquanto processo social e através do qual as pessoas interagem dentro e entre culturas” (STOKES, M., *ibidem*). O universo musical

estabelece uma ligação estreita com o espaço social, contribuindo, assim, para a construção de uma identidade musical, com características diferenciadoras das demais.

O Fado permite estabelecer nexos interpessoais e intergrupais, na medida em que concentra interesses e valores afins dentro de uma comunidade social. No caso de Portugal, o fatalismo implícito na terminologia do Fado congrega sentimentos patrióticos, como a saudade.

No âmbito da nossa investigação, pretendemos compreender a existência de uma conexão entre o saudosismo e a identidade nacional, como vetores fundamentais da cultura portuguesa de finais do século XIX a meados do século XX, refletidos na nossa literatura coeva.

Neste contexto, procuraremos atestar a pertinência do Fado, como canção emblemática de Portugal. Será o Fado um elemento revelador da saudade lusitana? Constituirá uma das formas de expressão cultural mais divulgadas e representativas do ideário coletivo e literário do povo português no mundo?

Para responder a estas e outras questões, consideramos fundamental inserir neste trabalho uma análise acerca das origens do Fado, explicitando as suas características e as suas peculiaridades, relativamente a outras melodias. Aprofundaremos, ainda, a forma como o Fado cativa os seus ouvintes, através de temas e de atitudes performativas próprias. Acompanharemos a evolução do Fado, desde o momento genesíaco, entre as ruas e vielas dos bairros piscatórios e marginais de Lisboa, no século XIX, até à sua exibição em palcos internacionais, com plateias perfeitamente díspares e múltiplas, adotando o título de “canção nacional”, como portadora de uma cultura própria. Esta tarefa mostra-se envolta em algumas dificuldades epistemológicas, pois não são completamente claras as raízes mais antigas deste género musical.

Para a exploração das temáticas que abordaremos, selecionamos autores como Teixeira de Pascoaes (*Arte de Ser Português* e outros textos), Eduardo Lourenço (*O Labirinto da Saudade*), António Sérgio (*Educação Cívica*), Leonardo Coimbra e outros autores da *Renascença Portuguesa*, que permitiram uma análise mais profunda do sentimento saudoso e da configuração da nossa identidade cultural.

Por outro lado, Camões, Fernando Pessoa, José Régio, Pedro Homem de Mello, Alexandre O'Neill, David Mourão-Ferreira, José Carlos Ary dos Santos e outros poetas constituem um leque de autores consagrados da nossa literatura, que muito contribuíram,

através das letras dos seus poemas, para que o Fado se consolidasse como canção nacional, os quais tomaremos como ponto de referência para a construção da poesia que sustenta a musicalidade do Fado.

Não podíamos, porém, realizar uma tese sobre o Fado sem incluir no *corpus* da investigação a obra de Pinto de Carvalho (Tinop), *A História do Fado* (1903), a obra de Alberto Pimentel, *A triste canção do sul: subsídios para a história do fado* (1904), por constituírem os fundamentos teóricos e primaciais sobre o Fado. No que respeita ao livro de Tinop, seguimos a edição de 2003, das Publicações Dom Quixote, em articulação simultânea com o original de 1903, disponível em arquivo da internet, propriedade da University of California, cujo endereço eletrónico consta da referência bibliográfica. Também recorreremos ao formato electrónico para consulta da obra de Alberto Pimentel, igualmente disponível pela University of California, em arquivo digital.

Outras obras como o catálogo *Fado - Vozes e Sombras* (1994), coordenado por Joaquim Pais de Brito, e as obras que permitem alicerçar o conhecimento acerca da evolução do Fado, desde o século XIX ao século XXI – da autoria de Rui Vieira Nery – *Para uma História do Fado* (2004), *Pensar Amália* (2010), *Fado. Um Património Vivo* (2012a), e *Fados Para a República* (2012b).

O nosso propósito consiste em estudar e dar a conhecer os textos sobre a identidade nacional, a saudade e o Fado, realizados por autores portugueses para expressar o sentimentalismo lusitano, ao longo de dois séculos. Destarte, tencionamos proceder à sua interpretação, traduzida num levantamento crítico, procurando contextualizar, compreender e estabelecer os vínculos entre estes marcos ideológicos, desde meados do século XIX ao início do século XXI.

Para o estudo desta temática podemos definir os seguintes objetivos:

- 1.- Contextualizar no tempo e no espaço as obras que estudaram a saudade lusitana.
- 2.- Problematizar o saudosismo tal qual ele se nos surge nas obras que o estudam entre os meados do século XIX e o início do século XXI.
- 3.- Relacionar a identidade nacional, a saudade e o Fado à luz da literatura portuguesa de meados do século XIX ao início do século XXI.
- 4.- Estabelecer um *corpus* atual das letras dos fados de poetas consagrados portugueses.
- 5.- Estudar o Fado enquanto contributo para a constituição da identidade nacional.

Ao nível do enquadramento teórico, analisaremos o alargamento das conceções de identidade e de saudosismo, e a sua relevância para o surgimento do confronto ideológico entre Teixeira de Pascoaes, Guerra Junqueiro, António Sérgio, Leonardo Coimbra, Jaime Cortesão e Eduardo Lourenço. Surgem, também, as noções de Pátria, Nação e Raça, que estão intrinsecamente associadas a estes conceitos, e que serão exploradas de acordo com as suas ocorrências nos autores referidos.

Em relação ao trabalho empírico, partiremos de uma análise lógico-dedutiva no estudo do tema, analisando todas as publicações sobre a identidade, a saudade e o Fado, até meados do século XX, que constituirão as fontes da nossa pesquisa. Recorreremos a autores consagrados dos estudos literários como Vítor Manuel Aguiar e Silva, Manuel Rodrigues Lapa, José Carlos Seabra Pereira e Carlos Reis, entre outros. No concernente às indicações cronológicas e marcos históricos, utilizaremos obras dos historiadores Oliveira Marques e José Mattoso.

Com o propósito de atingirmos os objetivos propostos, estabeleceremos um programa de análise que se desenvolverá por três fases distintas. Começaremos pela pesquisa de todos os intelectuais que se interessaram pelo tema em causa, procedendo à caracterização do contexto histórico-cultural, elaborando a sua biografia com o fim de determinar o que está na origem do seu interesse. Depois de fixada a génese da sua atitude, realizaremos o levantamento de todas as obras relativas ao estudo desta temática, ao longo do período estudado. Posteriormente, procederemos à análise dos textos a fim de explicar as diferentes perspetivas adotadas, relacionando-as com as conceções de identidade, saudade e Fado. Numa terceira fase, procederemos à avaliação do contributo destes estudiosos para alicerçar os conceitos analisados.

A apresentação do texto será dividida em duas partes, considerando, numa primeira etapa, o estudo da identidade nacional, respetivos autores e textos, numa revisão da literatura indispensável para a consolidação das ideias principais que servirão de sustentáculo para a caracterização do povo português, mais precisamente, dos seus traços identitários mais genuínos.

A segunda parte será dedicada à análise diacrónica da história do Fado e das suas alterações ao longo dos séculos XIX e XX, até percebermos o seu impacto e a sua projeção mundial, nas primeiras décadas do século XXI, enquanto Património Cultural Imaterial da Humanidade.

Cada uma destas duas partes se subdivide em capítulos e subcapítulos, no sentido de se estabelecerem conexões entre os diferentes textos estudados e para uma segmentação periódica dos acontecimentos mais relevantes para a nossa análise.

Graças às potencialidades tecnológicas, facultamos o acesso a vários fados que se encontram publicados na internet, estabelecendo hiperligações com os mesmos, as quais se encontram devidamente identificadas em notas de rodapé. Este procedimento será mais profícuo para uma leitura digital deste trabalho, pois permite uma melhor contextualização e perceção dos fados analisados, bem como da sua recetividade.

PARTE I

No contexto atual, é obrigatório reconhecer a diversidade de indivíduos e de grupos, no sentido de reconstruir um ideário coletivo que seja porta-voz de uma identidade nacional, como um vínculo que una todos os portugueses.

Todos os povos manifestam uma tendência para buscar no seu passado a sua identidade, procurando responder às dúvidas existenciais. Considerando que somos seres únicos e singulares, “pensamos a nossa identidade como algo imutável, desde tempos ancestrais e sempre como um território coerente, consistente e perene” (MARQUES, R., 2007: 5); porém, não podemos descuidar a influência que outros povos exerceram na definição dos nossos traços mais peculiares. Exemplo disso foi a expansão portuguesa que marcou profundamente a nossa identidade coletiva, mercê dos muitos cruzamentos que sofremos. Será, então, a identidade o resultado ou fusão de diferentes elementos culturais, ocorrido a partir do diálogo e do encontro com outras culturas?

Como refere Maria Helena Santana, “entende-se a cultura (em sentido amplo) como signo de identidade [...]; a nacionalidade, a comunidade, a religião, a história, a língua, são fatores decisivos de identidade cultural: unem indivíduos porque os distinguem dos que não reconhecem ou não partilham essa afinidade” (SANTANA, M^a H., 2008: 253).

Não esqueçamos que um dos fatores mais importantes para a formação da identidade nacional é, indubitavelmente, o fator político, já que, tendo em conta a origem etimológica do vocábulo “político”, do grego “πολιτικός” (o habitante da πολις – “Pólis”), este correspondia ao cidadão livre que tinha o poder de intervir na organização do espaço público da cidade-estado. Por outro lado, para se consolidar a consciência da identidade nacional, deve partir-se do estabelecimento das fronteiras políticas, do poder régio ou republicano, das formas de governo e das linhas de sucessão, de que redundam os significados de reino ou de pátria.

No passado, a identidade nacional confinava-se às características da nação, devido à falta de contacto entre diferentes culturas. Com a globalização, as pessoas passaram a interagir mais e a estabelecer uma convivência mais ampla com o mundo envolvente. A

modernidade propicia, assim, a fragmentação da identidade, promovendo, em simultâneo, a união das diferenças históricas, sociais e culturais dos países¹. O reconhecimento da importância do multiculturalismo, da dimensão epistemológica multicultural permite-nos afirmar que a nossa identidade nacional é, incontestavelmente, fruto da diáspora portuguesa, graças à ação iniciática dos nossos navegadores quinhentistas². Aceitamos, portanto, que cada um de nós seja “Plural como o Universo”, como preconizava Pessoa, numa tentativa de congregar em si toda a essência do mundo.

Fernando Alberto Torres Moreira afirma que “a identidade cultural de um país [se] cimenta[-se] com o passar do tempo e [se] fortalece[-se] com as marcas que nela vão sendo transpostas por outras culturas [...]” (MOREIRA, F. A.T., s/d: 2), porque, é um facto que “o homem só num contexto intersubjectivo se pode identificar, e só numa acção intersubjectiva se pode realizar” (SOVERAL, E. A. do, s/d: 29). Portanto, “se pensarmos que a capacidade de aceitar, integrar e assimilar elementos de culturas e identidades diferentes será peça essencial para a construção da ‘futura identidade’ [...], então [...] a cultura portuguesa está em posição privilegiada para reagir afirmativamente, mercê de uma situação que o seu historial justifica” (MOREIRA, F. A. T., *ibidem*).

Não obstante esta vivência multicultural, presentemente, qualquer “bom português” deverá ter consciência dos símbolos representativos do seu país, como, por exemplo, o escudo, a bandeira nacional ou a moeda, com os quais se define a identidade nacional, não podendo, obviamente, descurar, o código linguístico que o caracteriza.

Hoje em dia, somos constantemente empurrados para um passado coletivo que nos permite realizar um autoconhecimento, num processo de autognose nacional, capaz de explicar a construção dos modelos da nossa identidade. A memória coletiva fornece-nos matéria suficiente para reconhecermos os momentos mais ou menos dramáticos por que passou a nossa nação. Foram, sem dúvida, vivências que nos permitiram crescer enquanto comunidade, que nos ajudaram a construir e a fortalecer uma identidade coletiva, na

¹ Vivemos num “momento em que a emergência de uma cultura à escala global se vai apresentando como um facto irreversível cada vez mais consolidado, potenciado que é pelo contacto intenso e incontornável entre culturas diferentes mais ou menos distantes entre si” (MOREIRA, F. A. T., s/d: 1).

² Para corroborar esta afirmação, consideremos a perspetiva de Fernando Alberto Torres Moreira, da UTAD, ao esclarecer que [...] é verdade que hoje [...] não é menos certo que a identidade cultural portuguesa continua devedora (e é produto) de um viajar de séculos que a enforma, a entroniza pela diversidade miscigenada, quanto mais não seja por essa imagem de marca original ser, mais do que qualquer outra, uma cultura de paisagem marítima onde, verdadeira, histórica e fundamentalmente, se encontra o nosso chão (*idem*: 5).

medida em que somos obrigados a recordar alguns dos erros cometidos no passado, numa visão pedagógica de superação de erros futuros. Por isso, ao longo da nossa História, a busca de uma identidade no passado da nação sofreu alguns reveses, em virtude de nem sempre prevalecer o otimismo.

José Mattoso acentua a importância da História, a qual, segundo ele, “constitui para a sociedade actual um dos fundamentos mais importantes da memória colectiva, e, por conseguinte, da consciência da identidade” (MATTOSO, J., 2008: 103). São marcos da História de Portugal diferentes momentos de crise que impediram o linear desenvolvimento de uma identidade coletiva. Desde o período da fundação da nacionalidade, passando pelos períodos de transição do poder, os episódios críticos sucedem-se ciclicamente, deixando, atrás de si, sentimentos de vergonha e de desaire nacional. Alguns destes momentos que continuam a perseguir a memória dos portugueses como um ultraje nacional são, por exemplo, a dominação filipina (1580-1640), ou o Ultimato inglês (1890). Assim, no caso português, “a sobreposição da História e do mito agravou o sentimento de ‘decadência’ nacional, mas o seu carácter heroico constitui um forte apoio para fortalecer os sentimentos patrióticos, e consequentemente a consciência de identidade nacional” (MATTOSO, J., 2008: 103-104).

Importante foi igualmente o contributo da literatura portuguesa para atestar a importância do passado e da tradição como marca de cultura e da identidade de uma nação, como sublinha Carlos M. F. da Cunha, “a história literária contribuiu assim para a modelização da “consciência da identidade nacional” (cf. MOISAN, 1990: 66) nos planos ideológico, ético, cívico e moral” (CUNHA, C. M. F. da, 2011: 13). Deste modo, a literatura assume um carácter pedagógico com intenção formativa, em que os escritores se empenham civicamente, com sentido democrático.

Destaca-se, por exemplo, o escritor liberal e romântico, Garrett, que procurou no povo as raízes da identidade nacional e cuja obra reflete exatamente um compromisso com os valores, as tradições e a História de Portugal. Assim, nos textos garrettianos, estão presentes as tradições populares, as figuras históricas, o sebastianismo, a rivalidade com Espanha e o ideal cristão evangélico. A preocupação revelada por este escritor acerca dos destinos de Portugal, e a sua vontade de regenerar as mentalidades e a sociedade nacional levaram-no a ser não um mero escritor, mas um cronista, um historiador e um crítico consciente, como testemunha o seu legado literário. Também Alexandre Herculano

interveio civicamente através da imprensa e dos seus textos publicados em poesia e prosa, tendo participado, inclusivamente, na redação do Código Civil. Ao lado de Garrett, é um dos mentores do romantismo em Portugal, com a introdução do romance histórico. O primeiro romantismo português está, deste modo, intrinsecamente relacionado com as transformações ideológicas que ocorreram no país no início dos anos vinte do século XIX e que correspondem à tentativa de instauração do regime liberal em Portugal. A revolução política e social que faz vingar o liberalismo e emergir a burguesia vai implicar uma revolução cultural: valores como a liberdade ou a identidade nacional surgem sobrevalorizados e o povo é tido em consideração³.

Aquando das invasões francesas e do Ultimato inglês, no século XIX, foram várias as formas de protesto dos portugueses contra os ingleses e, inclusivamente, contra o governo português, por ter cedido a este aviltamento. As transformações e acontecimentos socioeconómicos deste período histórico fizeram dos portugueses do final do século homens “desgostados de si mesmos e de uma civilização em crise aberta” (PEREIRA, J. C. S., 1975: 23).

A visão pessimista da História de Portugal num período funesto, assinalado pelo regicídio e pela queda iminente da monarquia, espoleta a criação de várias obras literárias, desde a poesia, passando pela prosa e pelo texto dramático, alusivas a estes temas. Assim, alguns escritores de mais arreigado patriotismo, como António Patrício e Guerra Junqueiro, escreveram e publicaram textos de verdadeiro repúdio pela monarquia, procurando erguer a voz contra os responsáveis pelo descrédito nacional. Por outro lado, houve, outrossim, um eco de clamores favoráveis pela força regeneradora de Portugal.

Por isso, no início do século XX, perante um contexto política e culturalmente depressivo, num “momento genésico e caótico da nossa Pátria” (PASCOAES, T. de, 1912:1), a *Renascença Portuguesa* constituía-se como um movimento doutrinário representativo de novos conceitos estéticos e ideológicos nacionalistas, tendo a revista *A Águia* (1910-1930) como órgão de expressão e promotor de um movimento intelectual e

³ Segundo Luís Francisco Rebello, “o romantismo articula-se e identifica-se com a ascensão e a tomada do poder, nos seus vários estratos, por uma nova classe social, a burguesia, que contestava os fundamentos da monarquia absoluta [...] Factor decisivo para que [...] o novo destronasse o antigo, foi a circulação de ideias emancipadoras propiciada através da imprensa e a que tinha acesso [...] um público cada vez mais vasto, pondo assim termo ao monopólio da cultura, até então reservada ao clero e à nobreza, e só acessível ao povo nas suas manifestações ditas (preconceituosamente) inferiores. Consciente ou inconscientemente, a literatura e a arte romântica vieram ao encontro dos gostos e da sensibilidade desse novo público” (REBELLO, L. F., 2010: 25-26).

artístico destinado a fazer renascer o espírito português atolado numa decadência de três séculos. Teixeira de Pascoaes e Leonardo Coimbra, que constituíram o núcleo doutrinário da *Renascença Portuguesa*, juntamente com Jaime Cortesão, partilhavam o mesmo ideal de regenerar o espírito português de acordo com a sua verdade e a sua personalidade, tendo concretizado o seu pensamento no Saudosismo (Pascoaes) e no Criacionismo (Coimbra).

Destacamos as preocupações de Guerra Junqueiro e de Teixeira de Pascoaes, as quais convergem naquilo que de mais importante existe para eles – a busca de uma resposta, uma solução para a decadência do seu país – procurando intervir urgentemente na fundamental transformação de mentalidades, perspectivando-se a educação como o meio mais eficaz para atingir esse desígnio.

De acordo com Jaime Cortesão, era uma tentativa para “Restituir Portugal à consciência dos seus valores espirituais próprios; e promover [...] uma profunda acção cultural, junto de todas as camadas sociais. [...]” (CORTESÃO, J., 1962, *in* GUIMARÃES, F., 2011: 52). Neste âmbito, juntamente com Teixeira de Pascoaes, Jaime Cortesão, Raul Proença, António Sérgio, entre outros, Leonardo Coimbra porfiou delinear uma reforma da mentalidade e da sociedade portuguesas, norteado pelas novas ideias sociais, pedagógicas e científicas. Leonardo Coimbra⁴ foi, também, um dos “mais activos e mais notáveis doutrinários” (QUADROS, A., 1989: 105), o qual teve papel preponderante no sucesso do primordial objetivo do movimento da *Renascença Portuguesa* – a educação e a renovação do projeto educativo em Portugal⁵.

Entretanto, Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, que tinham sido colaboradores da revista *A Águia*, começam, por volta de 1913, a desentender-se com a *Renascença Portuguesa* pois, apesar da tentativa de inovação da arte literária portuguesa, esta continuou ainda ligada ao tradicional espírito nacionalista. Será este inconformismo que os levará, conjuntamente com Almada Negreiros, a desejar criar uma revista onde

⁴ A intervenção de Leonardo Coimbra na sociedade portuguesa dos primeiros anos do século XX estende-se entre a filosofia, a política (como defensor da primeira república) e a sua relevante participação na Revista *A Águia*. Para Alfredo Ribeiro dos Santos, Leonardo Coimbra, Teixeira de Pascoaes e Jaime Cortesão constituem “a tríade representativa da Renascença Portuguesa” (SANTOS, A. R. dos, 1990: 175). Na mesma linha de pensamento, Manuel Ferreira Patrício afirma que “as duas figuras mais poderosas da «Renascença Portuguesa» - num conjunto amplo e prestigiado da comunidade académica e intelectual, sobretudo do Porto – foram Teixeira de Pascoaes e Leonardo Coimbra, os pensadores do saudosismo e do criacionismo. Ambos concederam à educação a mais alta importância e nos deixaram muito e valioso pensamento sobre ela” (PATRÍCIO, M. F. 2000: 80).

⁵ Como salienta Alfredo Ribeiro dos Santos, “A Educação foi o objectivo fundamental da *Renascença Portuguesa*” (SANTOS, A. R. dos, 1990: 192.)

pudessem publicar as novas tendências estético-artísticas que preconizavam – estavam, pois, lançadas as raízes da rutura que viria a ser consubstanciada com a publicação do primeiro número de *Orpheu*, em 1915.

Após a proclamação da República, em 1910, várias foram as vozes discordantes deste modelo governativo, pugnando, ao invés, por uma monarquia tradicional, mas não absolutista. O fator que presidiu à gênese do movimento do *Integralismo Lusitano* e, por conseguinte, da revista *Nação Portuguesa*, foi um acentuado desencantamento com a ideologia republicana vivenciado pelos seus membros mais próximos. Desencadear-se-á, por isso, com este movimento, a defesa da restauração da Monarquia tradicionalista e antiparlamentar, a que se associa o restabelecimento dos privilégios e da importância que a religião católica outrora possuía. Como salienta Alfredo Ribeiro dos Santos, “o Integralismo intentava derrubar o regime republicano, numa acção política de tomada de poder pela contra-revolução” (SANTOS, A. R. dos, 1990: 106).

Para que se efetivasse uma verdadeira regeneração, deveria partir-se da educação do povo português, a qual permitiria a criação de uma “opinião pública”, levando os portugueses a interessar-se pelos assuntos nacionais, propiciando, assim, uma cidadania mais participativa. Na opinião de Basílio Teles⁶, que considerava que os portugueses careciam de uma educação forte e consistente, Portugal teria simplesmente a capacidade para civilizar as raças mais atrasadas: “Jamais seremos, por certo, nem Amos de homens, nem Educadores de povos” (TELES, B., 1968: 162).

Pela leitura dos textos de Teixeira de Pascoaes, percebemos que alguns autores contribuíram para um comprometimento do seu pensamento filosófico, defensor do nacionalismo português, em oposição ao decadentismo provocado pela revolução republicana. Mostrou-se determinado na renovação cultural em Portugal, difundindo na revista *A Águia* uma doutrina metafísica na qual se aglutinavam os valores éticos e

⁶ Basílio Teles nasceu no Porto, no dia 14 de Fevereiro de 1856. Filiado no Partido Republicano Português (PRP), Basílio Teles também fez parte do Clube de propaganda democrática do norte, e teve um papel muito importante na preparação da revolta de 31 de Janeiro de 1891, o que o levou ao exílio. De volta a Portugal após uma amnistia e cheio de vontade de lutar contra a monarquia, não se afastou da vida política e chegou a apresentar um programa político, em 1911, em que proponha medidas tão polémicas como a reposição da pena de morte e o encerramento das escolas até serem totalmente reformadas pela República. O programa não foi aceite. Morreu no dia 10 de Março de 1923 no Porto. Conhecido como um dos grandes intelectuais portugueses do seu tempo, deixou várias obras publicadas na área da História e da Economia entre as quais: *O Problema Agrícola*, *Estudos Históricos e Económicos*, *Introdução ao Problema do Trabalho Nacional*, *Do Ultimatum ao 31 de Janeiro*, *Figuras Portuguesas* e *Memórias Políticas*, estas duas últimas editadas depois da sua morte. In <http://centenariorepublica.pt/escolas/personalidade-republica/bas%C3%ADlio-teles>, acedido em agosto de 2014.

psicológicos dos portugueses. Manuel Patrício afirma, por isso, que “toda a obra de Pascoaes se orienta para uma educação da portugalidade, uma educação lusíada” (CALAFATE, P., 2001: 80), procurando “que a criança e o jovem portugueses sejam formados como portugueses” (*ibidem*: 81).

Na obra *Arte de Ser Português* (1915), o saudosismo pascoaisiano parte de um bosquejo antropológico-cultural para chegar às ideias de “Raça” e de “Pátria” como algo de espiritual e universal. Para Pascoaes, “existiria um destino português, uma maneira de ser lusitana que assenta numa energia virada para um futuro de liberdade, numa espécie de superação hegeliana espiritual e não materialista (diferente portanto do materialismo-idealismo de Antero de Quental)” (CARVALHO, J. C. F. A. de, 2009: 86).

Tratando a saudade como um estado de alma próprio dos portugueses⁷, é inevitável abordá-la, ao falar dos filhos de Luso, vendo-a como “ídolo de várias feições” (RODRIGUES, U. T., 1967: 11), uma vez que resulta da combinação de diferentes factores, como a capacidade de adaptação às circunstâncias, o espírito crítico e a evasão sentimental.

⁷ Como afirma Jorge Dias, “a saudade [...] dá lugar a um estado de alma sui generis que o Português denomina saudade” (DIAS, J., 1990a: 146).

1. IDENTIDADE NACIONAL

De origem latina “identitas”, a identidade é o conjunto das características e dos traços próprios de um indivíduo ou de uma comunidade. Usado nas mais diversas ciências, desde as exatas, como a lógica e a matemática, às sociais e humanas, como a filosofia, a sociologia, a antropologia, a psicologia ou a pedagogia, numa “mundividência [...] à qual não é alheia uma particular concepção polifônica desse termo e conceito” (VILA MAIOR, D., 2008: 250), este vocábulo assume-se, nas diferentes áreas do saber, como “característica do que é semelhante ou igual” (Dicionário da Academia das Ciências). Consideramos, porém, que a raiz de “identidade” deve ser “idêntico” e não “igual”; daí que, a partir do seu étimo latino, encontramos uma palavra composta pelo nome “ens, tis” (ser), e pelo pronome demonstrativo neutro “id”(is, ea, id), que significa “isso / aquilo”. Configura-se, assim, a ideia de que é idêntico o ser que tem *isso*, ou seja, algo que o individualiza, mas que, em simultâneo, o reconhece como detentor de certas propriedades comuns a um grupo. Encontramos, por isso, múltiplas ocorrências do termo identidade, como, por exemplo, “identidade cultural”, “identidade linguística”, “identidade territorial”, entre outras, sempre configuradas como a convergência de elementos comuns que se consubstanciam na igualdade ou na diferença.

Segundo Smith, identidade “involves some sense of political community, history, territory, patria, citizenship, common values and traditions” (SMITH, A. D., 1991: 9, apud GUIBERNAU, M., 2004: 133).⁸ No seu entender, as nações devem ter “a measure of common culture and a civic ideology, a set of common understandings and aspirations, sentiments and ideas, that bind the population together in their homeland” (SMITH, A. D., 1991: 11, *apud ibidem*).⁹

Como afirma Manuel Ferreira Patrício, identidade “significa, genericamente, a característica do que permanece, no tempo, idêntico a si mesmo; [...]. Algo muda, algo fica ou permanece. O que muda instala a alteridade; o que permanece intemporaliza a

⁸ Envolve algum sentido de comunidade política, história, território, pátria, cidadania, valores e tradições comuns (tradução livre da autora).

⁹ Uma medida de cultura comum e uma ideologia cívica, um conjunto de opiniões comuns e aspirações, sentimentos e ideias, que juntam a população na sua terra natal (tradução livre da autora).

identidade, pereniza-a” (PATRÍCIO, M. F., 2008: 424-425). Salientemos, a este propósito, a opinião de Dionísio Vila Maior, para quem “o termo e conceito identidade se estabelece também sobre aquilo que marca (e é marcado por) um processo amplo de recepção, transmissão e/ou revisão de um passado comum, de acção no presente, alvejando o futuro” (VILA MAIOR, D., 2008: 250).

O que de mais imanente existe num ser humano e que nele permanece é o sangue que percorre as suas veias, e, em *Arte de Ser Português*, Pascoaes considera que o sangue é portador de “antigos espectros que ressurgem e vão definindo o carácter dos indivíduos e dos Povos” (PASCOAES, T. de, 1978: 72), e do diálogo estabelecido entre o sangue e a terra, irrompem os “caracteres da nossa íntima fisionomia portuguesa” (*idem, ibidem*).

Ora, um indivíduo interage em sociedade, é um ser cultural que convive com múltiplas culturas, mas, à medida que se acultura e apreende novos conceitos, há algo nele que permanece, são os seus traços identitários. Neste âmbito, inserem-se, pois, os aspetos da sua identidade individual, não descurando, todavia, a identidade nacional, uma vez que o sujeito é construído na sua inter-relação com o outro.

Pascoaes explicita que os povos que habitaram a Ibéria descendiam de “dois ramos étnicos distintos, diferenciados por estigmas de natureza física e moral” (*ibidem*: 73) os quais, “equivalendo-se em energia transmissora de heranças, deram à Raça lusitana as suas próprias qualidades superiores, que, em vez de se contradizerem – pelo contrário – se combinaram amorosamente, unificando-se na bela criação da alma pátria” (*ibidem*: 75).

O conceito de identidade nacional tem sofrido algumas mutações ao longo dos séculos, pois, apesar de estar primacialmente associado a aspetos como a língua, o território, a cultura ou a raça, têm surgido vários estudos modernos que estabelecem outras conexões, como sejam, por exemplo, os estudos de Anderson e Hobsbawm. Cabe, então, questionar acerca da identidade nacional, partindo do princípio de que esta individualiza cada nação.

1.1. Nação

Mas, como definir “nação”? De acordo com Hobsbawm¹⁰ (*in* PATRÍCIO, M. F., *idem*: 426), “Três critérios podem ser utilizados [...] para produzir uma definição «objectiva» de nação: o passado histórico separado, a língua própria, a área territorial”. Por seu turno, Eduardo Lourenço concebe-a como “totalidade orgânica, pessoa histórica, dotada de direitos e deveres enquanto tal” (LOURENÇO, E., 1988: 27). Também para Smith, nação corresponde a “a human population sharing an historic territory, common myths and historical memories, a mass, public culture, a common economy and common legal rights and duties for all members” (SMITH, A. D., 1991: 14, *apud* GUIBERNAU, M., 2004: 127).¹¹ Os atributos históricos e culturais de uma comunidade ganham, assim, sentido de identidade comum, fazendo com que os indivíduos que partilham dessa mesma realidade se sintam afins e pertencentes à nação.

Ernest Renan¹² manifesta-se contra “a concepção étnica da nação, dominante no último quartel do século XIX”, afirmando-se favorável à “ideia de nação de raiz voluntarista-moral, da nação como um princípio espiritual resultante da vontade colectiva, defendendo Renan que «Uma nação é uma alma, um princípio espiritual» (RENAN, E., *apud* CUNHA, C. M. F. da, 2011: 17). Para Renan, “as fronteiras não resulta[re]m da língua, geografia, raça ou religião, mas da vontade de grupos em persistir como comunidades, definindo a nacionalidade em termos de uma cultura comum propagada como identidade colectiva” (*ibidem*: 18, nota de rodapé 6). Considera, portanto, que “as nações estão ao serviço da obra comum da civilização; todas trazem uma nota para este

¹⁰ “Eric Hobsbawm (1917), historiador de inspiração marxista, é professor emérito de História do Birkbeck College (Universidade de Londres) e da New School for Social Research, de Nova Iorque (no departamento de Ciência Política). É membro da British Academy e membro estrangeiro honorário da American Academy of Arts and Sciences. De entre as suas obras mais famosas, destacam-se *A Idade da Revolução: Europa 1789-1848* (1962), *A Idade do Capital: 1848-1875* (1975), *A Idade do Império: 1875-1914* (1987), *A Idade dos Extremos* (1994). O ensaio sobre “Tradições inventadas” é já um clássico dos estudos sobre o nacionalismo” (CUNHA, C. M. F. da, 2011: 10-11).

¹¹ Uma população humana que partilha um território histórico, mitos comuns e memórias históricas, uma massa, cultura pública, uma economia comum e direitos legais comuns e deveres para todos os seus membros (tradução livre da autora).

¹² “Ernest Renan (1823-1892) foi um escritor e historiador francês de renome, destacando-se na sua obra os estudos orientais. Celebrizou-se pela *Vida de Jesus* (1863), traduzida em inúmeras línguas, em que negava qualquer carácter divino a Jesus, o que lhe valeu a expulsão do Collège de France por Napoleão III (um ano após a sua nomeação, como professor de Hebraico; em 1870 é readmitido e em 1879 torna-se o seu director). Escreveu, entre outras obras, a *História Geral das Línguas Semíticas* (1855) e a *História das origens do Cristianismo* (1863-1881). O seu ensaio *Qu'est-ce qu'une nation?* (“O que é uma nação?”, 1882) tornou-se uma referência obrigatória nos estudos sobre o nacionalismo” (CUNHA, C. M. F. da, 2011: 10).

grande concerto da humanidade que, em suma, é a mais alta realidade ideal que atingimos” (RENAN, E., *apud idem*: 43).

É, assim, perceptível, a existência das “comunidades imaginadas”, de Benedict Anderson¹³, o qual teoriza a existência destas nações, comunidades em que estão presentes elementos representativos dos membros que nelas vivem (*e.g.* a língua e a religião) que legitimam uma ligação emocional entre as pessoas dessa comunidade e que servem de elos imaginários entre si, traçando, pois, uma identidade nacional.

Fernando Catroga recupera a mesma ideia da nação como “comunidade imaginada” de Anderson, utilizando o conceito de religião civil, de Rousseau, cuja “função reside na sacralização da vida comunitária de uma dada coletividade. O seu principal objetivo é tornar legítima a Nação como ‘Nação imaginária’” (CATROGA, F., 2005: 12). Este historiador português vê a nação como uma coletividade que realiza tarefas cognitivas e afetivas, uma vez que “fornece visões globais e totalizantes acerca da origem, evolução e destino do universo e do homem”; e, por outro lado, advoga que “a sacralidade que lhe é inerente [se] manifesta[-se] em símbolos, ritos, gestos e atitudes” (*ibidem*: 10).

De facto, as “tradições inventadas” do historiador Eric Hobsbawm, em *A Invenção das Tradições*, correspondem a um conjunto de práticas, as quais são pautadas por regras tácitas ou explícitas, pretendendo, com essas mesmas práticas (rituais ou simbólicas) inculcar determinados valores e normas de comportamento, mediante a iteração, obrigando, portanto, a uma continuidade em relação ao passado (2008: 9). Percebe-se, neste caso, a razão que subjaz à invenção dos símbolos nacionais, pois devem concordar com princípios e necessidades de cada nação. Assim, também para as “tradições inventadas” era imprescindível a presença de elementos simbólicos que provassem a existência original de um Estado, tais como: uma língua comum, uma história (cujas origens remontassem ao mais ancestral possível), uma legião de heróis que personificassem as virtudes nacionais, um imaginário, uma natureza peculiar, uma bandeira e outros fatores que simbolizassem aspetos populares.

A utilização dos adjetivos “inventadas” e “imaginadas” é pertinente, dado que a Identidade que enforma cada sujeito não está inscrita na sua herança genética, apenas são

¹³“Benedict Anderson é professor emérito de Estudos Internacionais na Cornell University (Califórnia). Celebrizou-se com a obra *Imagined Communities*, publicada em 1991, em que descreve, de acordo com a sua perspectiva marxista, os principais elementos que contribuíram para a emergência do nacionalismo no mundo a partir do século XVIII” (CUNHA, C. M. F. da, 2011: 10).

associações que são feitas por meio de representações simbólicas e acabam por lhe ser impregnadas como se constituíssem a sua essência. O filósofo espanhol José Ortega y Gasset (1883 – 1955) considerava que era fundamental ter lucidez e compreender o mundo para atuar nele, pelo que a sua célebre frase “Eu sou eu e a minha circunstância e se não a salvo, não salvo a mim mesmo” testemunha a estreita relação que cada indivíduo deve estabelecer com o seu meio, com o qual se identifica. Refira-se, a propósito, Teixeira de Pascoaes que afirma que “o homem não cabe dentro dos seus limites individuais” (PASCOAES, T. de, 1978: 19).

Percebemos, portanto, que o vínculo que se forma entre os indivíduos e o seu local de socialização é um dos principais fatores de identidade cultural, estruturante da sua personalidade e que edifica a noção individual de cidadania. Todavia, é necessária a associação com todas as crenças e representações simbólicas de uma nação, de que resulta a identidade nacional. A confluência destes símbolos permitiria inventar a “alma nacional”, construindo, deste modo, a identidade nacional, na qual todos os seus membros se reconheceriam, a personalidade coletiva, que, no caso português, corresponde à “alma lusíada” (*idem, ibidem*: 69).

Este conceito procura uma homogeneização de todas as discrepâncias que se evidenciem no interior de cada comunidade, implementando um discurso de unidade, face a uma cultura de globalização e de fragmentação cultural contemporânea, numa tentativa de unificar um povo à volta de ideais comuns. No entanto, segundo Stuart Hall,

a identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente.

(HALL, S., 2002:13)

Sabemos, porém, que os elementos fundamentais do carácter nacional se mantêm inalteráveis, não obstante todos os reveses da História e, assim, a cultura, fator de coesão e de identidade nacional, volta-se, ocasionalmente, para o passado, recuando para o tempo em que a nação era gloriosa, numa tentativa de restabelecer a antiga identidade. Ora, o momento histórico mais relevante para Portugal e cuja projeção universal nos dignifica foi o período renascentista, mais concretamente, a época áurea da expansão ultramarina. É, pois, nesse tempo heroico que o Portugal do século XX deve inspirar-se. Na opinião de Teixeira de Pascoaes, “impõe-se uma República (ou qualquer outra forma de Governo) que

frutifique em pleno século XX e mergulhe as raízes até ao fundo heroico do Passado, de forma que ela seja o íntimo e secular sentir da Raça” (PASCOAES, T. de, 1978: 58).

1.2. Raça

Para Teixeira de Pascoaes, o conceito de raça equivale a “um certo número de qualidades electivas, (num sentido superior) próprias de um Povo, organizado em Pátria, isto é, independente, sob o ponto de vista político e moral” (PASCOAES, T. de, 1978:18). Considera que os laços de sangue que unem as pessoas não são casuais, mas herança e legado dos ancestrais e, por isso, devem ser respeitados e preservados.

No sangue, está a memória das lutas e das vitórias passadas, das glórias lusitanas e das suas trágicas histórias. Logo, preservar esta memória é preservar a face lusitana em todas as suas particularidades e traços oriundos de outros povos que também habitaram a Península Ibérica: castelhanos, bascos, andaluzes, galegos, catalães. Teixeira de Pascoaes agrupa estes muitos povos em dois ramos étnicos distintos: o ariano e o semita. Pelas suas características físicas e morais, o ramo ariano fundou uma civilização que promovia o culto da forma, da beleza. É a estética greco-romana que predomina no ramo ariano e insere Portugal nos padrões hoje considerados clássicos. Por sua vez, o ramo semita exerceu forte influência na formação religiosa do povo português, divulgando os valores cristãos, como o teocentrismo, a Bíblia como escrita divina, e o culto ao mundo espiritual.

Salienta Teixeira de Pascoaes que o sangue ariano e o semita, “equivalendo-se em energia transmissora de heranças, deram à Raça lusitana as suas próprias qualidades superiores, que, em vez de se contradizerem – pelo contrário – se combinaram amorosamente, unificando-se na bela criação da alma pátria” (*idem, ibidem: 75*). Esta combinação de caracteres que se une na construção de uma raça vai ao encontro da conceituação de raça definida por Smith: “um grupo social que se considera possuir traços biológicos únicos que determinam pretensamente os atributos mentais do grupo” (SMITH, A. D., 1997:37).

Teixeira de Pascoaes conceitua a Pátria de um modo mais espiritual e vinculado à natureza humana. Se raça é um grupo de elementos que distingue um povo de outro, pátria é um fator imaterial, que coletiviza os homens que vivem naquela comunidade. Por isso, pode eliminar-se uma raça, mas não a ideia de pátria. Assim, “o bom português necessita de conhecer e comungar a alma pátria, a fim de se guiar por ela, no seu labor” (PASCOAES, T. de, *idem: 65*).

Na perspectiva filosófica de Teixeira de Pascoaes, as diferentes formas de manifestação da “alma-pátria” revelam quer as qualidades quer os defeitos peculiares do povo português que, impregnado do espírito divino, possui uma identidade inconfundível e que se reflete na sua cultura genuína. Tal como sublinha o próprio Pascoaes, a Pátria é “um ser espiritual que depende da vida individual dos portugueses” (*apud* CALAFATE, P., 1999-2001b: 82). Para este poeta,

a ideia de Pátria inclui a de Raça [...] Uma Raça independente, sob o ponto de vista político, é uma Pátria. [...] E Portugal é uma Raça constituindo uma Pátria, porque, adquirindo uma Língua própria, uma História, uma Arte, uma Literatura, também adquiriu a sua independência política.

(PASCOAES, T. de, 1978: 21- 22)

No texto da conferência de propaganda da *Renascença Portuguesa*, “O Espírito Lusitano ou o Saudosismo”, Pascoaes afirma que o fim patriótico da sociedade é “[...] trabalhar para o renascimento do espírito da nossa Raça” (PASCOAES, T. de, 1988: 43), enfatizando a necessidade de revelar a alma da pátria, de a fazer emergir:

O momento actual [...] é assinalado pela revelação da alma portuguesa, do espírito da Raça, que se tornou, enfim, consciente, que subiu à superfície da vida, cantando pela boca inspirada dos nossos actuais poetas que criaram, em Portugal, uma nova e original Poesia: a religiosa poesia portuguesa.

(PASCOAES, T. de, *idem*: 48)

Para concretizar este seu objetivo, seria necessário que o povo português readquirisse a antiga energia regeneradora, através da leitura e do apreço de obras como as “Orações” de Guerra Junqueiro.

Maria das Graças Moreira de Sá afirma, contudo, que “diferentemente de Junqueiro, para quem a pátria é a pátria histórica visível, o autor de *Arte de Ser Português* subtrairá a mesma pátria à História, para a instalar no seu ser ideal [...]” (MOREIRA DE SÁ, M. das G., 2009: 104), o que significa que, enquanto, para Junqueiro, a pátria “é a mãe do povo português”, d’*Os Simples*, para Pascoaes, ela é a “Pátria-Saudade”, a pátria d’*O Homem Universal*.

1.3. Símbolos nacionais

- **A Língua**

A “língua natural cuja função como sistema modelizante primário compreende a mediação relativamente ao conhecimento de todos os sistemas semióticos de uma cultura” (AGUIAR E SILVA, V. M. de, 1984: 255-256) é o primordial meio de apropriação do real. A língua portuguesa é, portanto, outro dos elementos fundamentais para a formação e manutenção da nossa identidade nacional e cultural. Não sendo apenas mais um símbolo da nacionalidade, a língua materna é o instrumento de transmissão cultural e social imprescindível para a preservação de elementos culturais da nossa identidade, enquanto nação. Partindo do pressuposto de que toda a cultura é uma confluência de culturas e que, ao longo da História se assinalam vários marcos da passagem dos povos, dos seus costumes e tradições, devemos entender a língua como o repositório em que essas memórias se encontram, como relíquias preciosamente guardadas e, simultaneamente, expostas ao progresso do mundo. Devemos, portanto, como afirma Vila Maior, “encarar a língua como uma realidade permanente que (ao contrário das estruturas económicas, políticas e sociais) evolui histórica e socialmente” (VILA MAIOR, D., 2008: 247).

Contrariamente ao que afirmou Ernest Renan, que “as línguas são formações históricas, que indicam poucas coisas sobre o sangue daqueles que as falam [...]” (*in* CUNHA, C. M. F. da, 2011: 39), consideramos que a língua portuguesa é a pedra angular da nossa identidade como povo, pois, como afirma Fernando Pessoa, “A minha pátria é a língua portuguesa”. A língua deixa de ser apenas meio de identidade pessoal e passa a ser a matriz de identidade de um povo. Deste modo, a linguagem verbal, que concretizamos através da nossa língua, “identifica-nos e estabelece a nossa relação com o mundo, é veículo, ligação e factor de construção da sociedade e da cultura em que estamos inseridos” (MATEUS, M. H. M., 1986: 10).

O movimento romântico na Alemanha realçou a importância primordial da língua para a fundação das nações. Johann Gottfried Herder Mohrungen (Prússia Oriental, 25 de agosto de 1744 — Weimar, 18 de dezembro de 1803), filósofo e escritor alemão, esclareceu, em 1784, que “en cada uno de los idiomas están expresados el carácter y el

intelecto de um pueblo” (1959: 272)¹⁴. Segundo este autor, a língua facultou-nos uma história configurada pela alma e pelo coração, gravando, na vivência de cada um de nós, os caracteres com que nos identificaremos perante o mundo. Por sua vez, o filósofo alemão Johann Gottlieb Fichte (Rammenau, Saxónia, 19 de maio de 1762 — Berlim, 27 de janeiro de 1814), defendeu, em 1808, que a língua “é o verdadeiro ponto de confluência do mundo dos sentidos e do dos espíritos e que funde o termo destes dois um no outro” (2009: 114).

É indubitável que a língua e, sobretudo a literatura, revisitam certas figuras que, conquanto sejam históricas, suplantam a própria historicidade, regressando à Literatura já como parte da própria identidade cultural portuguesa. Roberto Nunes Bittencourt sintetiza esta ideia, afirmando que “Não se pode descurar o fato que é pelo imaginário – esse museu de imagens – que se atinge não só a mente de um povo, mas também o seu coração, os medos e as esperanças” (BITTENCOURT, R. N., 2011: 18).

A língua portuguesa é, com certeza, um símbolo da nossa civilização; tem, por isso, um papel sobremaneira destacado no processo da nossa identidade, contribuindo para a preservação daquilo que, no essencial, nos distingue enquanto nação, e servindo de veículo da expansão da cultura portuguesa. A nossa língua arrasta consigo toda a História da nossa nação, pois também aqui ela é “companheira do Império”, como afirmou António de Nebrija¹⁵ (1998: 212). Também entre nós, Fernando Pessoa considerou que “a base da sociabilidade [...] é a língua, e é a língua com tudo quanto traz em si e consigo que define e forma a Nação” (PESSOA, F., 1986: 588). Tal como afirma Dionísio Vila Maior, “de facto, é com a língua que se forma a memória de uma comunidade (e uma comunidade sem memória é uma comunidade sem referentes a que se agarrar)” (VILA MAIOR, D., 2008: 257).

Vergílio Ferreira escreveu que “uma língua é o lugar de onde se vê o mundo e em que se traçam os limites do nosso pensar e sentir. A minha língua via o mar”¹⁶. Também os portugueses de Quinhentos, na sua aventura pelos mares criaram relações de comunicabilidade através do nosso idioma. A diáspora da língua portuguesa pelo mundo iniciou-se com a conquista de Ceuta (1415), seguida, pouco depois, da colonização da Ilha

¹⁴ Em cada um dos idiomas estão expressos o caráter e o intelecto de um povo (tradução nossa).

¹⁵ In GOMES JÚNIOR, Guilherme Simões (1998) - *Palavra peregrina: o Barroco e o pensamento sobre artes e letras no Brasil*, Ensaios de Cultura, 16, São Paulo, Editora da USP, Edição 2, disponível em http://books.google.pt/books?id=WmzZayNcT4C&dq=Ant%C3%B3nio+de+Nebrija+a+l%C3%ADngua+%C3%A9+companheira+do+Imp%C3%A9rio&hl=pt-PT&source=gbs_navlinks_s, acedido em setembro 2014.

¹⁶ In <http://cvc.instituto-camoes.pt/oceanoculturas/22.html>, acedido em setembro de 2014.

da Madeira (cerca de 1425) e assim, Portugal partia deste “jardim da Europa à beira-mar plantado”¹⁷ rumo ao desconhecido, ultrapassando o oceano tenebroso, contactando as costas africanas, tentando prolongar o olhar mais para sul, e a forma de o dizer foi a língua. Pertencente a uma nação livre e soberana, o Português viajara desde começos do século XV com as caravelas dos descobridores, até terras longínquas, enriquecendo-se com palavras que designavam realidades até então ignoradas pelos europeus. A língua portuguesa vive os momentos decisivos da sua expansão ultramarina, no Brasil, sobrepondo-se às línguas indígenas, fazendo-as desaparecer.

Na África e no Oriente, transforma-se num saber que será utilizado durante séculos por todos os povos da Europa para a evangelização e comércio. É certo que esta prodigiosa expansão pelos cinco continentes não se efetua por pura e simples substituição das línguas que antes da sua chegada aí se falavam; realiza-se devagar, por meio de mestiçagem e sincretismo cultural.

Deste modo, a língua foi um dos vetores mais importantes para a colonização durante a expansão quinhentista. Foi pela boca dos colonizadores que o Português se espalhou pelo mundo; partiu do norte, onde nasceu, e cresceu para sul. Este movimento de norte para sul foi estruturado em duas fases: a primeira foi a Reconquista, decorrida entre os séculos IX e XIII; a segunda fase foi a da expansão, que consolidou a implementação da nossa língua fora das fronteiras políticas e geográficas de Portugal.

Do século XVIII aos nossos dias, o Português entrou no período Moderno, no qual se fixa a língua portuguesa e se realizam várias alterações e fixações fonéticas.

Apesar da sua acidentada história expansionista dentro e fora da Europa, a língua portuguesa preserva, ainda hoje, uma admirável coesão entre as suas variedades, por mais longe que estas se encontrem. Para uns, a língua portuguesa não passa de um instrumento de comunicação; para outros, é uma ‘pátria’, um lugar protegido. Tal como Alexandre Herculano afirmou nas *Lendas*: “A Pátria é a oração ensinada a balbuciar por nossa mãe, a Língua em que, pela primeira vez, ela nos disse: - Meu filho!” (*Lendas*, II, 195, Ed. 17^a).

¹⁷ Este verso foi usado pela primeira vez pelo poeta Tomás Ribeiro (1831-1901), num poema intitulado “A Portugal”, composto por quinze oitavas em que o autor canta a Pátria. Este poema integra o seu livro *Dom Jaime* (1862), organizado em nove cantos, em cujos versos de carácter anti-iberista, revela um pendor marcadamente nacionalista. Texto disponível em formato digital in <https://books.google.pt/books?id=LN8-AAAAIAAJ>, acedido em setembro de 2014.

Durante a Idade Média, período em que se formaram as nacionalidades europeias, cada nação revelava a sua peculiaridade e genuinidade, alheia a influências externas¹⁸. Porém, alguns ideais alimentados durante esse período histórico apenas tiveram repercussão no Renascimento, quando o homem se impôs como agente de uma ação iniciática. Tinha-se um universo inexpugnável e um desejo indomável, personificado num ‘punhado’ de homens determinados a vencer medos e imaginários. Assim, impelidos por uma força transcendente, mais do que imanente, os argonautas da vontade rasgaram os mares “nunca dantes navegados” e conheceram novas terras e novas gentes.

Ao refletir sobre a identidade cultural portuguesa nos últimos séculos, Moreira clarifica que o mar é um símbolo de ligação – e ocasionalmente exclusão – entre o ‘eu’ português com o ‘Outro’ não-português (brasileiro, africano, oriental). Assim, pode caracterizar-se a cultura portuguesa como uma “cultura de paisagem marítima, designação que, quanto a nós, melhor traça distintivamente a nossa identidade cultural” (MOREIRA, F. A. T., s/d: 03). Desde *Os Lusíadas* de Camões à *Mensagem* de Fernando Pessoa, o mar é, para os portugueses, lembrança saudosa e convocatória à conquista do Desconhecido: “é todo um povo, qual homem do leme unido na vontade férrea de querer o mar, de ser o mar” (*ibidem*: 04).

O olhar sobre o Outro, que, inicialmente, causava estranheza, admiração ou espanto, foi motivo de descoberta de uma alteridade que se confrontava com a identidade do viajante português, no período áureo dos nossos Descobrimientos. Tal como reconhece Fernando Torres Moreira (s/d)¹⁹, quer o descobridor português quer o Outro que foi descoberto são elementos que, apesar de distintos, se complementaram através das diferentes óticas culturais. Daqui resultou a ideia de um Portugal com

identidade de nação pluricontinental sedimentada num sentimento de diferença relativamente a outros europeus, e de sentido único na relação com outros povos, motivado pelo contacto pioneiro que os Descobrimientos tinham proporcionado, dando assim lugar a um discurso fundador de uma identidade baseada no conhecimento do novo mundo e da centralidade de Portugal nesse processo.

(RIBEIRO, M. C., 2004: 32)

¹⁸ Vítor Manuel de Aguiar e Silva considera que “a língua, a literatura, a arte, o direito e as instituições medievais eram considerados como a expressão genuína e natural do *Volksgeist* de cada nação, independentemente de regras, de modelos e de deformações racionalistas” (AGUIAR E SILVA, V. M. de, 1984: 551).

¹⁹ Ver “Identidade Cultural Portuguesa: espaço de autonomia e diversidade”, Fernando Alberto Torres Moreira, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, disponível em alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/zips/moreira2.rtf, acedido em julho de 2012.

Uma fonte para o conhecimento destes povos então descobertos foi a comunicação, a qual se processava por meio de sinais mudos, de trocas materiais e da linguagem. Para tal, contribuía largamente a ação dos agentes humanos, desempenhando o papel de mediadores entre os diferentes intervenientes, dos quais se destaca o intérprete-nativo, também conhecido por “língua” ou *turgyman* — do árabe *tarjūman* (MACHADO, J. P., 1991: 125). Sabemos que, tal como afirma Ana Isabel Pipa (2004: 107), “os portugueses, desde cedo, perceberam que, independentemente das questões linguísticas, aproveitar os nativos para atrair os seus congéneres promoveria uma aproximação, tornando, assim, mais fácil o contacto inicial”, facilitando, por outro lado, uma futura aculturação. Entendamos, portanto, que a língua falada e usada no contacto entre os povos é uma característica identitária que nos define enquanto cidadãos pertencentes a determinada comunidade linguística ou a determinada cultura, e cujo contributo para a consolidação da diáspora portuguesa foi muito relevante.

De acordo com PAIS, C. C. (2005: 78), “Además del aprendizaje de la lengua portuguesa, efectuado de modo autónomo por el esclavo o por orden de algún señor, que podía ser el rey”, existiam, no continente africano, os línguas negros. Além destes, também eram conhecidos os chamados “lançados, tangomãos, tangomaus ou tangomangos” (BOULÉGUE, J., 1989: 12), que se imiscuíam no interior do continente, procurando obter informações sobre o local, nomeadamente, acerca das redes comerciais e da organização política e religiosa das populações com que encetavam contacto. Eram provenientes de diferentes origens, desde aventureiros, degredados ou nativos capturados e, casualmente, executavam a tarefa da tradução.

Também no Oriente, se verificava a presença do *língua*, como nos confirma Carlos Castilho Pais, ao referir-se, em concreto, a Gaspar da Gama, que ele considera “sem dúvida, o língua mais afamado de todos os línguas do Oriente” (PAIS, C. C., *idem*: 97). É descrito por Gaspar Correia como “um ‘homem velho’, que, de livre vontade, vem ter com os portugueses e lhes fala em castelhano”, mas, segundo Damião de Góis, “Gaspar falou aos portugueses ‘em linguagem italiana’” (*ibidem*: 97-98). Tendo em conta a ação de intérprete que este *língua* desempenhou junto dos navegadores portugueses no contacto quer com os povos orientais quer com os autóctones brasileiros, concluímos, como assegura Carlos Castilho Pais, que “Gaspar da Gama [nos] surge[-nos] enquanto homem de várias pátrias, diversos nomes e amores, cidadão do mundo” (*ibidem*: 102). Reiteramos,

desta forma, a afirmação de Salman Rushdie, quando diz que “a palavra ‘tradução’ vem, etimologicamente, do latim, significando ‘transferir’; transportar entre fronteiras”, e que os tradutores “devem aprender a habitar, no mínimo, duas identidades, a falar duas linguagens culturais, a traduzir e a negociar entre elas” (RUSHDIE, S., 1991, *apud* HALL, S., 1992: 24).²⁰

Contudo, cabe questionar acerca da pertinência que a obra traduzida ocupa na literatura nacional, pois, será portadora de uma cultura contemporânea e conterrânea do seu autor ou, por outro lado, acarretará consigo os caracteres de uma época e de um espaço em que ocorreu a tradução, vincando os gostos e preferências do tradutor. Segundo os clássicos, “tradutor traditor”, isto é, a tradução implica uma “traição”, uma deformação do texto original, mais especificamente no que respeita à estética da recepção, considerando as diferentes condições histórico-sociais das diversas interpretações textuais. Percebe-se, por isso, a necessidade que os escritores românticos manifestavam de “nacionalizar” os textos de autores estrangeiros, adequando-os ao seu universo cultural. Convocamos, para esclarecer esta “nacionalização”, o texto de Carlos Castilho Pais, em que cita David Mourão-Ferreira:

[...] é o caso, enfim de muitas, muitíssimas traduções de Castilho, em que ele se não cingia ao acto mecânico de apenas traduzir e em que antes punha em prática o seu pessoal mas discutível conceito de «tradução» (a qual, como dizia, «deve, sem transformar o substancial do pensamento e afectos do autor, vesti-lo e orná-lo completamente à moda e gosto da terra em que se pretende naturalizar»).

(MOURÃO-FERREIRA, D., 1976: 59, *in* PAIS, C. C., *op. cit.*: 114-115)

Então, Carlos Castilho Pais afirma que os escritores / tradutores românticos procuravam aproximar-se “da ênfase romântica na procura dos valores nacionais” (*ibidem*: 118), o que se verifica, mais concretamente, em António Feliciano de Castilho, para quem

traduzir é escrever em português para os portugueses contemporâneos da tradução. E se o autor da obra estrangeira se faz entender na sua língua, outro tanto deverá fazer o tradutor, tendo em vista o leitor da tradução. Um tempo e um lugar diferentes (da obra estrangeira e da tradução) ficam unidos por um princípio da escrita: ser entendida pelo leitor.

(PAIS, C. C., *idem*: 116)

A obra traduzida será, deste modo, portadora de uma visão cultural do seu tradutor, remetendo para o contexto espacial e referencial que este conhece e com o qual se identifica. Conclui Carlos Castilho Pais que “António Feliciano de Castilho defende que a boa tradução deve constituir-se em trunfo de glória para o tradutor abalizado, ser

²⁰ In <http://pt.slideshare.net/kkau/identidade-cultural-posmodernidade>, acedido em outubro de 2014.

irrepreensível na sua linguagem e fiel ao espírito do autor da obra original [...]” e acrescenta que “Traduzir assim é *naturalizar* [...]” (*ibidem*: 132).

Considerando que “a identidade cultural é algo que permite a cada indivíduo reunir-se emocionalmente e afectivamente a um grupo, ao qual se sente pertencer, ou reconhecê-lo como estranho, afastado, incompatível com a sua própria maneira de estar e de ser” (MOREIRA, F.A.T., s/d: 1), entendemos, pois, que o tradutor que interioriza culturalmente a essência implícita do autor do texto se identifica com ele, partilhando da sua identidade.

Ainda na esteira de Moreira, anuímos que

Ninguém hoje duvida que um dos pilares fundamentais da nossa especificidade como nação e como entidade cultural autónoma é o resultado dessa capacidade histórica portuguesa de, por um processo de simbiose, se (re)construir num exemplo de abrangência que legámos ao mundo.

(MOREIRA, F. A. T., s/d: 2)

Nuno Júdice e Francisco Faria Paulino sustentam que “entre os factores que intervêm na consolidação de Portugal como uma realidade social e política própria, e que explicam a sua longevidade ímpar no contexto europeu, verifica-se o linguístico sem dúvida como um dos determinantes” (JÚDICE, N. e PAULINO, F. F., 1992: 37). Compreendemos, assim, por que motivo a percepção de pertencer a uma comunidade histórica, cultural e geográfica maior está sempre presente no pensamento nacional português.

- **O Hino Nacional**

No dia 31 de janeiro de 1891, foi apresentada pelos republicanos a proposta de um hino nacional, a partir de *A Portuguesa*, que tinha sido composta em 1890, por Henrique Lopes de Mendonça (letra) e Alfredo Keil (música). Na sua génese estivera, obviamente, uma reação a propósito do *Ultimatum* contra os ingleses (“Pela pátria lutar! / Contra os Bretões / marchar, marchar!”)²¹ e contra o governo português que consentira o vexame nacional.

A transição do regime monárquico para o republicano, em 5 de outubro de 1910, marca a vitória do movimento republicano iniciado em 1891 e, em 19 de junho de 1911, A

²¹ Esta é a versão original de *A Portuguesa* e data de 1890.

Portuguesa torna-se Hino Nacional, consagrada como símbolo nacional pela Assembleia Nacional Constituinte, tendo, entretanto, sido alvo de algumas reformulações. Em vez de “contra os bretões” da versão original, incita a lutar “contra os canhões”; a voz dos egrégios avós que antes se “ergue”, agora “sente-se”, num movimento de retrocesso ou de pacifismo dos republicanos. A vontade expressa de reerguer o país, após o estado comatoso em que o Ultimato o deixara, tende a desvanecer-se, ainda que se vislumbre a preocupação com a identidade nacional. O hino que é um símbolo do nosso patriotismo deixa visível o enaltecimento do Portugal pretérito:

Heróis do mar, nobre povo,
Nação valente, imortal,
Levantai hoje de novo
O esplendor de Portugal!
Entre as brumas da memória,
Ó Pátria sente-se a voz
Dos teus egrégios avós,
Que há-de guiar-te à vitória!

(*A Portuguesa*)

É imperativo que toda a Europa reconheça a vitória de uma nação que esteve à beira do abismo: “Desfralda a invicta bandeira/ À luz viva do teu céu!/ Brade a Europa à terra inteira:/ Portugal não pereceu” (*ibidem*).

O apelo ao desfraldar da “invicta” bandeira faz renascer o ânimo e o orgulho de um país que deixou a sua aventura pelos quatro cantos do mundo. O facto de voltar a olhar o movimento expansionista como glorioso constitui uma forma de recuperar um passado que, embora, “adormecido”, não morreu: “Beija o solo teu jucundo/ O oceano, a rugir d'amor,/ E o teu braço vencedor/ Deu novos mundos ao Mundo!” (*ibidem*). É inegável o contributo que Portugal deu “enquanto nação-chave e pioneira no conhecimento geográfico-cultural do mundo, nação charneira para os primórdios de uma cultura universalista; [...] porque a história e a cultura de um povo são feitas de glórias e também de misérias” (MOREIRA, F. A. T., s/d: 01).

Concomitantemente, percebe-se a esperança num futuro promissor (“ridente porvir”), na (re)construção de uma pátria (ou *mátria*)²² que nos acolhe, qual colo de mãe, e nos resguarda “contra as injúrias da sorte”:

²² Transcrevemos, a este propósito, a definição de *mátria* apresentada por António José Saraiva: “a *mátria* é a terra de origem, dá o leite e a criação materna: é a cultura ao nível da afectividade. A pátria ensina os padrões ao nível das relações com o exterior, que é também o nível propriamente intelectual” (SARAIVA, A. J., 1985: 112).

Saudai o Sol que desponta
Sobre um ridente porvir;
Seja o eco de uma afronta
O sinal de ressurgir.
Raios dessa aurora forte
São como beijos de mãe,
Que nos guardam, nos sustêm,
Contra as injúrias da sorte.

(*A Portuguesa*)

Realcemos que esta atitude atravessou a viragem do século, apresentando-se o movimento intelectual português polarizado entre as diferentes formas de olhar a decadência nacional, as suas causas e a possibilidade de solução: o saudosismo e o racionalismo crítico. Invoquemos, a este propósito, a opinião de João Maurício Barreiro Bráz, de que

a especificidade do Republicanismo Luso mistura sebastianismo e ciência, glórias passadas e racionalidade, unidas numa mesma ideologia e cunham essa dimensão bem Portuguesa na crença messiânica personificada numa pessoa, data ou momento que transformará todo o estado de coisas.

(BRÁZ, J. M. B., 2011: 228)

Importa, ainda, salientar, que é desta revolta republicana que nascerá a bandeira portuguesa, já que não podemos identificar um país ou uma nação independente sem lhe associarmos uma bandeira, que contém a representação das cores e dos símbolos nacionais.

• **A Bandeira Portuguesa**

O mesmo decreto da Assembleia Nacional Constituinte que aprovou o Hino Nacional, em 19 de junho de 1911, determinou, no dia 30 do mesmo mês e ano²³, também, a Bandeira Nacional, em substituição da anterior²⁴.

Eivada de simbologia, a bandeira nacional traduz os passos gloriosos de uma nação, cuja paisagem verdejante se espraia num raiar de esperança por mundos novos, construídos sobre o sangue derramado de reis mouros que sucumbiram perante a força guerreira das nossas “armas e barões assinalados”. A conquista dos sete castelos e a forte religiosidade cristã igualmente impressa nas cinco chagas de Cristo (as quais, multiplicadas pelos cinco besantes, nos revelam as trinta moedas pelas quais Judas traiu Cristo) estão também

²³In <http://www.presidencia.pt/archive/doc/19110630.pdf>

²⁴In <http://www.portugal.gov.pt/pt/a-democracia-portuguesa/simbolos-nacionais/bandeira-nacional.aspx>,
acedido em maio de 2014.

evidentes neste símbolo da nossa independência política e territorial. A encimar o escudo e integrando o nosso brasão, está a esfera armilar do tempo de D. Manuel que nos transporta para a grandiosa aventura marítima que permitiu unir os dois lados do mapa-múndi, como bem elucida Fernando Pessoa, no poema “O Infante”, in *Mensagem* (PESSOA, F., 1994: 16) — “Que o mar unisse, já não separasse [...] / E a orla branca foi de ilha em continente, / [...] E viu-se a terra inteira, de repente, / Surgir, redonda, do azul profundo”.

Nos finais do século XX, a temática da identidade nacional ganhou muito relevo entre os críticos, jornalistas, políticos e, sobretudo, no seio do mundo académico, preocupados com a nação e com os sentimentos de pertença dos indivíduos²⁵, numa sociedade migratória, sujeita aos sucessivos intercâmbios culturais e etnossociais.

²⁵ De acordo com a perspectiva de Víctor Martínez-Gil, “A consciência de pertencer a uma comunidade histórica, cultural e geográfica maior, está sempre presente no pensamento nacional português” (MARTÍNEZ-GIL, V., s/d: 4).

2. IDENTIDADE E LITERATURA DO SÉCULO XIX

Na primeira metade do século XIX, com as invasões francesas (1807 a 1811), o país viu-se órfão de monarcas, dada a fuga da família real para o Brasil, e passou a ser governado por uma Junta de Regência. Esta cedo deixaria de exercer as suas funções, pois foi deposta por Junot, que passou a governar Portugal em nome de Napoleão Bonaparte. Com a ajuda das tropas inglesas, Portugal conseguiu expulsar o exército napoleónico, mas, como dizia Manuel, personagem popular da peça de Luís de Sttau Monteiro, *Felizmente Há Luar!*, “Vê-se a gente livre dos Franceses, e zás!, cai na mão dos Ingleses!” (MONTEIRO, L. de S., s/d: 14). Após a partida das tropas de Napoleão, o General William Beresford fica encarregado de reorganizar o exército português, e forma o trio de regência com Miguel Pereira Forjaz e um representante do clero, o qual levará a cabo a perseguição e execução do General Gomes Freire de Andrade. Entretanto, foi demitido das suas funções governamentais, por causa da Revolução de 24 de agosto de 1820, e não foi autorizado a desembarcar em Lisboa, quando regressava do Brasil, pelo que voltou para Inglaterra.

Posteriormente, após a aclamação de D. Miguel I como rei de Portugal (1828), travou-se a Guerra Civil Portuguesa ou a Guerra dos Dois Irmãos (de 1828 a 1834), que colocou frente a frente a facção absolutista (de D. Miguel), defensores da monarquia absoluta, e a facção liberal (de D. Pedro), defensores da monarquia liberal ou constitucional, da qual saiu vencedor o partido liberal. Assim, nasceu o período da Monarquia Constitucional, que também ficou marcado por uma instabilidade político-governativa que influenciou negativamente a identidade nacional.

Na segunda metade do século XIX, o discurso da decadência instalou-se, principalmente na última década, dando origem à divulgação de uma imagem muito negativa da cultura e da identidade portuguesas. Ora, uma vez conhecida esta evidência, tornava-se premente o desejo de renascer. Tomaram, então, as rédeas desta ação renascentista a chamada *Geração de 1870* e as *Conferências de 1871*. Olhando para o estado da vida cultural, social e política portuguesas, era inevitável procurar no passado as causas da decadência. Para intelectuais como Antero de Quental (1842-1891) ou Oliveira

Martins (1845-1894), era como se a nação tivesse perdido o rumo a partir do século XVI. *As Causas da Decadência dos Povos Peninsulares* foram, então, explicadas por Antero de Quental numa das suas Conferências do Casino Lisbonense, em Lisboa, no dia 27 de maio de 1871, durante a primeira sessão das Conferências Democráticas. Tenta explicitar as razões do atraso português e do espanhol, desde o século XVII, estabelecendo três causas, a saber: 1) a reação religiosa, conhecida como Contra-Reforma, consumada no Concílio de Trento e dirigida pelos jesuítas; 2) a centralização política realizada pela monarquia absoluta, com a conseqüente perda das liberdades medievais, e 3) o sistema económico criado pelos descobrimentos, que tinha impedido o desenvolvimento de uma pequena burguesia.

Para Pinharanda Gomes, “a Questão Coimbrã, sobretudo no pensamento de Antero, constituiu um laboratório de pesquisa das potências actualizáveis de um pensamento original” (GOMES, P., 1984:17). No entanto, a ineficaz renovação de 1870 notória na inexistência “de um entrosamento com o arcaísmo ôntico da vida portuguesa, derivou de factores exógenos” (*ibidem*: 15), pois não se verificava uma correlação entre as propostas inovadoras, maioritariamente importadas de França, e a situação da sociedade portuguesa de então, ainda muito presa a uma ruralidade que chocava com a emergente e necessária industrialização:

A geração de 1870 havia maior noção de urbe do que de pagus, de pátria local. Os vectores do industrialismo, do socialismo, do proletariado, da alienação do privacionismo inerem, de facto, ao cosmopolitismo, mas em absoluto dissentem do paganismo (ruralismo)”.

(*ibidem*: 16)

A última década do século XIX, marcada pelo *Ultimatum* inglês (11 de janeiro de 1890) prenuncia uma Pátria exânime, a que muitos autores não ficaram indiferentes, considerando que chegara o momento apocalíptico da nossa nação, ainda que, por parte de outros escritores, subsistisse a crença na sua redenção. Eduardo Lourenço considera que o *Ultimatum* “não foi apenas uma peripécia particularmente escandalosa das contradições do imperialismo europeu, foi o *traumatismo-resumo* de um século de existência nacional traumatizada” (LOURENÇO, E., 1988: 25).

No dia 31 de janeiro de 1891, deu-se a revolta que exprimia “um republicanismo de pendor federal, socializante e descentralista” (LEAL, E. C., 2011: 141), que constitui um “importante lugar de memória do ideário democrático português” (*ibidem*), a partir do qual se começa a desenhar a ideia do republicanismo. Nesta revolta, considerada uma tentativa

falhada de golpe de Estado, da qual era desígnio a implantação da República em Portugal, alguns dos revolucionários tiveram que ser exilados em Espanha e outros foram presos no Porto. Destaca-se, por exemplo, Sampaio Bruno, que redigiu o *Manifesto dos Emigrados*, cuja provável data da sua redação é 12 de abril de 1891, tendo este sido subscrito por outros exilados políticos desta revolta, como António Claro, Augusto Manuel Alves da Veiga, Basílio Teles e Rodolfo da Costa Malheiro. Este *Manifesto* “formalizava a visão republicana dos revolucionários portuenses [...] sobre a crise nacional («a pátria em perigo»), o regime monárquico («inútil Portugal monárquico, feudo da casa de Bragança») e a aurora da República («providencialismo do ideal»)» (LEAL, E. C., *idem*: 142).

2.1. Almeida Garrett

A ligação da Literatura com a História tem contribuído para a consolidação da imagem de um povo, tal como sublinha Carlos M. F. da Cunha que

a função da literatura na criação das nações europeias consistiu precisamente na criação de uma coesão sociocultural, mediante a vinculação de uma língua e literatura específicas, com o seu cânone próprio, à identidade cultural de uma nação, que induziram a um certo sentimento de solidariedade e disponibilidade colectivas.

(CUNHA, C. M. F. da, 2011: 19)

Carlos M. F. da Cunha sustenta, ainda, que a história literária se apresenta “como uma narrativa que proporciona uma espécie de auto-retrato da nação (cf. NEUBAUER, 2007) ” (*ibidem*: 14). Olhando para a nossa história literária, encontramos, por exemplo, Almeida Garrett (1799-1854), que recolheu junto do povo lendas e tradições que publicou sob o título *Romanceiro e Cancioneiro Geral* (1843). Nestas páginas, encontramos muitas das características populares, dado que o povo é “visto como sujeito produtor da ‘literatura nacional’” (CUNHA, C. M. F. da, *idem*: 19).

Garrett, além de pesquisador das tradições ancestrais e compilador de lendas e tradições populares, foi o poeta responsável por inaugurar o romantismo em Portugal com a publicação de *Camões*, em 1825. Compreendeu, então, a necessidade de existir um novo tipo de relações entre o escritor romântico e o novo público, pois os espectadores do escritor passam a ser o povo e a burguesia. De acordo com Garrett, este novo público desejava assuntos sentimentais e que focassem a recuperação de tradições e de utopias nacionais. Assim, a função do escritor será comunicar ao povo o valor dos ideais e a verdade objetiva, através das suas obras e com a ajuda de temas patrióticos e emotivos,

característicos do movimento romântico. Almeida Garrett, empenhado na propagação do liberalismo, proclamava:

Este é um século democrático; tudo o que se fizer há-se ser pelo povo e com o povo... ou não se faz [...] Os poetas fizeram-se cidadãos, tomaram parte na coisa pública como sua [...] Os leitores e os espectadores de hoje querem pasto mais forte, menos condimentado e mais substancial: é o povo, quer verdade. Dai-lhe a verdade do passado no romance e no drama histórico – no drama e na novela da actualidade ofereci-lhe o espelho em que se mire a si e ao seu tempo, a sociedade que lhe está por cima, abaixo, ao seu nível – e o povo há-de aplaudir, porque entende: é preciso entender para apreciar e gostar.

(GARRETT, A., 1981: 30)

Os escritores românticos procuram usar o sentimento e a imaginação através de um registo coloquial e natural, ligando-se, assim, à terra e ao povo, revelando o seu interesse pela tradição medieval e pela cultura nacional. O próprio Garrett renuncia à mitologia pagã para afirmar o maravilhoso nacional, como se percebe pelos versos de *Dona Branca*:

Áureos numes d'Ascreu, ficções risonhas / Da culta Grécia amável [...] /Tuas aras profanas renuncio:/ Professei outra fé, sigo outro rito,/ E para novo altar meus hinos canto. [...] Disse adeus às ficções do paganismo,/ [...] à nossa terra / Vamos, amigo, vamos [...]

(GARRETT, A., 1848: 3-4)

Garrett representa, sobretudo, uma ideologia da burguesia liberal e as suas obras demonstram o seu empenho na reforma político-social e cultural da sociedade portuguesa. Por exemplo, nas *Viagens na Minha Terra*, empreende uma luta entre o Portugal velho e o Portugal novo, cujas personagens refletem a divisão ideológico-política do país, através do contraste que cria entre o Carlos liberal e o Frei Dinis absolutista e corrupto.

O seu patriotismo revelou-se precisamente na vontade de agir sobre o meio português, defendendo que a educação era indispensável ao progresso do país, tendo escrito, inclusivamente um tratado intitulado “Da Educação”. Para o dramaturgo, o teatro desempenhava um papel preponderante a este nível, pois como instrumento cultural, constituía a expressão da sociedade e agia sobre ela. Ao propor uma reforma do teatro português e, no texto intitulado “Memória ao Conservatório Real de Lisboa”, Garrett afirma que:

o drama é a expressão literária mais verdadeira do estado da sociedade: a sociedade de hoje ainda se não sabe o que é; o drama ainda se não sabe o que é; a literatura actual é a palavra, é o verbo, ainda balbuciante, de uma sociedade indefinida, e contudo já influi sobre ela: é como disse, a sua expressão, mas reflecte a modificar os pensamentos que a produziram.

(GARRETT, A., 1981: 26)

Em 1836, Almeida Garrett foi nomeado Inspetor dos Teatros, e propôs a reestruturação dos espaços físicos, a educação dos dramaturgos, dos atores e, inclusivamente, do público. Garrett acreditava que, para educar o seu país, era necessário

confrontá-lo com a sua própria realidade, para que, conscientes das suas virtudes e dos seus erros, os portugueses aprendessem a lição que desencadearia a sua regeneração. Estes pressupostos radicam nas origens do drama moderno, mais concretamente em Diderot, que, no século XVIII, instaurara o drama burguês, procurando apresentar o ser humano numa situação real do seu quotidiano. Neste caso, de acordo com Isabel Vasconcelos,

a função catártica do teatro clássico desloca-se, dando lugar à função pedagógico-moralizadora. Aprende-se com o drama, na medida em que este aponta caminhos e modelos a seguir [...] A função lúdica do texto passa para segundo plano, encarando-se agora o drama como um meio de instruir e de corrigir.

(VASCONCELOS, A. I. P. T. de, 2003: 3)

No século XIX, Goethe, com a sua obra *Fausto*, inaugura o drama romântico, e o espetáculo teatral passa a ser encarado como uma forma de correção da sociedade, onde se expunham os costumes da época. Também Vítor Hugo, no Prefácio de *Cromwell* (considerado o manifesto do drama romântico), apresenta as características do novo drama, destacando o tipo de espetadores “que formam o público do teatro, a saber, as mulheres, os pensadores e as turbas” (VASCONCELOS, A. I. P. T. de, 2003: 23), associando o melodrama ao “agrado das turbas” (*idem, ibidem*). Além deste traço particular do público, refere-se, igualmente, ao objetivo do drama, o qual “deve aliar o aspecto lúdico ao pedagógico” (*idem*: 24), uma vez que

«é preciso também que aspire decididamente a agradar, assim como aspira decididamente a instruir» (HUGO, 1836: XI). Uma lição chamada moral, dirá mais tarde (cf. Hugo, 1840: 8), até porque o horizonte da arte se tem dilatado muito, dirigindo-se agora o poeta, não ao público, mas ao povo (cf. Hugo, 1836: XII).

(VASCONCELOS, A. I. P. T. de, *ibidem*)

A Garrett coube também o papel de restaurador do Teatro Nacional²⁶ e fundador de uma nova “língua literária moderna”. De acordo com o plano que Garrett delineava para a produção dramática portuguesa, importava fundamentalmente ao Teatro “ajudar a reformar as mentalidades, instituindo valores morais e cívicos, mais facilmente veiculáveis pelo carácter lúdico inerente a esta arte” (VASCONCELOS, A. I. P. T. de, 2003: 41). Procurou a valorização de uma genuína literatura nacional, reconhecendo que

²⁶ Aquando da revolução de 1836, Sá da Bandeira e Passos Manuel, amigos e admiradores de Almeida Garrett, ascendem ao poder e encarregam-no de uma árdua missão: reorganizar o teatro português, praticamente inexistente desde Gil Vicente. No seu entender, o teatro deveria sobrepôr à função lúdica uma faceta pedagógica, moralizadora dos costumes. Estava, então, lançada a semente para a renovação do teatro português, que Garrett se encarregará de executar. A este propósito, Luiz Francisco Rebello afirma: “Mais do que necessária, esta reforma era vital para o nosso teatro. Os revolucionários de Setembro tinham consciência do papel que à cultura cabe desempenhar no combate ideológico com vista à transformação da sociedade” (REBELLO, L. F., 1980: 35-36).

Os leitores e espectadores de hoje querem pasto mais forte, menos condimentado e mais substancial, é povo, quer verdade. Dai-lhe a verdade do passado no romance e no drama histórico, - no drama e na novela da actualidade ofereci-lhe o espelho em que se mire a si e ao seu tempo, a sociedade que lhe está por cima, abaixo, ao seu nível – e o povo há-de aplaudir, porque entende: é preciso entender para apreciar e gostar.

(GARRETT, A., 1963: 1085)

Todavia, o ‘povo’ referido por Garrett tem uma consciência da sua identidade nacional correspondente ao período da monarquia dual, entre 1580 e 1640, aquando da perda de independência portuguesa para Espanha, durante sessenta penosos anos de domínio filipino. Não esqueçamos que a criação do mito sebastianista decorrente do desastre de Alcácer Quibir marcou de forma muito acentuada a literatura portuguesa, sobretudo desde o romantismo²⁷, numa época em que a literatura era considerada simultaneamente de evasão e de combate, “bem enraizada na história e procurando agir sobre a história” (AGUIAR E SILVA, V. M. de, 1984: 557). A crença no regresso de D. Sebastião, após a sua morte, “por muitos então duvidada e duvidosa [...] precipitando embora a aceleração da decadência e a dominação dos Filipes, originaria a mais extraordinária e a mais persistente das mitologias europeias modernas” (QUADROS, A., 1982: 58). A esperança no Encoberto, o Desejado, alimentou o ideário coletivo do povo português, por muito tempo, mesmo além do provável limite temporal da vida humana. Tornou-se num fator de “carácter e de identidade”, como assegura António Quadros (*idem*: 59), que fomenta “a evolução ou o movimento para a frente” (*idem, ibidem*).

Em *Frei Luís de Sousa*, Garrett perpetua o lendário e dramático casamento de Madalena de Vilhena e de Manuel de Sousa Coutinho. Madalena era viúva de D. João de Portugal, considerado morto na batalha de Alcácer-Quibir, mas, ao contrário de D. Sebastião, D. João não morreu na aludida batalha e retorna a Portugal a tempo de questionar o novo casamento de Madalena. Este constitui, então, o evento histórico que Garrett explorará no seu mais famoso drama romântico. É, contudo, de realçar que o conflito familiar de *Frei Luís de Sousa* espelha a crise nacional. Como sublinha Luís Francisco Rebello, “à realidade do mundo opõe-se a irreabilidade da ficção, mas a imagem

²⁷ O intelectual romântico, principalmente na primeira fase do romantismo, assumiu-se, também, como um educador, defendendo que só uma profunda revolução cultural poderia ajudar à construção de uma nova sociedade. Jacinto do Prado Coelho (1985: 964), ao salientar os traços que conferem uma fisionomia particular ao Romantismo português, incidiu sobre a sua estreita ligação à Revolução Liberal, à emigração, à reforma das instituições, ao entendimento da literatura como tarefa cívica e meio de ação pedagógica. Explicou, ainda, que, tratando-se Portugal de um pequeno país, humilhado e saudoso da grandeza perdida, os mentores do Romantismo português propunham-se contribuir para o renascimento pátrio.

que toda a obra de arte nos dá a ver possui, não obstante, a sua própria e irreduzível realidade” (REBELLO, L. F., 2010: 13).

Neste drama romântico, o sebastianismo e a fidelidade patriótica (percecionada na ação de Manuel de Sousa Coutinho, que prefere incendiar a própria casa a cedê-la aos espanhóis, no final do primeiro ato) são enaltecidos, embora subsista o conflito. Com o regresso do “desejado” surgirão o desequilíbrio e o sofrimento. A genialidade de Garrett está na forma como, ao dramatizar um acontecimento histórico, não se subjugou à verdade histórica, já que D. João de Portugal e Manuel de Sousa Coutinho, embora figuras reais, da História, não apresentam, na peça, senão alguma verosimilhança relativamente à sua existência real. Por outro lado, fez reviver, conforme apetência dos românticos, a batalha de Alcácer-Quibir e o mito sebastianista, sempre presentes no imaginário do povo.

No que diz respeito à História, propriamente dita, e à insistente utilização da figura de D. Sebastião, por se tratar de uma personagem histórica, salientamos a perspetiva de Dionísio Vila Maior, ao afirmar que uma “figura histórica recuperada tantas vezes de forma encomiástica pelo discurso literário, adscrive uma dimensão identitária à comunidade, que, reclamando-lhe as qualidades exemplares, a evoca como epicentro da identidade colectiva” (VILA MAIOR, D., 2008: 251). É, certamente, verdade que esta representação mitológica de D. Sebastião, conservada até aos dias de hoje, inscreve no nosso imaginário uma característica peculiar da nossa identidade nacional. Agostinho da Silva afirma que “nos areais se perdeu uma nação” (SILVA, A. da, 2002: 28)²⁸, pois o Rei não se representava a si próprio, mas trazia consigo um povo, era um ser coletivo e não individual, comparável ao “Homem do Leme” pessoano, que, ao enfrentar o “Mostrengo”, se coletiviza: “Aqui ao leme / sou mais do que eu/ Sou um povo [...]” (PESSOA, F., 1994: 19).

Pelo estudo da riquíssima obra garrettiana, obtemos um cuidadoso retrato histórico, social e literário de Portugal do século XIX. A sua dramaturgia procura preservar as tradições e os valores lusíadas para as gerações futuras, assegurando que o rico acervo cultural lusitano não seja esquecido.

²⁸ “O ensaio de Agostinho da Silva «Identificação de um país...chamado Portugal» foi publicado pelas Edições Lusófonas”, in PINTO, J. F. (2007: 18, nota 2).

2.2. Alexandre Herculano

Desde sempre se verificou uma inter-relação muito forte da História com a Literatura. Se, eventualmente, nos debruçarmos exclusivamente em períodos anteriores ao romantismo, não é difícil estabelecer relações entre as duas áreas, pois basta recordarmos, a título de exemplo, Luís de Camões, António Ferreira ou António José da Silva. No período romântico, é o próprio Alexandre Herculano²⁹ (1810-1877) quem reconhece que muito do que a História narrara até então mais não era do que um fantasiar dos acontecimentos, decorrente da falta de espírito científico e analítico do historiador. Esta ideia é confirmada por Ana Isabel Vasconcelos, ao referir que Herculano “critica a historiografia clássica por considerar a história uma arte sem objecto fora de si, em vez de a perspectivar enquanto ciência social destinada a enriquecer o futuro com a experiência do passado” (VASCONCELOS, A. I. P. T. de, 2003: 3-4).

Com Herculano, instituiu-se uma demanda exaustiva dos arquivos e documentos históricos indispensáveis a um apurado conhecimento dos acontecimentos que pretendia narrar. Só com este escritor, podemos considerar a História como uma ciência³⁰, tendo como referências os cronistas Fernão Lopes ou Frei António Brandão. Explica-se, assim, a diferença de atitude entre Herculano e os historiadores renascentistas, já que o romântico seguia o método dos cronistas, cujo “estilo de narrar, [que,] porque singelo e pitoresco, aproximava mais o leitor do quotidiano dos indivíduos, fornecendo-lhes quadros mais vivos da sociedade da época.” (*ibidem*: 6-7). Esta perspectiva é por ele apresentada no Tomo V dos *Opúsculos*, dedicado aos Historiadores Portugueses (1839-1840), quando Alexandre Herculano considera Fernão Lopes um cronista escrupuloso, tendo como constantes do seu trabalho a verdade histórica e a base documental. As interrogações que

²⁹ Poeta, romancista, historiador e ensaísta português, Alexandre Herculano de Carvalho e Araújo nasceu a 28 de março de 1810, em Lisboa, e morreu a 18 de setembro de 1877, em Santarém (*in* [http://www.infopedia.pt/\\$alexandre-herculano](http://www.infopedia.pt/$alexandre-herculano), acessado em novembro de 2013).

³⁰ Segundo Carlos Reis, Herculano foi “um escritor que fez da Historiografia uma actividade metódica, regular e verdadeiramente científica.” (REIS, C., 2006: 24). Também Joaquim Barradas de Carvalho considera que “foi com a sua obra de historiador que nasceu em Portugal a historiografia científica. Até Herculano temos em Portugal uma historiografia que não difere profundamente daquela que faziam os cronistas medievais ou renascentistas.” (CARVALHO, J. B. de, 1985: 78).

utiliza servem para descredibilizar a forma como os historiadores seus contemporâneos ou anteriores procedem para contar a verdade histórica: “E nós? Reimprimimos os nossos chronistas? Publicamos os nossos numerosos inéditos? Revolvemos os arquivos? Estudamos os monumentos, as leis, os usos, as crenças, os livros, herdados de avoengos? Não.” (HERCULANO, A., 1873-1908: 4-5). Por outro lado, para ele, Fernão Lopes é o “pae da história nacional”, o “nosso principal chronista” (*ibidem*: 5-6), o primeiro que “poz em caronyca, isto é, em ordem as estórias da primeira dyinastia dos reis portuguezes” (*ibidem*: 6). Considera, ainda, que “poucos homens teem nascido historiadores como Fernão Lopes” (*ibidem*: 9), em cujas crónicas não há só “história – há poesia e drama” (*idem, ibidem*), o qual não fica aquém dos historiadores de outras nações como França ou Alemanha. Compara-o inclusivamente a Homero, enquanto escritor “da grande epopea das glórias portuguezas” (*ibidem*: 10)³¹.

Na sua atividade de escritor, Alexandre Herculano foi encarregado de dirigir o jornal literário e instrutivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis, intitulado *Panorama*³², em 1837. É, então, que, graças à sua erudição de textos históricos, se dedica a publicar um conjunto de textos ficcionados em prosa, inspirado nos nobiliários, nas crónicas e nos cronicões medievais, dentre os quais se destacam “O Bispo Negro” e “A Dama Pé de Cabra”, os quais têm como fonte documental, *Memórias de Santa Cruz* e *Livros de Linhagens*, respetivamente. Mais tarde, em 1851, os textos aqui publicados serão reunidos nos dois volumes de *Lendas e Narrativas*, cujo teor abrange as reflexões morais, religiosas, políticas, de evocação histórica, onde predomina a cor local, mas com verdadeiro rigor científico. As *Lendas e Narrativas* constituem o ‘fermento’ necessário para a posterior introdução do romance histórico, dado que Herculano evidencia já uma capacidade de síntese histórica, mergulhando no passado medieval, apesar de ser um produto da imaginação. A sua preocupação era, também, didática, por procurar incutir um novo rumo aos escritores mais jovens, levando-os ao contacto com a Idade Média, como, aliás, era característica do romantismo. Tendo consciência de um tempo presente de crise (*mal du siècle*), “era com base no conhecimento e análise do passado histórico que procuravam encontrar soluções políticas, económicas e sociais para as crises que

³¹ HERCULANO, A., (1873-1908) – *Opúsculos*. Lisboa: Viúva Bertrand, 10 v. Cópia em formato digital disponível em Biblioteca Nacional Digital, <http://purl.pt/718>, acedido em julho de 2014.

³² Este jornal foi um veículo de divulgação dos valores do romantismo e da ideologia liberal, contribuindo, por isso, para a formação política dos cidadãos, de forma a prepará-los para uma intervenção ativa na vida pública.

enfrentavam.” (VASCONCELOS, A. I. P. T. de, 2003: 10). Igual parecer tem Joaquim Barradas de Carvalho ao afirmar que “Ao mesmo tempo que o anacronismo é o maior perigo para o historiador, esse mesmo historiador olha o passado com uma perspectiva que lhe é forçosamente dada pelo presente, pela sua vida presente, pela sua condição de homem do seu tempo.” (CARVALHO, J. B. de, 1985: 68). Esta vertente doutrinária e didática é também anotada por Álvaro Manuel Machado, que destaca o “aspecto fundamental da visão histórica de Herculano: a sua preocupação com o presente em todas as suas contradições, uma concepção do passado como ‘doutrina para o presente’.” (MACHADO, Á. M., 1996): 25). Inferimos, assim, uma tendência para a preservação do passado, com vista à superação dos obstáculos presentes, pretendendo construir um futuro livre dos erros pretéritos, constituindo quase um pré-anúncio do movimento saudosista.

Para Carlos Reis, Alexandre Herculano “foi pioneiro e mentor da Literatura historicista” (REIS, C., 2006: 23). A sua atividade de historiador foi favorecida a partir do momento em que Herculano foi nomeado diretor da Real Biblioteca da Ajuda, no ano de 1839, atividade que realiza em paralelo com a direção da revista *Panorama*.

Quando, em 1842, publica cinco *Cartas sobre a História de Portugal*³³, na *Revista Universal Lisbonense*, Alexandre Herculano apresenta minuciosamente o seu conceito de História e o método a utilizar para tratar os dados recolhidos. É da opinião de que “altamente absurdo [...] distribuir as épocas cronológicas pelas mudanças de raças reinantes (dinastias) em vez de pelas transformações da sociedade” (CIDADE, H., 1990: 387). Na opinião de José-Augusto França, o historiador Herculano “à história dos indivíduos opunha, assim, a história da sociedade ou do povo.” (FRANÇA, J.-A., 1974: 303).

Para escritores como Herculano, “escrever História constituía uma parte integrante da sua actividade enquanto cidadãos preocupados e informados.” (VASCONCELOS, A. I. P. T. de, 2003: 10), visando, deste modo, um objetivo didático, no sentido de transmitir aos seus concidadãos uma nova ordem social. Interessava-se, portanto, com uma dimensão cívica dos seus leitores, mas não descurava a necessária e rigorosa investigação, feita a partir de leitura de documentos originais, em latim, procurando arquivos e decifrando pergaminhos, abstraindo-se de uma leitura subjetiva dos factos analisados. Dispensa,

³³ Esta publicação surge como reflexo da influência de Thierry, que tinha escrito em 1837 as famosas *Lettres sur l'Histoire de France*. José-Augusto França considera que é nesta obra de Thierry “que teremos de procurar uma das fontes ideológicas de Herculano”. (FRANÇA, J.-A., 1974: 303).

também, a inclusão de lendas cuja fundamentação por meio documental seja inviável, pois considera que os factos devem ser devidamente analisados no seu contexto referencial, nas diferentes vertentes político-sociais ou religiosas, e não pelo prisma redutor do observador. Num excerto da sua *Carta IV*, Alexandre Herculano refere a melhor conduta a ter na investigação histórica, contrariamente à que se tinha, então, por hábito. Diz ele:

A história pode comparar-se a uma coluna polígona de mármore. Quem quiser examiná-la deve andar ao redor dela, contemplá-la em todas as suas faces. O que entre nós se tem feito, com honrosas exceções, é olhar para um dos lados, contar-lhe os veios da pedra, medir-lhe a altura por palmos, polegadas e linhas. E até não sei dizer ao certo se estas indagações se têm aplicado a uma face ou unicamente a uma aresta.

(HERCULANO, A., 1985: 220)

Tendo em vista impedir a parcialidade perceptível em textos de História, Herculano realça a necessidade de se investir num estudo apurado das fontes, uma vez que, no século XIX, os “positivistas ansiosos por demonstrarem a sua pretensão da história encarada como uma ciência, contribuíram, por sua vez, com a sua influência de peso, para este culto dos factos.” (CARR, E. H., 1986:8-9). O próprio Herculano confessa, num excerto da *Carta V*, que, até então, o sistema de fazer História era inapropriado por apresentar pouco rigor científico, revelando que “esses escritos dão azo a transfigurarmos o aspecto do passado, e como apenas servem para nos transmitirem o conhecimento de uma das faces da história, e ainda esse muitas vezes errado ou incompleto.” (HERCULANO, A., 1985: 226).

Percebe-se, portanto, que, para o historiador Herculano, há uma preocupação inalienável com a verdade histórica, o que, aliás, se comprova na «Advertência» que o próprio faz na primeira edição da sua *História de Portugal*: “Averiguar qual foi a existência das gerações que passaram, eis o mister da história. O seu fim é a verdade. [...] A verdade histórica é uma.” (HERCULANO, A., 1980-83: 16-17). Esta obra, uma das mais importantes da sua vertente de historiador, é constituída por quatro volumes, publicados, respetivamente, em 1846, 1847, 1849 e 1853.

Entre 1856 e 1873, Herculano dedicou-se a outra das suas obras históricas mais reveladoras, *Portugaliae Monumenta Historica*, a qual resulta de uma missão de que fora incumbido pela Academia Real das Ciências: catalogar os muitos documentos espalhados pelos vários arquivos do reino, com vista à sua preservação, evitando, assim, a sua destruição. Importava, portanto, garantir a identidade do espaço físico e humano português.

A par destas obras de grande fôlego, Herculano foi escrevendo, ao longo dos anos, variadíssimos textos de carácter histórico e jurídico, os quais viriam a ser reunidos nos dez

volumes de *Opúsculos*, publicados entre 1873 e 1908, em que se destaca, fundamentalmente, *A Voz do Profeta*, escrita, sobretudo, para atingir os setembristas.

A produção romanesca de Herculano está profundamente associada ao seu historicismo³⁴, como se percebe pela existência de obras como *O Bobo* (1843), *Eurico, o Presbítero* (1844) e *O Monge de Cister* (1848). Estes romances assinalam o começo da “novelística portuguesa moderna, visto que se perdera inteiramente a tradição do romance de cavalaria, do romance bucólico e da novela sentimental” (SARAIVA, A. J., & LOPES, Ó., 1987: 769). Influenciado por Vitor Hugo e por Walter Scott³⁵, introduz o romance histórico³⁶ em Portugal.

Com o romance *Eurico, o Presbítero*, Herculano serviu-se do passado histórico para comentar o seu presente. Exemplo desta intenção é a visão do homem romântico, dotado de uma dimensão trágica, conciliada com o ideal do herói, que constituía tema predileto deste movimento literário, mas que contrastava com os votos monásticos a que eram sujeitos os religiosos, nomeadamente o voto de celibato. Alexandre Herculano, exemplo paradigmático dos liberais, busca uma religião que não se compadece com os meios e com as vias propostas pela tradição eclesiástica, pois procurava conciliar a ideia de progresso com o dogma católico, o que não era viável dentro da instituição da Igreja. Assim, Herculano referir-se-á ao celibato religioso, impressionado pela luz do sentimento, repugnando a irremediável solidão de alma a que a Igreja votara os seus ministros.

Entenda-se, todavia, que Herculano não pretendia simplesmente condenar o celibato religioso, esse não era apenas o seu objetivo. Pretendia, sim, fazer com que o leitor refletisse sobre várias dicotomias temáticas, como, por exemplo, razão / sentimento, morte / esperança, imperfeição / existência terrena. ‘Eurico’ constitui a personagem que funciona como o centro gravitacional de uma ideologia gnóstica cristã, que Alexandre Herculano

³⁴ Para Carlos Reis, “*A História de Portugal* (1846-1853), *a História da Origem e Estabelecimento da Inquisição em Portugal* (1854-1859), os *Portugaliae Monumenta Historica* (1856-1873) são o resultado tangível de uma devoção à História que de certa forma se prolongou no romance histórico” (REIS, C., 2006: 24).

³⁵ Acerca da influência de Walter Scott em Alexandre Herculano, José-Augusto França refere que “para Herculano, Walter Scott constitui uma fonte profunda: era ele o inspirador da sua missão de romancista histórico. O escritor fala pouco dele, mas Scott está presente no seu espírito como um paradigma da literatura que ele próprio criou em Portugal” (FRANÇA, J.-A., 1974: 210).

³⁶ Harry Shaw define romance histórico como sendo uma “narrativa em forma de romance que se caracteriza por ser uma reconstrução mais ou menos imaginativa de figuras e acontecimentos históricos. Os escritores combinaram sempre, no decurso de muitos séculos, a ficção e a história, mas foi Walter Scott quem firmou solidamente o tipo do romance histórico com *Ivanhoe*, *Kenilwoorth*, etc.” (SHAW, H., 1982: 404).

professava, ao considerar-se anticlerical, embora intimamente religioso pela sua alma poética.

Evidencia também em *O Monge de Cister*, uma conceção ético-religiosa da sua escrita, ao criar uma personagem que, não obstante cumprir os seus votos religiosos, age com a fúria de um cavaleiro desonrado, em função do código de honra que jurou:

O jovem e pundonoroso cavaleiro Vasco da Silva consagrara a sua vida a uma «terrível missão de sangue»: punir um rival (Lopo Mendes) que, durante a sua ausência desposara a sua noiva Leonor, e vingar o ultraje mortal infligido a seu pai por um cavaleiro que, acolhido em sua casa, tinha seduzido a sua irmã Beatriz.

(FERRO, T.R., in COELHO, J. do P., 1990: 661)

Segundo a opinião transmitida por Túlio Ramires Ferro, “nesta obra complexa convergem múltiplas tendências: os ressentimentos polémicos contra os meios políticos e clericais; o romantismo pitoresco, historicista [...] tétrico e frenético” (*idem, ibidem*). Herculano deixa, assim, transparecer algumas das suas convicções sobre o seu século.

Relativamente ao romance histórico *O Bobo*³⁷, o pendor historicista de Alexandre Herculano leva-o a escrever uma obra que se inseria no cânone romântico por veicular um forte nacionalismo. O autor centra a ação do seu texto num espaço ainda em construção, num tempo histórico que corresponde à constituição do nosso país – a corte de Guimarães, no ano de 1128, num período que antecedeu a Batalha de S. Mamede, entre o exército de D. Afonso Henriques e o de sua mãe, D. Teresa. Este é também um dos pressupostos do romantismo, ao debruçar-se sobre um passado quase mítico, que, neste caso concreto, corresponde à independência de Portugal. Assume, por isso, grande relevância para a constituição da unicidade e do conceito de nacionalidade portuguesa, como é perceptível pelo texto introdutório deste romance, no qual Herculano realça a progressiva libertação dos diferentes reinos:

As províncias já então libertadas do jugo ismaelita não tinham ainda, digamos assim, senão os rudimentos de uma nacionalidade. Faltavam-lhes, ou eram débeis, grande parte dos vínculos morais e jurídicos que constituem uma nação, uma sociedade. A ideia de nação e de pátria não existia para os homens de então do mesmo modo que existe para nós.

(HERCULANO, A., s/d: 3)³⁸

No mesmo trecho, Herculano traduz o seu conceito de nação e de pátria, enfatizando a imprescindibilidade da autonomia coletiva compatível com a existência da

³⁷ Publicado inicialmente no *Panorama*, em 1843, e editado postumamente em volume, apenas em 1878. (*apud* FERRO, T.R., in COELHO, J. do P., 1990: 114).

³⁸ Utilizamos a edição de *O Bobo*, disponível em formato digital, da Porto Editora, da Coleção Clássicos da Literatura Portuguesa, no endereço: <http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/explorar-por-autor.html?aut=1057>, acedido em julho de 2013.

nação. Ressalva, ainda, a distinção de perspectivas e de sentimento nacional que opõe o homem medieval aos homens do seu tempo:

A ideia de nação e de pátria não existia para os homens de então do mesmo modo que existe para nós. O amor cioso da própria autonomia que deriva de uma concepção forte, clara, consciente, do ente colectivo, era apenas, se era, um sentimento frouxo e confuso para os homens dos séculos XI e XII.

(*idem, ibidem*)

No tempo para o qual Alexandre Herculano remete a ação do seu romance, a nação ou pátria constituía-se em função da diferenciação religiosa, pelo que o aspeto político era, ainda, muito incipiente para a definição de nacionalidade. Diz, então, o autor:

Quando cumpria aplicar uma designação que representasse o habitante da parte da Península livre do jugo do islame, só uma havia: *christianus*. O epíteto que indicava a crença representava a nacionalidade. E assim cada catedral, cada paróquia, cada mosteiro, cada simples ascetério era um anel da cadeia moral que ligava o todo, na falta de um forte nexó político.

(*ibidem*: 4)

Imergindo no passado medieval, Herculano transmite quadros riquíssimos das tradições, crenças e costumes dessa época. A este respeito, Ana Isabel Vasconcelos, seguindo na esteira da investigadora de literatura romântica francesa Anne Ubersfeld, considera que, com o drama histórico, se revela

a primeira inovação pela presença obsessiva da matéria histórica que serve o objectivo de, por meio de referência a momentos anteriores e decisivos da História nacional, ou mesmo da História de outros países, fazer compreender o presente, à luz desse passado mais distante.

(VASCONCELOS, A. I. P. T. de, 2003: 32)

Esta opinião encontra eco nas palavras de Herculano, na Introdução ao romance *O Bobo*, em que defende a relevância do passado para a renovação do seu presente:

Pobres, fracos, humilhados, depois dos tão formosos dias de poderio e renome, que nos resta senão o passado? Lá temos os tesouros dos nossos afectos e contentamentos. Sejam as memórias da pátria, que tivemos, o anjo de Deus que nos revoque à energia social e aos santos afectos da nacionalidade. Que todos aqueles a quem o engenho e o estudo habilitam para os graves e profundos trabalhos da história se dediquem a ela. No meio de uma nação decadente, mas rica de tradições, o mister de recordar o passado é uma espécie de magistratura moral, é uma espécie de sacerdotício. Exercitem-no os que podem e sabem; porque não o fazer é um crime.

(HERCULANO, A., s/d: 8)

O romance histórico e a História de Portugal foram, assim, importantes contributos de Herculano para a coesão histórico-literária da nossa nação. Por outro lado, é também de destacar a relevância da História para os românticos como “pretexto para uma reflexão centrada sobre as nacionalidades, a sua origem e especificidade institucional; na esteira do pensamento de Herder, o «espírito do povo» colhia-se na Idade Média, porque ela era o

tempo de constituição dessas nacionalidades cuja irreduzível identidade se procurava atingir.” (REIS, C., 2006: 22).

Era apanágio dos românticos a evasão no tempo para a época medieval, pelo que, tal como referem António José Saraiva e Óscar Lopes, “A evocação medieval dos romances de Herculano, como dos de Garrett, insere-se na campanha literária romântica do regresso às «raízes nacionais», fazendo tábua rasa da época clássica que era também, para os Românticos, a do absolutismo monárquico e da decadência nacional.” (SARAIVA, A. J., & LOPES, Ó., 1987: 771).

No entanto, a influência deste escritor para a Literatura portuguesa não se pode restringir ao seu gosto pela História, pois a sua obra poética é realmente assinalável, ao refletir as suas preocupações éticas. Toda a sua poesia está reunida na *Harpa do Crente* (1838), na qual projeta o seu caráter, influenciado pela literatura alemã e francesa, sobressaindo, entre outros, “Vitor Hugo, Chateaubriand [...] e Lamartine” (CARRIÇO, L., 1995: 79).

Ainda que a sua produção poética date exclusivamente da sua juventude, eram já notórias as suas preocupações com os problemas da sociedade sua contemporânea, os quais procurava embelezar para os comunicar aos leitores de forma graciosa e, simultaneamente, didática. Como romântico que era, evadia-se da terra, desprendendo-se do mundo terreno, em busca do Absoluto libertador, o que é visível nos poemas *Semana Santa*, *Deus*, *A Arrábida* e *A Cruz Mutilada*. Como afirma Lilaz Carriço, “moralmente pode assemelhar-se a Sá de Miranda, pela sua integridade moral e teimosia nas suas ideias sociais e políticas tão em oposição com o Portugal decadente da sua época” (*ibidem*: 78).

Alexandre Herculano aliou-se a Garrett na exaltação dos valores da cultura nacional, como sejam “a mitologia nacional, o amor da pátria, a renascença da poesia nacional e popular e o estudo das primitivas fontes poéticas, onde pensavam que se encontrava a fisionomia do povo e das suas tradições (cf. Herculano, «Imitação, Belo, Unidade»; 1835)” (CUNHA, C. M. F. da, 2011: 19-20). Ambos se rebelaram contra a situação decadente de Portugal do seu tempo, ainda que Garrett se tenha distanciado ao acentuar uma ironia mais humorística, que contrastava com a visão sarcástica de Herculano. Sobressaía, neste autor, um olhar excessivamente desencantado e negativista sobre o seu tempo, por causa de perceber que a corrupção e as querelas partidárias que vivenciava se antepunham à sua ideia de ‘pátria’. Terá sido, provavelmente, esta visão

sombria que o levou a ‘exilar-se’ com a sua mulher numa quinta que comprara em 1859, em Vale de Lobos, na Azóia, perto de Santarém. De acordo com Hernâni Cidade, Alexandre Herculano confessara, certo dia, a Almeida Garrett que o seu sonho seria “o regresso ao Paraíso” (CIDADE, H., 1990: 388), ou seja, também ele, como romântico que era, procurou a evasão para um lugar ‘mítico’, de solidão e isolamento, onde “as oliveiras [o] atraem-[no] na mesma medida em que os homens o afugentam.” (*idem, ibidem*).

Esta vivência encantada do campo despontara já antes, romanceada no seu primeiro romance campesino, *O Pároco da Aldeia*, que publicou inicialmente no *Panorama*, em 1844, e só posteriormente em volume, em 1851. Nesta obra, destaca a figura de um padre católico e bondoso que protege os fracos e é amado pelas crianças. Apresenta uma descrição da vida rural marcada pela tranquilidade, cujo quotidiano calmo é cadenciado pelo toque do sino ou pelas horas dos rituais religiosos. É graças aos ritos e à forte religiosidade deste espaço campestre, segundo os quais as crenças populares se enformam, que se mantém a moralidade do povo. Com esta referência ao catolicismo tão enraizado entre as gentes do campo, Alexandre Herculano faz uma apologia da vida rústica e evidencia a sua forte devoção.

Como afirma Túlio Ramires Ferro, acerca deste livro, “se o estilo [...] é marcadamente arcaizante e oratório [...] alusões jocosas à actualidade política ou literária mitigam, às vezes, aquela tensão moral, severa e hierática” (FERRO, T.R., *in* COELHO, J. do P., 1990: 525). Alexandre Herculano, no entanto, não deixava de lançar algumas farpas à governação do seu tempo, à medida que cumpria com os requisitos exigidos pela escrita romântica, numa evocação do paraíso desejado.

3. IDENTIDADE E LITERATURA NO INÍCIO DO SÉCULO XX

As diferentes manifestações de arte expressam naturalmente o “espírito do povo”, o qual, já no século XIX, os românticos designaram de *volksgeist* (“espírito do povo”, tradução literal), herdado de Herder³⁹ e que fomentaria uma maior expansão do sentimento nacional. Cada grupo humano é diferente de todos os outros grupos; cada nacionalidade é caracterizada pelo seu próprio espírito, único e singular. Cada povo possui as suas próprias características culturais, moldadas pela história ancestral, e constrói a sua vida social através da língua, da literatura, da religião, das artes, dos costumes e do folclore herdados de gerações anteriores. Esta ideia de singularidade reitera a tese defendida por Hobsbawm de que “não há nada como ser um povo imperial para que a população tenha consciência da sua existência colectiva”⁴⁰ (HOBSBAWM, E. J. E., 1998: 38).

Desiludidos com a ineficiência dos ideais burgueses na busca pelo progresso, e envergonhados pela posição que Portugal ocupava em relação aos demais países do continente europeu⁴¹, os homens portugueses finiseculares sentiram-se diante de uma decadência não só social como também cultural.

³⁹ Filósofo e crítico alemão, Johann Gottfried von Herder (1744–1803) desenvolveu o conceito de nacionalismo romântico ou orgânico, uma forma de nacionalismo étnico, em que o Estado deriva a sua legitimidade política de grupos histórico-culturais ou hereditários. Este conceito tem subjacente o pressuposto de que cada etnia deve ser politicamente distinta. Estas ideias de Herder foram expressas na sua teoria sobre o *Volksgeist* (in <http://www.counter-currents.com/2011/05/herders-theory-of-the-volksgeist/>, acedido em agosto de 2014).

⁴⁰ Eric John Ernest Hobsbawm (Alexandria, 9 de junho de 1917 – Londres, 1 de outubro de 2012) foi um historiador marxista britânico reconhecido como um importante nome da intelectualidade do século XX. Hobsbawm desenvolveu estudos sobre as tradições e a construção destas tradições no contexto do Estado-Nação. Argumentou que, muitas vezes, as tradições são inventadas por elites nacionais para justificar a existência e a importância das suas respectivas nações (in http://pt.wikipedia.org/wiki/Eric_Hobsbawm, acedido em agosto de 2014).

⁴¹ Verifica-se, ainda, uma recusa da sociedade urbana e industrial, numa clara apologia da rusticidade, nomeadamente em Teixeira de Pascoaes (1877-1952) que, juntamente com Jaime Cortesão, Leonardo Coimbra e Augusto Casimiro, funda o chamado grupo da *Renascença Portuguesa* (movimento que nasce no Porto, em finais de 1911).

3.1. António Patrício

O Fim

No drama simbolista *O Fim*⁴², de António Patrício⁴³, datado de 1909, a realidade vivenciada leva uma corte moribunda a iludir-se na possibilidade de reerguer a monarquia. Patrício (des)mascara uma realidade trágica, mediante uma “história dramática em dois quadros” (PATRÍCIO, A., 1982: 7) em que explanará as razões da invasão estrangeira e da perda da autonomia, essa “obsessão suprema” (*idem*: 51). O autor expressa a sua visão pessimista da História de Portugal, num ambiente finissecular decadente, após o Ultimato de 1890 e a conseqüente crise financeira, culminando no regicídio de 1908. Escrito durante o reinado de D. Manuel, entre este episódio lancinante do nosso país e a implantação da República que ocorreria em 1910, *O Fim* traduz a antevisão da queda da monarquia, a qual estaria já periclitante, face a um governo frágil, num “país nevrótico” (MATTOSO, J., 1994: 331). Assim, “em *O Fim* lê-se uma alegoria da monarquia agónica, com uma rainha ensandecida e uma corte povoada de fantasmas” (MORÃO, P., 2011: 37).

Apesar de a temática central do drama ser conotada com o pré-anúncio da morte da monarquia, esta peça foi considerada como antecipadora do teatro do absurdo, mas de um “absurdo aberto para a História”, onde se narra a “tragédia de uma raça que se suicida” e onde se joga “o destino do Homem. Aqui a Rainha-Avó, louca, é também a Pátria que morre de fome, sonhando com grandiosos e fascinantes banquetes, mastigando os restos de um passado mitificado [...]” (PATRÍCIO, A., 1973: 216-217)⁴⁴. *A Morte* assume um certo

⁴² Da sua produção dramática, salientamos *O Fim, História Dramática em Dois Quadros*, publicada em 1909, a qual subiria ao palco apenas em 1971, na Casa da Comédia, numa encenação de Jorge Listopad. Trata-se de uma “história dramática”, cujas características se distanciam das do texto dramático tradicional, configurando um novo conceito de arte teatral, integrado no teatro simbolista.

⁴³ António Patrício (1878-1930) cultivou os diferentes géneros literários, desde a poesia, o conto e o drama, tendo colaborado, ainda, nas revistas *Águia* e *Atlântida*. A sua obra, situada na “convergência do Simbolismo e do Saudosismo”, anuncia uma “existência sem horizontes metafísicos [...] mas expressa em permanente tensão dionisíaca, de inspiração nietzschiana, na fronteira da morte a todo o instante apreendida” (COELHO, J. do P., 1989: 802).

⁴⁴ In <http://cvc.instituto-camoes.pt/pessoas/antonio-patricio.html#U-u2a-NdVlc>, acessado em agosto de 2014.

protagonismo, porque está implícita nos vários elementos do espaço e nas personagens, mais concretamente nos silêncios que se “ouvem” entre os discursos⁴⁵:

«terceira personagem enigmática, invisível, mas omnipresente»⁴⁶ ou «personagem sublime» na concepção teatral de Maeterlinck, mostra Patrício em clara afinidade com o drama simbolista do seu congénere belga. À semelhança do teatro de Maeterlinck, a morte espera, espreita e emerge nos interstícios do discurso.

(CABRAL, M^a de J. R., 2011: 305)

O próprio título deixa subentender a omnipresença da Morte, pois é *O Fim*, nada mais resta, depois do fim; a definitivização do nome abstrato permite a sua concretização, que será perceptível física e psicologicamente. Tal como é visível pelos versos shakespearianos da epígrafe, traduzidos em “Bem nossa, só a morte”, apenas temos a certeza de que, assim como tivemos um início, teremos um fim; o resto é ilusão.

Nesta “história dramática”, a *Morte* surge personificada na personagem da Rainha Velha, cujos traços característicos o revelam, nomeadamente na figura tétrica, de “mãos belas e ósseas”, “lívida”, “os olhos – duas gotas de sangue azul, coagulado. Boca grande sem lábios” (PATRÍCIO, A., *ibidem*: 28). A própria se identifica como “a ama da Morte”, “gelada” (*ibidem*: 29) e, no Segundo Quadro, é descrita como “cadavérica”, com “um vestido roxo de cauda”, “sob uma pele de morta, com livores”, “mal pode andar: arrastase”, “cadáver exumado” (*ibidem*: 52-53). Esta imagem é um verdadeiro quadro simbólico da degenerescência de uma mulher de natureza nobiliárquica, dado o seu porte “em toda a máscara emaciada, um hieratismo teatral de linhas”, mas que vive em plena ilusão⁴⁷,

⁴⁵ De acordo com Ana Isabel Vasconcelos, “também o som/ruído ou a sua ausência foi um elemento muito valorizado pelos simbolistas, pois contribui igualmente para a criação de determinada atmosfera. Houve uma preocupação especial não só pela exploração do silêncio, como pelo ruído reconstituído artificialmente, logo com significação, ou como expressivamente lhe chamaram: «paisagem auditiva».” (VASCONCELOS, A. I., 1991: 316). Na opinião de Maria de Jesus Cabral, “é o «silêncio activo», que é a substância e a essência primordial do teatro de Maeterlinck que projecta em eco e em onda a presença invisível da morte, no seu papel aniquilador de cada existência” (CABRAL, M^a de J. R., 2011: 305).

⁴⁶ Na explicitação que M^a de Jesus Cabral apresenta no seu texto, o próprio Maeterlinck “explica no «Prefácio» à primeira edição conjunta do seu *Théâtre* (1901): «Ce troisième personnage, énigmatique, invisible, mais partout présent, qu'on pourrait appeler le personnage sublime, qui, peut-être, n'est que l'idée inconsciente mais forte et convaincue que le poète se fait de l'univers et qui donne à l'œuvre une portée plus grande» (Cf. Maurice Maeterlinck, *Œuvres I, Le Réveil de L'Âme, Poésie et Essais*, Édition établie et présentée par Paul Gorceix, Bruxelles, Complexe, 1999, p. 502.” (*idem*: 305).

⁴⁷ “Os simbolistas substituíam pela sugestão e a alusão a descrição e a explicação dos naturalistas; negando à realidade material todo e qualquer valor em si mesma [...] apenas viam nela o veículo imperfeito (que à arte competiria iluminar e desvendar) de um determinado número de ideias abstractas, a mera aparência ou sinal de um mundo invisível e oculto em que [...] «se manifestam enormes potências, cujas intenções ninguém conhece, mas que o espírito supõe malélicas, vigiando todas as nossas acções, hostis ao sorriso, à vida, à paz, à felicidade» (in Prefácio de Maeterlinck, em 1901, para uma edição do seu Teatro Completo) [...]” (REBELLO, L. F., 1979: 8-9).

perceptível pelo uso do “diadema falso de brilhantes” (*ibidem*: 28). Embora viva iludida num espaço e num tempo que ficaram presos no passado (“os relógios pararam... e o fumo tolda o ar de tal maneira, que se não faz ideia do tempo. Não pode ser mais de meio-dia e dir-se-ia que está a entardecer” - *ibidem*: 43), a Rainha sabe que a Morte a anda a perseguir, como se subentende das suas palavras: “Quem o sabe... é a Morte. [...] Ela está dentro de nós, a ouvir-nos. [...] Ando sempre a cantar para a adormecer [...] Oiço-a em tudo: nos gritos dos meus pavões; nas portas a estalar, de noite; no ranger dos meus ossos... no silêncio [...]” (*ibidem*: 29). Perante todas estas ocorrências, resta-nos subscrever Rebello, ao considerar que esta “história dramática” é percorrida por “um frémito de morte [...] que conduz secretamente os fios de uma acção mais sonhada do que vivida” (REBELLO, L. F., 1991: 82).

Perante uma situação decadente da nação, estava, também, em causa a identidade nacional, acossada quer por fatores exteriores quer por motivos endémicos. Não se tratava apenas da ameaça britânica, que pretendia alargar o seu imperialismo, pois, na verdade, já latejava uma crise interna, que se desenvolvera ao longo dos séculos, mas que só agora, perante uma realidade decetiva, se revelou. Efetivamente, e como afirma Eduardo Lourenço, “a existência do Império só tomou forma metropolitana quando [...] se tornou objeto de disputa intereuropeia” (LOURENÇO, E., 1988: 41). Não era, porém, permitido que a nação se deixasse toldar pela desilusão ou pelo abatimento; era necessário recuperar as energias vitais para se empreender a regeneração portuguesa, pois no âmago do povo existia uma alma que tinha de ser reavivada, isto é, o sentimento patriótico não poderia esmorecer. O nosso destino seria delineado por nós, uma vez que, como Antero de Quental admitia, somos “operários do nosso próprio destino, e desde já as nossas mãos o vão aperfeiçoando: terá a forma que lhe dermos” (QUENTAL, A. de, 1926: 234). Esta visão esperançosa de um novo Portugal regenerado teve repercussões em vários textos de autores coevos, como, por exemplo, Oliveira Martins, para quem

Portugal terá de novo uma razão de ser, e a idéia nacional, mais brilhante a mais quente depois do seu eclipse secular, fará rebentar outra vez fructos e flôres d’este chão endurecido sim, mas debaixo do qual ha ainda (embora a grande profundidade) fontes vivas em abundância.

(MARTINS, O., *apud* QUENTAL, A. de, 1926: 234)

Também o texto de António Patrício que aqui analisamos se inscreve nesta teorização da esperança. A sua personagem *Rainha* marca, outrossim, uma ideia de

continuidade, que liga as várias gerações, pois sobreviveu à morte do filho e do neto, e pretende assegurar a manutenção da corte. O facto de se fazer acompanhar de um regador para, em vão, regar as flores “que nascem murchas, abrem mortas” (PATRÍCIO, A., *idem*: 24) simboliza precisamente o ato de regenerar a natureza, como dizem os versos que ela canta “onde eu passo tudo reverdece, / Não há Inverno, fica tudo em flor... / Ressuscitai, flores do tapete [...]” (*ibidem*: 29). Na figura da *Rainha Velha* confluem os dois vértices da desagregação: individual e coletiva.

No que concerne à ação do texto, verificamos que esta apenas se circunscreve à preparação de uma receção de aniversário que não irá acontecer, o que contribui para o agudizar da situação em que se encontra a *Rainha*, símbolo da decadência. Esta atitude ilusória serve para manter viva a esperança, no refúgio mítico que o nosso país sempre encontrou, após o desastre de Alcácer Quibir, como nos é dado a perceber pela réplica do *Ministro*: “Estamos todos assim. Não queremos acreditar, não podemos acreditar. (Com sarcasmo). Foi o nosso maior vício, a esperança. (Sublinhando as palavras, numa grande agitação nervosa). Há oito dias já, não existimos...” (*ibidem*: 25).

A personagem que se destaca no Segundo Quadro é o *Desconhecido*. Ele é um sobrevivente, que anima a degradante visão apoteótica do Paço, que surge no final do primeiro quadro, pela visão de um incêndio, e pelo barulho ensurdecido do repicar dos sinos, alertando para a iminente catástrofe. Representa o elemento que devolve o equilíbrio à peça, e traduz o espírito de resistência do povo português, crente no valor da raça lusitana⁴⁸: “Aquele ruído magnetizou milhares de medulas: ressuscitou o grande Lázaro da Raça! Dormia há séculos, desde que num areal de África se perdera um Rei adolescente...” (*ibidem*: 46). A sua presença, contudo, não reabilita o pendor histórico da obra, vai, por outro lado, acentuar

de forma simbólica a visão niilista da fragilidade original. Para lá da fábula representada, para lá da máscara exterior, ampliação de ilusórias aparências, descobre-se, finalmente e com ênfase especial, a morte, a verdadeira personagem da peça [...]

(CABRAL, M^a de J. R., *idem*: 310)

A aparente ação regeneradora da Pátria não é bem-sucedida, uma vez que na sua última intervenção, fica horrorizado perante a visão espectral da rainha cadavérica (“o

⁴⁸ A referência à “raça” remete para a temática do saudosismo, referindo-se ao que temos de mais genuíno. “Compreende-se assim que António Patrício haja sido considerado «o escritor que melhor realiza a síntese do saudosismo com o simbolismo» (SARAIVA e LOPES, 1996: 979). Aliás, não parece errado entender-se o saudosismo como um ramo lusitano da árvore simbolista [...]” (REBELLO, L. F., 2010: 304).

Desconhecido recua. Fica ao fundo da sala, como atônito”) e resume o estado da corte, nas seguintes palavras: “Ficou isto!... Um rei antigo deu beija-mão a um cadáver exumado. Agora é uma corte póstuma, um povo póstumo, no beija-mão de uma estrangeira louca!...” (PATRÍCIO, A., *ibidem*: 53). Este cenário final descreve de forma bem fidedigna a situação histórica de decadência em que Portugal tinha ficado após o Ultimato.

3.2. Guerra Junqueiro

Outro autor que usou os seus textos para renovar a esperança na redenção do Portugal moribundo de então foi Guerra Junqueiro⁴⁹. Contudo, não menosprezou o sofrimento agónico por que o nosso país passou ao longo da primeira década do século XX. Segundo as suas “Anotações”, seria a ação coletiva de um povo inteiro que “acordaria, Lazaro estremunhado, da sua campa de três seculos” (JUNQUEIRO, G., s/d^b: VII), pois “guarda ainda na noite da sua inconsciência como que um lampejo misterioso da alma nacional – reflexo de astro em silêncio escuro de lagoa morta” (*idem*: III).

Guerra Junqueiro, um dos elementos da Geração de 70, foi um acérrimo patriota e republicano. Conhecido como “a voz mais clamorosa e representativa do seu tempo” (RÉGIO, J., s/d: 36), cujo lirismo expressa de forma contundente a visão de um homem comprometido com as mesmas realidades, procura, por vezes de forma violenta e inflamada, através da poesia, uma resposta vigorosa às preocupações do seu tempo, empenhando-se cívica e criticamente na tentativa de modificar um estado de crise e de decadência nacionais. Revela um pendor anticlerical e uma forte crítica ao poder monárquico e a Inglaterra, responsáveis pelo *Ultimatum* inglês, de 11 de janeiro de 1890.

⁴⁹ Abílio Manuel Guerra Junqueiro (Freixo de Espada à Cinta, Trás-os-Montes, 15 de setembro de 1850 — Lisboa, 7 de julho de 1923) foi o poeta mais popular da sua época e o mais típico representante da chamada “Escola Nova”. Poeta panfletário, a sua poesia ajudou a criar o ambiente revolucionário que conduziu à implantação da República. Iniciou a sua carreira literária de maneira promissora em Coimbra no jornal literário *A Folha*, dirigido pelo poeta João Penha, do qual mais tarde foi redator. Aqui cria relações de amizade com alguns dos melhores escritores e poetas do seu tempo, grupo geralmente conhecido por Geração de 70. Quando se deu o conflito com a Inglaterra sobre o “mapa cor-de-rosa”, que culminou com o ultimato britânico de 11 de Janeiro de 1890, Guerra Junqueiro interessou-se profundamente por esta crise nacional, e escreveu o opúsculo *Finis Patriae*, e a *Canção do Ódio*, para a qual Miguel Ângelo Pereira escreveu a música. Posteriormente publicou o poema *Pátria*. Estas composições tiveram uma imensa repercussão, contribuindo poderosamente para o descrédito das instituições monárquicas. (BRITO, A. F. de, 1996: 253-254).

O Ultimato desencadeou a paixão patriótica em Junqueiro⁵⁰, escrevendo versos de verdadeira condenação desse malogrado momento histórico. Através da sua poesia, reflete, com rigor, as circunstâncias específicas do pessimismo finissecular português⁵¹, nascido do sentimento de crise e de decadência política e económico-social, agravado pelo Ultimato, e perceptível nas obras *Marcha do Ódio* (1890), *O Caçador Simão* (1890), *Ode a Inglaterra* (1891), e, especialmente em *Finis Patriae* (1893) e *Pátria* (1896), onde se problematiza a identidade portuguesa, então num dilema entre o passado, o presente e o futuro. Num processo de autognose nacional, a memória do passado notável liga-se, por conseguinte, ao destino, também ele de um futuro glorioso, construído na base de uma expiação nacional e de uma redenção coletiva, para se conseguir uma regeneração pátria. Não se pode, portanto, desligar estas obras do momento de afronta nacional então vivenciado, pois integram o acervo de preciosos testemunhos da ação patriótica contra um ataque à nossa identidade.

Em *Marcha do Ódio*, Junqueiro aborda ferozmente a Inglaterra⁵² com uma série de invetivas, enfatizando o ódio anglófono como sentimento dominante dos portugueses para com aquele país (“monstro daninho” e “ladrão”). Todavia, evidencia, simultaneamente, um apelo ao revigoreamento nacional, prevendo a esperança do ressurgimento pátrio, que brotará a partir desse mesmo ódio:

Ó cínica Inglaterra, ó bêbeda imprudente,
Que tens levado, tu, ao negro e à escravidão?
Chitas e hipocrisia, evangelho e aguardente,
Repartindo por todo o escuro continente
A mortalha de Cristo em tangas d’algodão. [...]

Pela estrada da História, ó milhafre daninho,
Vai um povo seguindo o seu norte polar,
E tu és o ladrão que lhe sais ao caminho,
Com a manha do lobo e a coragem do vinho,
A roubar-lhe os anéis para o deixar passar! [...]
(JUNQUEIRO, G., 1997: 44-45)

⁵⁰Ferreira de Brito salienta que “Aquando do Ultimato inglês, Junqueiro vibrou de patriotismo e, renunciando à monarquia, passou a antever no advento da república o princípio da regeneração nacional.” (BRITO, A. F. de, 1996: 253). De acordo com as palavras de António Moniz, “Guerra Junqueiro é dos poetas da Geração de 70 que mais expressa o traumatismo do *Ultimatum* na sociedade portuguesa” (MONIZ, A., 2011: 81).

⁵¹ Para Eduardo Lourenço, Guerra Junqueiro coloca “o pessimismo de *Finis Patriae* ao serviço da Pátria” (LOURENÇO, E., 1988: 97).

⁵² Nas palavras de António Moniz, Junqueiro, através dos seus versos, compara Inglaterra “a Gomorra” e maltrata-a como “raça assassina”, que «“há-de ser consumida pelas imagens da fome”» (MONIZ, A., *ibidem*).

Finis Patriae e Pátria

Ainda que o Ultimato tenha adquirido um estatuto de mito político e tenha alterado toda a sociedade portuguesa, num incitamento aos interesses republicanos, estas duas obras de Junqueiro superam sobremaneira o mero folheto republicano, pois este poeta, além de nacionalista, é um verdadeiro patriota, dramatizando nos seus textos o problema da identidade e da autonomia da nossa nação. A forma como Guerra Junqueiro transpunha para os seus textos as interpelações que fazia à pátria decadente fazia eco na consciência nacional, espoletando, deste modo, um interesse popular pela sua obra. Estava gerado o sentimento de vencidismo que preocupava a *intelligentsia* nacional, tendo em conta a “fragilidade ôntica” (LOURENÇO, E., 1988: 86) em que se encontrava Portugal, mercê das vicissitudes vividas nas últimas décadas do século XIX.

Na opinião de Elisabete Francisco, vivia-se uma “«obsessão» pelo fim (fim de século, fim de regime, fim de pátria e até *Fim de um Mundo*, tomando a obra de Gomes Leal, datada de 1899)” (FRANCISCO, E., 2010: 213).

Em *Finis Patriae*, “o artista e o político fazem a revisão da injustiça social, é o protesto do povo à hora em que o monarca gastava rios de dinheiro [...]” (AZEVEDO, M. de, 1981: 148). Aqui, o autor vai revelar o desfazamento entre o passado, que fora glorioso, e o presente, que se anuncia “negro”⁵³, sem vivacidade (“É negra a terra, é negra a noite, é negro o luar [...]”, JUNQUEIRO, G., s/d.^a: 463). *Finis Patriae* foi concebido segundo a unidade semântica da decadência, sendo Junqueiro a “alma social” (CARVALHO, A., 1988: 33). Os diferentes tempos (passado e presente) asseguram a coesão da obra, uma vez que há referências ao passado notável, monumental e heroico, e ao presente miserável, de

⁵³ Neste passado glorioso, inserem-se as alusões sobre “o povo de Aljubarrota, das Descobertas, de Montes Claros, do Buçaco, da Terceira, da Rotunda, criador imortal de heróis anónimos”. Porém, no presente, não deixa de mencionar também os “pobrezinhos que guardam ovelhas, semeiam serras, dormem nos eirados e falam com os anjos; do povo cândido e cristão, amoroso, meigo, melancólico, impregnado de Deus e de natureza”. No poema *Os Simples* (1892), Junqueiro faz a apologia do regresso à terra, à gente humilde e simples, como um caminho de fuga dos vícios citadinos para a pureza dos campos. Nesse sentido, são pertinentes também as referências do autor em *Prosas Dispersas*, ao povo “tão abismado em sonhos e saudades, que, deixando gemer a alma numa frauta, é o maior lírico do mundo, o maior poeta de Portugal” (in JUNQUEIRO, G., *Prosas Dispersas*, formato digital disponível em:

<https://freeditorial.com/pt/books/569/downloadbook?format=.pdf>), acedido em julho de 2013.

doenças e morte. Critica a dinastia brigantina, pela sua ação corruptora da nação, através de um discurso insultuoso, numa metáforização animalesca dos representantes reais:

Que resta enfim da nossa herança?
Porcos da vara de Bragança,
Grunhi nos túmulos!... dizei-o!
Dizei, poltrões, dizei cevados,
Que resta enfim da nossa glória?
[...] Que é da nação? – Morreu na história!
(JUNQUEIRO, G., *Finis Patriae*: 50)

Neste poema, Guerra Junqueiro apresenta o abatimento generalizado de um país, concedendo voz aos camponeses que vivem miseravelmente, aos operários e pescadores, incluindo os hospitais, os condenados, os monumentos e as estátuas, os quais se lamentam, num cenário apocalíptico e catastrófico de um país cuja sepultura já está aberta (“Já Deus, coveiro de colossos, / Ó Portugal, ó maldição!, / Dia e noite martela a tumba onde os teus ossos / Na cripta do silêncio eterno dormirão!”, *idem*: 486). O cenário do poema é, assim, verdadeiramente trágico, mostrando uma situação de calamidade presente:

Jaz el-rei entrevado e moribundo
Na fortaleza lóbrega e silente...
Corta a mudez sinistra o mar profundo...
Chora a rainha desgrenhadamente... [...]

Os sinos dobram pelo rei finado...
Morte tremenda, pavoroso horror!...
Sai das almas atónitas um brado,
Um brado imenso de amargura e dor... [...]

Cospe o estrangeiro afrontas assassinas
Sobre o rosto da Pátria a agonizar...
Rugem nos corações fúrias leoninas,
Erguem-se as mãos crispadas para o ar!... [...]

A Pátria é morta! A Liberdade é morta!
Noite negra sem astros, sem faróis!
Ri o estrangeiro odioso à nossa porta,
Guarda a Infâmia os sepulcros dos Heróis! [...]

(JUNQUEIRO, G. 1997: 42-43)

O predomínio dos ambientes escuros e a presença significativa das sombras remetem simbolicamente para o estado da nação doente, em sofrimento e dor, privada da sua vitalidade, em oposição a um passado de glórias, representado por fortalezas desmanteladas, monumentos arrasados e estátuas de heróis. A dada altura, ouve-se, inclusivamente, uma voz nas trevas que sentencia a morte da pátria. O vocabulário usado

pelo poeta denuncia um relato cru e apaixonado que suscita certa piedade e consternação; no entanto, outras passagens textuais desencadeiam um repúdio natural:

Lobos, abutres, corvos, hyenas,
Panteras, lynces e chacaes,
Monstros vorazes de gangrenas,
Luculus ímpios das obscenas
Larvadas carnes sepulchraes;
Vinde em tropel, em chusma, em bando,
Vinde ás centenas e aos milhões,

Para o banquete miserando
D'um povo morto, fermentando
N'uma estrumeira d'abjecções!
Monturo d'almas!... Excrementos
De tal baixeza e vilania,
Que nos exgotos mais nojentos
Fariam volvos truculentos,

Ancias de peste e d'agonia!
Não há latrina que suporte
Tão baixo e cínico jantar!
Seu cheiro pútrido é tão forte,
Que a campa, estômago da Morte,
Era capaz de o vomitar!

(*ibidem*)

Junqueiro tinha esperança na mocidade, embora a decadência da pátria tenha desgastado esta geração que “pensa, mas não trabalha” (ORTIGÃO, R., 2007: 517). No final da obra, no poema «À Mocidade das Escolas» (a quem o livro é dedicado), tal como já acontecera em *Marcha do Ódio*, o poeta readquire o ânimo e apela energicamente à mocidade para que se empenhe em restituir a dignidade à pátria, qual grito de saudade épica convidativo à realização de novos feitos heroicos, entrevedo, assim, alguma esperança, nem que para tal seja necessário a entrega sacrificial à morte: “Ó Mocidade, oiço os teus passos!... / Beija-a na frente, ergue-a nos braços, / Não morrerá! [...] Ó Mocidade heróica e bella, /Morre a cantar!... morre... porque ela / Reviverá!” (JUNQUEIRO, G., s/d.^a: 489).

Contrariamente, três anos antes, Oliveira Martins tinha escrito que restava a Portugal “o espaço obscuro de uma vala onde o cadáver português ir[ia] jazer sepultado nos cemitérios da história” (MARTINS, O., 1890:11), o que se enquadrava na cultura finissecular, que antevia o fim de uma era, prenunciando o decadentismo nacional.

Apesar de o título deste texto estar imbuído de uma conotação mórbida, apelando para o *fim da pátria* (tradução literal do latim), não há, no poema, a expressão de um aniquilamento da pátria, mas antes a esperança de um futuro necessariamente melhor. Neste sentido, percebe-se que, para Junqueiro, a recuperação da decadência nacional passava incontornavelmente pela regeneração de Portugal, ou seja, sendo testemunha privilegiada dessa decadência, Junqueiro profetizava a possibilidade do ressurgimento de novas glórias, o aparecimento de um novo tempo, o vislumbre de uma nova aurora. Neste sentido, não se pode considerar um poeta catastrofista, antevendo o fim dos tempos, antes, pelo contrário, trata-se de um vate da esperança, da renascença de um novo tempo. É o “soldado do futuro” de Antero de Quental, que “faz[e] espada de combate”, pelo ideal de um “sonho puro” (QUENTAL, A. de, 1976: 52)⁵⁴.

Em 1896, estando a pátria imersa num estado de letargia, Guerra Junqueiro escreve o poema *Pátria*, dramatizando a identidade nacional, num registo de sátira política e panfletária, em que o riso é uma forte arma pessoal e social. Num movimento de contestação ao Ultimato, apresenta, nesta obra, críticas que são subscritas por todos os portugueses do seu tempo.

Em «Anotações» a este poema, Junqueiro afirma que “o conflito inglês e a revolução brasileira, dois cáusticos, puseram a nu, de improviso, toda a nossa debilidade orgânica, - miséria de corpo e miséria de alma. Falecimento e falência. Ruínas.” (JUNQUEIRO, G., s/d^b: 190), acrescentando que a nação carecia de alma, pois a crise não era apenas económica, política e financeira, era mais profunda.

*Pátria*⁵⁵ constitui-se como um verdadeiro drama de vinte e três cenas, dirigido à nação portuguesa, procurando a sua redenção espiritual. Retrato da decadência nacional, este poema dramático surpreende pelo seu teor fúnebre, exaltando simultaneamente um sentimento patriótico e regenerador. Trata-se de uma crítica acérrima contra a dinastia de Bragança, causadora da decadência nacional. Partindo da gravíssima crise presente gerada

⁵⁴ Antero de Quental escreveu, nos seus *Sonetos*, a expressão de um sonho de libertação do povo, através da ação do poeta: “Tu que dormes, espírito sereno, / Posto à sombra dos cedros seculares, / Como um levita à sombra dos altares, / Longe da luta e do fragor terreno, / Acorda! É tempo! O Sol, já alto e pleno, / Afugentou as larvas tumulares... / para surgir no seio desses mares, / Um mundo novo espera só um aceno... / Escuta! É a grande voz das multidões / São teus irmãos, que se erguem... / 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!” (QUENTAL, A. de, 1976: 52).

⁵⁵ Segundo Brito de Ferreira, “*Finis Patriae* (1890) e *Pátria* (1896) são dois momentos importantes da sua sátira política panfletária, embora no último se sinta já uma vibração elegíaca e saudosista que afina pelo tom pampsiquista e panteísta finissecular”(BRITO, A. F. de, 1996: 254).

pelo Ultimato, Junqueiro transforma a decadência em verdade histórica⁵⁶, ao criticar o papel muito negativo dos monarcas da dinastia de Bragança, os quais são responsabilizados pelo infortúnio nacional, fruto de uma fraqueza governativa sustentada ao longo dos anos⁵⁷ e que culmina na situação de calamidade então vivida.

À semelhança de *Finis Patriae*, também *Pátria* enfatiza a tripartição temporal: a ação principal e enunciada no presente, “um tempo histórico curto”⁵⁸ que diz respeito à crise desencadeada pelo Ultimato inglês; no passado, faz referência aos três séculos da dinastia brigantina, responsável pela situação agónica da pátria; no futuro, um “tempo trans-histórico”⁵⁹, em que deposita a esperança da renovação do destino patriótico, qual fénix renascida da História majestosa de Portugal.

Portugal é o herói trágico, antropomorfizado em Doido, de cujas falas emerge um saudosismo lírico, como é perceptível pelo solilóquio desta personagem, na cena V, onde transparece a negra realidade que assola a pátria em declínio, e que Junqueiro já enunciara em *Finis Patriae*:

Do bom sonho de uma pátria,
E que pátria! a mais formosa e linda
Que ondas do mar e luz do luar viram ainda!
Campos claros de milho moço e trigo loiro,
Hortas a rir, vergeis noivando em fructos d’oiro,
Trilos de rouxinoes, revoadas de andorinhas,
Nos vinhedos pombaes, nos montes ermidinhas,
Gados nedios, colinas brancas olorosas,
Cheiro de sol, cheiro de mel, cheiro de rosas.

(JUNQUEIRO, G., s./d.^b: 58)

A personagem Doido simboliza o Portugal passado, digno de glória, crucificado no presente, qual imagem de Cristo redentor, num anúncio ao movimento da Renascença Portuguesa. Esta identificação metonímica do Doido com Portugal é o principal fundamento do simbolismo desta obra; por outro lado, estabelece ainda uma relação entre a memória e a identidade, uma vez que esta personagem, numa atitude de ingenuidade e de infantilidade, desconhece a sua identidade, “anda perdido de si, alienado, com um livro na

⁵⁶ António José Saraiva e Óscar Lopes consideram que o poema *Pátria* constitui “o resumo da história de Portugal”. (SARAIVA, A. J., & LOPES, Ó., 1987: 981).

⁵⁷ Nas suas *Liquidações Políticas*, Fuschini chegaria à conclusão que “séculos de podridão física e de corrupção moral envenenaram o sangue da nossa raça” (FUSCHINI, A., 1896: 149).

⁵⁸ As expressões “tempo histórico curto” e “tempo trans-histórico” pertencem a José Augusto Seabra, tendo sido usadas na conferência «A Pátria como Renascença (De Junqueiro a Bruno e Pessoa)», in *Colóquio Guerra Junqueiro e a Modernidade*, 1998: 438.

⁵⁹ *Ibidem*.

mão” (RITA, A., 2011: 61), e não se identifica com Portugal, criando, assim, episódios muito representativos do sofrimento, do verdadeiro *pathos* aristotélico, que irá conduzir à *catharsis*⁶⁰. É, pois, notório, que presenciamos uma “memória épica e colectiva dissolvendo-se nas folhas perdidas, no título elidido, no nome e identidade esquecidos”, como assevera Annabela Rita (*ibidem*). A própria designação do Doido apela para comportamentos irregulares e anormais, como a desorientação, as alucinações, a insanidade, à semelhança do que acontecia com algumas personagens das obras de Shakespeare — Hamlet e Rei Lear também revelavam esta patologia, o desconhecimento de si. O Doido vai precisar da intervenção de outras personagens, como, por exemplo, Astrologus e Nun’Álvares, para conhecer a sua identidade, uma vez que “do confronto do Doido com o seu fantasma e ancestral (Nun’Álvares), emerge, progressivamente, a consciência identitária, onde indivíduo e colectividade confluem e se fundem simbolicamente” (RITA, A., *idem*: 62). Contudo, as personagens do Rei e dos seus conselheiros manifestam sentimentos controversos de piedade, de raiva e de incompreensão perante o Doido (leia-se, Portugal). Destas suas palavras sobressai, igualmente, o isolamento do nosso país face ao resto do mundo, bem como o desprezo pelas suas gentes:

Rei: ... Que furia!... irrita-me... endoideço...
E anda às soltas este ladrão d’este espantalho!...”
(JUNQUEIRO, G., s./d.^b: 41)

[...] Coitado! Meio nu, faminto, vagabundo,
De charneca em charneca, aos tombos pelo mundo,
Sem ninguém... vê-se bem que esta doida alimaria
É de família pobre, é de gente ordinaria.
(*idem*: 69)

Por seu turno, a personagem do Rei aparenta, também, alguma perturbação (“Ando fora de mim,/ Desvairado... Um veneno oculto me afogueia,/ Que ha tres dias que trago uma cabeça alheia/ N’estes hombros...” - JUNQUEIRO, G., s./d.^b: 32). Esta situação advém, no seu entender, da peculiaridade da sua raça (“Mau sangue... Arvore má... Podre... podre... É de raça!...” - *idem*: 33).

⁶⁰ A obra obedece à definição de tragédia proposta por Aristóteles (384 a.C. – 322 a.C.) na *Poética*, visto que o poema imita “uma acção de carácter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada [...] suscitando o terror e a piedade” (ARISTÓTELES, 1998: 110), redundando na purificação final dessas emoções.

Além desta sua autocaracterização, também é visto pelos seus conselheiros como uma pessoa sem caráter, como se percebe pelas intervenções de Ciganus:

“Uma boia de enxundia; um zero folgazão,
Bispote portuguez com toucinho alemão”
(*idem*: 15);

de Opiparus:

“Sensualismo e patranha, indifrença e vaidade,
Gabarola balofo e glotão, sem vontade,
Às vezes moralista, (acessos de moral, Que lhe passam
jantando e não nos fazem mal)
Eis el-rei. Um egoísmo obeso, alegre e loiro [...]”
(*idem*: 16)

“Galhofeiro, jovial, bom humor permanente,
Sceptico, dando ao demo as paixões e a tristeza,
Caçador, toireador, conviva heroico á mesa...
Pobre do rei... quem o diria!... que mudança!”
(*idem*: 26-27)

de Magnus:

“Que má lingoa! El-rei coitado! Uma creança,
Nem leve culpa tem nos encargos da herança... [...]
El-rei é bom! El-rei é um espírito culto,
Ilustrado... Não digo enfim, que seja um vulto,
Um talento, uma coisa grande de espantar;
Mostra, porem, cordura, o que não é vulgar...”
(*idem*: 16)

As conversas do Rei com os ministros, seus conselheiros, permitem-nos perceber a raiz da má governação, pois estes encarnam os piores defeitos, como sejam a desonestidade, o interesse, a gula. Opiparus, por exemplo, defende o despovoamento das terras e Ciganus deseja o extermínio da atual raça portuguesa e a ocupação estrangeira de Portugal, que o próprio considera carente de “Oiro, vida, alegria, outro povo, outra gente” (*idem*: 101).

Salientam-se ainda as personagens Iago, Judas e Veneno (três cães), que simbolizam os vícios dominantes dos cortesãos. Em sentido oposto a estas personagens, o Espectro de Nun’Álvares prenuncia uma “purificação regeneradora dos seus valores espirituais próprios” (CALAFATE, P., 1999-2001^b: 80); ele é o exemplo de alguém que realizou um percurso de ascese, deixando de ser pecador para se tornar herói e santo, procurando o seu aperfeiçoamento espiritual.

O Doido, o herói trágico desta obra dramática, será sublimado, num final catártico de purificação, através da catástrofe — o incêndio, à semelhança de *Frei Luís de Sousa* (em

1843) e de *O Fim* (1909) — permitindo, deste modo, a redenção da pátria para o seu ingresso num novo cosmos. Trata-se da queda de um país corrompido e aponta-se um caminho futuro de esperança na regeneração nacional, pela recuperação de glórias passadas. “É a redenção de um povo, de uma nação, de uma Pátria, de alma com fundas e sombreadas raízes, banhada, por fim, de luz vital e de canto telúrico” (RITA, A., *idem*: 64). Usando o Espectro de Nun’Álvares como paradigmático desta ação, Guerra Junqueiro pretende conduzir a nação a uma progressiva espiritualização, tomando como pressupostos os valores da honra, do trabalho e do amor à pátria. Esta ideia está implícita na encenação do Doido ao percorrer os caminhos do Calvário protagonizados por Jesus, como prenúncio fatalista do nosso destino. Como afirma Annabela Rita, “entre a cruz e a espada, a vida e a morte, a guerra e a paz, num campo de batalha e de redenção, desolação e assombro, define-se a identidade nacional” (*ibidem*).

Concordamos, pois, com Miguel Real, no que respeita à existência de uma ambiguidade temático-ideológica na poesia junqueiriana, pois existem “[...] de um lado, versos republicanos de combate e afirmação da poesia como arma de denúncia anti-monárquica [...]; por outro, a exploração de uma temática panteísta e a identificação da natureza e dos hábitos simples do povo com sinais de Deus, símbolos de uma fraternidade cósmica [...]” (REAL, M., 2011:162). As obras — *A Morte de D. João* (1874), em que condena o amor sensual, através da personagem D. Juan Tenório, *A Velhice do Padre Eterno* (1885), censurando o clero e o convencionalismo dos rituais religiosos, especialmente católicos, e *Os Simples* (1892), em que faz a apologia dos humildes — caracterizam bem a autenticidade da sua poesia.

Também é visível na sua obra poética a referência à vida campestre e religiosa, na busca da unidade do ser. Em *Prosas Dispersas* (1920), vivenciam-se gestos de ruralidade numa ambiência religiosa, revelando um povo abismado em “sonhos e saudades”, indiciando o saudosismo.

Num excerto deste texto, Guerra Junqueiro remete para o conceito de “Pátria”, o qual foi, certamente, muito relevante para este autor, pois figura como título em duas das suas obras mais emblemáticas, *Finis Patriae* e *Pátria*. Percebe-se que a noção de “Pátria” em Guerra Junqueiro é usada com uma semântica aglutinadora, referindo-se ao espaço (nação) e simultaneamente aos habitantes desse mesmo espaço, quer sejam dignos de menção pelos factos passados, quer sejam dignos de piedade pela miséria do presente.

Subjaz, ainda, a este conceito, uma profunda inspiração patriótica e nacionalista, numa tríade entre o mítico, o épico e o satírico, com o intuito de revelar uma pátria destruída pela dinastia dos Bragança e uma intensa saudade do Portugal passado. Porém, a identidade original de Portugal encontra-se entorpecida na sua alma e no seu corpo (“nas suas componentes de sangue e terra”, CALAFATE, P., 1999-2001^a: 41), constituintes da raça portuguesa (“Uma raça que vacila entre o ‘sono’ e o ‘sonho’, mas que vive a dimensão da ‘Esperança’, abrindo o futuro da Pátria “na direcção de um misterioso ‘reino de Deus’”, *idem*: 42). A ideia de pátria assenta, pois, na religiosidade e no sentimento telúrico, nas raízes e na origem, nos “santos plebeus e pobrezinhos que guardam ovelhas, semeiam serras, dormem nos eirados e falam com os anjos; do povo cândido e cristão, amoroso, meigo, melancólico, impregnado de Deus e de natureza” (JUNQUEIRO, G., 1978: 197). Para Junqueiro, História e saudade são indissociáveis uma da outra⁶¹, como, aliás, ele enfatiza quando declara que “acima de tudo, ela (pátria) é a mãe do povo português, do povo de Aljubarrota, das Descobertas, de Montes Claros, do Buçaco, da Terceira, da Rotunda, criador imortal de heróis anónimos” (*idem, ibidem*).

A este propósito, cabe esclarecer que, tal como afirma José Carlos Seabra Pereira, em poemas, alocações e artigos de opinião de Guerra Junqueiro, o ser do povo português se configura como “[...]religioso e melancólico, idealista e elegíaco, saudosistamente amoroso e sonhadamente activo [...], num processo histórico em que, após haver unificado o globo pelas Descobertas da Navegação, assumirá “um papel preponderante na unificação suprema, mais alta e mais nobre, das consciências e dos espíritos” [...]” (PEREIRA, J. C. S., 2010: 34).

Percebe-se, deste modo, que a leitura feita por Junqueiro à História de Portugal contempla o vislumbrar de um império de ordem espiritual, cujo expoente máximo será, porventura, o Quinto Império pessoano. É desta percepção de Portugal que desabrocha a nova poesia portuguesa, com destaque para Teixeira de Pascoaes, Fernando Pessoa e outros autores do início do século XX português.

⁶¹ Esta afirmação é sustentada por Eduardo Lourenço: “A pátria dos desvelos e imprecações de Guerra Junqueiro é a pátria histórica visível, maniqueisticamente vítima do mau pastor real à espera da infância do Povo e da loucura do Condestável para ressuscitar em glória republicana” (LOURENÇO, E., 1988: 100).

4. IDENTIDADE E FILOSOFIA PORTUGUESA

- ***Renascença Portuguesa***

Na segunda metade do século XIX, quando o nacionalismo estava emergente, a Península Ibérica identificava-se essencialmente pelo seu crescente isolacionismo, o que adensava a decadência que conduziria inevitavelmente à sua morte. Ora, uma vez conhecida esta evidência, tornava-se premente o desejo de renascer (perceptível no vocabulário entretanto usual, destacando-se: “regeneração”, “renovação”, “restauração”, “renascença”, “progresso”).

Logo após a implantação da República, em 1910, nasce, no Porto, em finais de 1911, uma sociedade literária — fundada por Jaime Cortesão (1884-1960), Álvaro Pinto (1889-1957), Teixeira de Pascoaes (1877-1952), Leonardo Coimbra (1883-1936) e Augusto Casimiro (1889-1967) — a *Renascença Portuguesa*. Trata-se de uma proposta culturalmente revolucionária, dado que, como explicita Franco, havia a

necessidade de aproveitar a mudança de regime para renovar a sociedade portuguesa, responsabilizando-a pela criação de riqueza e pedindo-lhe uma exigente política de cidadania que pusesse termo a uma cultura da dependência, da insuficiência pedagógica e do caciquismo partidário.

(FRANCO, A. C., 2008: 723)

Procurava-se, então, de acordo com Dionísio Vila Maior, “repensar a essência de ser português e revitalizar a mentalidade portuguesa, tentando encontrar os traços mais genuínos da alma portuguesa [...]” (VILA MAIOR, D., & RITA, A. [coord.] (2011: 123-124).

Não se entende, porém, que esta procura dos traços de peculiaridade do homem português seja uma simples incidência no seu passado. Na designação que Teixeira de Pascoaes apresenta para “Renascença”, no nº 1 da 2ª série da revista *A Águia*, fica claro que

[...] não imagine o leitor que a palavra Renascença significa simples regresso ao Passado. Não! Renascer é regressar às fontes originárias da vida, mas para criar uma nova vida. Renascer é dar a um antigo corpo uma nova alma fraterna, em harmonia com ele. O Passado é indestrutível; é o abysmo, a treva onde o homem mergulha as raízes do seu sêr, para dar á nova luz do futuro a sua flôr espiritual.[...] É na Saudade *revelada* que existe a razão da nossa Renascença; n'ela ressurgiremos, porque ela é a propria Renascença original e creadora.

(PASCOAES, T. de, 1912:1; 2)

Para Pascoaes, é a partir da saudade que se dará a renovação da Pátria e o ressurgimento de Portugal, considerando o

movimento total de recuo da vida sobre si mesma, até um imutável meta-ontológico e imanifestado que, abissal e tenebroso para o que de si procede, é no entanto a fonte onde radica a perene possibilidade da sua iluminação recriadora.

(BORGES, P., 2008: 175)

A *Renascença Portuguesa* surge, pois, vinculada à ideologia de Pascoaes sobre a saudade, não apenas como tema literário, mas como peculiaridade da nação portuguesa, ganhando a saudade o mesmo estatuto conferido habitualmente à Religião, à Filosofia e à Política. Pascoaes declara que continuará

sempre a afirmar que o movimento da Renascença Portuguesa se faz e fará dentro da Saudade revelada a qual se ergue à altura duma religião, duma Filosofia e duma Política, portanto. Dentro dela, Portugal, sem deixar de ser Portugal, poderá realizar os maiores progressos de qualquer natureza.

(COELHO, J. P., 1969:1)

José Gama assevera, porém, que “a Renascença Portuguesa não era só isto, nem se limitava ao Saudosismo de Teixeira de Pascoaes, à criação dum novo Portugal através da Saudade!...” (GAMA, J., 1982: 187). No seu entender, Jaime Cortesão

concede um papel importante, e até predominante por força das circunstâncias, à acção da poesia nesse renascimento do original espírito português [...] Mas esforça-se por deixar claro que a «Renascença Portuguesa» não é incompatível com as aspirações modernas e de forma alguma também afasta, e, antes, promoverá no Povo português a parte da boa cultura que a Europa lhe possa trazer».

(*ibidem*)

O próprio Jaime Cortesão, no prefácio da quarta edição do seu poema dramático *O Infante de Sagres*, corrobora essa mesma ideia, pois, no seu entender, a *Renascença Portuguesa* não se circunscrevia ao saudosismo, por ser composta de

tendências muito diversas; e bastaria lembrar que logo no começo pertenceram aos seus corpos dirigentes e colaboraram assiduamente em *A Águia* escritores como António Sérgio e Raul Proença, para nos convencermos que houve uma ala de renascentes que se opunha ao ideal literário, político ou filosófico do *saudosismo*.

(GUIMARÃES, F., 2011: 51)

Também José Carlos Seabra Pereira refere que o

renascimento nacional pelo regresso à «*realidade essencial* da grei [...] há-de propiciar que a alma portuguesa se reacenda e se torne «facho civilizador para os demais povos»; reanimadas as qualidades primordiais da raça, o espírito lusíada «abrirá na História uma nova Era» - os tempos do «novo mundo espiritual» para que o Homem parece já orientar «a celeste harmonia por que anseia a nossa pobre vida moderna».

(PEREIRA, J. C. S., 2010:35)

Embora tenha sido considerado polémico, o grupo que constituía a *Renascença Portuguesa* resistiu à oposição que lhe foi feita, promovendo uma convivência pacífica entre os seus membros, valorizando a diversidade de opiniões e de práticas políticas, literárias ou filosóficas. Assim, podemos encontrar quer testemunhos dos defensores do saudosismo de Teixeira de Pascoaes, quer de fações opostas como António Sardinha e Alfredo Pimentel, uma vez que

independentemente das oposições internas e da sensibilidade particular de cada grupo, os associados da Renascença Portuguesa encontraram outrossim na associação um espaço tolerante de aceitação que facilitou uma colaboração activa de todos eles.

(FRANCO, A. C., 2008: 724)

Criara-se, pois, um cenário de debate de ideias e de crescimento intelectual para os associados da *Renascença Portuguesa*.

Na conferência de propaganda da *Renascença Portuguesa*, dinamizada por Pascoaes, em maio de 1912, no Ateneu Comercial do Porto, o orador esclarece, no seu texto, os intuítos que guiavam os que integravam este movimento: “Fazer reviver no povo português a alma portuguesa é o que nós sonhamos, porque tal cousa é imprescindível para que Portugal viva, entre os outros países, uma vida própria e bela, independente, portanto”, argumentando que “As nações pequenas só podem opor às tendências absorventes das grandes nações, como defesa da sua independência, o carácter, a originalidade do seu espírito activo e criador, a autonomia moral” (PASCOAES, T. de, 1988: 44).

Movida pelo ideal de regeneração patriótica, a *Renascença Portuguesa* buscará incidir a sua ação no plano da cultura. Não se tratava, como reitera José Augusto Seabra, “de um regresso a um passado qualquer: «Não! Renascer é regressar às fontes originais da vida, para criar uma nova vida»” (SEABRA, J. A., 1978: 53).

A *Renascença Portuguesa* será sempre lembrada como a associação capaz de congregar pensadores com pontos de vista distintos e combativos, como António Sérgio e Leonardo Coimbra, ambos igualmente comprometidos com o desenvolvimento cultural português e o crescimento da produção intelectual da sua nação.

Até à publicação do último número de *A Águia*, em 1932, a *Renascença Portuguesa* foi um núcleo de estímulo intelectual à liberdade de criação e a produção de ideias de (re)valorização do ser português nas décadas iniciais do século XX.

Todavia, entre os poetas da *Renascença Portuguesa*, vai-se gerando a tendência para um ideal universalista, numa “dilatação cósmica, que ultrapassará os limites da

história e da sua realização local [...] e assim se começa a pouco e pouco a abandonar, para usarmos uma decantada expressão de António Sardinha, «a pequena casa lusitana» (GUIMARÃES, F., 1988: 9). Contudo, este afastamento não se circunscreve ao que Fernando Pessoa, pela voz de Álvaro de Campos, apregoa de que “a arte moderna verdadeira deve ser desnacionalizada ao máximo” (PESSOA, F., 1966: 114).

4.1. Revistas

- *A Águia*

A revista de “literatura, arte, ciência, filosofia e crítica social” *A Águia* (1910-1930), dirigida por Álvaro Pinto, era o órgão de comunicação doutrinária de *Renascença Portuguesa* e promotor de um movimento intelectual e artístico, destinado a fazer renascer o espírito português atolado numa decadência de três séculos. O principal objetivo deste movimento literário era “promover a maior cultura do povo português, por meio da conferência, do manifesto, da revista, do livro, da biblioteca, da escola”⁶².

A primeira série de *A Águia* (1910-1911) foi publicada no Porto, e, embora não se identificasse ainda com o espírito da *Renascença Portuguesa*, uma vez que não se pautava por um programa próprio, ela foi o embrião desse movimento cultural, regenerador e renovador.

Após ter sido adquirida pelo grupo da *Renascença Portuguesa*, em 1912, esta revista começa a sair em segunda série (1912-1921), como sendo o porta-voz⁶³ do movimento “profunda e conscientemente nacional [...] da «Renascença Portuguesa»” (GOMES, P., 1984:18). É, então dirigida por Teixeira de Pascoaes, o seu principal mentor, que difunde nas páginas da revista uma doutrina metafísica algo confusa acerca da raça lusitana, pretendendo, com isso, estabelecer uma ligação com o passado para, desse modo, perspetivar o futuro, numa vaga de saudosismo nacionalista⁶⁴, procurando “[re]construir as

⁶² Segundo José Augusto Seabra, o movimento constituiu-se como um “núcleo aglutinador por um momento da nossa melhor cultura viva” (SEABRA, J. A., 1985: 135).

⁶³ Na revista nº 1 da 2ª série de *A Águia* (1912), Teixeira de Pascoais declara que “o fim d’esta revista, como órgão da «Renascença Portuguesa» será, portanto, dar um sentido às energias intelectuais que a nossa raça possui; isto é, coloca-las em condições de se tornarem fecundas, de puderem realizar o ideal que, n’este momento histórico, abraça toas as almas sinceramente portuguesas: – Criar um novo Portugal, ou melhor ressuscitar a pátria Portuguesa, arrancá-la do tumulo onde a sepultaram alguns seculos de escuridade física e moral, em que os corpos definharam e as almas amorteceram” (PASCOAES, T. de, 1912: 1).

⁶⁴ Dionísio Vila Maior salienta que “os saudosistas procuram – à semelhança do Neogarretismo – valorizar temas e valores da cultura portuguesa” (VILA MAIOR, D., 1996:44).

bases de apoio para a [re]definição da autenticidade, da essência portuguesa” (VILA MAIOR, D., 1996: 45).

De acordo com António Quadros, o que estes homens pretendiam era “acima de tudo reencontrar, conhecer e assumir o ser português, num trabalho intelectual persistente de nova «demanda do Graal»” (QUADROS, A., 1989: 84). Este desígnio está resumido na conferência proferida por Teixeira de Pascoaes no Liceu da Póvoa de Varzim, no dia 27 de abril de 1914:

Resumindo. A Renascença Portuguesa tem dois fins: um imediato de educação nacional e outro mediato: o advento da Era Lusíada.

Para atingir o primeiro, serve-se de escolas, universidades, revistas, conferências, bibliotecas lusitanas, etc. Para tentar o segundo, serve-se das obras dos seus poetas e dos seus filósofos, entre os quais se destaca extraordinariamente um homem a quem chamarei vosso conterrâneo pelo grande amor que ele dedica a esta bela terra, Leonardo Coimbra, mas isto sem que eu abdique da honra de o considerar meu vizinho.

(PASCOAES, T. de, *ap.* SAMUEL, P., 1990:32)

Na terceira série da revista *A Águia*, publicada entre julho de 1922 e dezembro de 1927, sob direção de Leonardo Coimbra, este publicou treze artigos, sendo a maior parte deles divulgada nos doze primeiros números. Na apresentação desta nova série, Coimbra referiu que os objetivos iniciais da revista e do movimento da *Renascença Portuguesa* se mantinham intactos, ainda que adaptados às novas condições do pós-guerra. Insistia na necessidade de servir a pátria com o espírito democrático, permitindo, assim, que a República tivesse um “conteúdo social de melhor justiça, mais heróica fraternidade, mais lúcida compreensão e esforço de progresso no bem” (COIMBRA, L., 1922: 6). A própria Revista seria a prova do ideal democrático então propalado, já que a mesma “estaria aberta a todos os novos escritores, unidos no amor à terra e ao povo e tolerantes com as suas diversas opiniões políticas” (SANTOS, A. dos, 1990: 182).

A partir de janeiro de 1928 até dezembro de 1930, publicou-se a quarta série de *A Águia*, cuja direção era, então, colegial, tendo como dirigentes Leonardo Coimbra, Teixeira Rêgo e Hernâni Cidade. Todas as publicações desta série mereceram a atenção da Comissão de Censura que, pela primeira vez, se interessou pelos artigos desta Revista. Não obstante a interferência desta Comissão, Leonardo Coimbra manteve-se interventivo na defesa dos seus ideais pedagógicos e filosóficos.

- *Orpheu*

Entre a década de 80 do século XIX e a Primeira Guerra Mundial, desponta o modernismo⁶⁵, “um movimento estético em que a literatura surge associada às artes plásticas e por elas [é] influenciada [...]” (COELHO, J. do P., 1990: 654) a traduzir a inquietude de uma época em crise e com grande agitação social. Diversas correntes estéticas procuram a novidade contra o estabelecido numa clara reação aos valores e aos sistemas políticos, sociais e filosóficos em vigor. Algumas destas tendências empreenderam uma rutura, apregoando a liberdade criadora, o cosmopolitismo ou a originalidade. As frequentes mudanças operadas na sociedade portuguesa do pós-guerra, que implicaram um corte com o passado e uma incerteza face ao futuro, provocaram no sujeito uma profunda angústia existencial que desembocaria numa crise de identidade.

Tal como afirma Carlos D’Alge,

a vanguarda traz em si uma proposta revolucionária que entra não só em choque com os padrões aceites e assimilados, como propõe meios de expressão para modificação desses mesmos padrões. Ela assume uma postura ideológica, oferecendo à sociedade uma possibilidade de mudança, através de uma nova visão das coisas, e a utilização de uma nova linguagem. Em outras palavras, a vanguarda propõe uma *nova weltanschauung*, isto é, uma nova concepção do Mundo, o que implica uma transformação radical de todos os valores.

(D’ALGE, C., 1989: 8)

Teolinda Gersão considera que “o modernismo português revela uma dupla tendência: se por um lado se abre às novas estéticas, mantém por outro lado uma linha a que poderemos chamar decadentista, através da qual se continua a herança do passado” (GERSÃO, T., 1984: XXV).

Neste contexto histórico-cultural, a literatura não ficou indiferente à crise do indivíduo, e nomes como Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros e Fernando Pessoa,⁶⁶

⁶⁵ Interessa convocar o parecer de René Wellek e Austin Warren acerca da definição de período literário, como sendo “apenas uma subsecção do desenvolvimento universal. A sua história só pode ser escrita com referência a um esquema variável de valores, e este esquema de valores tem de ser tirado da própria história. Um período é, assim, uma secção de tempo dominada por um sistema de normas, convenções e padrões literários, cuja introdução, difusão, diversificação, integração e desaparecimento podem ser seguidos por nós” (WELLEK, R. e WARREN, A., 1985: 331). Para Dionísio Vila Maior, “uma das necessidades pedagógicas do entendimento dos períodos literários passa pela sua compartimentação em períodos, movimentos, eras, escolas, etc., que moldem, de forma cronológica, as mais importantes manifestações culturais e literárias que, ao nível temático-ideológico e técnico-formal, dominaram num determinado tempo e/ou num determinado espaço.” (VILA MAIOR, D., 1994a: 64).

⁶⁶ No entender de Vítor Manuel de Aguiar e Silva, “uma geração literária pode-se definir como um grupo de escritores de idades aproximadas que, participando das mesmas condições históricas, defrontando-se com os mesmos problemas colectivos, compartilhando de análoga concepção do homem, da sociedade e do universo

entre outros, que não obstante se terem iniciado no saudosismo, passam para o modernismo com todas as influências das correntes estéticas e filosóficas europeias, fazendo ecoar as vozes de um sujeito imerso em crise⁶⁷. Com eles, surge a revista *Orpheu*⁶⁸, “o primeiro grito moderno que se deu em Portugal” (NEGREIROS, A., 1992: 63), como intérprete dos novos ideais, que provocou “escândalo e troça, como aliás, os seus responsáveis desejavam: os jornais apodaram-nos de mistificadores ou alienados” (COELHO, J. do P., 1990: 773). Esta revista ‘escandalosa’, que tanta polémica traz consigo, é um órgão através do qual o poeta poderá lançar “uma série de ideias que urge atirar para a publicidade para que possam agir sobre o psiquismo nacional, que precisa de ser trabalhado e percorrido em todas as direcções por novas correntes de ideias e emoções que nos arranquem à nossa estagnação” (PESSOA, F., *apud* QUADROS, A., 1991: 80).

A revista *Orpheu* foi recebida pela crítica de forma muito negativa, a avaliar pelos artigos de *A Capital* (de 30 de Março de 1915) e *O Século Cómico* (de 4 de Abril de 1915). Segundo *A Capital*, os escritores do *Orpheu* cultivavam “a arte do paranóico literato” (ap. SÁ-CARNEIRO, s/d: 213-218), enquanto *O Século Cómico* ironizou com a impercetível mensagem que os seus textos transmitiam, ridicularizando com o facto de nenhum dos redatores deste jornal conseguir decifrar o conteúdo do primeiro número de *Orpheu* (tal proeza seria maior do que “se atravessasse agora os Dardanelos!” [ap. SÁ-CARNEIRO, s/d: 197-198]). Talvez o “poder de corrosão e de subversão” (LOURENÇO, E., 1984: 12) de *Orpheu* tenha desencadeado esta atitude da imprensa, pois, a «Ode Triunfal» ou a «Ode Marítima», de Álvaro de Campos (publicados no primeiro número de *Orpheu*) são textos onde, como refere Eugénio de Andrade, “a subversão não atingia apenas a linguagem mas as próprias instituições.” (ANDRADE, E. de, 1984: 13).

Fernando Guimarães considera que “entre nós, o surto da Vanguarda literária está, sem dúvida, relacionado com o aparecimento do movimento modernista, sobretudo a partir da publicação em 1915 da revista *Orpheu*” (GUIMARÃES, F., 1992: 5). Com efeito, os

e advogando normas e convenções estético-literárias afins, assume lugar de relevo numa literatura nacional mais ou menos na mesma data [...]” (AGUIAR E SILVA, V., M., 1984: 427).

⁶⁷ Importa, aqui, destacar o poeta Fernando Pessoa. De acordo com Robert Bréchon, citado por Vila Maior, “o mal «dont souffre Pessoa est de nature culturelle» (BRÉCHON, R., 1985: 89)” (*apud* VILA MAIOR, D., 1994b: 64). Quer isto dizer que o sujeito não pode ser desenraizado do seu contexto sócio-histórico-cultural, pelo que ele será o porta-voz de uma época impregnada de vicissitudes que transparecerão na produção artística do seu autor.

⁶⁸ Apenas foram publicados dois números desta revista, financiados pelo pai de Mário de Sá-Carneiro, uma vez que o terceiro número não chegou a ver a luz do dia, por inexistência de verba suficiente, segundo carta de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa, de 13 de setembro de 1915 (SÁ-CARNEIRO, M., 1979: 80-85).

participantes da revista literária *Orpheu* pretendem inaugurar uma forma de arte literária de elevado nível artístico, aliando o inédito e a originalidade, pelo que contestam e ridicularizam os ancestrais valores da burguesia. No entanto, Nuno Júdice assevera que “«Orpheu» não é o que em rigor se poderá chamar uma revista de vanguarda: nela se encontram conciliados elementos inovadores com elementos tradicionais, talvez até com mais peso deste últimos [...]” (JÚDICE, N., 1984: VII).

Neste sentido, apenas poderemos identificar uma rutura, caso se verifique um corte com o passado, o que Fernando Pessoa procurava encetar, quando disse “Afastamo-nos de Camões, de todos os absurdos enfadonhos da tradição portuguesa, e avançamos para o futuro”⁶⁹. Efetivamente, o discurso de *Orpheu* revela-se consentâneo com uma vertente de transição entre a tradição e o futuro⁷⁰.

De acordo com Elisabete Francisco, os mentores da revista *Orpheu* deviam adoptar “a clássica figura órfica que encerra em si a missão de não olhar para trás” (FRANCISCO, E., 2010: 217). Porém, este interesse em se afastar do passado marca uma posição extremamente radical, porquanto, em literatura, dificilmente se poderá estabelecer uma cisão perfeita com a produção literária anterior. Assim sendo, deveríamos compreender o primeiro Modernismo tal como Fernando Guimarães o entendeu, ou seja, como

uma espécie de continuidade [...] que se revela por um certo apelo à liberdade e ao prazer de *re-ler* – [...] encontrada na ausência duma radical e profunda ruptura entre os campos da linguagem que simbolistas e modernistas por caminhos diferentes conquistaram.

(GUIMARÃES, F., 1992: 6)

Também Jorge de Sena filia esta ideia e entende que “uma sociedade nova faz-se com formas novas, e com a revalorização sistemática de todo o passado distante ou próximo” (SENA, J. de, 1984: 18). Este crítico literário condena o hábito vigente em

⁶⁹ Fernando Pessoa, *Páginas Íntimas e da Auto-Interpretação* [textos estabelecidos e prefaciados por G. Rufolf Lind e J. do Prado Coelho], Lisboa: Ed. Ática, 1966, p. 122, in VILA MAIOR (1994: 126).

⁷⁰ A este propósito, cabe referir o conceito de Modernismo, segundo a perspectiva de Vicki Mahaffey, que considerou que “No seu sentido positivo, ‘modernismo’ assinala um corte revolucionário com ortodoxias estabelecidas, uma celebração do presente e uma investigação experimental do futuro. Com valor negativo [...] tem conotado uma incoerente e mesmo oportunista heterodoxia, uma anulação da disciplina da tradição” (MAHAFFEY, V., 1994: 512, in REIS, C., 1999: 453). Ora, este aspeto negativo deve ser minorado, dando “autoridade e prestígio às figuras tutelares do passado, cujos contributos na evolução do fenómeno artístico devem ser valorizados, perspectivando-se a história da arte e da literatura como um continuum de etapas e de fases sucessivas de ultrapassagem, superação e renovação, balizadas por marcos históricos [...]” (MACHADO, C., s/d: 5-6). O próprio título *Orpheu* remete para a tradição greco-romana, para a figura mítica de Orfeu, “o Cantor por excelência, o músico e o poeta” (GRIMAL, P., 1992: 340), que, com a sua lira e a cítara, conseguia encantar as feras mais ferozes, na sua *χαταβασισ* (catábase) ou descida aos Infernos. No entanto, podemos entender esta ação de retorno ao passado como uma forma de renovar o presente, com vista ao futuro, atribuindo-lhe o sentido mais pragmático que o futurismo lhe transmite.

Portugal de se “deita[r] fora o melhor que teve ou tem” (*ibidem*). Contrariamente a esta visão, surge Vergílio Ferreira que insere o *Orpheu* na “generalizada ruptura europeia das artes e das letras em relação ao passado – digamos a todo o passado, na viragem do séc. XIX para o séc. XX.” (FERREIRA, V., 1984: 22). Encontramos nesta afirmação a pretensão de cortar o vínculo com o passado e a inclusão da literatura entre as novas expressões de arte, tal como Nuno Júdice, ao afirmar que

«Orpheu» integra-se num movimento europeu que inclui a literatura num conjunto mais vasto de diversas artes: pintura, música, teatro, bailado – de que o Futurismo tentará efectuar a síntese. [...] Para se impor o movimento dispõe de um órgão literário – a revista; – a revista inova não apenas no conteúdo mas também no aspecto gráfico, apresentando-se como Manifesto de uma estética nova [...].

(JÚDICE, N., *idem*: IX-X)

Por outro lado, impunha-se, em Portugal, a obrigação de se libertar dos sentimentos negativistas e de inferioridade face ao que era estrangeiro, e de sair do provincianismo⁷¹ mental, iniciando uma “abertura às novas estéticas europeias” (VILA MAIOR, 1994: 67), para se afirmar no seio das artes mundiais. O próprio Fernando Pessoa, ao responder à pergunta “O que quer Orpheu?”⁷², afirma que *Orpheu* quer

Criar uma arte cosmopolita no tempo e no espaço. [...] Por isso a verdadeira arte moderna tem de ser maximamente desnacionalizada — acumular dentro de si todas as partes do mundo. Só assim será tipicamente moderna.

(PESSOA, F., 1986: 1318, *in* VILA MAIOR, D., *idem, ibidem*)

Graças ao carácter de novidade que esta publicação encerrava⁷³, o seu sucesso foi notório, não obstante a recetividade negativa que sofrera, nomeadamente pela literatura oficial, pelo público em geral e pela imprensa, e que foi estimulada pelo deliberado carácter humorístico e provocatório que os seus discursos deixavam subentender.

O espírito eminentemente revolucionário do corte com a tradição (próprio do futurismo) será, assim, a alavanca para projetar a literatura e a arte no futuro. Cabe, neste contexto, a afirmação de José-Augusto França, ao explicar que [o futurismo] “tratava de «criar a pátria portuguesa do século XX» [...] contra a decadência dum país [...] que

⁷¹ Para Pessoa e Almada “o provincianismo consiste em pertencer a uma civilização sem tomar parte no desenvolvimento superior dela — em segui-la pois mimeticamente, com uma subordinação inconsciente e feliz.” (QUADROS, A., s/d: 69, *in* JÚDICE, N., 1992: 98).

⁷² Com base numa afirmação de Vila Maior, esta resposta terá ocorrido “Presumivelmente em 1915, num apontamento para uma revista” (VILA MAIOR, D., 1994: 67).

⁷³ Nuno Júdice observa que “são os factores de inovação que sobrelevam o conjunto provocando o chamado ‘escândalo do Orpheu’, a que se misturam circunstâncias políticas (os republicanos tentam identificar Orpheu ao órgão literário da reacção monárquica)” (JÚDICE, N., 1984: VII).

estava «a dormir desde Camões», preso na «saudade», «nostalgia mórbida de temperamentos esgotados e doentes»” (FRANÇA, J.-A., 1991: 18).

Tratava-se, afinal, de colocar Portugal a par do moderno espírito europeu. Como enfatiza Carlos Reis, “para os modernistas, “[...] ter um pouco de Europa na alma” — frase de Fernando Pessoa que Sá-Carneiro destaca entusiasticamente na sua correspondência — “funcionava praticamente como uma divisa orientadora de todos os actos estéticos” (REIS, C., 2006: 170.) Sublinha, ainda, este autor, o “desejo de universalidade que impunha a superação das limitadas fronteiras portuguesas e, simultaneamente, de uma vontade de ruptura com a literatura do passado que sugeria uma viragem rumo ao futuro e despertava o fascínio por tudo quanto fosse inteiramente novo” (*idem, ibidem*).

- ***Nação Portuguesa***

No espaço de tempo que medeia entre a publicação das revistas *A Águia* (1ª Série, 1910; 2ª Série, 1912) e *Orpheu* (1915), surge uma outra revista designada por *Nação Portuguesa*, a qual foi “publicada em Coimbra em séries sucessivas a partir de 1914 e até 1938” (MARTINS, F. C., 2008: 498). Tratava-se de um valioso órgão de divulgação do espírito nacionalista do então recém-formado movimento do *Integralismo Lusitano*. Segundo Artur Anselmo,

a expressão Integralismo Lusitano aparece pela primeira vez em 1913, entre os emigrados políticos que se haviam refugiado na Bélgica, mas já antes um grupo de estudantes monárquicos da Universidade de Coimbra (Luís de Almeida Braga, Hipólito Raposo, Alberto de Monsaraz) lançara as sementes que permitiria renovar as doutrinas nacionalistas e restauracionistas.

(ANSELMO, A., 2008: 360-361)

Nascido a partir da insurreição monárquica liderada por Paiva Couceiro, em 1911-1912, este grupo é constituído por Luís de Almeida Braga, Rolão Preto, Gusmão de Araújo e António Sardinha, destacando-se este último por estar mais enraizado nos ideais desta revista, como sublinha Artur Anselmo, ao enfatizar a ideia de que “o Integralismo Lusitano e Sardinha eram um só” (*idem, ibidem*). Dado o fracasso desta rebelião, muitos dos seus membros exilaram-se, nomeadamente na Bélgica, onde publicam a revista *Alma Portuguesa*, em 1913, considerada o embrião de *Nação Portuguesa* (*apud* SEABRA, J. A., 2003: 29). Por outro lado, houve igualmente vários colaboradores de *A Águia* que

participaram na *Nação Portuguesa*, como foi o caso do Visconde de Vila-Moura e de Afonso Lopes Vieira. (apud SANTOS, A. R. dos, 1990: 107).

A *Nação Portuguesa* afasta-se por completo do espírito do movimento da *Renascença Portuguesa*⁷⁴ e da geração de *Orpheu*, ainda que a ligá-los exista um elemento decisivo deste período histórico em concreto – a busca incessante da identidade nacional e do sentido da alma pátria. Como constata Fernando Cabral Martins “o nacionalismo é um aspecto em que se aproxima do Saudosismo ou do Modernismo propriamente dito (basta lembrarmos a importância da ideia patriótica em Pessoa, ou a reivindicação tonitruante de nacionalismo em Santa Rita Pintor)” (MARTINS, F. C., *idem*: 498).

A revista *Nação Portuguesa* ganha, destarte, um papel e uma dimensão de relevo ao pugnar pela instauração de tais desígnios ideológicos, agitando a consciência das elites intelectuais do país, no sentido de agirem em prol da reforma política que preconizavam. O *Integralismo Lusitano*, através de uma ótica marcadamente conservadorista, pretendia que a alma nacional de todos os portugueses fosse reencontrada. Isto só se consubstanciaria através da intervenção do Estado, caso possibilitasse esse reencontro com a Nação imortalizada pela História, o que, na sua opinião, se perdera com o Liberalismo e com a República. É com base nesta ideia que os membros do *Integralismo Lusitano* utilizam recorrentemente a expressão “reaportuguesar Portugal” como síntese do seu pensamento, o que implicava não só a restauração da legitimidade monárquica, mas também da condição essencial da religião católica. Neste contexto, é de salientar o parecer de Fernando Cabral Martins, de que

a defesa da monarquia no novo contexto da revolução republicana, ou da Igreja Católica, ou a herança do próprio nacionalismo militante não são talvez os elementos decisivos deste movimento, mas sim o modo pelo qual quer realizar-se: o regresso a uma «luz que se apagou, vai para quatrocentos anos».

(MARTINS, F. C., *idem, ibidem*)

Constitui-se, assim, a revista *Nação Portuguesa*, como o meio de excelência da difusão dos ideais patrióticos veiculados pelo *Integralismo Lusitano*, enfatizando, durante o tempo da sua publicação, a profundidade e a ancestralidade espirituais próprios da Pátria portuguesa. Realçou, outrossim, o tradicionalismo da nação, assente numa unidade rática e religiosa; evidenciou a rusticidade e o sentimento telúrico, com a crença inabalável de que

⁷⁴ Neste âmbito, Alfredo Ribeiro dos Santos afirma que “Além das antinomias República e Monarquia, acção cultural e acção política, heterodoxia panteísta e ortodoxia católica, o conceito de *Raça* na *Renascença Portuguesa* é substituído pelo de Nação no *Integralismo Lusitano*” (SANTOS, A. R. dos, 1990: 106).

a alma da Nação se encontra na terra, não deixando de perspetivar a nação como um organismo vivo, dotado de uma vida intensa e singela. É sobremaneira notória a vertente literária que frequentemente estava presente nas páginas da revista, bem como as preocupações estéticas que os seus membros e colaboradores manifestavam. No entanto, é a vertente política que acaba por se sobrepor – o movimento transforma-se em Partido Monárquico, em 1915, sob o comando de Rui Ulrich, extinguindo-se, em 1933, nos primórdios da ditadura salazarista, fruto da ascensão ao poder deste estadista e da morte do exilado rei D. Manuel II.

4.2. Leonardo Coimbra

A implantação da República constituía, de facto, um marco decisivo para a vida política, social e cultural do país; todavia, nascido sob a égide do positivismo, o regime recentemente instaurado não se inscrevia na ideologia profunda de Portugal. Já Teixeira de Pascoaes afirmara na revista *A Águia* (1ª série), em 1911, que o cinco de outubro fora um facto de grande alcance, mas que “agora só resta (e será o mais custoso) apagar os fachos de Paris, e guiarmo-nos pela nossa própria candeia, alimentada com o azeite das nossas oliveiras... É preciso educar este Povo dentro da sua personalidade [...] (PASCOAES, T. de, 1988: 26).

Recordemos que nos anos anteriores à República, “os governos monárquicos tinham-se indiscutivelmente ocupado mais de caminhos-de-ferro, de comércio, do que da educação” (MARQUES, O., 1974: 226), o que predispunha, agora, a necessidade de se alterar a visão da cultura em Portugal, investindo, pois, na pedagogia e na educação.

A República desiludia os que esperavam a reconquista do destino histórico português; era imperioso que se conferisse uma feição portuguesa à jovem República, implementando uma pedagogia que propiciasse o reencontro do homem português com as suas características mais peculiares, e que constituíam a sua originalidade e grandeza, isto é, a sua identidade.

Nos estatutos da *Renascença Portuguesa* constava a intenção de promover a cultura do povo português por meio de conferências, de manifestos, de revistas, de livros, de bibliotecas e de escolas. Efetivamente, este intuito foi cumprido, pois quer a revista mensal *A Águia*, quer o quinzenário *Vida Portuguesa* foram mantidos durante a existência deste

movimento cultural, o qual fomentou, ainda, o lançamento de livros, a realização de exposições de pintura, de concertos musicais e de centenas de conferências e cursos sobre história, ciências naturais e filosofia, integrados nas “universidades populares”. No entanto, continuava a nutrir-se o sentimento de que a República carecia de conteúdo renovador e fecundo, o que levou Pascoaes a afirmar, em 1913, que

os cursos da Renascença Portuguesa, assim como as lições da sua Universidade Popular, [tinham], principalmente, em vista iniciar uma educação nacional, uma educação que [criasse] portugueses autênticos a qual, generalizando-se no país, [seria], dentro em algum tempo, um magnífico antídoto da venenosa educação estrangeira que já vem do Constitucionalismo e nos [podia] levar à perda da nossa Independência”.

(*idem*: 68)

É através da educação que o Homem adquire a cultura da raça e da espécie, embora esteja condicionado pela seleção dos elementos essenciais dessa cultura, pelos processos de transmissão dos mesmos elementos e pela forma de atuação dos fatores da educação (família, meio e escola). A construção do Homem depende, portanto, de inúmeros fatores, destacando-se fundamentalmente, a invenção e a imitação.

Teixeira de Pascoaes e Guerra Junqueiro partilham exatamente a mesma preocupação — a educação da infância e juventude portuguesas — e ambos sabem a importância de que se reveste a educação na formação da cultura e conhecimento de um povo. A imagem que detêm da sociedade do seu tempo é negativa, pessimista e percorrida por uma sensação de profunda decadência que, por sua vez, os estimula a perceberem o contexto sociopolítico em que se encontram inseridos, e a procurarem respostas para a transformação de Portugal. Essa procura leva-os à reflexão filosófica e à criação de um pensamento que se liga, essencialmente, à ideia da existência do homem português ideal, que, por ventura, em algum período da sua história, o terá sido, mas que o deixou de ser, e cuja semente de genuinidade se encontra nele latente, pronta a germinar.

De acordo com as palavras de Ferreira de Brito, “Guerra Junqueiro informado sobre a política educacional dos países mais desenvolvidos da Europa, foi inclemente com o estado da educação do seu país” que considerava “conservadora, rotineira e já ultrapassada na época pelos novos figurinos escolares” (BRITO, A. F. de, 2002: 249, 253). Do poema “A Escola”, da autoria de Junqueiro, destacam-se dois versos bastante emblemáticos da importância da educação e do papel preponderante que esta pode desempenhar na formação dos homens portugueses, idealizados como capazes de construir um Portugal diferente daquele que conhece: «Que o homem sai da criança, / Como o fruto sai da flor»

(idem: 253). É, também, pensando na importância da formação da consciência estética e cívica na infância que Guerra Junqueiro publica, em 1877, *Contos para a Infância*, “em que revela uma fina sensibilidade selectiva no gosto pela narrativa literária e moral, de grande enlevo rítmico e simplicidade de cenários, muito próxima da natureza, fator determinante nas novas teorias de educação infantil” (idem: 254).

Será, portanto, pela educação da Alma Lusíada, pela germinação e pelo desenvolvimento da saudade metafísica, que se chegará à criação do português genuinamente fiel à sua essência, homem, ao mesmo tempo, de instinto livre e criador, integrado na modernidade, de perfeita consciência ecológica na sua ligação à natureza, relembrado, agora, de que a alma é essa memória originária do divino que habita em si.

Decorrido mais de um século após o nascimento oficial da *Renascença Portuguesa*, em janeiro de 1912, recordemos o ímpeto glorioso do filósofo e pensador português Leonardo José Coimbra (1883-1936), um dos fundadores deste movimento, juntamente com Teixeira de Pascoaes, Jaime Cortesão, Raul Proença, e considerado um dos seus maiores vultos. Para a apreensão da sua obra cultural, filosófica, social, política e educacional, é importante compreendê-lo como um humanista curioso e destemido, que participou ativamente nos momentos históricos e polémicos do surgimento e da implantação dos ideais republicanos em solo português. A sua relação crítica e o combate pessoal que travou com as poderosas autoridades políticas da sua época denotam a sua preocupação com a proposta do novo regime. A efetivação desta proposta e as expectativas políticas em relação à Primeira República inquietavam Leonardo Coimbra, para quem os objetivos republicanos só seriam inteiramente alcançados com a valorização do aspeto espiritual e a evolução do livre-pensamento em conceitos educacionais que enfatizassem o homem na sua conceção filosófica e totalizante.

Enquanto colaborador da *Renascença Portuguesa*, Leonardo Coimbra publicou *O Criacionismo* (inserido na «Biblioteca da Renascença Portuguesa») ⁷⁵, fez conferências e deu entrevistas, redigiu artigos para a Revista *A Águia*, publicou vasta produção literária ⁷⁶,

⁷⁵ “Tese que apresentaria a concurso para o lugar de professor assistente do grupo de Filosofia da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. A intuição essencial da obra despontara há muito, em finais de 1908 [...]. Entre 5 de Maio e 20 de Junho de 1912, dedicou-se à redacção de *O Criacionismo* e partiu para Lisboa, a defendê-lo [...]” (PIMENTEL, M. C., 1999-2001: 61).

⁷⁶ “De 1913 a 1918, Leonardo redigiu e publicou: *A Morte* (1913), livro que resulta do texto da conferência pronunciada no Centro Comercial do Porto, a 23 de Julho de 1913, integrada nas acções da «Renascença Portuguesa»; o conjunto de lições que efectuou em 1914 na Universidade Popular do Porto, a que deu o título *O Pensamento Criacionista* (1915); *A Alegria, a Dor e a Graça* (1916); *A Luta pela Imortalidade* (1918).

e promoveu a criação das Universidades Populares⁷⁷, projeto que começou por se verificar no Porto e em Coimbra, no ano de 1912.

Toda a sua vida foi pautada por uma atividade multifacetada, entre a ação cultural, cívica, política e, fundamentalmente, pedagógica. Para Teixeira de Pascoaes, “Leonardo Coimbra é uma Trindade: o orador, o professor e o filósofo” (COIMBRA, L., 2004: 25). Todavia, este pensador e filósofo foi, acima de tudo, um amante do saber e “formador de jovens e adultos – pedagogo e antropedagogo; [...] educador, na escola, na política, nas actividades cívicas e culturais, com um elevado espírito de missão, dentro dum horizonte espiritualista, moralizante, metafísico e religioso” (*ibidem*: 22).

É sobre a sua ação pedagógica que nos debruçaremos, movidos pela atitude determinada que Leonardo Coimbra sempre revelou perante a ação educativa que empreendeu ao longo de toda a sua vida. Foi professor liceal no Porto, na Póvoa de Varzim e em Lisboa. No entanto, o seu marco ficou gravado na criação da primeira Faculdade de Letras da Universidade do Porto, em 1919, assim como da Faculdade de Filosofia da mesma Universidade, “uma escola inovadora pela sua expressão e métodos de acção para a qual convocou, sem os tradicionais concursos, alguns dos melhores teóricos portugueses da época que também se incluíam no Movimento da Renascença e foram dele colaboradores” (NORONHA, M^a T. de, 2007: 139).

Foi Diretor da Faculdade de Letras da Universidade do Porto e foi ministro da Instrução Pública por duas vezes (entre 2 de abril e 28 de junho de 1919, e entre 30 de novembro de 1922 e 8 de janeiro de 1923).

A sua primeira passagem pela pasta da Instrução foi fulgurante, produzindo e publicando numerosa, avançada e clarividente legislação sobre pontos vitais do sistema educativo e cultural do país. Da segunda vez as condições foram-lhe menos favoráveis, rapidamente se vendo enleado na questão do ensino religioso que o obrigou a pedir a demissão [...]

(PATRÍCIO, M. F., 2000: 84)

[...] Foi na sequência dos últimos acontecimentos da sua vida como Ministro que surgiu, ainda no ano de 1919, o opúsculo *A Questão Universitária*, texto integral do principal discurso que o filósofo pronunciou na Câmara dos Deputados e que encerrou o debate. [...] Seguiram-se, em 1921, *O Pensamento Filosófico de Antero de Quental e Adoração: Cânticos de Amor*. Em 1922, *Do Amor e da Morte*. [...] 26 de Abril de 1926 pronunciou a conferência de que resulta o opúsculo *O Problema da Educação Nacional*, publicado no mesmo ano. [...] Entretanto, tinha publicado: em 1923, *A Razão Experimental: Lógica e Metafísica*, Guerra Junqueiro e Jesus; em 1927, *S. Francisco de Assis: Visão Franciscana da Vida e Notas sobre a Abstracção Científica e o Silogismo*. [...] O seu ciclo de produção activa encerrou-se na década de 30 – ensinava ele no Liceu Rodrigues de Freitas – com *A Filosofia de Henri Bergson* (1934) e *A Rússia de Hoje e o Homem de Sempre* (1935)” (*idem*: 61-62).

⁷⁷ Para uma visão mais detalhada deste projeto da *Renascença Portuguesa*, cf. SAMUEL, P., 1990: 381-389.

Sabemos que Leonardo Coimbra fez escola e deixou muitos discípulos, como, por exemplo, Álvaro Ribeiro, José Marinho, Delfim Santos, Sant'Anna Dionísio, Eugénio Aresta, Augusto Saraiva e Agostinho da Silva. As suas qualidades oratórias cedo vincaram a sua presença no meio intelectual da *Renascença Portuguesa*. António Quadros considera que Coimbra foi admirado pelos seus contemporâneos, “muito mais pelas suas extraordinárias qualidades oratórias e persuasivas ou pelas suas virtudes pedagógicas de mestre e professor, do que pelo conteúdo nuclear do seu pensamento filosófico e científico” (QUADROS, A., 1985: 22).

Uma das suas características mais peculiares, que o tornaram, na opinião dos seus discípulos, um “Mestre excepcional” (PATRÍCIO, M. F., *idem, ibidem*), foi o facto de Coimbra não se limitar ao espaço fechado da sala de aulas; “era homem de tertúlia e de passeio na rua a pensar e a discutir, mesmo com os alunos” (*ibidem*). Esta atitude do pedagogo-filósofo revelava uma presença muito próxima da escola peripatética aristotélica, provavelmente a inspiradora desta atitude de ensinar ao ar livre, permitindo um contacto com a realidade envolvente e promovendo o pensamento livre. Como bem explica Manuel Ferreira Patrício, “a pessoa moral é impensável sem a liberdade. Logo, sendo a filosofia o órgão da liberdade, a educação é a realização dessa liberdade” (PATRÍCIO, M. F., *idem ibidem*). Leonardo Coimbra procurou fazer da sua filosofia uma “estética da liberdade” e uma “moral da beleza” (COIMBRA, L., 2004: 281).

Alicerçou toda a sua reflexão sobre a educação integral da pessoa, nos seis pilares: “a Sociedade; o Estado; o Homem; a Cultura; a Razão; a Política” (PATRÍCIO, M. F., *idem, ibidem*), evidenciando que a sua essencial preocupação foi, indubitavelmente, “o Homem-pessoa moral”. Todavia, não dissocia a sociedade da educação, que caminham lado a lado, pois, na sua perspectiva, não há “genuíno desenvolvimento da Sociedade sem dialéctico desenvolvimento da consciência do Homem. [...] Eis por que qualquer revolução Social desejada tem de associar a si a Revolução educativa: tal sociedade, tal educação; tal educação, tal sociedade” (*ibidem*).

Para Leonardo Coimbra, a educação é uma preocupação de longa data⁷⁸, ainda no período anterior à *Renascença Portuguesa*, pois, como afirma Alfredo Ribeiro dos Santos, foi por ele tratada “na tribuna, na conferência e na imprensa” (*apud* SAMUEL, P., 1990:

⁷⁸ António Cândido Franco afirma que “O interesse pela educação vinha dos artigos publicados em revistas anarquistas [...] e foi depois a trave que lhe estruturou a intervenção cívica” (FRANCO, A. C., 2008: 171).

177). Realce-se que, já entre os anos de 1905 e 1907, desde a participação em periódicos como *A Vida*, *Semana Azul*, *Ilustração Popular*, *Pátria*, e nas revistas *Nova Seara* e *Nova Silva*, revelara “o seu empenho na teorização de medidas e soluções tendentes a resolver determinados problemas sociais, económicos e de educação, que afligem a sociedade portuguesa” (SAMUEL, P., 1990: 362).

Efetivamente, em 1907, publicara, na revista *Nova Silva* (que fundou, juntamente com Cláudio Basto, Álvaro Pinto e Jaime Cortesão)⁷⁹, um artigo intitulado «Professores», que Alfredo Ribeiro dos Santos considera ser o “primeiro passo da sua carreira de paladino da Educação” (FRANCO, A. C., 2008: 176). Usou este meio literário para explanar a sua opinião irónica sobre o ensino português, que ele considerava retrógrado, agarrado ao passado, e avesso aos progressos da civilização: “Arredados a um canto da Europa, desconfiados e rotineiros, rebeldes a progressos inovadores, pachorrentos e madraços, resistimos heroicamente às solicitações do mundo civilizado” (COIMBRA, L., 1907: 3)⁸⁰. Para ele, o professor era visto como uma pessoa “sem o amor pela profissão [...], vê nela apenas um modo de ganhar a vida, que acaba por se lhe tornar impertinente e maçador” (*ibidem*). Este desprimor com que caracteriza os docentes mostra bem o repúdio pelo magistério do seu tempo, o qual ele pretendia modificar, dando-lhe um cariz progressista e mais racional: “Assim, enquanto o ensino oficial estrangeiro vai sofrendo as modificações exigidas pela evolução do criterio filosófico, o ensino português vive ainda nos moldes e processos metafísicos” (*ibidem*).

António Quadros viu nestes textos da *Nova Silva* a expressão de “um pensamento de tendência anarquista” (QUADROS, A., 1989: 106), que se encontrava igualmente explícito numa outra publicação portuense, *A Vida* (1906), em que já se evidenciavam os fundamentos do Criacionismo, como a ânsia de liberdade e a agilidade de pensamento. Coimbra viria a destacar-se, ainda, como um dos fundadores da *Sociedade dos Amigos do A. B. C.*, que se empenhara fortemente na luta contra o analfabetismo em Portugal.

Numa crónica publicada no jornal *A Montanha*, em 16 de março de 1911, intitulada “A Reforma do Ensino”, Coimbra expõe sucintamente o seu pensamento acerca da educação. Assim, subscreve o que dissera anteriormente, que

os equivalentes [da primitiva unidade espiritual] formam a herança da cultura humana.
Educar é transmitir essa herança. Transmitir apenas parte dessa herança é um imbecil

⁷⁹ Considerada “o embrião originário d’A *Águia* futura” (SEABRA, J. A., 2003: 25).

⁸⁰ In http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/NovaSilva/1907/N05/N05_master/NovaSilva_N05.pdf.

empobrecimento voluntário e obra de má pedagogia, pois, não dando a verdadeira unidade espiritual, forma individualidades violentadas e, por isso, violentas, egoístas, cerradas à tolerância.

(COIMBRA, L., 2004: 231)

Acrescenta, depois, quais os equivalentes que devem ser transmitidos na instrução primária e no primeiro ciclo liceal: a ciência, a arte, a moral e a filosofia:

A ciência será representada pela cosmologia (astronomia, geologia, física e química, teorias cosmológicas, biologia, zoologia, botânica, teorização biológica, psicologia e sociologia. [...] ciências ensinadas não na sua riqueza material, mas no seu formalismo teórico. A prática usada como meio pedagógico e não como fim. [...] A música e o canto, o desenho e a modelagem irão oferecendo alimento às aspirações estéticas. A literatura vai coroar a obra estética [...] Depois viria a reflexão filosófica sobre todas as ciências, sobre a arte e, enfim, sobre a vida [...]

(*ibidem*: 232)

Em 1912, publicou a dissertação preparada para o concurso de exercício de funções docentes na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, da qual resultou o livro *O Criacionismo (Esboço de um Sistema Filosófico)*, inserto na coleção “Biblioteca da Renascença Portuguesa”. Também este livro assume cariz pedagógico, tendo o próprio Leonardo Coimbra afirmado que a filosofia criacionista é, não só, um método dialético e construtivo, mas também um método pedagógico. A máxima que, nesta obra, ilustra sinteticamente o seu pensamento — “O homem não é uma inutilidade num mundo feito, mas o obreiro dum mundo a fazer” — revela o criacionismo nacional que perpassa na sua filosofia, afirmando, ainda, que a renascença do espírito de um povo, descaracterizado por influências estrangeiras, exige a procura do seu verdadeiro espírito, em articulação com o postulado por outros pensadores e poetas da *Renascença Portuguesa*. Ressalta Leonardo Coimbra que “A filosofia moderna será, pois, aquela que, admitindo a atividade criadora ou a liberdade, se serve dos conceitos feitos para exaltar e erguer a vida a novas riquezas económicas, intelectuais e morais. É o que chamo de criacionismo” (PIMENTEL, 1999-2001:59).

Neste sentido, dois anos após a implantação da República, em entrevista para o jornal *O Mundo* (transcrita em *A Vida Portuguesa*, no ano de 1913), Leonardo Coimbra afirmava que a defesa da República ameaçada passava pela criação de um ideal coletivo, impeditivo da dissolução das vontades. Questionado quanto ao modo de criar esse ideal coletivo, Coimbra respondeu que seria com a “lusitana forma da alma popular”, acrescentando que a profundidade da alma nacional apareceria logo que esta se esquivasse ao deslumbramento pelos modelos estrangeiros, devendo procurar-se o caminho na riqueza

espiritual do povo português, quiçá na sua identidade. Importava, então, construir o homem, construir a sociedade, daqui relevando a importância conferida à pedagogia.

Manuel Ferreira Patrício é da opinião que existe, na filosofia criacionista, uma associação entre o pensar e o ser⁸¹, que só se adquire por meio da educação, a qual, ligada ao crescimento moral da pessoa, faz crescer a liberdade e o espírito, dos quais nasce a cultura:

É uma doutrina original, ao mesmo tempo gnosiológica e ontológica, enlaçando unitariamente o pensar e o ser, no quadro de um idealismo dialético de coroamento personalista. A coroa desse idealismo é, ao nível humano, a pessoa moral. Ora a pessoa moral é impensável sem a liberdade. Logo, sendo a filosofia o órgão da liberdade, a educação é a realização dessa liberdade.

(PATRÍCIO, M. F., 2000: 84)

Esta ideologia criacionista contesta o pensamento então dominante que se deixava conduzir pelo positivismo cientista do escol republicano português⁸², embora não fosse esse o principal intuito de Leonardo Coimbra, enquanto educador, pois ele foi um “educador nato que prodigamente espalhou ideias mas que teve como preocupação não apresentar «ideias feitas» mas sim fazê-las nascer” (SANTOS, A. R. dos, 1990: 177). Leonardo Coimbra exige, assim, para o ensino uma alteração integral de atitudes, métodos e pedagogias, com a mudança de um ensino baseado na mera transmissão de conhecimentos para uma pedagogia qualitativa, centrada no aluno, o qual deverá ser entendido como pessoa e não como simples aluno. Esta ação pedagógica deverá promover as suas capacidades criadoras, as quais lhe permitirão desfrutar da alegria de conhecer, de pensar, de construir e de comunicar em sociedade. Como enfatiza António Quadros, a filosofia criacionista, “Construindo o homem, construindo a sociedade, [...] conduzirá e orientará a civilização” (QUADROS, A., 1989: 108). Neste contexto, a ação do educador afigura-se verdadeiramente decisiva e o estímulo das capacidades criadoras do educando será sempre parte integrante da sua ética profissional, em todos os graus de ensino.

No número um da primeira série da Revista *A Águia*, em dezembro de 1910, Leonardo Coimbra publica um artigo sobre a importância da educação, intitulado “Sobre Educação”. Neste texto, enfatizava o valor que a educação tem, por dar a “medida da

⁸¹Como salienta Manuel Cândido Pimentel, “o mistério ontológico se pode dizer o núcleo essencial de atracção do pensamento metafísico de Leonardo Coimbra” (PIMENTEL, M. C., 1999-2001: 57).

⁸²Pinharanda Gomes considera que “A tese de Leonardo visava a destruição do positivismo, tido e havido como doutrina oficial da República e das escolas superiores” (GOMES, P., 1987: 66.) Também na opinião de José Augusto Seabra “Na sua obra filosófica, de largo fôlego e envergadura, Leonardo Coimbra fez nomeadamente uma crítica cerrada do positivismo, e mais amplamente do que chamava o «cousismo», propondo-se com o criacionismo empreender uma «filosofia da liberdade»” (SEABRA, J. A., 1996: 36).

liberdade umana” (COIMBRA, L. 1910: 2)⁸³. Para ele, a educação teria de se alicerçar na cultura uma vez que “todo o homem culto possui, além da vastíssima herança do seu passado biológico, a riqueza de uma determinada tradição histórica e da tradição da cultura humana” (*ibidem*). O homem será, assim, o resultado de um complexo biológico e cultural, e a educação “deve dar ao homem a si mesmo, envolvendo-o de claridade interior [...]” (*idem*: 4). Deste modo, a memória da cultura permite ao indivíduo integrar-se na sociedade. O Homem é, pois, constituído por “uma dualidade entre a parte do carácter que é a objectivação do passado e a parte do carácter que é a antecipação do futuro. Por isso a educação depende da tradição mental do povo e faz a transmissão e enriquecimento dessa tradição” (*ibidem*: 193).

Como é evidente, Leonardo Coimbra não se alheava da questão educativa, que se revestia de grande importância para o país, na primeira metade do século XX, e ia promovendo “um estudo largo e profundo da teorização pedagógica, não podendo deixar de intervir como reformador do Ensino” (SANTOS, A. R. dos, 1990: 177-178).

O homem e a sua situação existencial no mundo serão os temas mais debatidos por este pensador, numa intrínseca relação com a tradição cultural, invocando “a consciência de uma raça lusa, a noção de civilidade pela arte de ser português [...] [visando] a implantação da Era Lusíada, alicerçada num plano de educação que seria, no desejo do sábio Leonardo Coimbra, o da cultura nacional humana” (SAMUEL, P., 1990: 362-363). Na opinião de Leonardo Coimbra, a *Renascença Portuguesa* só poderia existir com base num novo projeto pedagógico nacional.

A 30 de abril de 1926, Leonardo Coimbra proferiu a conferência “O Problema da Educação Nacional”, no Congresso do Partido da Esquerda Democrática, na qual destaca, novamente, a sua preocupação com a educação do nosso país, lançando, de forma estruturada, as bases da Reforma do Ensino Português e ensaiando já as bases filosóficas de uma Teoria da Educação. Viviam-se, então, um período muito dinâmico na área das inovações pedagógicas, como o comprovam a Liga Internacional da Educação Nova, Célestin Freinet e a Escola Moderna em França (AMADO, C. M. M., 2007: 207-217), a Pedagogia Waldorf, de Rudolf Steiner, na Alemanha. Poderíamos, também, referir os

⁸³ Texto disponível em formato digital, in <http://purl.pt/12152>, BND > A água: revista quinzenal ilustrada de literatura e crítica, Porto, 1910-1932, acedido em agosto de 2014.

múltiplos estudos académicos sobre educação, que estruturavam o que hoje designamos por Ciências da Educação.

Coimbra procura, com esta intervenção, “exercer a influência sócio-pedagógica que se impunha, num país atrasado e passivo, como era o nosso” (MANSO, A., 2002: 33). Para Leonardo Coimbra, “só são fortes as nações cultas” (COIMBRA, L., 1926: 7), pelo que a educação tinha subjacentes três objetivos — familiares, nacionais e humanos:

Para a família o fim da educação é essencialmente a habilitação do indivíduo para a capacidade de triunfo na luta pela vida. [...] A educação nacional terá como finalidade a prosperidade e engrandecimento de uma Nação, variando, pois, os métodos educativos com o ideal nacional. [...] Temos então a finalidade nacional-humana, como único destino viável a polarizar a educação moderna.

(*idem*: 5-8)

Partindo destas premissas, Leonardo Coimbra define assim a educação: “educar é cultivar as liberdades criadoras da cultura nacional-humana” (*idem*: 9). Destarte, releva o papel fundamental que o próprio Estado⁸⁴ tem nesta missão educativa, dado que, sendo o “órgão de consciência da vida social” (*idem*: 11), cabe-lhe o papel decisivo de fornecer ao homem os conteúdos e os meios que lhe permitam desenvolver essas liberdades criadoras em prol da cultura nacional-humana, pois “Não o forma; mas cultiva-o, cria-lhe o meio, onde êle activamente assimila e em reacção desenvolve as suas qualidades de liberdade criadora da cultura nacional humana” (*idem, ibidem*). Na sua opinião, um Estado é democrata ao exercer uma atividade, um método espiritual que transforma uma sociedade, e esta transformação deve ocorrer na educação oficial com o apoio e organização de todos os meios com grande influência educativa sejam ministérios, polícia ou outras instituições.

Ao debater a finalidade da educação no cenário cultural lusíada, salienta que é a educação que fará Portugal evoluir e prosperar no panorama republicano recentemente instaurado, porque “nenhuma nação pode viver sem cultura e as formas de cultura são

⁸⁴ Discorrendo sobre os direitos do Estado, Coimbra reconhece a necessidade da existência do Estado como “órgão de execução do conjunto de medidas supostas necessárias e suficientes para a conservação e desenvolvimento da cultura” (COIMBRA, L., 1926: 12). Independentemente de não ser o único fator determinante para o desenvolvimento cultural, o Estado deve assumir a responsabilidade de coordenação, acompanhando o progresso, obedecendo à moral da época (*idem*: 12-13). As suas palavras denotam claramente uma simpatia pelo Estado democrata onde uma sociedade “em que os espíritos cooperam num acordo de vontades e razões, acordo feito em cada um pela sua autonomia e em todos porque essa autonomia” (*idem*: 29) é concedida sociologicamente através da liberdade, igualdade e fraternidade (cf. *idem*: 32-33).

todas hoje de carácter universalista: a Ciência, a Filosofia, a Arte, a Técnica e até as Religiões” (*idem*: 07).

Ao longo de toda a tese exposta por Leonardo Coimbra, apercebemo-nos de que é sua intenção impedir que o homem fique aprisionado e inerte numa cultura retrógrada. A proposta de reforma educativa do filósofo é a aplicação prática do seu pensamento filosófico, como confirma Calafate: “Outro dos aspetos característicos da dialética [criacionista] encontra-se na assertiva de que a cognição, a afectividade e a volição não se apresentam como instâncias atuando de modo separado, mas interpenetradamente” (CALAFATE, P., 1999-2001: 82). Avança uma pedagogia que engrandece o espírito cultural dos portugueses pela assimilação de conteúdos, sem a obrigatoriedade da sua memorização, e que acabariam por se tornar conhecimento durante o processo (COIMBRA, 1926: 42). Condena, assim, a atitude dos métodos educativos que, segundo ele “depositem a instrução no espírito dos educandos, como o capitalista que depositasse no cofre os seus cabedais para que se não percam, em vez de os dar ao fomento de novas e crescentes riquezas” (COIMBRA, L., *idem*: 9). É a reafirmação da parábola dos talentos, ou seja, para Leonardo Coimbra, o homem não deve ser um mero repositório de conhecimentos, de uma cultura tradicional, mas deve investir, criar novas culturas, cimentando solidamente as suas bases. Este processo é pró-ativo, uma vez que, na sua perspectiva, “a cultura humana é evidentemente uma realidade dinâmica, uma ideia em movimento gerador e não uma cousa, um tipo, um modelo estático a atingir” (*ibidem*: 8-9). Pretende, destarte, contrariar a incapacidade dos estudantes para exercerem o espírito crítico sobre os conteúdos programáticos que são objeto dos seus estudos, em que não há “alegria de compreender”, onde os alunos são “incapazes de reacções vitais, criadoras, e entusiastas” (*ibidem*: 41), considerando que a descoberta da realidade se pode dar pela “poeticidade do pensar” que não contraria a “matriz dialética da razão experimental enquanto aberta às potências da afectividade, do sentimento e da emoção” (CALAFATE, P., *idem*: 89). Subjaz a estas afirmações o seu conceito de pensamento pensante, de pensamento dinâmico, o pensamento experimental que não se mantém estático, mas que se liberta “das dificuldades e das contradições dos conceitos em que se enreda” (*ibidem*: 80), bem como a sua conceção de cultura como pilar da evolução da sociedade.

Neste sentido, Coimbra aponta a educação como sendo voltada para o futuro, à semelhança de um corredor que ao encontrar um obstáculo,

apoia-se no presente, aproveita a força viva, acumulação das velocidades passadas, mas olha para além, para a frente, para o futuro da marcha que vai fazer. O passado dá-lhe força, isto é, a cultura atingida; o presente dá-lhe o ponto de aplicação dessa força, o futuro é a linha de direcção marcada na velocidade virtual do presente, seja no genésico estremecimento da cultura.

(idem: 10)

Assim, e como destaca António Quadros, a perspectiva de Leonardo Coimbra consubstancia-se na ideia de que

[...] a obra portuguesa não é apenas e simplesmente o património herdado, a memória do que foi um grande e universal movimento colectivo, o canto dos nossos poetas, desde *Os Lusíadas* ao *regresso ao Paraíso*. A obra portuguesa é o feito, é o por fazer, é o passado e o futuro. Se na obra de Camões temos a alma lusitana, as virtudes antigas que ele canta são acima de tudo as fontes onde devemos ir buscar a força para a obra de hoje. [...] Como? Por uma educação simultaneamente nacional e humanista, por uma pedagogia capaz de elevar os portugueses de hoje acima de si próprios, capaz de formar os múnadas aptos para uma actividade supranormal, capaz de preparar as elites directoras de um país renovado, à altura de Portugal de antanho, embora actualizando-se para os novos tempos.

(QUADROS, A., 1989: 111)

Leonardo Coimbra integrava o grupo de pensadores que defendia uma valorização da vertente não utilitarista da ciência, a qual deveria ser equitativa das belas artes, da música ou da poesia, não relevando o seu carácter prático, ao submeter a utilidade à ciência e não a ciência à utilidade, como sustentara no seu artigo “Sobre Educação”: “A utilidade imediata descia a ciência do seu fim, que é abstracto e teórico. Por isso, a cultura científica não pode ser sujeita à utilidade prática, mas sim, como é a dependência verdadeira, a utilidade à ciência” (COIMBRA, L., 1910: 3).

De novo, na conferência “O Problema da Educação Nacional”, destaca que a educação se deve consubstanciar num progressivo movimento de desocultação do homem, não só perante si mesmo mas também perante a realidade que o inclui e transcende⁸⁵. Por isso, a educação deve ser científica e assente num espírito que possibilite a extensão desta cientificidade aos domínios da filosofia, da arte e da técnica: “Êsse espírito científico triunfa em tôda a linha e a impô-lo aos ignaros bastam as técnicas, onde êle se concentra, implícito e vivaz, alma de todo o seu poder e eficácia” (COIMBRA, L., 1926: 20)⁸⁶. A sua

⁸⁵ Como acentua Artur Manso, “o que interessa a Leonardo não é que o individuo seja erudito, que saiba de cor e possa repetir até à exaustão, o conhecimento científico que as escolas vão ministrando. Interessa-lhe apenas despertar os indivíduos para os problemas que a ciência coloca, a que tem de se juntar a pergunta pelo sentido da vida de cada um” (MANSO, A.: 35).

⁸⁶ Noutro passo da conferência, Leonardo acrescenta ainda: “O espírito da metodologia científica é, pois, dominador e isso porque, como vimos, êle penetra tôdas as formas de pensamento, sentimento e acção” (COIMBRA, L., 1926: 24).

visão criacionista demarca-se de uma educação enquanto instrumento de transmissão de cultura compartimentada.

Um dos aspetos interessantes da reforma educativa que Leonardo Coimbra prevê em *O Problema da Educação Nacional* é a educação holística e integral do ser humano. Para ele, a educação deve apoiar-se nas diferentes áreas do saber, desde as ciências aos domínios da filosofia, da arte e da técnica:

A independência da Técnica é impossível e, por isso, o operário que queira procurar a Justiça, que efectivamente lhe assiste, terá de ver a Técnica como termo móvel do dinamismo: Filosofia genérica – Ciências – filosofia científica – arte-técnica. Sim a grande categoria do pensamento moderno é a do Trabalho, mas trabalho científico, filosófico, artístico e técnico.
(COIMBRA, L., 1926: 28).

Esta congregação de saberes redundará num conhecimento aglutinador e preparará o indivíduo para os eventuais problemas que surjam ao longo da vida de cada um, munindo-o das ferramentas basilares para uma superação dos obstáculos. Reconhece o autor que não é através da fixação ou memorização que se desenvolve o educando, pois, na sua opinião, os conhecimentos indispensáveis ficarão guardados “no exercício da acção de conhecer sem necessidade de tal obrigação” (*ibidem*: 42). O educando não necessitará de ser erudito, nem decorar todas as matérias ensinadas pelos professores. A escola alerta tão-somente para a busca de soluções, sedimentadas num conhecimento teórico, mas não deve exigir que o aluno saiba “papaguear” todos os conteúdos; deve saber aplicá-los em circunstâncias de vida. Leonardo Coimbra

concede primazia às ciências exactas reservando-lhes um papel primordial em relação às ciências humanas. Mas também é certo que o seu sistema é encimado pela Filosofia que apesar de todos os logicismos e disputas de todos os tempos, não é nem nunca foi um saber predominantemente científico, mas sim especulativo.

(MANSO, A., 2002: 44)

É, efetivamente, muito pertinente a preocupação de Leonardo Coimbra com as várias áreas de conhecimento que postula no seu texto. A estrutura orgânica que propõe Coimbra é, assim, baseada no “quadrinómio que poderemos chamar de Roberty, e que [...] nos parece uma lei da cultura humana, é hoje: ciência, filosofia, arte e técnica” (*ibidem*: 43)⁸⁷. Leonardo Coimbra propõe a subdivisão das ciências em ciências da natureza e ciências do espírito, isto é,

⁸⁷ A este propósito, Manuel Ferreira Patrício declara que “o quadro das formas de cultura que o filósofo criacionista nos apresenta é directamente extraído do sociólogo russo Roberty: ele designa-o por «quadrinómio de Roberty». É constituído pela seguinte sequência de formas da cultura, configurando uma lei sociológica da cultura, aquela a que deve obedecer a concepção e organização da educação: ciência, filosofia, arte, técnica” (PATRÍCIO, M. F., *Op. cit.*, p. 87).

divisão clássica das ciências nos dois grupos tradicionais: as ciências da natureza, que têm por função encontrar as leis que regulam os fenómenos físicos, garantindo a objectividade e universalidade dos resultados que apresentam, e as ciências do espírito que são ciências da reflexão e interpretação [...]

(*ibidem*: 40)

A arte é vista por Leonardo Coimbra como “uma descoberta e uma acção catártica” (COIMBRA, L., 1926: 26), com poderes semelhantes aos da psicanálise freudiana dos dias de hoje. Explicita esta sua opinião, afirmando que “a grande Arte é a revelação das reacções íntimas do homem às grandes linhas da realidade, e, sendo tantas vezes catártica, é-o ainda, porque expõe e mostra a verdade” (*ibidem*: 27).

Embora a religião não esteja incluída no quadrinómio de Roberty, ela era, porém, elementar “como forma de cultura e como forma de vida, para o filósofo criacionista” (PATRÍCIO, M. F., 2000: 90), permitindo ao homem atingir a transcendentalidade. Para Leonardo Coimbra, esta vivência moral e religiosa do indivíduo é intrínseca à sua vida social e associa-se à liberdade, conceito tão estimado à filosofia leonardina. Reitera, pois, que “o homem é livre porque a vida social lhe permitiu interpor entre a sensação e o acto a demora e a riqueza do pensamento” (COIMBRA, L., *idem*: 30) e que “ser livre é demorar a acção até aferir tôdas as possibilidades pelo melhor tipo, que é o tipo científico ou cultural” (*idem, ibidem*).

Uma vez que Coimbra entende o homem como um ser livre, considera que o quadrinómio que defende para a educação proporcionará a cada um a realização plena dessa liberdade originária: “o homem antes de ser um especialista, é um homem, e só será um homem completo com as capacidades científicas, filosóficas e estéticas e técnicas” (COIMBRA, L., *idem*: 50).

Esta reforma educativa mostrava a valorização do homem enquanto ser humano, misto de matéria e de espírito, num sentido harmonioso e absoluto, dando, todavia, relevância à razão, à ciência experimental e objetiva. Globalmente, é esta educação ministrada em nome da cultura e da liberdade; a cultura derrubará a força bruta, pois, “nada é o atleta estúpido perante o homem inteligente” (*ibidem*: 7). Reabilitamos, assim, o ideal renascentista que Camões anuncia na estrofe 79 do canto VII de *Os Lusíadas*, ao afirmar que o verdadeiro herói deve ter sempre “Nũa mão sempre a espada, e noutra a pena”, pois o Homem é o resultado desta união.

Relativamente ao ensino, Leonardo Coimbra propõe que se reorganize a Universidade Portuguesa, promovendo o seu acesso a todos que o pretendam,

independentemente do seu poder económico, desde que evidenciem capacidade intelectual para a sua frequência. Porém, ainda que defendesse “uma perspectiva democrática da educação, como pedagogo e filósofo, reconhece que nem todos têm a capacidade de alcançar nos níveis máximos” (MANSO, A., 2002: 37).

No discurso parlamentar sobre *A Questão Universitária*, afirmou que a universidade portuguesa não correspondia à sua missão social e que a alma pátria não tivera acolhimento no meio universitário, defendendo que a universidade falhara porque não era patriótica nem estava animada de espírito de liberdade. Assim, concebeu e orientou a Faculdade de Letras do Porto de acordo com o seu ideário, criando uma instituição que se tornou numa escola inovadora e antidogmática, que privilegiava o diálogo e o livre pensamento, contrastando com o restante ensino universitário português.

Não deixou, ainda, de considerar necessária uma reforma ao nível da formação de professores, porquanto “Este ensino é a alma da educação nacional, êle, o criador dos valores, êle, o formador dos profissionais, factores vivos de todo o outro ensino” (*ibidem*: 47). Verificamos, portanto, que Coimbra colocava o ensino universitário no topo da hierarquia educativa⁸⁸, sendo que nele se deveria “fundar o projecto educativo de um povo” (*ibidem*: 41) para, a partir dele, se desenvolver o restante ensino, o “ensino fundamental” (COIMBRA, L., 1926: 49); este “asseguraria um mínimo de conhecimento científico, o bastante para uma apreensão do verdadeiro espírito cultural” (*idem, ibidem*), com vista a uma proliferação destas escolas para que se pudesse “erguer o país a destinos superiores” (*idem*: 51). Leonardo Coimbra sugere ainda que, antes do ensino primário, seja prestada a assistência infantil em jardins-escolas destinados às crianças mais desfavorecidas.

Leonardo Coimbra foi, indubitavelmente, um dos principais entusiastas da criação das Universidades Populares, considerada uma das vertentes educativas mais significativas do movimento da *Renascença Portuguesa*. O objetivo essencial destas Universidades era “a educação do Povo, tomado no sentido lato, compreendendo todos os portugueses, uns por ausência total de educação, outros por terem recebido um ensino defeituoso por não ser educativo” (SANTOS, A. R. dos, 1990: 119). Quer num caso, quer noutro, a questão

⁸⁸ Ao pretender colocar as universidades no topo da hierarquia educativa, Leonardo Coimbra opõe-se absolutamente à posição defendida por António Sérgio, que considerava que o percurso deveria ser feito ao contrário, ou seja, da escola primária para a Universidade, “de baixo para cima” (PATRÍCIO, M. F., 2000: 90). António Sérgio afirma inclusivamente que “a Pátria demanda uma revolução construtiva”, a qual se baseará numa “larga acção educadora, exercida pela fundação e manutenção de jardins-escolas e escolas-oficinas, universidades populares, revistas, conferências, discussões...” (SÉRGIO, A., 1914).

colocava-se em termos de ausência do “patriotismo humanitário, que ensimesmando o indivíduo nas qualidades raciais, lhe valoriza não só a individualidade para a obra patriótica como também para a obra da Humanidade, que a primeira deve implicar” (CORTESÃO, J., 1912: 1, *apud* SANTOS, A. R. dos, 1990: 120). Assim, em parceria com a Faculdade de Letras da Universidade do Porto e apoiado por um vasto conjunto de professores, engenheiros, médicos e escritores⁸⁹, Coimbra decidiu abrir a Universidade Popular do Porto, a qual foi inaugurada a 9 de junho de 1912.

O amplo projeto basear-se-ia em dois processos de exposição — o histórico e o dogmático — e abarcaria um diversificado campo de aprendizagens. Leonardo Coimbra dividiu os princípios pedagógicos a adotar nas seguintes categorias:

- a) O homem;
- b) A atividade científica;
- c) A atividade estética;
- d) A atividade moral;
- e) A atividade religiosa;
- f) O trabalho.

A projeção feita por Leonardo Coimbra não foi, todavia, viabilizada, uma vez que, tendo centrado os conteúdos programáticos numa perspetiva virada essencialmente para o ensino profissional, poucos foram os operários que a frequentaram, o que não aconteceu com a classe média, que aderiu significativamente ao projeto. De todas as palestras previstas, apenas se concretizaram quatro, sendo uma de Leonardo Coimbra, outra de Mendes Correia e, por fim, uma de Teixeira Rêgo.

A 24 de novembro de 1912, foi inaugurada, em Coimbra, a segunda Universidade Popular, e, em dezembro do mesmo ano, *A Vida Portuguesa* anunciou a abertura duma secção da Universidade Popular na Póvoa de Varzim. A 1 de dezembro de 1913, coincidindo com as comemorações da Restauração da Independência, foi inaugurada a Universidade Popular de Vila Real. Posteriormente, dirigida pelo Dr. Ferreira de Macedo,

⁸⁹ Leonardo Coimbra, na apresentação do projeto, indica uma vasta lista de nomes que colaborariam com a Universidade Popular do Porto, os quais, na prática, acabaram por não corresponder integralmente, pois não foi possível reunir todos os propostos. No entanto, e de acordo com Alfredo Ribeiro dos Santos, “a lista dos colaboradores tem o interesse de ser representativa do escol intelectual e técnico do Porto. Reunia elementos provenientes da *Renascença Portuguesa*, das faculdades de Letras, de Ciências e de Medicina, da Universidade, a que se juntavam investigadores, professores do Liceu, médicos e engenheiros, formando um grupo de valores raramente conseguido.” (SANTOS, A. R. dos, 1990: 187).

foi aberta uma delegação da Universidade Popular em Lisboa, e ainda se ponderou a criação de uma Universidade Popular em Ponta Delgada.

Sumariamente, as Universidades Populares foram criadas com o intuito de proporcionar a educação ao maior número possível de portugueses e foram perspectivadas como projeto simultaneamente solidário e necessário para a afirmação de Portugal no contexto civilizacional europeu, como destacou Jaime Cortesão:

O que nos movia, falando em nome da «Renascença», era o desejo de alargar o mais possível a esfera da acção da nossa Universidade Popular. As nossas considerações visavam a convencer da eficácia e alcance da obra das Universidades Populares aqueles que desse préstimo ainda não se houvessem definitivamente convencido.

Obra de educação, a nossa, não pode deixar de ser de simpatia e solidariedade, onde quer que seja útil e necessária e em nenhures mais que em Portugal, este jardim da Europa, tão viçoso de invejas, rancores, ódios e olhares enviezados cruzando desconfiança e ciúme.

(CORTESÃO, J., 1913, *apud* SAMUEL, P., *Op. cit.*, p. 171)

A educação equacionada por Leonardo Coimbra não se coadunava com qualquer forma de autoritarismo, correspondendo, antes, a um processo de crescimento e de desenvolvimento pessoal, intimamente ligado à cultura, a que deveria obedecer a sua conceção e organização.

Tendo como propósito basilar da educação a “Criação e expansão dum lusitanismo, que seja a travessia do espírito cultural em almas portuguesas” (COIMBRA, L., 1926: 38), tal expansão requeria profundidade de interiorização, ainda que a educação não devesse inscrever-se num ideal exclusivamente nacional, mas pretendendo um humanismo universalista.

4.3. Teixeira de Pascoaes

Teixeira de Pascoaes (1877-1952), pseudónimo literário de Joaquim Pereira Teixeira de Vasconcelos, principal mentor do saudosismo português, foi advogado, juiz, poeta, ensaísta e escritor. Nacionalista arreigado, com o advento da República e as consequências políticas e socioculturais daí decorrentes, Pascoaes percebeu a necessidade de preservar a identidade nacional, levando o povo luso a encontrar as suas próprias raízes e a concatenar-se com os seus traços mais característicos. Marcou, assim, um período histórico-literário de início do século XX, distinguido pelo ressurgimento de um Portugal consciente da sua especificidade.

Dirigiu a revista *A Águia*, órgão oficial do movimento *Renascença Portuguesa*⁹⁰, imbuído do espírito de renovação da cultura em Portugal, deixando bem evidente, na sua metodologia, uma linha entre o passado e o futuro. Centra, por isso, o seu interesse maior no carácter ontológico da saudade, o traço mais genuíno da identidade nacional, tal como adiantam António José Barreiros⁹¹ e Carlos Reis⁹².

Tendo formado a sua personalidade sob influência do culto religioso tradicional que vivenciava no seio familiar, assumindo o seu cristianismo como “a mais alta expressão histórico-religiosa” (COUTINHO, J., 2001: 25), não deixou, no entanto, de questionar Deus e a sua religião. Esta vivência no meio familiar, a infância e a paisagem habilitaram-no a desenvolver uma sensibilidade quase metafísica, perceptível por Jorge Coutinho que lhe reconhece o carácter religioso inquieto e o instinto metafísico de um poeta pensador, que fez da sua obra complexa o transporte de “pensamentos de cariz simultaneamente filosófico, religioso e místico” (*idem, ibidem*: 26).

A obra de Pascoaes é, pois, marcada por uma forte presença da religiosidade e da transcendência, “como uma inerência ao sentido da vida” (FONSECA, A. F. da, 2003: 234). Num poema dedicado a Guerra Junqueiro, verifica-se a junção de figuras míticas que povoam a sua infância e que se incorporam na sua própria pessoa:

⁹⁰ O veículo de transmissão por excelência das teorias saudosistas foi, indubitavelmente, a segunda série da revista *A Águia*, publicada, a partir de 1912, sob a direção de Teixeira de Pascoaes, que se assume particularmente empenhado nessa missão ao colaborar com quarenta e nove artigos.

⁹¹ BARREIROS, A. J., 1979.

⁹² REIS, C., 2006.

Espectros nebulosos
Remotos ascendentes
Emergem na penumbra que flutua
Toda embebida em lua.

E rodeiam-me, tristes, misteriosos.
Neles me perco e me difundo...
Longe da minha idade...
E tudo, para mim, é trágica saudade

(idem, *ibidem*)

A ideia de decadência presente nestes versos remete para uma vivência do passado do seu autor (“longe da minha idade”), o que desencadeia nele a “trágica saudade”.

A pluralidade criativa alimentada pela profundidade do seu pensamento não mereceu ainda o devido reconhecimento, embora a sua obra, digna de um génio, esteja repartida por uma multiplicidade de géneros e modos de expressão literários. Místico e metafísico, o poeta não desconsidera a ciência mas realça, em *O Homem Universal*, “que a essência das coisas é de natureza poética e não científica”. A poesia escrita entre 1898 e 1913 denuncia preocupações filosóficas acerca do ser, de Pascoaes e do seu próprio ser, do ser português e do ser universal. Entre outras obras poéticas, contam-se *Sempre* (1898), *A Minha Alma* (1898), *Terra Proibida* (1899), *Para a Luz* (1904), *Vida Etérea* (1906), *As Sombras* (1907), *Marânus* (1911) e *Regresso ao Paraíso* (1913), cujos títulos denunciam a ideia de eternidade, percecionando-se o mito do eterno retorno. Em *Jesus e Pã* (1903), destaca-se o pendor filosófico do poeta, onde estão já presentes os princípios orientadores do saudosismo como doutrina de restauração nacional.

O mistério do ser, a redenção de Portugal e o saudosismo são, igualmente, marcas de alguns dos seus textos em prosa. Emprega uma linguagem de teor melancólico para retratar as paisagens de acordo com os estados emocionais saudosistas, envoltos numa perturbadora inquietude espiritual. Teixeira de Pascoaes, em 1907, apresentara duas longas exposições filosóficas sobre esta temática num jornal operário anarquista, *A Vida*. Igualmente significativo foi o número de conferências que Pascoaes foi proferindo, no norte do país, ao longo dos anos, nomeadamente aquela que realizou no Ateneu Comercial do Porto, em maio de 1912, intitulada *O Espírito Lusitano e o Saudosismo*, a qual “constitui um verdadeiro manifesto do Saudosismo como pensamento capaz de dar saída aos problemas mais urgentes do País” (FRANCO, A. C., 2008: 763). Em 1913, Pascoaes volta a proferir uma outra conferência, *O Génio Português na sua Expressão Filosófica, Poética e Religiosa*, onde aprofunda as questões abordadas na conferência

anterior. Refira-se, ainda, a realização de uma conferência, em 1914, intitulada *A Era Lusíada*, na qual, novamente, Pascoaes clarifica a sua doutrinação saudosista.

Todavia, ao aperceber-se da desvinculação do saudosismo de alguns dos seus contemporâneos, passamos a ler um escritor desiludido e profundamente mergulhado num hermetismo identitário que o conduz a recordações saudosas da sua infância. Esta melancolia acaba por inibir a sua criação artística profundamente diminuída entre os anos de 1925 e 1934. Apesar desta evidência, é de realçar o seu *Livro de Memórias* (1928), que se veio juntar a outros títulos de prosas como *O Espírito Lusitano ou o Saudosismo* (1912) e *O Génio Português ou sua Expressão Filosófica, Política e Religiosa* (1913). Destacamos, ainda, dois ensaios filosóficos: *O Homem Universal* (1937) e *Agostinho* (1945), consistindo o primeiro num esclarecimento do pensamento enraizado na sua expressão poética, e o segundo na revelação das suas preocupações filosóficas perante a existência do mal.

Ao longo da sua vida, Teixeira de Pascoaes publicou ainda vários outros livros onde expôs, de forma bem incisiva, as teorias saudosistas; destaca-se, por exemplo, *Elegias*, em 1913, em que expressa “um lusitanismo emergente da terra, da história, dos costumes ou da cultura e de um aprofundamento do sentido linguístico, filosófico ou ontológico da palavra saudade, a partir da qual desenvolveu uma teoria do ser português” (QUADROS, A., 1989: 92), ou ainda, em 1951, *A Minha Cartilha*, em que reúne um conjunto “de aforismos e pensamentos mais ou menos sintetizados” (*idem*: 93) e de que transcrevemos aquele com que termina a obra, espécie de síntese de toda uma vida dedicada à reflexão sobre a saudade: “Salvamo-nos em esperança ou em lembrança, que a lembrança também incide sobre o futuro na poesia camoniana. E que é a lembrança incidindo sobre o passado e o futuro? É a alma lusíada, a Saudade”⁹³.

- ***Arte de Ser Português***

Quanto à vasta produção literária de Pascoaes com finalidade essencialmente didática, destaca-se uma obra publicada em 1915 – *Arte de Ser Português*. Segundo António Cândido Franco, este livro é uma “espécie de súpula preparada para divulgar em escala alargada as ideias do saudosismo e que, escrito e pensado para as escolas da

⁹³ PASCOAES, T. de (1951), *A Minha Cartilha*, apud QUADROS, A., *Op. cit.*: 93.

República, se destinava a ser um manual cívico”⁹⁴. A situação de crise e desânimo nacional era de tal ordem grave – também no plano espiritual⁹⁵, mítico e cultural – que Pascoaes escreve-o em duas semanas e publica-o de imediato, dedicando-o a todos os jovens portugueses.

De acordo com a confissão apresentada pelo autor, este texto é resultado de uma síntese de ideias que o próprio Pascoaes tinha espalhado em conferências e artigos publicados em *A Águia*, e cuja publicação foi apressada, pela urgência que o próprio Pascoaes tinha em divulgar a arte de ser português (PASCOAES, T. de, 1978: 17)⁹⁶. Nesta altura, já o escritor tinha publicado a maior parte da sua obra poética, embora no âmbito dos textos doutrinários e ensaístas, apenas fossem conhecidos *O Génio Português na sua Expressão Filosófica, Poética e Religiosa* (1913) e *A Era Lusíada* (1914).

Logo no primeiro capítulo, Pascoaes afirma:

Ser português é também uma arte, e uma arte de grande alcance nacional, e, por isso, bem digna de cultura. [...] O fim dessa Arte é a renascença de Portugal, tentada pela reintegração dos portugueses no carácter que por tradições e herança lhes pertence, para que eles ganhem uma nova actividade moral e social, subordinada a um objectivo comum superior. Em duas palavras: colocar a nossa Pátria ressurgida em frente do seu Destino.

(PASCOAES, T. de, 1978: 17)

Importa realçar a originalidade e a inovação desta obra, como salienta o escritor no início do texto prefacial, “Ignoro qualquer livro escrito no género deste” (*ibidem*: 11), o que condiciona, de certo modo, a sua perfeição por não ter seguido qualquer modelo, mas, ao mesmo tempo, surge como algo jamais pensado e único, promovendo, por isso, um maior interesse e com boas perspectivas de se tornar um protótipo educativo.

O título do livro — *Arte de Ser Português* — pressupõe um conjunto de desígnios que “ensinam” a “ser português”, permitindo entender esta existência como se de uma arte se tratasse. Se considerar o vocábulo “arte” como sinónimo de “habilidade”, o leitor poderá entender este título como uma “capacidade especial” que é um imperativo do “ser

⁹⁴Teixeira de Pascoaes pretendia que o livro fosse ensinado em todas as escolas públicas, na medida em que cada professor “aos seus alunos trabalhará como se fora um escultor, modelando as almas juvenis para lhes imprimir os traços fisionómicos da Raça lusíada. [...] a nossa instrução secundária, além das verdades que ensina aos alunos, ensinar-lhe-ia igualmente a verdade portuguesa, cujo conhecimento se impõe como força reconstrutiva da Pátria, dentro do seu carácter, da alma tradicional evoluída até ao grau de perfeição atingido pelo espírito humano, no século presente. Instruir, educar e criar portugueses seria visar um duplo ideal humano e patriótico, e a bela conclusão do curso geral dos liceus” (PASCOAES, T. de, 1978: 17).

⁹⁵Para Dionísio Vila Maior, nesta obra, Teixeira de Pascoaes procura combater essa crise de índole espiritual ao “sublinhar a complexa rede de virtualidades espirituais subjacentes a esse sentimento [saudade] definidor da cultura portuguesa.” (VILA MAIOR, D., 1996: 46).

⁹⁶ Ver nota de rodapé número 1, de *Arte de Ser Português*.

português”, ou seja, “ser português é [...] uma arte de grande alcance nacional” (PASCOAES, T. de, 1978: 17). Por outro lado, o verbo “ser”, como verbo predicativo ou de significação indefinida, assume semanticamente os significados de existência, identidade ou predicação, associando-se obrigatoriamente a um predicativo que, neste título, é o adjetivo “português”. Logo, “ser português” constitui-se como um conjunto de características *sui generis* que permanecem no “ὄντος” natural de Portugal, na sua essência.

Teixeira de Pascoaes pretendia que o livro fosse ensinado em todas as escolas públicas, na medida em que cada professor “aos seus alunos trabalhará como se fora um escultor, modelando as almas juvenis para lhes imprimir os traços fisionómicos da Raça lusíada [...]” (*idem, ibidem*). A preocupação de Pascoaes é óbvia, neste excerto, pondo a ênfase no papel a desempenhar pelo professor na moldagem da alma lusíada, reconhecendo-lhe o poder, ou capacidade, para imprimir nessa alma os “traços fisionómicos da Raça”, a qual pretende elevar da decadência até à perfeição.

A abrir este verdadeiro tratado de educação, o autor apresenta uma dedicatória à Mocidade Portuguesa, justificando-se com a vertente doutrinária que lhe está subjacente, pois, segundo Pascoaes, este livro “contém a boa e sã doutrina portuguesa” (*ibidem*: 7). A dimensão pedagógico-didática é anunciada logo no Prefácio, afirmando o autor que “deveria ser lido, estudado e comentado nos cursos de Literatura e História Pátria, sendo certo que poderia mesmo constituir um curso independente e o último dos Liceus” (*ibidem*: 11). Percebe-se, assim, a intenção de a *Arte de Ser Português* constituir um ideal de educação a ser seguido pelos jovens, mais tarde, os protagonistas da realidade e da verdade portuguesas, moldando o seu carácter num sentido patriótico. Para Pascoaes, com “este pequeno trabalho [...] instruir, educar e criar portugueses seria visar um duplo ideal humano e patriótico” (*ibidem*: 12). Saliente-se, a este propósito, a insistência no campo lexical de “educação”, perceptível ao longo da obra, em vocábulos como “mestre” ou “alunos”. Exprime, ainda, o “desejo sincero de [se] tornar útil à [sua] terra” (*ibidem*: 13), na recuperação da alma nacional, explorando sabiamente a nossa tradição poética, religiosa e artística.

Os doze capítulos do livro abrangem as mais variadas áreas do saber (Literatura, Religião, História, Arte, Filosofia, Ciências...) e estão organizados segundo uma lógica semântica, começando cada capítulo com o assunto tratado no fim do capítulo anterior,

recorrendo, inclusivamente a palavras/expressões redundantes ou muito semelhantes. Esta espécie de anadiplose serve o propósito didático, uma vez que, pela repetição, se vinca melhor a ideologia que pretende inculcar nos mais novos. A subdivisão em outros pequenos capítulos, destacando-se os seus títulos em maiúscula, como forma de alertar para a importância dos conceitos aí apresentados, contribui para uma leitura mais atrativa e mais fluente. O constante recurso ao exemplo e as recorrentes notas de rodapé revelam a riqueza do conhecimento e permitem outrossim credibilizar o discurso. É muito usual, também, a frase subordinada causal para explicitar as ideias enunciadas pelo autor.

A utilização de um exímio registo metalinguístico, que percorre todo o texto, é visível em pequenas explicações semânticas de vocábulos, como, por exemplo, a respeito do emprego da palavra “raça” (*ibidem*: 18), ou na intraduzibilidade da palavra “saudade” (*ibidem*: 29). O emprego expressivo da pontuação (travessão e reticências) e o uso do itálico conferem ao texto uma potencialidade de didatismo também associada ao tom assertivo, que deixa entrever uma intromissão do enunciador; dá a ideia de ouvirmos as palavras do próprio autor, incisivas e contundentes. Esta presença é subentendida na forma verbal de primeira pessoa do plural e nas sucessivas interrogações retóricas, que servem o propósito de questionar o recetor, para o prender ao texto e lhe espoletar a reflexão.

A vertente comunicativa é muito relevante num discurso pedagógico-didático, porque consegue manter a atenção do destinatário (*captatio benevolentiae*), permitindo, assim, inculcar nos jovens o ideário do seu autor. O poeta do Marão satisfaz, pois, as dimensões clássicas da retórica — *delectare, movere e docere* — em que o uso da palavra está ao serviço da formação do homem, estabelecendo uma conexão com a arte de educar as novas gerações.

O último capítulo, intitulado “O Nosso Idealismo”, subdivide-se em três capítulos mais pequenos e funciona como uma espécie de conclusão, iniciado com uma epígrafe a D. Sebastião, da autoria de António Ferreira, como forma de antecipar o discurso encomiástico ao Desejado, visto por Pascoaes como “o futuro sol da Renascença” (*ibidem*: 139). Subjaz ao texto o desejo messiânico e visionário, reiterado pelo excerto das trovas de Bandarra e pelo discurso exortativo presente no emprego do conjuntivo (“acreditemos”, “adoremos”). O pedagogo termina a sua “lição” com uma invetiva aos leitores, qual trabalho de casa, na seguinte nota de rodapé (*ibidem*: 149): “Estudai o Cancioneiro

Popular, a Tentativa Teológica, de António Pereira, e o Direito Pátrio, de Coelho da Rocha”.

A partir de autênticos axiomas, Pascoaes revela uma argúcia incontestável, capaz de impulsionar à ação, não apagando o passado, mas desenhando o futuro, num traço muito peculiar definido pela nossa raça, nas suas origens, gravado na lembrança, e que será revelado pela saudade, como o motor do ressurgimento pátrio. De realçar o profundo conhecimento de “todos [os] assuntos” (*ibidem*: 12) versados na *Arte de Ser Português*, obra que constitui um verdadeiro manual para todos os portugueses, de todos os tempos.

Pascoaes denuncia o esquecimento dos costumes nacionais e a crescente desvalorização do seu país face às restantes nações europeias, alertando a sua geração para os efeitos de tal comportamento. Assim, para Teixeira de Pascoaes, a *Arte de Ser Português* é ter consciência ativa desta arte e exercitá-la quotidianamente, a partir do resgate e valorização das tradições culturais lusitanas. Descreve, por isso, as peculiaridades da raça lusitana, as características singulares do seu povo, motivos que deveriam orgulhar todos os portugueses a enaltecerem a sua raça.

Deste modo, o objetivo principal desta obra é refletir sobre esta arte e preservá-la através de um movimento cultural, que promoveria a renascença de Portugal, como nos faz saber o próprio autor: “O fim desta Arte é a renascença de Portugal, tentada pela reintegração dos portugueses no carácter que por tradição e herança lhes pertence [...]” (*ibidem*: 18); “o fim deste livro é dar acção moral ao indivíduo, num sentido patriótico, fortalecendo-lhe o carácter português” (*ibidem*: 20).

Esta é, indubitavelmente, uma obra essencial “para qualquer estudo da psicologia portuguesa” (QUADROS, A., 1989: 95), assente na perspetiva de um ressurgimento pátrio⁹⁷, consubstanciado numa visão messianicamente sebastianista. Criticando as teorias positivistas, opõe-se “a uma educação universalista abstracta ou a uma educação concreta e pragmática de costas voltadas ao ideal nacional ” (PATRÍCIO, M. F., 2000: 81).

Na *Arte de Ser Português*, o saudosismo pascoaisiano parte de um levantamento antropológico-cultural para chegar às ideias de Raça e de Pátria como algo de espiritual e universal. Para ele, existiria um destino português, uma maneira de ser lusitana que assenta

⁹⁷ Conforme salienta, a este propósito, Manuel Ferreira Patrício, para Teixeira de Pascoais, “Trabalhar educativamente com sentido nacional é trabalhar para a renascença de Portugal” (PATRÍCIO, M. F., 2000: 81).

numa energia virada para um futuro de liberdade, numa espécie de superação hegeliana espiritual e não materialista.

- **Saudosismo: a relevância da Saudade**

“A Saudade é a personalidade eterna da nossa Raça; a fisionomia característica, o corpo original com que ela há de aparecer entre os outros Povos.”

TEIXEIRA DE PASCOAES, “*O Espírito da Nossa Raça*”, 1912.

O saudosismo foi um projeto nacional de âmbito cultural, religioso e educacional desenvolvido em Portugal no início da primeira década do século XX. Naquele momento histórico, era premente a criação de um projeto nacional que promovesse a renovação da mentalidade e da cultura portuguesas com a finalidade de fazer renascer a pátria. De acordo com Eduardo Lourenço (1923-), esse pensamento é fruto de uma tradição que percorre a literatura lusitana desde Garrett até Pessoa, ou seja, a obsessão de criar uma obra que regenerasse, ainda que simbolicamente, a nossa nação.

Trata-se de um “movimento estético-filosófico de carácter panteísta e nacionalista, que se opõe ao racionalismo e ao positivismo da Geração de 70 [...]. A ele se deve a corrente mística que busca o âmago da alma lusitana, conhecida por doutrina do saudosismo (CARVALHO, J. C. F. A. de, 2009: 86)⁹⁸, e que se constituiu como um movimento literário de expressão densamente filosófica e ideológica que atribuía à saudade a regeneração da pátria, mergulhada, então, numa crise profunda⁹⁹, pressupondo um sopro de messianismo sebastianista. Considerando o povo português como “o maior lírico do mundo”¹⁰⁰, Guerra Junqueiro (1850-1923) impele-nos para a análise dos sentimentos desta “raça”, entre os quais encontramos, primordialmente, o saudosismo. Teixeira de Pascoaes, em *O Génio Português Na Sua Expressão Filosófica, Poética e Religiosa*, chamou saudosismo “ao culto do nosso espírito sintetizado na Saudade [...] [a

⁹⁸ Segundo Carlos Reis, trata-se de “um dos movimentos literários mais relevantes do princípio do século em Portugal” (REIS, C., 2006: 166). Acentuando a importância desta escola literária, António Cândido Franco refere que “dela saíram, por contraposição imediata ou solução de continuidade, todas as mais significativas formas poéticas das gerações seguintes” (FRANCO, A. C., 2008: 764).

⁹⁹ De acordo com Carlos Reis, o movimento “Tentava promover a unidade de um país que, na sua óptica, se encontrava dividido e ameaçado por toda uma série de problemas políticos que a proclamação da República não resolvera” (*idem, ibidem*).

¹⁰⁰ Tal como afirma Alfredo Antunes, “o lirismo de um povo é [...] a expressão mais autêntica da intimidade sentimental desse povo – a comunicação e visibilização da sua saudade. A saudade é vivência, o lirismo, expressão dessa vivência” (ANTUNES, A., 1983: 298).

qual] nasceu da fusão que se fez, no povo lusíada, do sangue romano com o sangue semita; e por isso, ela é pagã e cristã [...]” (PASCOAES, T. de, 1913: 15, *in* COSTA, D. P. da e GOMES, P., 1976: 64).

Acrescenta, ainda, Pascoaes que “o Saudosismo (nome que eu dou à Religião da Saudade) está criado no campo do sonho e da arte” (*ibidem, in idem*: 61). Após apresentar uma proposta de vários períodos da saudade, Pascoaes incide sobre o período da decadência e, partilhando da preocupação em encontrar as causas da decadência pátria, identifica o estrangeirismo como uma das mais importantes. Com este poeta, recuperar-se-ia o nacionalismo cultural, e acentuar-se-ia a diferenciação e o exclusivismo nacionais. Assim, resistiram os intelectuais portugueses desse início do século XX à europeização e ao processo globalizador, pretendendo algo que fosse gloriosamente português. Nesse sentido, Moreira afiança que

este será o principal suporte da nossa reacção aos desafios que a globalização coloca: a identidade cultural portuguesa, enquanto espaço de autonomia e diversidade, já que é o produto de uma certa globalização que ela mesma fez formando uma identidade de país pluricontinental, algo diferente, é certo, daquela que hoje se manifesta”.

(MOREIRA, F. A. T., s/d: 02)

No que reporta à cultura portuguesa, é numa atmosfera social de desencanto e deceção, gerada pelo sentimento de fracasso do projeto republicano, que a *Renascença Portuguesa* se vai insurgir. Pugnando por uma reconstrução cultural do nosso país, os intelectuais deste movimento procuraram renovar a mentalidade republicana, numa tentativa de promover a unidade do país que se encontrava dividido e ameaçado. Tratava-se de um projeto de revitalização social e cultural, que visava inverter o processo de desnacionalização decorrente do encantamento dos figurinos estrangeiros. Importava, então, apurar o traço mais genuíno da alma portuguesa, a realidade essencial da cultura portuguesa, tendo Teixeira de Pascoaes estabelecido a sua identificação com a saudade.

Numa Europa a respirar a industrialização e o seu fulgor, onde reina o desenvolvimento da tecnologia e a valorização da dimensão material do homem, Pascoaes exalta a aventura espiritual, que tão fortemente marcou a cultura portuguesa. Este movimento introspectivo, de olhar na tradição a fim de motivar para o renascer de Portugal, é a vivência da saudade na cultura portuguesa. Contudo, é uma saudade revestida de uma significação própria, é a saudade, vista como regresso ao Paraíso, que “subtrai a nostalgia ao sentimento da pura perda ou ausência, confiando-lhe a missão de transmutar a perda em

vitória de sonho” (LOURENÇO, E., 1999: 116). É neste balanço entre a lembrança e o desejo que se encontram os dois elementos essenciais da saudade: a saudade faz reviver o que é pretérito, abrindo, assim, a porta a um futuro vivo. Idêntica apreciação é apresentada por António José Saraiva, que caracteriza a saudade

pela sua duplicidade contraditória: é uma dor da ausência e um comprazimento da presença, pela memória. É um estar em dois tempos e em dois sítios ao mesmo tempo, que também pode ser interpretado como uma recusa a escolher: é um não querer assumir plenamente o presente e o não querer reconhecer o passado como pretérito.

(SARAIVA, J. A., 1985: 88)

Viabilizamos, nesta perspectiva a ideia da *Sehnsucht* romântica, na medida em que, tal como explica Aguiar e Silva, é também um conceito de difícil tradução, “que significa a nostalgia de algo distante, no tempo e no espaço, para que o espírito tende irresistivelmente, sabendo, todavia, de antemão que lhe é impossível alcançar esse bem sonhado” (AGUIAR E SILVA, V. M. de, 1984: 545).

Afirma Pascoaes numa das suas obras, *O Génio Português Na Sua Expressão Filosófica, Poética e Religiosa*, que

A Saudade é a presença eterna em imagem de espírito. A sombra do Passado e a luz do Futuro encontram-se n’ela que as reflecte em nova claridade. Eis o que resulta da acção do desejo sobre a lembrança e da lembrança sobre o desejo, os dois íntimos elementos da saudade. E é pela Saudade que o homem se lembra do sêr espiritual que foi. Ela põe a nossa vida em contacto com as remotas vidas que vivemos outrora, e também com as vidas futuras que virão pôr têrmo à nossa morte.

(PASCOAES, T. de, 1913: 45)

Para chegar à conceção de saudade, Pascoaes desenvolve um trajeto que, para a estudiosa Maria das Graças de Sá, se resume em três momentos ou etapas. Começa por entender a saudade como interpretação *metafísica da existência sentida*. O poeta entrega-se à sua própria aventura espiritual, corporizada em aventura estética – onde está presente a sua conceção de saudade numa fase embrionária: “sensibilidade ao enigma das Cousas, a atitude inquieta, interrogadora da alma...” (SÁ, M^a das G. M. de, 1992: 88). Passa, depois, a ver a saudade como *metafísica da existência pensada*, definidora da fisionomia da Raça. Depois da visão pessoal, descobre o símbolo da aventura da Pátria. Esta aventura de cariz eminentemente espiritual, iniciada nos descobrimentos, tem que prosseguir e mostrar ao mundo material uma “[...] nova expressão espiritual. Porque a vida corpórea é o meio, mas a vida espiritual é o fim” (A Era Lusíada). Esta materialização do espírito e espiritualização da matéria, anunciada por Pessoa, na *Mensagem*, a “Índia nova, que não

existe no espaço” só é possível alcançar através de “uma tomada de consciência do sentido simbólico dessa aventura espiritual, cujo corpo será sempre uma aventura estética, através da qual se revelará a alma portuguesa, ou seja, a saudade” (SÁ, M^a das G. M. de, 1992: 92). Pascoaes descobrirá na saudade, sentida e pensada, com toda a sua amplitude e significado esteticamente expressos, a revelação do povo português como povo eleito na tarefa, assumindo uma missão espiritual. Surge, então, a *metafísica da existência visionada*, pela dimensão que lhe é conferida, como susceptível de conter em si todo o drama da existência humana e universal. Se anteriormente, através da sua experiência pessoal chegou à Pátria, agora da Pátria quer chegar à alma universal. Pascoaes alerta que, fora de Portugal, uma nova visão espiritual aparece no horizonte humano; assim, qual profeta, que consegue ler os sinais dos tempos, lança o repto para que sejam os portugueses (como povo messiânico), através da saudade, a criar uma “nova Civilização”, vaticinando, a este propósito que “o espírito lusitano abrirá na História uma Nova Era” (in *Espírito Lusitano ou o Saudosismo*). Pascoaes definiu o carácter português como “o desenho íntimo da alma pátria, que se exterioriza por meio das suas qualidades em acção: génio de aventura, espírito messiânico, sentimento de independência e liberdade” (PASCOAES, T. de, 1978: 111).

Pascoaes reabilitou a análise das tradições populares em *Arte de Ser Português*, sustentando que o saudosismo não é um mero traço da literatura, é também o modo de ser e, portanto, uma característica da alma nacional. Explica, deste modo, que a realidade essencial da pátria à qual urge voltar é a saudade.

Porém, esta ideologia pascoaisiana não granjeou a simpatia de muitos outros pensadores, o que contribuiu para suscitar a intervenção de várias correntes opostas. Dentre os que o combateram, destacam-se António Sérgio (1883-1969) e António Sardinha (1887-1925), os quais, como realistas, enfatizam “a prevalência do real sobre a realidade” (BOTELHO, A., 1960: 7-71, in COSTA, D. P. da e GOMES, P., 1976: 72).

António Sérgio, manifestando opinião diametralmente oposta à de Pascoaes, critica veementemente a centralidade atribuída ao exclusivismo nacional, apostando, antes, numa perspectiva universalista e cosmopolita da identidade portuguesa. Repudia a ideia de que é pela valorização do passado que se resolvem as questões do presente ou se recupera a identidade nacional, e defende um esforço pedagógico junto da população, apelando ao desenvolvimento de espírito crítico das elites intelectuais. Justifica essa sua perspectiva com

o facto de considerar que as identidades nacionais são permeáveis à mudança. Donde, existe uma enorme probabilidade de se registar uma influência mútua com as outras identidades, permanecendo estas em construção e enriquecendo-se por meio de um diálogo que favorece a nossa identidade. Desta feita, Sérgio virá opor-se à ideia de que o saudosismo está de acordo com o espírito contemporâneo de desejo de ação e de avanço.

Para ele

essa pretensão, como todas as do saudosismo, é precisamente o contrario da verdade. Não podia ser o desacordo mais perfeito, nem o absurdo mais sensível. [...] A saudade é o contrário de tudo isso: imobilismo, inercia, contemplação do passado, amor de cristalizar ou mumificar o que já foi [...]

(SÉRGIO, A., 1913: 99)

António Sérgio exalta, portanto, o espírito contemporâneo e o seu mobilismo, o avanço dos tempos modernos que visam o desenvolvimento, o desejo de ação.

Noutra perspetiva, encontramos Leonardo Coimbra, para quem a saudade não é, como era para António Sérgio, algo de estático e de retrógrado, mas desejo de futuro aliado à lembrança do passado. Sublinhe-se, porém, que o futuro não se constrói olhando passivamente para o passado, mas também não se constrói sem o conhecimento desse mesmo passado. A amnésia cultural é uma forma de ignorância, cujas consequências são perdulárias da nossa identidade. Perfilando desta ótica, Jaime Cortesão, um dos fundadores da *Renascença Portuguesa*, enquadra-se na mesma ideologia de buscar no passado as fontes genuínas da nossa nacionalidade e a inspiração para a renovação do futuro¹⁰¹. Por seu turno, Eduardo Lourenço viu “esse sentimento que o português teve sempre de se ver garantido no seu ser nacional mais do que por simples habilidade e astúcia humana, por um poder outro, mais alto, qualquer coisa como a *mão de Deus* (LOURENÇO, E., 1988:18-19).

Na base deste confronto ideológico, encontra-se o conceito de “saudade”, que é entendido como saudade de um passado (em Junqueiro) e com o “pendor «futurizante» dessa mesma saudade” (SÁ, M. das G. M. de, 2009: 107). Opinião afim é aludida por António Braz Teixeira, referindo-se ao conceito de saudade no pensamento de Pascoaes, pois, segundo ele, a saudade

¹⁰¹ Deixa transparecer um otimismo messiânico, no excerto: “A Árvore da Raça «tem de entranhar bem as raízes da Terra-Mãe, banhar-se na seiva original e então os ramos subirão a perder de vista e as naus da aventura, instrumento do nosso destino, hão-de ir no Céu à descoberta das certezas divinas»” (COELHO, J. do P., 1990:1007).

apresenta dupla dimensão, psicológica e puramente sentimental, uma, metafísica, a outra. Com efeito, enquanto sentimento, a saudade é [...] uma síntese de memória ou lembrança e de desejo ou esperança, envolvendo, por isso, ao mesmo tempo, uma dolorida evocação ou presentificação criadora do passado e um elemento futurante.

(TEIXEIRA, A. B., s/d: 20)

Como afirma José Maurício de Carvalho, “a saudade é o resultado da mistura entre a lembrança e a esperança, nasce quando essas duas situações humanas [se] encontram[-se] unidas de modo inseparável” (CARVALHO, J. M. de, 2001: 313).

O conceito de “saudade” tem sido, pois, motivo de reflexão, entre os vários escritores e estudiosos da nossa cultura e da nossa literatura. O grupo aglutinador do saudosismo apresenta na revista *A Águia* o conceito inédito de saudade:

A Saudade é o próprio sangue espiritual da Raça; o seu estigma divino, o seu perfil eterno. Claro que é a Saudade no seu sentido profundo, verdadeiro, essencial, isto é, o *sentimento-ideia, a emoção reflectida*, onde tudo o que existe, corpo e alma, dor e alegria, amor e desejo, terra e ceu, atinge a sua unidade divina. Eis a Saudade vista na sua essência religiosa, e não no seu aspecto superficial e anedótico de simples *gosto amargo de infelizes*. É na Saudade *revelada* que existe a razão da nossa Renascença; nela ressurgiremos, porque ela é a própria Renascença original e criadora.

(PASCOAES, T. de, 1912: 2)

No pensamento de Teixeira de Pascoaes, a saudade conduz os destinos do povo português, encarando-a como um perfeito valor humano, redentor, que permitirá ao Homem ascender ao paraíso. Pensadores como Teixeira de Pascoaes e Guerra Junqueiro sustentam que a saudade será o móbil de uma ação futura, cuja concretização¹⁰² se consolidará num hipotético Quinto Império, o qual, à luz da ideologia pessoana, congregará os quatro impérios materiais para viabilizar o império espiritual, no âmbito da exaltação sebastianista dos poetas de *A Águia*¹⁰³.

Devemos, todavia, começar por procurar as raízes deste traço definidor dos portugueses. Etimologicamente, existem duas correntes doutrinárias sobre a origem do termo saudade: a latina, a mais seguida e mais plausível, e a árabe, menos seguida e também menos apoiada.

¹⁰² Maria das Graças Moreira de Sá entendia que “Pascoaes elevava [...] a essência do génio nacional a um conceito transcendente, entre histórico e metafísico, a que chamou Saudade, fazendo deste sentimento-ideia o princípio espiritual da humanidade, a qual, mais tarde ou mais cedo, na sua marcha histórica, haveria de para ele tender. A Saudade, sentimento e mito, lembrança triste e esperança dinamizadora, constituiria a chave da alma nacional, a alavanca do sonho do ressurgimento de Portugal (SÁ, M. das G. M. de, 1992: 26).

¹⁰³ Fernando Pessoa afirma que os poetas saudosistas anunciam o pensamento da “futura civilização europeia”: “[...] e a nossa grande raça partirá em busca de uma Índia nova, que não existe no espaço, em naus que são construídas 'daquilo de que os sonhos são feitos'. E o seu verdadeiro e supremo destino, de que a obra dos navegadores foi o obscuro e carnal ante-remedo, realizar-se-á divinamente” (COELHO, J. do P., 1990: 1005-1008.)

De acordo com a tese latina, preconizada por Carolina Michaëlis de Vasconcelos, conclui-se que a hipótese mais comumente aceita é a proveniência do étimo latino “solitudo”, embora se questione sobre a passagem deste vocábulo para a forma portuguesa “saudade”. Há, contudo, três explicações que são tradicionalmente tratadas como distintas: o fono-simbolismo, a analogia e a influência culta. Carolina Michaëlis considera que

Temos de recorrer [...] a analogia, à associação de ideias ou à etimologia popular, isto é, a processos psicológicos, para encontrar a chave do enigma e explicar a substituição esporádica de o-i por *au*, que, aumentando a sonoridade melancólica do vocábulo, aumentou ao mesmo tempo sua significação: o conteúdo, o espírito, a alma.

(*apud* COSTA, D. P. da e GOMES, P., 1976: 15)

Outro ponto de vista, que não recorre a processos de evolução fonética, é defendido por Cláudio Basto (1914: 275 e segs.), para quem “a transformação de *soidade* em *saudade* é de ordem literária; a mudança de *oi* em *au* seria influenciada, por assim dizer, por uma falsa latinização, – ao invés da habitual mudança de *au* em *oi*” (COSTA, D. P. da e GOMES, P., 1976: 12). A passagem à forma *saudade* por analogia com outras palavras tem sido a explicação mais aceita pelos etimologistas.

Por outro lado, existe a tese árabe que, para além do filólogo brasileiro João Ribeiro, tem ainda seu defensor António Borges de Castro. João Ribeiro, na obra *Curiosidades Verbais* (s/d: 201), é de opinião que a palavra *saudade* tem no árabe três expressões que a lembram: “*suad*”, “*saudá*” e “*suaidá*”. Estas

têm o sentido normal de profunda tristeza e literalmente, do sangue pisado e preto dentro do coração. Na medicina, *as-saudá* é uma doença de fígado que se revela pela tristeza amarga e melancolia. Os árabes dizem: *Qualatni as-suaidá*, matou-me a saudade. E isso quando a pessoa entristece pela perda de um ente querido. E dizem igualmente: *al-mús-suaddat*, os dias pesados e de tristeza. (...) Em árabe vulgar *saudana* é entristecer a alguém e *tasaudana* significa ficar triste, angustiado vem derivado desse verbo – é *musauden*, melancólico, triste, dolorido, cheio de desgosto [...]

(COSTA, D. P. da e GOMES, P., 1976: 16)

Segundo Brian Franklin Head, é inaceitável a hipótese proposta por João Ribeiro e outros de que o vocábulo moderno de *saudade* tenha origem no étimo árabe. Assim, afirma que “a análise semântica diacrónica revela incompatibilidade entre o significado do étimo árabe proposto e os sentidos comuns da palavra portuguesa no período do florescimento da poesia trovadoresca e mantidos, em diversos contextos até à época contemporânea” (HEAD, B. F., 2000: 617).

Numa outra explicação para o étimo deste vocábulo, encontramos a opinião de José Leite de Vasconcelos ¹⁰⁴, o qual, na sua obra *Opúsculos I*, refere que esta palavra saudade “tem na linguagem vulgar a forma *soidade* [...] por intermédio de *soedade*, e *soledade*, vem do latim *solitas*, no acusativo *solitatem*, que quer dizer «solidão»; por isso, *soidade* é o sentimento de quem se encontra solitário, ou longe daquilo que ama, a pátria, a família” (VASCONCELOS, J. L. de, 1928: 215-216)¹⁰⁵. Como confirma o filólogo Karl Vossler, “a nossa língua, ao contrário do castelhano, cedo especializou saudade no sentido subjectivo, reservando para solidão o sentido objectivo (o castelhano *soledad* conserva-se ambíguo, significando, sobretudo solidão)” (COELHO, J. do P., 1990: 1003).

Somos, portanto, obrigados a concordar com Teixeira de Pascoaes, quando este afirma que

as Línguas são organismos vivos, porque observamos nelas os fenómenos que caracterizam o que vive; assim, as palavras nascem, transformam-se, envelhecem e morrem [...] Sim: a Palavra é uma criatura; tem, portanto, a sua anatomia e a sua psicologia, dignas de amor, do respeito e carinho que merece tudo o que vive”.

(*apud* GUIMARÃES, F. 1988: 94 /97)¹⁰⁶

Devemos, pois, encarar as palavras como seres vivos, dotados de vida interior e exterior, análogas a “projecções iluminadas da Saudade ou antes, a sua própria sombra [...]”(idem, *ibidem*)¹⁰⁷. É por isso que importa conhecer os diferentes significados atribuídos a este vocábulo tão complexo, pois, na ótica de Urbano Tavares Rodrigues “o que enriquece e personaliza entre nós o sentimento da saudade [...] ao ponto de lhe conceder foro nacional, é precisamente a sua complexidade, a sua extrema variedade de matizes e contrastes” (RODRIGUES, U. T., 1967: 13).

Tendo penetrado no âmago do étimo da saudade, interessa também aqui perscrutarmos a origem do sentimento que a mesma saudade traduz. Nos finais do século XIX e inícios do século XX, vários pensadores portugueses e espanhóis julgaram ter descoberto um influxo céltico na formação da saudade. Os Celtas, que estiveram na

¹⁰⁴ José Leite de Vasconcelos Cardoso Pereira de Melo, mais conhecido por Leite de Vasconcelos (Ucanha, 7 de julho de 1858 — Lisboa, 17 de maio de 1941), foi um linguista, filólogo, arqueólogo e etnógrafo português (disponível in

http://pt.wikipedia.org/wiki/Leite_de_Vasconcelos, consultado em novembro de 2014.

¹⁰⁵ VASCONCELOS, J. L. de (1928) – *Opúsculos*, Coimbra: Imprensa da Universidade, disponível em: <http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/etnologia-etnografia-tradicoes.html>, acedido em novembro de 2014.

¹⁰⁶ Teixeira de Pascoaes, “A Fisionomia das Palavras”, *A Saudade e o Saudosismo*, citado por Fernando Guimarães, in *Poética do Saudosismo* (1988: 94-97).

¹⁰⁷ Teixeira de Pascoaes, “Os Vocábulos Saudosos”, *Os Poetas Lusíadas*, citado por GUIMARÃES, F., in *ibidem*.

Península Ibérica por volta do ano 500 a.C., desenvolvem os seus povoados, sobretudo na orla costeira, em sítios altos e em zonas predominantemente verdes. Esta paisagem idílica, como fica patente no caso do Minho, Galiza, Ilhas Britânicas e Irlanda, dá sinais de uma identidade paisagística comum e de um *modus vivendi* semelhante e unido na cultura megalítica. Tal tese é, de resto, plausível para Dalila Pereira da Costa, afirmando que a saudade poderá ter

a sua origem nas épocas célticas ou pré-célticas desta comunidade [...] na brilhante megalítica do norte-atlântico: quando e onde a saudade teria nascido, contemporânea do culto dos mortos, emigração, acção missionária e ecuménica e amor à terra, fixação nela e simultaneamente separação dela. Entre ir e voltar, tristeza e alegria, desejo e lembrança, estarão, através da distância e do tempo, as duas mais fortes pulsões da saudade como a viu Afonso Botelho”.

(COSTA., D. P. da, 1996: 21-26)

Assim, a saudade aparece como raiz de um ser e estar humanos, estando sempre presente nela a função de motivar para sanar o sofrimento.

Sérgio Filippi, estudioso italiano que, no seu estudo sobre a saudade, dedica um capítulo inteiro ao celtismo, defende que o povo celta deixou marcas no nosso povo, sobretudo na forma de sentir, mais concretamente os chamados sentimentos celtas, como a melancolia, a nostalgia do passado glorioso e o desejo de restauração, patenteados nos poemas sobre as lendas do Ciclo Arturiano. Para corroborar a sua tese, recorre Sérgio Filippi a várias opiniões avalisadas, como, por exemplo, Teófilo Braga, Oliveira Martins e Rodrigues Lapa. Assim, também Teófilo Braga acreditava que muitos dos nossos costumes, crenças e tradições têm um substrato celta:

Temos o caracter celtico no genio amoroso, no espirito de aventura; fomos ás descobertas maritimas levadas pela idéa de um reino christão phantasmagorico do Preste João, e andámos pelos mares procurando Ilhas encantadas, e por fim renovámos as prophcias merlínicas, e encarnámos a lenda arturiana em D. Sebastião. As tradições e o typo celtico persistem entre nós, como persistem tambem vestigios ibericos, e estes estudos são essenciaes para determinar as orientações dos actos que constituem a continuidade da história.

(BRAGA, T., 1894: 150)

O mesmo acontece com Oliveira Martins que, numa primeira fase, parece desvalorizar a influência celta, mas na sua obra sobre as raças humanas, alude a este povo com as seguintes palavras:

Revelamos as qualidades célticas nas nossas aventuras marítimas, nas nossas lendas messiânicas, no lirismo da nossa poesia, na inconsistência e passividade que no nosso carácter se alternam com os acessos de fúria africana ou de misticismo semita: nós, finalmente, a quem os castelhanos chamam os franceses da Península.

(MARTINS, O., 1955: 272)

No seu estudo sobre as causas da poesia lírica em Portugal, Rodrigues Lapa advoga uma posição que é, eventualmente, uma das mais radicais. Culpa os portugueses de nunca terem feito um estudo sobre esta matéria de uma forma cabal. E refere:

O substratum céltico parece ser, pois, um facto cientificamente provado e não apenas, como muitos cuidam, uma fantasia literária. E, na verdade, só um fundo comum de raça pode explicar a duração de certas lendas e crenças e a coincidência de certas formas típicas de sensibilidade.

(LAPA, M. R., 1981: 244)

A vida e os sentimentos das relíquias celtas vão chegando à Península através de um conjunto de novelas com o nome de “Matéria de Bretanha – Távola Redonda – Ciclo Arturiano”. Como é sabido, os saxões vão conquistando terras aos Bretões do norte e estes têm de se refugiar na península Armórica, mais tarde chamada pequena Bretanha. Facilmente se compreende que este povo, despojado da sua terra mãe e forçado a emigrar, chore na distância, cantando o triste fado com magoadas notas de saudade. Na opinião de Henry Thomas, as lendas da matéria da Bretanha teriam chegado a Galiza e a Portugal através do caminho de Carlos Magno. Estas lendas encontraram, nestas paragens, terreno fértil devido a vários fatores: florescente escola lírica e herança dos primitivos povos celtas que, de alguma forma, se mantinham em contacto. Para comprovar tal opinião, é proposto o exemplo de que muitas famílias nobres portuguesas davam aos seus filhos nomes lendários celtas: Iseo e Brancaflor (utilizado, inclusivamente, por D. Dinis numa das suas canções), Tristão, Lançarote, Persifal, Viviana, Guiomar, Galvão, entre outros (Cf. FILIPPI, S., 1981:100).

Os Bretões, que expressam a raça céltica, influenciam os povos vizinhos com os seus ideais, os seus heróis e a sua música – em que procuram consolação para as suas dores. Podemos, destarte, inferir uma analogia com o estudante de Coimbra, cujo fado, no choro da sua guitarra com um arrastar rítmico, nos vai dando a ideia de pesar, e que mais não faz que vestir a capa do errante cavaleiro celta que morre de amores e saudades quando da cidade está distante (a cidade que se encanta na hora da despedida, ou seja, na distância do olhar). Não terá sido por acaso que aquela cidade acolheu no seu regaço tão ilustres mestres da saudade, como foram Pascoaes e Leonardo Coimbra. Terra típica da saudade, digna de um penedo onde só o poeta sonhador – nome dado aos estudantes – conhece o seu significado.

Não obstante a ambivalência da sua origem, este vocábulo remete, invariavelmente, para um sentimento profundo do ser humano, quer seja imanente, quer seja transcendente.

Vários autores portugueses e galegos se têm debruçado sobre a ocorrência da saudade na literatura. Considerando que este é um elemento comum e específico, que une singularmente estes dois povos ibéricos, tomamos como exemplo a opinião de Juan Rof Carballo¹⁰⁸, cuja atividade profissional no âmbito da psiquiatria e da medicina, aliada ao saber do filósofo, concorrem para aferirmos uma apurada reflexão sobre o conceito da saudade. Na sua opinião, esta “é a condensação de uma realidade ontológica de decisiva importância em todo o ser humano, é, a um tempo, solidão suprema, solidão sombria da nossa alma, que faz sofrer aquele que experimenta o sentimento saudoso, e nostalgia de algo muito fundo na memória do homem” (TEIXEIRA, A. B., 1996: 146). Desta forma, parece ser a saudade algo profundamente humano, pois há um exercício de memória que é uma característica essencial entre os antropoides.

Ainda, no parecer de Carballo, a saudade sentida por portugueses e galegos reveste-se de características *sui generis* em relação a outros povos. Tal particularidade resulta de “condições geográficas peculiares e de um determinado ambiente natural que se revele ou manifeste o halo de mistério, a fascinação e o temor sagrado” (*idem, ibidem*). Deste modo, a saudade constitui um sentir próprio de povos de montanha ou que habitam paisagens verdejantes e húmidas, em que o espaço envolvente se revela como um mundo primordial, cuja paisagem verde e sem mácula da ação transformadora do *homo faber* “põe em comunicação o sangue do homem com o vegetal que o rodeia” (*ibidem*: 147).

O homem português nutre uma profunda ligação com a natureza, a paisagem e a terra, vincando, neste apego telúrico, a ideologia da regeneração, qual revitalização provocada pelo mito de Anteu. O reencontro com a mãe-terra, a origem de tudo, revigoriza e fortalece, o que, inevitavelmente, explica o sentimento de perda gerado pelo seu afastamento. A esta ideia-sentimento, podemos associar o conceito de saudade que, desde a poesia trovadoresca, granjeavam os espíritos poéticos portugueses. Será, pois, a separação física da terra que germinará estes sentimentos de dor, pena, tristeza ou solidão, reunidos numa só palavra: saudade. Esta é a primeira saudade de que temos registos escritos. Nuno

¹⁰⁸ Juan Rof Carballo (Lugo, 1905 - Madrid, 1994) médico e ensaísta espanhol. Escreveu diversos ensaios sobre temas de psicologia, biologia, sociologia e antropologia, destacando-se *Entre o Silêncio e a Palavra* (1957), *O Encontro do Homem* (1968), *Biologia e Psicanálise* (1972) e *Teoria e Prática Psicanalítica* (1984). Em medicina, salienta-se a obra *Patologia Psicossomática* (1954), na qual estabelece uma nova forma de relação médico-paciente. Foi o fundador do Instituto de Estudos Psicossomáticos e do Instituto de Ciências do Homem. Em 1983, foi nomeado membro da Real Academia Espanhola (in <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/r/rof.htm>, consultado em novembro de 2014).

Eannes Cerzeo¹⁰⁹ escreveu uma cantiga em que dá conta desse estado de profunda tristeza decorrente da despedida da sua terra: “Pero das terras averey saydade, / de que m agora ey a partir despagado [...]” (CERZEO, N. E., CBN, 109, 1949: 192-193). Esta separação seria motivada pelo chamamento do dever, nas lides guerreiras (o fossado, durante o período da Reconquista) ou na aventura dos mares, aspetos muito particulares do povo português.

Impõe-se, a este propósito, uma referência a Eduardo Lourenço que, em *Portugal Como Destino Seguido de Mitologia da Saudade*, quando escreve a propósito da saudade nas cantigas de amigo, alude ao celtismo: “No seu berço céltico, o da Galícia e Portugal, a saudade parece modelada pelo ritmo universal do mar” (LOURENÇO, E., 1999: 92). E será a partir da poesia trovadoresca que iniciaremos um périplo pela literatura saudosista, pois, tal como afirma Afonso Botelho, “a saudade que, sem propriamente se conceptualizar, primeiro se manifesta em poesia, é a das *Cantigas de Amigo*” (BOTELHO, A., 1960: 7-17, *apud* COSTA, D. P. da e GOMES, P., 1976: 67). As cantigas galaico-portuguesas são, efetivamente, a pedra fundamental, o ponto de partida de todo o estudo sobre a saudade. De acordo com Afonso Botelho, trata-se de uma “saudade embrionária, seminal, em que o desejo prevalece sobre a lembrança, embora esta, como imposição negativa, lhe dê talvez a maior intensidade de prazer e dor” (*idem, ibidem*). Cronologicamente, podemos situar esta poesia no período compreendido entre 1141 e 1354. Foi tal o prestígio da escola galaico-portuguesa, tão profunda e duradoura a sua influência, que o seu espírito persistiu até ao fim do século XV. O ambiente geográfico onde se desenvolvia este sentimento saudoso tinha como zona as terras compreendidas entre o Douro, o Minho e a Galiza. Para Afonso Botelho¹¹⁰, a saudade caracteriza-se essencialmente como ausência, culminando, na sua forma mais radical, na morte. Não nos referimos simplesmente à separação física do espaço pátrio, como constatámos nos versos de Cerzeo, já que maior é o número de poesias que nos induzem para o sentimento

¹⁰⁹ Trovador medieval, muito provavelmente galego, membro de uma linhagem sediada em Cêrcio, a norte de Lalín (Pontevedra). Deverá ter vivido em inícios e meados do século XIII, falecendo pouco antes de 1268. Informação disponível em: <http://cantigas.fcsh.unl.pt/autor.asp?cdaut=105>, acedido em novembro de 2014.

¹¹⁰ Escritor português (1919, Coimbra – 1996), foi aluno de Leonardo Coimbra no liceu. Licenciou-se em Ciências Histórico-Filosóficas na Faculdade de Letras de Lisboa, em 1950. A sua obra abrange o ensaio filosófico e a ficção. Afonso Botelho pertenceu à escola de filosofia portuguesa que foi o movimento da *Renascença Portuguesa*, onde participaram, entre muitos outros, Leonardo Coimbra e Teixeira de Pascoaes, seguidos por Álvaro Ribeiro e José Marinho - estes últimos foram os mestres de Afonso Botelho. Foi com base na doutrina de D. Duarte (sobre o qual realizou a sua dissertação para conclusão de licenciatura) e na de Teixeira de Pascoaes, que se lançou no estudo do tema que mais o viria a interessar: a saudade. (*in* Infopédia [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2014, texto com supressões, *in* [http://www.infopedia.pt/\\$afonso-botelho](http://www.infopedia.pt/$afonso-botelho), acedido em novembro de 2014).

provocado pelo afastamento de duas pessoas, exercitando, assim, a saudade provocada pela solidão, pela ausência do ser amado. Este sofrimento atroz vivificado num tumulto sentimental poderia, inclusivamente, conduzir o seu sujeito à morte, tal como nos deixam subentender muitos dos versos inscritos nos Cancioneiros medievais: “Non queredes viver migo / e moiro com soydade” (COGOMINHO, F., CBN 665, 1952: 382). Sabemos, no entanto, que o morrer de amor se tornou tema essencial das Cantigas de Amor, e que, não raras vezes, transmitia um sentimento meramente literário, que não vivenciado. Ainda assim, na poesia trovadoresca, quer seja nas Cantigas de Amigo, quer seja nas Cantigas de Amor, a saudade está bem presente na solidão provocada pela separação dos amantes, expressa em versos sofridos como os escritos por D. Dinis: “Que soydade de mha senhor ey/ Quando me nembra d’ela qual [a vi] / Rogu’eu a Deus [...] Que mh a leixe [...] veer / Cedo” (D. Dinis, CBN, 481, 1952: 94). A mulher amada toma uma significação peculiar, pois aparece, nas Cantigas de Amigo, como heroína. Diz-nos Botelho que “É ela a amiga, que exprime o sentimento de ausência do amado, normalmente sujeito aos perigos das guerrilhas da reconquista. Sentimento de ausência que concita à lembrança do ser e o desejo de o reencontrar [...]” (BOTELHO, A., 1990: 94). Esta ausência é condição metafísica da saudade, e, na solidão, os seres “irrompem solitários da terra como as plantas, quando muito, como «as flores de verde pino», que, sem se determinarem na existência, logo clamam por Deus – «Ai Deus, i ú é»” (BOTELHO, A., 1960: 7-17, *apud* COSTA, D. P. da e GOMES, P., 1976: 68).

No *Cancioneiro Geral*, publicado inicialmente em 1516, Garcia de Resende faz uma compilação de poemas de poesia palaciana que inclui obras dos séculos XV e XVI. Os poemas, escritos, na sua maioria, em português mas também em castelhano, versam sobre os mais variados temas. Foi a primeira compilação de poesia editada em Portugal e o principal compêndio de poesia portuguesa da época. É, pois, inevitável que a ele aludamos no sentido de encontrar o valor atribuído à saudade nos seus textos. Como afirma Sérgio Filippi, nestes poemas, “a solidão física, o afastamento físico, não são o seu aspecto principal. Parece mais uma saudade fruto das limitações interiores da pessoa e da sua incapacidade de superar obstáculos normais da vida dos homens. Resolve-se, portanto, em tristeza e tédio mortal” (FILIPPI, S., 1981: 31). Vejamos como se exemplifica esta realidade, nestes dois versos de Nuno Pereira, inseridos no *Cancioneiro Geral*: “Synto mortal saudade, padeçyda so comiguo” (PEREIRA, N., 1846: 261-262), ou nestes outros

de João Roiz de Castelo-Branco: “Senhora, partem tam tristes / meus olhos por vos, meu bem, [...] / Tam tristes, tam saudosos, / tam doentes da partyda, / tam cansados, tam chorosos, / da morte mais desejosos / çem myl vezes que da vida[...]” (CASTELO-BRANCO, J. R., 1846: 305). Estes últimos versos prefiguram as saudades futuras que a separação da sua amada lhe trará e as quais já estão presentes, perceptíveis pelo uso do verbo no presente do indicativo associado ao signo da tristeza, que o próprio lamenta antecipadamente à sua perda (“partem tam tristes”). A saudade nasce a partir de uma mudança ocorrida na vida da pessoa que a sente, normalmente associada à perda ou afastamento de um espaço ou de uma pessoa, e cresce em função de determinadas vivências, num tempo presente, em relação a um tempo passado. Normalmente, vivencia-se um presente menos feliz que outro tempo anterior, quando a existência era mais aprazível e deleitosa. Esta ideia é-nos transmitida por inúmeros textos, dos quais salientamos, a título de exemplo, os versos camonianos, extraídos da Canção X: “Agora a saudade do passado / Tormento, puro, doce e magoado, / Que fazia converter estes furores / Em magoadas lágrimas de amores?” (CAMÕES, L. de, 1968: 298-299).

O século XV é dos mais interessantes da história do país, não só pela expansão marítima mas, segundo a *História da Literatura Portuguesa*, de António Saraiva e Óscar Lopes, pelo interesse proposto pela dinastia de Avis, que intensificou na Corte a preocupação pelos problemas teóricos e doutrinários, religiosos, políticos, morais e psicológicos. Entre estas temáticas, surge-nos no horizonte uma obra de sublime importância— o *Leal Conselheiro*, de El-Rei D. Duarte (Viseu, 31 de Outubro de 1391 – Tomar, 9 de Setembro de 1438). Uma parte desta obra, mais concretamente o capítulo XXV, intitulado “do nojo, pezar, desprazer, avorrecymento e suydade”, é dedicada ao conceito que tem como objeto de estudo “a suydade”. Segundo Filippi, “D. Duarte foi o primeiro a afirmar a peculiaridade da saudade como palavra e como sentimento” (FILIPPI, S., 1981: 82), o que podemos comprovar pelas próprias palavras deste rei eloquente: “E porem me parece este nome de suydade tem proprio que o latym, nem outro linguagem que eu saiba, nom he pera tal sentido semelhante” (D. DUARTE, s/d: 151)¹¹¹. É, mais uma vez, através do texto deste rei, que se confirma a associação do signo linguístico saudade com o significado de ausência, já verificado por Botelho acerca das cantigas de amigo. No

¹¹¹ D. DUARTE, *Leal Conselheiro*, disponível em: <https://archive.org/stream/lealconselheiro00duar#page/150/mode/2up/search/semelhante>, consultado em novembro de 2014.

entender de D. Duarte, a saudade “he sentido que o coração filha por se achar partydo da presença d’algũa pessoa, ou pessoas que muyto per affeiçom ama, ou o espera cedo de ser” (*idem, ibidem*). Esta interpretação do sentimento que manifesta como sendo a saudade coaduna-se com o perspetivado nos versos de D. Dinis supracitados, no que concerne ao desejo de rever, a breve tempo, o objeto do seu amor, cuja ausência e cuja lembrança lhe causam dor.

O objetivo de D. Duarte não está num plano de mitificação que faz da saudade o centro do discurso identitário, mas leva a uma descrição fenomenológica da descrição da saudade. Pela primeira vez, um autor na língua portuguesa procura analisar introspectivamente uma vivência pessoal, interessar os outros com problemas tirados da sua existência. Tenta definir a saudade como expressão de um sentimento ambivalente, que, se, por um lado, traz alegria porque se lembra, por outro, traz tristeza por presença da ausência. Paradoxal, também, porque é um sentimento próprio que exige a sensibilidade do coração e que não adianta procurar nos livros ou em língua vernácula, uma vez que só pode ser experienciada por portugueses (raridade de sentimento). D. Duarte afirma que o segredo da saudade está no coração.

Ao falar da saudade, no *Leal Conselheiro*, o monarca tem um objetivo muito modesto e universal: apresenta-a como mais uma afeição da alma, como é o facto da tristeza, tédio, nojo e melancolia, tendo em vista a preocupação moral. Procura conhecer o mecanismo das suas paixões, para, assim, as dominar e levar uma vida em conformidade com a vontade de Deus. Pertinente será, também, alertar para a distinção que D. Duarte faz sobre o sentido da melancolia – que é considerada doença – e da saudade como sentimento. Para D. Duarte, a saudade provém do espírito, tornando-se um sentimento inefável, que apenas se explica pela experimentação, e, tal como ele próprio afirma, “a saudade [...] é um sentido do coração que vem da sensualidade, e não da razão” (D. DUARTE, 1982: 128). Sobre a melancolia, o próprio rei, dado a esta maleita, refletiu sobre esta doença já tão antiga. Da sua experiência pessoal, referencia primeiramente a melancolia e a tristeza, e só depois, e quase de uma forma acessória, a saudade. Em D. Duarte,

é o gosto da observação que o leva a considerar as suas emoções e as dos outros, e o arrasta à interiorização e ao estudo da vida afectiva. O seu sentido de análise psicológica leva-o a esmiuçar as características da saudade, a afirmar pela primeira vez a sua suposta intraduzibilidade noutras línguas, e a apontar os seus inconvenientes sociais [...]

(D. DUARTE, 1973: 20)

Mais do que tudo, D. Duarte sente o dever de analisar cuidadosamente os sentimentos que o inquietam, o perturbam e o afastam do bem supremo – a paz da alma. De notar, ainda, que este autor não pretendeu apresentar uma ideia vaga do conceito em causa, tendo demonstrado, num olhar retrospectivo, que este sentimento não é uma mera abstração, pois remete sempre para um sentimento nutrido por alguém em relação à privação de outras pessoas ou coisas.

Ainda que tenha sido com D. Duarte que se inaugurou a particularidade do termo *saudade*, importa, ainda, referir que, dois séculos mais tarde, Duarte Nunes de Leão¹¹², no estudo realizado sobre a *Origem da Língua Portuguesa*, atribuiu a esse vocábulo idêntica singularidade, ao defini-la como: “Este afecto como he proprio dos Portugueses que naturalmente são maviosos, affeiçoados não há lingoa em que da mesma maneira se possa explicar, nem ainda per muitas palavras ã se declare bem [...]” (LEÃO, D. N. de, 1607: 124)¹¹³. Esta designação apenas tem por base a sua forma de vivenciar este sentimento,

sendo *saudade* palavra que se não diz somente referindo a pessoas, mas a cousas inanimadas. Porque temos *saudade* de ver a terra em que nascemos ou em que nos criamos, ou em que nos vimos em algum gosto ou prosperidade. Polo ã parece que mais lhe podia quadrar esta diffinição ã he lãbrança de algũa cousa com desejo della.

(*ibidem*: 125)

A aproximação semântica entre a palavra *saudade* e a *lembrança* ou *desejo* começa a existir nas diferentes concepções sugeridas por vários estudiosos ou escritores. A mesma consternação é sentida nos versos de Bernardim Ribeiro (1482-1552): “Se dizes que é vaidade / ter lembrança do perdido, / vou sentindo que é verdade; /mas quem viste tu esquecido / daquilo que dá soidade?” (RIBEIRO, B., 1971: 14).

No que a Bernardim Ribeiro diz respeito, destacamos, ainda, a primeira novela pastoril publicada na Península Ibérica (1554), que é da sua autoria, e cujo título, *Menina e Moça*, advém das palavras iniciais do texto: “Menina e Moça me levaram de casa de minha mãe para muito longe” (RIBEIRO, B., 1554: 1)¹¹⁴. A segunda edição desta novela (publicada em Évora) foi intitulada *Saudades*, e data de 1557. Também numa edição revista por Delfim Guimarães (datada de 1916), a designação desta publicação foi *Saudades, História de Menina e Moça*.

¹¹² Duarte Nunes de Leão (Évora, 1530? — Lisboa, 1608) foi um jurista, gramático e historiador português

¹¹³ LEÃO, Duarte Nunes de (1607) – *Origem da Língua Portuguesa*, Lisboa: Pedro Craesbeeck, disponível em versão digitalizada, do microfilme, no sítio da Biblioteca Nacional Digital, em: <http://purl.pt/50>, acedido em novembro de 2014.

¹¹⁴ Disponível online, no sítio: <http://purl.pt/81>, acedido em outubro de 2014.

Para uma mais explícita exploração textual e respetiva ligação ao tema aqui tratado, usaremos a edição intitulada *Menina e Moça ou Saudades*, de 1990, publicada pelas Publicações Dom Quixote, cujas introdução e fixação do texto são da autoria de Helder Macedo. Ora, a avaliar pelos títulos destas três edições, “saudades” será o tema central do texto, já que a menina, narradora autodiegética, recorda, em solilóquio, mediante uma revivência do seu passado, os momentos da sua infância no seio da sua família, de que guarda gratas recordações. É considerada uma novela de teor psicológico, em cuja narração dos trágicos amores, se perspetiva a conceção de saudade como sentimento nacional, ao lembrar os momentos áureos do passado ridente e, simultaneamente, almejando um futuro auspicioso, qual concretização desse passado já ultrapassado. Será a imagem da nossa nação, a partir da segunda metade do século XVI, no tempo da dinastia dual filipina, momento do alvorecer da esperança sebástica. José G. Herculano de Carvalho alertou para esta evidência, na Introdução à *Menina e Moça ou Saudades*, afirmando que

essa atitude feita de contemplação estática do passado, de saudade, de expectativa inerte, de resignada submissão aos acontecimentos [...] seria a que mais tarde viria a cristalizar-se no mito sebastianista, com o qual uma nação, submetida ao estrangeiro e de vontade enfraquecida, alimentaria os seus sonhos de glória.

(CARVALHO, J. G. H. de, 1973: 24)¹¹⁵

Por outro lado, no entender de Helder Macedo, esta novela sentimental “pode também ser lida como uma cantiga de amigo amplificada” (MACEDO, H., in RIBEIRO, B. 1990: 43), na qual as histórias sobre damas e cavaleiros remetem para a época das novelas de cavalaria, de origem medieval. São redundantes as ocorrências de vocábulos como “saudade”, “nojo”, “tristeza”, “só”, que marcam “um sentimento elegíaco do exílio, que corresponde à situação existencial e metafísica dos personagens” (*ibidem*: 48). Mais uma vez, a perceção do sentimento de saudade se encontra associado à lembrança, à ausência e à solidão.

Saliente-se, porém, que esta associação do conceito de saudade à semântica de lembrança ou desejo será retomado numa décima de Francisco de Portugal, onde se encontra a mesma correlação, ao identificar com desejo, a “Saudade de meu bem / mal mortal, triste desejo, / em quem tantos medos vejo / donde tantas penas vem”

¹¹⁵ A este propósito, referimos a temática da saudade como desejo messiânico, “a saudade messiânica, porém, seria um desejo de libertação, não pessoal, mas colectiva, de toda uma nação [...]. No caso português, é melhor usar os termos: «Mito do Sebastianismo, Mito do Encoberto»” (FILIPPI, S., 1981: 65). Repetimos as palavras de João Lúcio de Azevedo, quando explica que “nascido da dor, nutrindo-se da esperança, ele é na história o que é na poesia a saudade, uma feição inseparável da Alma Portuguesa” (AZEVEDO, J. L. de, 1947: 8).

(PORTUGAL, F. de, 1652: 112). Também Frei Isidoro de Barreira¹¹⁶ enquadra esta palavra com os ditos significados, no seu *Tractado das Significações, das Plantas, Flores e Fructos que se referem na Sagrada Escripura*, no ano de 1622, ao atribuir-lhe um conceito de sentimento, associado a uma flor, o “lírio cesem [...] entre nós significa saudades, nome que a lingoa Espanhola nam tem, nem os Latinos: declarando hũs, e outros saudades por este nome deseos, e desiderium; ficando nisto a lingoa Portuguesa de vantagem, pois pera hũa cousa tem esta palavra desejos, e saudades pera outra” (BARREIRA, I. de, 1662: 391)¹¹⁷. Além da analogia entre saudade e desejo, facilmente se infere, destas palavras, mais uma vez a peculiaridade da palavra saudade como sendo exclusiva da nossa língua.

O mesmo será reiterado por António de Sousa Macedo¹¹⁸, no texto *Flores de España Excelencias de Portugal*, publicado em 1631, ao afirmar que

saudades, en Portugues significa un afecto interior, una ancia de ver la cosa amada, un pesar de no tenerla presente, [...] que en outra ninguna lengua se pueden declarar. Es palabra solamente portuguesa, y no tiene outra alguna nacion, de lo qual me parece que es la causa, (perdonese usar deste argumento para confirmar my opinion) porque como las otras naciones no aman tan perfectamente como la nuestra, [...] pero como los Portugueses sean tan leales amigos, que estando absentes, traen sempre la cosa amada en el pecho, com una sed, y ardiente deseo de verla verdaderamente, y tratarla: la naturaleza, que en nada es improvida, les dio esta palabra, saudades, para declarar su sentimiento [...].

(MACEDO, A. de S., 1631: 154)¹¹⁹

É indubitável a associação da palavra saudade ao sentimento nutrido pelos portugueses, o qual não é reconhecido por qualquer outra língua, em que a ânsia (ou desejo) de ver “a cosa amada”, de “tenerla” se confunde com a tão sentida saudade.

Também Urbano Tavares Rodrigues (Lisboa, 6 de dezembro de 1923 — Lisboa, 9 de agosto de 2013) acentua esta originalidade, no prefácio da obra *A Saudade na Poesia*

¹¹⁶ “Freire conventual da Ordem de Christo, cujo instituto professou no convento de Thomar a 7 de Março de 1606, e ahi faleceu em 1634, conforme Barbosa, ou em 1648, segundo outros. Tambem ha discrepancia ácerca da sua naturalidade, porque uns o dão nascido em Lisboa, e outros o fazem natural da villa do seu appellido, distante tres leguas de Thomar” (informação disponível em: <http://www.castroesilva.com/store/sku/1005JC030/tratado-das-significac-oens-das-plantas-flores-e-fruttos>, acedido em novembro de 2014.

¹¹⁷ BARREIRA, I. de (1662) – *Tractado das Significações, das Plantas, Flores e Fructos que se referem na Sagrada Escripura*, Lisboa: Pedro Craesbeeck, disponível em versão digitalizada, do microfilme, no sítio da Biblioteca Nacional Digital, em: <http://purl.pt/14228>, acedido em novembro de 2014.

¹¹⁸ António de Sousa de Macedo, 1.º barão de Mullingar, (Porto, 15 de dezembro de 1606 – Lisboa, 1 de novembro de 1682), foi um escritor e jornalista português. Informação disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ant%C3%B3nio_de_Sousa_de_Macedo, consultada em novembro de 2014.

¹¹⁹ MACEDO, A. de S. (1631) – *Flores de España Excelencias de Portugal*, Lisboa: Jorge Rodriguez, disponível em: <https://archive.org/stream/floresdeespaex00sous#page/n5/mode/2up>, acedido em novembro de 2014.

Portuguesa, ao referir as palavras existentes noutras línguas que se afiguram semanticamente próximas de saudade, tais como, “as francesas *regret* e *nostalgie*, a inglesa *spleen*, a latina *desiderium*” (RODRIGUES, U. T., 1967: 9). Na sua perspetiva, as palavras francesas “exprimem [...] a lamentação de um bem perdido” (*idem, ibidem*), enquanto a inglesa remete para “um outro estado de espírito, não longe da angústia e do vazio” (*idem, ibidem*). Numa amplificação do sentido destas palavras, vai mais longe Urbano Tavares Rodrigues, ao articular a sua semântica com a dimensão temporal das mesmas, sendo que, “enquanto *nostalgie* concerne ao passado, ou passado-presente, *spleen* a uma espécie de presente ausente, o *desiderium* romano, terceira categoria do sonho, a caber dentro da saudade, reportar-se-ia no futuro” (*ibidem*: 10). Salienta, ainda, que a palavra saudade, “fruto da contaminação de *salutem* e *solitatem* [...] porventura ligadas ao étnos celta” (*idem, ibidem*) encerram em si as “noções de solidão, privação e ânsia, bem mais complexas e entrelaçadas do que aquelas que encerra a forma espanhola *soledad*” (*idem, ibidem*).

No século XVII aparece-nos, ainda, um outro pensador, D. Francisco Manuel de Melo, em cujos trabalhos de historiografia, as *Epanáforas de Vária História Portuguesa* (1660), mais especificamente “A Epanáfora Amorosa III”, delineia uma teorização do amor e da saudade, traçando o retrato da nova saudade na época da restauração. Esta Epanáfora deve ser considerada à parte das restantes, dadas as suas peculiares características literárias, visto ser dotada de uma estrutura mais novelesca, onde apresenta a narrativa do descobrimento da Ilha da Madeira por um par amoroso Inglês (Roberto Machin e Ana d’ Arfet). O autor condena moralmente os infelizes e ilegítimos amores do casal lendário, mas a sua melhor passagem é uma teoria da saudade.

Maria Alberta Menéres fez uma versão desta mesma “Epanáfora Amorosa”, que usamos como referência textual, e da qual retiramos o seguinte excerto comprovativo da ideologia do autor acerca da saudade:

E pois parece que lhes toca mais aos Portugueses que a outra nação do mundo o dar-lhe conta desta generosa paixão, a quem somente nós sabemos o nome chamando-lhe saudade [...] Floresce entre os portugueses a saudade por duas causas, mais certas em nós que em outra gente do mundo; porque de essas causas tem seu princípio. Amor e ausência são os pais da saudade; e como o nosso natural é, entre as mais nações, conhecido por amoroso, e as nossas dilatadas viagens ocasionam as maiores ausências; de aí vem, que onde se acha muito amor e ausência larga, as saudades sejam mais certas [...] Mas porque tenho por certo que fui eu o primeiro neste reparo, parece que não será repreensível que me detenha algum tanto, para fazer anatomia em um afecto.

(MENÉRES, M^a A., 1997: 25)

Novamente, somos confrontados com a exclusividade dada aos portugueses para este sentimento, que encontra no nosso país o espaço mais natural para existir. O autor apresenta a sua explicação com base no espírito de viagem que o povo português sempre demonstrou (*homo viator*), justificado, no nosso entender, quiçá, pelo mítico Ulisses. Curioso é registar que D. Francisco Manuel de Melo chama a si a autoria de tratar pela primeira vez o tema da saudade, embora tal só tenha sido possível, dado o desconhecimento da existência do *Leal Conselheiro*, d'El-Rei D. Duarte, mais tarde descoberto numa biblioteca em França.

O autor apresenta uma nova coloração da saudade, considerando-a “uma mimosa paixão da alma [...]” (*ibidem*: 26). A saudade é, para ele, um sentimento simultaneamente singular, universal e transcendente; onde convergem os contrários “bem” e “mal”, sendo, paradoxalmente, “[...] um mal de que se gosta e um bem que se padece” (*idem, ibidem*). Considera-o um sentimento mais forte que o próprio amor e desejo, que findaram antes da saudade, pois “quando fenece, troca-se a outro maior contentamento, mas não que formalmente se extinga: porque se sem melhoria se acaba a saudade, é certo que o amor e o desejo se acabaram primeiro” (*idem, ibidem*). Esta nova significação é de tal profundidade que Afonso Botelho ousa dizer que “a unidade dos seres, apetecida pela generosa paixão, reside na saudade e não no amor” (BOTELHO, A., 1960: 7-17, *apud* COSTA, D. P. da e GOMES, P., 1976: 69). No seu entender, D. Francisco Manuel de Melo “dispensa o amor para propor a saudade como princípio que, movendo-se do Espírito, move a alma humana” (*idem, ibidem*). Em suma, D. Francisco apresenta a saudade como desejo, que embora não seja específico dos Portugueses, é uma aspiração humana universal. Este anelo à união, com tudo o que existe de melhor em nós, é a mais elevada de todas as saudades, que padecemos “agora humana, agora divinamente” (MENÉRES, M^a A., 1997: 27). Na perspetiva de Filippi. D. Francisco “não quer falar da saudade do Divino, [...] mas simplesmente da saudade que supera, transcende o homem, da saudade ilimitada, desconhecida na sua origem e indefinida no seu significado (FILIPPI, S., 1981: 70).

Quer seja a saudade da donzela que aguarda novas do seu amigo, quer seja a menina a quem cedo levaram de casa de seus pais para longes terras, ou, mesmo as saudades de um paraíso perdido, é a separação ou o afastamento entre sujeito e objeto que desencadeia este sentimento tão peculiar da saudade. E a “Saudade, que nos mostra a Ausência dolorosa, cria a Presença radiosa... mostra-nos o vácuo infinito, para o povoar

das infinitas almas” (PASCOAES, T. de, 1919: 277). Esta mesma ambiguidade está presente na alma popular, nos versos e quadras genuínas, em que o povo português expõe numa miscelânea, os sentimentos de alegria e, concomitantemente, de dor, que traduz nesta palavra: “Saudade é dor, é prazer, / Saudade é pena de ti, / Saudade é alma que chora, / Saudade é alma que ri” (LEAL, M^a J. M., 1961: 10). Na nossa poesia mais tradicionalista, da autoria de escritores como António Correia de Oliveira, Afonso Lopes Vieira, Afonso Duarte ou Mário Beirão, existem muitos indícios de uma vertente saudosista e popularizante. De facto, como afirma, Jacinto do Prado Coelho, “na vivência da saudade convergem os poetas cultos e os anónimos, cujo sentir aflora na quadra popular: «A ausência tem uma filha / que tem por nome saudade. / Eu sustento mãe e filha / bem contra minha vontade» ” (COELHO, J. do P., 1990: 1003).

Data do século XVIII, o *Mapa de Portugal* (I, cap. 13), de João Baptista de Castro, no qual o próprio subscreve a autenticidade da saudade portuguesa, ao afirmar que “Só o português com a única palavra saudade sabe exprimir com muito maior força e energia a constância do amor ausente; e com a voz mágoa a penetrante dor do sentimento” (*ap. idem, ibidem*).

Nas últimas décadas do século XVIII, surgiu, na Europa, o movimento romântico, que se manifestou nas diferentes áreas da arte, filosofia e política, e se prolongaria em grande parte do século XIX. Caracterizado como uma visão do mundo oposta ao racionalismo e iluminismo, pretendia evidenciar o nacionalismo, ainda que centrasse a sua atenção no individualismo e na hipertrofia do Eu. Neste sentido, representava os dramas humanos, nomeadamente os amores trágicos e os ideais utópicos de evasão no espaço e no tempo. Marcado pela subjetividade, pela emoção e egocentrismo, o escritor romântico vai incidir nos sentimentos mais profundos e dramáticos. Exemplo disso é Almeida Garrett (Porto, 4 de fevereiro de 1799 — Lisboa, 9 de dezembro de 1854), digno representante do movimento romântico entre nós, que “ao falar de saudade, distingue entre a palavra e o seu conteúdo – o sentimento” (FILIPPI, S., 1981: 86). Da sua obra, surgiria “o neogarrettismo, em que, naturalmente a saudade, o *quid* lusitano já afirmado como traço típico, singularizador do espírito da raça, havia de assumir preponderante importância” (RODRIGUES, U. T., 1967: 17). Garrett abre o poema *Camões* (1858)¹²⁰, com uma

¹²⁰ “Poema lírico-narrativo, datado do primeiro exílio de Garrett, considerado a primeira obra romântica da literatura portuguesa, que aborda episódios da vida do poeta Luís de Camões relacionados com a composição e a publicação da epopeia *Os Lusíadas*. O poema surge como a obra emblemática e fundadora do

invocação à “SAUDADE! Gosto amargo de infelizes,/ Delicioso pungir de acerbo espinho,/ Que me estás repassando o íntimo peito / Com dor que os seios d’alma dilacera / — Mas dor que tem prazeres — Saudade![...] Mavioso nome que tão meigo soas / Nos lusitanos lábios [...]” (GARRETT, A., s/d: 1-2). Através desta visão paradoxal de um sentimento tão pungente, “da obscura sensibilidade portuguesa, marcada por um ancestral fatalismo” (RODRIGUES, U. T., 1967: 16), Garrett manifesta uma ideologia profundamente romântica, de um sentimentalismo exacerbado envolto num nacionalismo tão à maneira dos românticos. Como anota Jacinto do Prado Coelho, “os mentores do Romantismo, Garrett e Herculano, avivaram no exílio o amor enternecido à terra-mãe; Garrett teve consciência do valor da saudade para a definição da «alma nacional» e, por isso, a invoca, mitificada, no início do poema *Camões*” (COELHO, J. do P., 1990: 1002).

Para ele, a saudade apenas deveria existir em relação ao futuro, pois a saudade do passado consome e mata. É, pois, outra visão da saudade como sinónimo de imobilismo, que podemos encontrar em *Frei Luís de Sousa*, pois a temática do sebastianismo que enfatiza neste drama romântico é a revivência de um passado que atrofia a ação presente e compromete o futuro. Neste contexto, Garrett recorre à história com o intuito de perspetivar o futuro, libertando-se de fantasmas do passado, uma vez que a personagem Madalena jamais conseguirá desfrutar de um presente feliz ao lado da família que entretanto construiu sobre uma dúvida do passado, que a atormenta e que regressará como uma alucinação do presente (Romeiro). Terá sido, eventualmente, esta incapacidade de realização que atormentava o homem romântico a responsável pela atribuição de uma carga semântica negativa do vocábulo saudade, no concernente à psique portuguesa, ao conotá-lo com “fuga à realidade, crença no *fatum*, desforra profetista (ou sebastianismo) do eu contra o eu, da nação contra o poder, da inércia contra o tempo [...]” (RODRIGUES, U. T., 1967: 11).

O conceito apresentado para esta palavra é-nos transmitido nas notas apenas pelo escritor ao Canto Primeiro do poema *Camões*, em que evidencia a individualidade do

Romantismo português, como salienta Teófilo Braga (“Garrett e a sua obra” in *Obras Completas de Garrett*): “Nesses dois poemas, *Camões* e *D. Branca*, o desolado proscrito fundava uma era nova da literatura portuguesa, acordando na nacionalidade o alento de sua tradição e relacionando o seu espírito com a nova corrente de idealização estética do romantismo.” Só entre 1825 e 1880 a obra teve sete edições, sem contar com as edições brasileiras e apócrifas” (Informação in Infopédia [em linha], Porto: Porto Editora, 2003-2014, disponível em: [http://www.infopedia.pt/\\$camoes,2](http://www.infopedia.pt/$camoes,2), consultado em dezembro de 2014).

vocábulo português, embora o sentimento por este revelado não seja único dos portugueses:

A palavra saudade é porventura o mais doce, expressivo e delicado termo da nossa língua. A ideia, o sentimento por ele representado, certo que em todos os países o sentem; mas que haja vocábulo especial para o designar, não sei de outra nenhuma linguagem senão da portuguesa.
(GARRETT, A., s/d: 169)

Em algumas das suas obras, Garrett deixa bem patente o culto da saudade, no enquadramento semântico de imaginação, lembrança, desejo, tristeza gerada pelo afastamento, como é perceptível pelo exemplo do excerto de *Viagens na Minha Terra*:

Com os olhos vagando por este quadro imenso e formosíssimo, a imaginação tomava-me asas e fugia pelo vago infinito das regiões ideais. Recordações de todos os tempos, pensamentos de todo o género me afluíam ao espírito, e me tinham como num sonho em que as imagens mais discordantes e disparatadas se sucedem umas às outras. Mas eram todas melancólicas, todas de saudade, nenhuma de esperança!...

(GARRETT, A., 1976: 129)

Noutro excerto da mesma obra, assume o significado de lembrança de um passado em correlação com a esperança, “[...] eu que já não tenho que amar neste mundo senão uma saudade e uma esperança [...]” (*ibidem*: 51). Poderemos, por ventura, delinear nesta expressão aquilo que, na opinião de Urbano Tavares Rodrigues, se designa de “anti-saudade, da saudade nascida, que a prolonga, num sentido dinâmico, na intensa esperança e nostalgia construtiva de um futuro mais belo e mais justo” (RODRIGUES, U. T., 1967: 11).

É, também, neste sentido que Teixeira de Pascoaes, no século XX, encontra a saudade, afirmando que “a lembrança e o desejo são os dois elementos essenciais e, portanto inseparáveis da saudade” (FILIPPI, S., 1981: 67). Para ele, a saudade é “«emoção reflectida», que «é o próprio sangue da Raça», exprimindo «o sentimento-ideia [...] onde tudo o que existe, corpo e alma, dor e alegria, amor e desejo, terra e céu, atinge a sua unidade divina»” (GUIMARÃES, F., 1988: 22). Percebe-se que o ser que sente saudades tem consciência da falta de algo ausente, que lhe desperta o desejo de rever ou de reaver, pois o sujeito saudoso reporta-se sempre a um mundo real, pessoal e a um tempo vivido e concretizado. No entanto, e sublinhando a opinião de Pedro Calafate, devemos considerar que

a saudade em Pascoaes não é prioritariamente a saudade vulgar de pessoas ou coisas que se tiveram e se amaram e que o tempo roubou e tornou ausentes. Esta forma e este nível da saudade servem-lhe sobretudo como experiência simbólica e remissiva: a sua ressonância

indicia-lhe e remete-lhe o coração e o espírito para um outro nível de saudade, que é o da saudade metafísica. [...] Isso permite-nos falar de uma saudade que é, ao mesmo tempo e em certa continuidade ontológica, uma saudade antropológica e cósmica.

(CALAFATE, P., 1999-2001: 36-37)

Esta ideia é acentuada por Maria das Graças Moreira de Sá que entendia que

Pascoaes elevava, assim, a essência do génio nacional a um conceito transcendente, entre histórico e metafísico, a que chamou Saudade, fazendo deste sentimento-ideia o princípio espiritual da humanidade, a qual, mais tarde ou mais cedo, na sua marcha histórica, haveria de para ele tender. A Saudade, sentimento e mito, lembrança triste e esperança dinamizadora, constituiria a chave da alma nacional, a alavanca do sonho do ressurgimento de Portugal.

(SÁ, M. das G. M. de, 1992: 26)

Também Francisco da Cunha Leão (1907-1974), ensaísta português, publicou, em 1949, *O Enigma Português* onde sintetizava as características psicológicas do homem português e que o distinguiam do homem castelhano. Dentre esses traços de carácter, consta a

saudade, elemento fulcral da nossa sensibilidade, que impregna toda a vida religiosa, sentimental e activa dos portugueses, [que] não é unicamente retrospectiva, mas encerra um conteúdo de indeterminação e de sentido futurante, pleno de impulso dinamogénico, por força do que insere de subconsciente e esperançoso apego à vida [...]

(TEIXEIRA, A. B., 2007: 314)

Para este escritor, a saudade seria o núcleo fundamental de toda a sensibilidade portuguesa. Com o seu conteúdo indeterminado e delineado para o futuro, expressaria vitalidade, esperança e amor à vida.

Num momento em que Portugal fenecia perante o *Ultimatum* inglês, não se concebia um apego à Pátria moribunda, numa visão retrospectiva, mas era imperioso que o sentimento saudoso de uma nação outrora fulgurante se convertesse num ideal concretizável, num futuro redentor das glórias passadas. Não bastava adotar uma atitude passiva e contemplativa de um passado saudoso, era urgente (re)agir prospectivamente, para nos livrarmos desse complexo de inferioridade de que o país estava a padecer. Eduardo Lourenço deixa patente esta ideia, no *Labirinto da Saudade*, ao afirmar que “a pátria dos desvelos e imprecações de Guerra Junqueiro é a pátria histórica visível, maniqueisticamente vítima do mau pastor real à espera da infância do Povo e da loucura do Condestável para ressuscitar em glória republicana” (LOURENÇO, E., 1988: 100). E, na continuidade deste pensamento, contrapõe a atitude de Teixeira de Pascoaes, que “subtrairá a mesma pátria à História, enquanto aventura guerreira e política, passada ou próxima, para instalar definitivamente no seu ser ideal que é simultaneamente a transmutação idealizante e idealista mais genial que o tema pátria acaso inspirou” (*idem, ibidem*).

A doutrina do saudosismo, “cúpula intelectual de uma saudade cósmica” (RODRIGUES, U. T., 1967: 23), formulada por Teixeira de Pascoaes, constituiu-se, assim, como um movimento literário de expressão densamente filosófica e ideológica que atribuía à saudade a regeneração da pátria, em cuja atividade se inseria a *Renascença Portuguesa*. Segundo Jacinto do Prado Coelho, “Pascoaes, poeta-visionário, julga encontrar na saudade não só a chave da explicação da psique portuguesa mas ainda o fermento necessário para um ressurgimento nacional” (COELHO, J. do P., 1983: 45). Os homens da *Renascença Portuguesa* não se limitaram a teorizar as suas diferentes perspetivas sobre o Saudosismo. Importava, igualmente, partilhar esta doutrinação, comunicá-la e decompô-la ao pormenor, tendo, assim, desenvolvido uma “assinalável acção cívica e pedagógica” (GUIMARÃES, F., 1996: 555), com o intuito de persuadirem os portugueses a encetarem uma mudança de atitude face ao desolador estado de crise nacional¹²¹.

O saudosismo constituiu, pois, uma atitude perante a vida, que era tipicamente demarcada na literatura portuguesa e pretendia incitar e ressuscitar o espírito lusitano na “Raça” portuguesa, pelo sentimento-ideia da saudade como doutrina filosófico-político-social que buscava no passado glorioso de Portugal (em manifesta decadência) a inspiração transcendental para um futuro ainda mais glorioso¹²². Esta intenção é clara numa afirmação de Teixeira de Pascoaes, num texto designado “Tempo” e publicado no número 37, da segunda série da Revista *A Águia*, em que esclarece que “O sonho do homem é libertar-se do que é, ligando-se ao que foi e ao que ha de ser... O sonho do homem é despir o seu hábito carnal, matar o instante presente, expiar a pena de viver” (PASCOAES, T. de, 1915: 2).¹²³

A doutrina metafísica preconiza uma ligação entre o passado e o futuro da qual germinará o mito do saudosismo, que determina que é a saudade que faz reagir o homem e

¹²¹ Como enfatiza Alfredo Margarido, “Pascoaes encara a pregação do *espírito lusitano* como um dos passos primeiros para se alcançar a totalidade do conhecimento nacional (indispensável para que a República se estruture e finque as suas raízes)” (MARGARIDO, A., 1961: 74).

¹²² O próprio Fernando Pessoa considerava que “os saudosistas portugueses são os pioneiros de uma «futura civilização europeia», que será uma civilização lusíada, assente num transcendentalismo panteísta” (RODRIGUES, U. T., 1967: 23-24).

¹²³ Dalila Pereira da Costa e Pinharanda Gomes, em *Introdução à Saudade*, entendem que “Teixeira de Pascoaes diz que a saudade é espírito e matéria. [...] É nessa surnatureza e com ela que o homem saudoso vive e conhece. [...] Vê e goza a existência e o mundo para lá dos limites do efêmero, do ir e vir irreversível no devir; vendo e vivendo tudo na eternidade. Porque a eternidade é o gérmen do tempo [...] O tempo será a eternidade maculada, já depois de ter sofrido a Queda. E a saudade será sempre a força do regresso ao paraíso, como o refazer inverso da Queda, levando o homem e a natureza, nas suas condições de criados, no tempo e no espaço, ou na sua dualidade, à sua vera realidade, ou estado primeiro, como antes da Queda – na sua unidade [...]” (COSTA, D. P. da e GOMES, P., 1976: 126).

que o impele a realizar uma ação ainda por fazer. Esta conceptualização de saudade, proposta por Pascoaes, serviu, no entender de M^a das Graças Moreira de Sá, para nos conceder “o estatuto de Povo-Saudoso” (SÁ, M^a das G. M. de, 2009: 107)¹²⁴.

Também Eduardo Lourenço havia de referir, no *Labirinto da Saudade*, que

Tudo o que existe – como os homens para quem tudo existe – é da ordem do evanescente, mas de um evanescente que se torna real através de uma espécie de memorização criadora, a única que pode conferir ao que já não existe uma plenitude «à rebours» que o fenómeno da saudade encarna. [...] a ideia pascoalina da Saudade como reflexo de um pendor passeísta, forma insuperável de recusar através dela não apenas o presente como o futuro. Contudo, é de Pascoaes a fórmula maravilhosa do Verbo Escuro: o futuro é a aurora do passado.[...]
(LOURENÇO, E., 1988: 102)

Jaime Cortesão (1884-1960), um dos fundadores da *Renascença Portuguesa*, enquadra-se na mesma ideologia de buscar no passado as fontes genuínas da nossa nacionalidade e a inspiração para a renovação do futuro, deixando transparecer um otimismo messiânico, no excerto: “A Árvore da Raça «tem de entranhar bem as raízes da Terra-Mãe, banhar-se na seiva original e então os ramos subirão a perder de vista e as naus da aventura, instrumento do nosso destino, hão-de ir no Céu à descoberta das certezas divinas»”.¹²⁵

Já na perspetiva de Pedro Calafate,

a saudade metafísica implica ainda uma conotação temporal. [...] É um sentimento presente que abre para um passado e para um futuro ausentes que se deseja tornar presentes. Se, porém, o presente da saudade é «físico» (no sentido de pertencer ao mundo da nossa experiência), o passado e o futuro para que abrem são metafísicos. [...] A saudade é assim um ressentimento e pressentimento temporal do eterno, sua evocação e sua invocação. Nesta ordem de ideias, Pascoaes pôde dizer: «Tenho às vezes saudades do futuro»
(CALAFATE, P., 1999-2001: 38)

Muitas outras referências poderiam ser mencionadas em relação a esta temática do Tempo acerca do conceito de saudade, realçando a semântica de um discurso labiríntico, em que a saudade se perde num tempo eterno, entre um passado vivido e um presente vivificado num futuro propiciador de vivências.

Concluimos com o pensamento pascoasiano, expresso por Jorge Coutinho:

a saudade é, para Pascoaes, antes de tudo, um sentimento radicado na intimidade do ser humano e, por extensão de sentido, hesitante entre o unívoco e o analógico, também um sentimento participado pelo próprio ser das coisas. A saudade é uma vivência experienciada

¹²⁴ No número 2 da 2^a série da revista *A Águia*, Pascoaes, no texto intitulado “Renascença. O Espírito da Nossa Raça”, designa a saudade como sendo “a personalidade eterna da nossa raça; a fisionomia característica, o corpo original com que ela ha de aparecer entre os outros Povos. A Saudade é a eterna Renascença, não realizada pelo artificio das Artes [...] mas vivida, dia a dia, hora a hora, pelo instinto emotivo d’um Povo.” (PASCOAES, T. de, 1912: 33).

¹²⁵ COELHO, J. do P., 1990: 1006-1007.

pelo ser humano na sua radical identificação com o ser universal que, por ela, se revela como o húmus genésico comum [...]

(COUTINHO, J., 1995: 150)

Cremos, deste modo, ter entendido a saudade como uma doutrina que implica uma realização do homem enquanto ser metafísico, alheado de manifestações temporais, e não um mero ser físico, condicionado pelo tempo para a sua revelação existencial. Porém, não podemos esquecer que Teixeira de Pascoaes foi alvo de críticas devido às suas teorizações saudosistas; recordemos, por exemplo, as duas cartas que António Sérgio lhe dirigiu, na revista *A Águia*, no nº 22 da segunda série, donde extraímos este excerto:

[...] Ora, repito que sendo a saudade uma nuance de sentimento [...] que foi maravilha de espantar que Duarte Nunes e Pascoais se lembrassem de a definir em termos de vontade e representação. O resultado é que estes definiram, não a saudade, não uma característica humana, quanto mais portuguesa, mas um rude facto geral de toda a animalidade. [...]

(SÉRGIO, A., 1913: 97)

Inferimos, daqui, que António Sérgio critica diretamente Pascoaes, descredibilizando a noção que este apresentara para a palavra “saudade” da qual, como é do conhecimento público, ele será o primeiro teorizador e o mais consagrado estudioso, entre nós. Por outro lado, este crítico acrescentará outros comentários, desprestigiando o saudosismo, que considera “uma ideia artificial e convencional da literatura” (*idem*: 98), pois para ser arte deverá ser espontâneo e não artificial. Na sua opinião, as razões da existência da saudade na literatura prendem-se com condicionantes histórico-sociais, nomeadamente “o apartamento amoroso sem sair de Portugal: apartamento resultante das condições sociais daquela época” (*ibidem*). Acusa-os de “jurar[e]m agora fabricar a saudade artificialmente sem os ingredientes necessários: sem o rei absoluto e o pai tirano [...]” (*ibidem*).

O próprio António Sérgio virá opor-se à ideia de que o saudosismo está de acordo com o espírito contemporâneo de desejo de ação e de avanço. Para ele

essa pretensão, como todas as do saudosismo, é precisamente o contrario da verdade. Não podia ser o desacordo mais perfeito, nem o absurdo mais sensível. [...] A saudade é o contrário de tudo isso: imobilismo, inercia, contemplação do passado, amor de cristalizar ou mumificar o que já foi [...]

(*idem*: 99).

Sairá deste crítico, ainda, a negação da intraduzibilidade da palavra “saudade”, para quem

a palavra saudade é traduzível. Varias nações a representam por um termo especial: o galego tem soledades, soedades, saudades; o catalão, anyoransa, anyoramento; o italiano, desio, disio; o rumeno, doru, ou dor; o sueco, saknad; o dinamarquês, Savn; e o islandês, saknaor [...]

Não obstante todas as críticas, Teixeira de Pascoaes não sucumbiu e respondeu, no mesmo número da revista, onde explica a António Sérgio que

Não há grande Poeta português que não viva dramaticamente esta saudade. É ela a dolorosa essência metafísica da nossa autentica literatura, incluindo a poesia popular. É a Saudade do céu, divina sede de perfeição e Redenção, o eterno sebastianismo da alma portuguesa e a sua transcendente e poética atitude perante o Misterio infinito!

(PASCOAES, T. de, 1913: 105)

Para concluir, Pascoaes deixa claro que “em Portugal, o primeiro Poeta da Saudade foi, é e será o Povo” (idem: 106), acrescentando, ainda, que “a saudade é a grande creadôra do Futuro, mas não tira o Futuro do Nada, não consegue um Futuro de geração espontânea ou caído miraculosamente das estrelas. Ela construe o Futuro com a matéria do Passado” (ibidem).

O seu saudosismo persiste até aos dias de hoje, representante da “raça lusitana” e “[d]o seu intimo perfil eterno e original” (idem: 109). Considera-se, por isso, Teixeira de Pascoaes, “um dos grandes pensadores da identidade nacional”, “o verdadeiro edificador de uma Ontologia de Portugal” (PATRÍCIO, M., 1985: 7), sendo que, como enfatiza Manuel Ferreira Patrício, “toda a obra de Pascoaes se orienta para uma educação da portugalidade, uma educação lusíada” (PATRÍCIO, M., 2000: 80).

Como constatamos pela diversidade de leituras realizadas, a saudade emerge sempre de um sentimento muito próprio do povo português, provocado provavelmente pela vocação marítima que nos enforma. Parece-nos oportuna uma citação de Urbano Tavares Rodrigues (1967: 12), na qual revela o apelo que o mar exerce sobre o povo português:

Este mar português, metro da nossa capacidade de acção, presente a todo o passo na temática e na imaginística de uma poesia mais rica pela inspiração do que pela encantação, tanto se alia à saudade e com ela se mescla que dele se pode do mesmo modo dizer – ou não fôssemos uma só pátria – que as suas ondas rebentam, consoante o canto as chama e a brisa do tempo as leva, tanto na praia da reacção como na do progresso.

(RODRIGUES, U. T., 1967: 12)

¹²⁶ Esta asserção baseia-se, provavelmente, em autores como Manuel de Faria e Sousa (Felgueiras, Pombeiro de Ribavizela, 18 de março de 1590 — Madrid, 3 de junho de 1649), para quem não existia nenhum motivo que impedisse a correspondência entre a “soledad” da língua castelhana e a saudade da língua portuguesa. Noutra ótica, encontramos a visão de Vasco Botelho de Amaral (1912-1980), para quem as restantes línguas não têm palavras que consigam abarcar tão integralmente o conceito e a expressividade da nossa saudade: “haverá, sim, pontos de semelhança, algumas afinidades sentimentais entre a saudade portuguesa e o que exprimem semelhantes palavras noutras línguas. Mas o sentido vago e profundo, complexo e indefinível da saudade – só na terra portuguesa, que se debruça para o mar, se pode compreender e sentir [...]” (AMARAL, V. B. de, 1945: 49).

Não podemos, porém, descurar a vertente psicológica deste vocábulo saudade e a profunda sentimentalidade que o mesmo exala. Vários psicólogos e psicanalistas referem-se à saudade, como uma das características específicas da psicologia do português. Numa entrevista que deu a Boavida Portugal, publicada no jornal *República* (entre setembro e dezembro de 1912), Júlio de Matos¹²⁷ associava o movimento da *Renascença Portuguesa* ao saudosismo, e afirmava o seguinte:

Em que se baseia essa renascença? Na saudade? Mas isso pode lá ser! A saudade é, por sua natureza, um sentimento depressivo. A saudade é a recordação de uma pessoa querida que nos faltou. Cultivar a saudade é amarrar-se ao passado, é alimentar um estado mórbido, é ajudar a definhar mais a raça.[...] Isso não é modo de renascer.[...] Se a renascença de que falam se baseia na saudade, no desalento, é um triste ideal e uma triste renascença.

(GUIMARÃES, F., 2011: 65)

O filósofo humanista Eduardo Abranches de Soveral (Mangualde, 18 de agosto de 1927 — Vila Real, 29 de julho de 2003), num dos seus trabalhos, *Subsídio para o Estudo da Psicologia do Homem Português*, refere-se à saudade como “uma operação sui generis da memória” (SOVERAL, E. A. de, 1957: 9), em que se recorda saudosamente algo que foi agradável e amado na experiência passada. A memória, enquanto faculdade mental, segundo este autor, é uma das mais misteriosas do ser humano, funcionando como filtro por onde toda a experiência tem de passar. A saudade não é pois um desejo que a vida volte para trás, ou que o tempo corra devagar ou de não morrer em vida, mas “um amor que amargamente se compraz na contemplação da coisa ausente; há uma convivência, em monólogo, com companheiros perdidos; há uma evocação de fantasmas, que talvez só se amam – ou se amem melhor – como fantasmas que são” (*idem, ibidem*). No pensamento psicanalítico, a recordação saudosa funciona como compensação para um dos elementos do drama humano que é o amor. Para Soveral, há no amor humano, um resíduo de insatisfação, de impossibilidade, que aumenta no típico caso português, por ser tímido e possessivo.

¹²⁷ Psiquiatra português notável, Júlio Xavier de Matos nasceu em 1857, no Rio de Janeiro, e finalizou a sua licenciatura em Medicina (1880) na Escola Médico-Cirúrgica. Foi Professor de Psiquiatria na Faculdade de Medicina do Porto e Diretor do Hospital Conde Ferreira da mesma cidade até 1911, data em que se transferiu para Lisboa. Na capital portuguesa, para além de ter dirigido o Hospital Miguel Bombarda de 1911 a 1923, foi ainda Professor da cadeira de Clínica Psiquiátrica na Faculdade de Medicina e Professor de Psiquiatria Forense no curso superior de Medicina Legal de Lisboa. Notável psiquiatra e um dos mais importantes reformadores do ensino da Psiquiatria em Portugal, Júlio de Matos distinguiu-se no âmbito do alienismo e da psiquiatria forense. Adepto incontestado das correntes positivistas comteanas, fundou, conjuntamente com Miguel Artur e Ricardo Jorge, a revista *O Positivismo* e foi um dos seus diretores. Foi ainda Membro do Conselho Médico-Legal e da *Société Medico-Psychologique* de Paris e sócio da Academia das Ciências de Lisboa. Júlio de Matos morreu em 1923 (Lisboa) deixando um conjunto de obras que fizeram época na medicina em Portugal. Informação disponível in: [http://www.infopedia.pt/\\$julio-de-matos](http://www.infopedia.pt/$julio-de-matos).

O amor possessivo e tímido do Português, para Soveral, manifesta-se numa outra característica que entronca numa maneira paradoxal e própria de se situar no Tempo e no Espaço, visível no movimento coletivo do sebastianismo. Existe neste sentir saudoso, uma “transmutação do tempo, uma localização no futuro, da recordação saudosa: [...] originando uma funda convicção que um dia ela poderá, por milagre, ressurgir numa manhã de nevoeiro” (*ibidem*: 10).

Também António Barbedo de Oliveira (1949-), na sua tese de mestrado em Psicologia, aborda a saudade como algo radical e estranhamente humano, que, por um lado afeta a nossa mais íntima raiz e, por outro, comunga com a originária intimidade de todo o homem. Contudo, acredita que, em Portugal, devido à especificidade étnica e cultural do nosso povo, ela se reveste de um carácter peculiar. Apresenta esta doença psicossomática ao longo da história com os seguintes exemplos: “lembramos que João Roiz de Castelo Branco, identifica a saudade anímica com ‘cansaço’, ‘desesperança’, ‘tristeza’; [...] Garrett com ‘gosto amargo de infelizes’; [...] Afonso Duarte com ‘ela enlaça-nos a voz’; em Gedeão ‘tenaz que aperta o coração e deixa na garganta um travo’” (OLIVEIRA, A. B. de, 1990: 7). O mesmo autor faz uma consideração psicanalítica da saudade, e a propósito do luto por alguém querido, referencia-a como a única maneira de perpetuar aquele amor que não desejamos abandonar. Nesta perspetiva, a saudade é uma terapia que ajuda o paciente a reconhecer que a perda aconteceu, e que apesar disso existem laços que nos unem. Este tornar presente um passado, que se quer esgueirar a toda a hora, mostra certas forças do indivíduo saudoso. Citado por Barbedo de Oliveira, Eduardo Luís Cortesão, um dos grandes mestres da Psicologia Portuguesa, debruçando-se sobre a saudade, a par do espanhol Rof Carballo, afirma o seguinte:

[...] uma saudade que, embora triste, mostra certas forças do Eu e a capacidade deste de guardar em si as coisas boas e projectar a sua dor no exterior, nas coisas que lembram o objecto das suas saudades. A saudade é ainda a antítese do luto; mesmo quando o objecto de amor já não existe na realidade externa, continua a estar presente na lembrança e no sentir de quem tem saudade.

(*ibidem*: 11)

Esta paradoxal forma de aliviar uma vida tantas vezes antagónica, “esse roxeir de uma radical insatisfação lusitana” (RODRIGUES, U. T., 1967: 11) parece ser o reduto e o rochedo onde o português descansa as suas mágoas. Neste sentido, a saudade, no dizer de Eurico Figueiredo (1938-), “embeleza o passado. A memória não é cópia do passado. O

passado na memória transforma-se. A evocação saudosa idealiza o passado” (FIGUEIREDO, E., 1991: 13).

Para o antropólogo Jorge Dias, a saudade, seria uma das melhores provas desse caráter contraditório do temperamento português, a qual, encarada como desejo de outros mundos, conduz à concretização de grandes realizações mas, enquanto se sustenta morbidamente das fomas passadas, cai na inércia e no fatalismo. Ao afirmar que a saudade ora se “compraz na repetição obstinada das mesmas imagens ou sentimentos” (DIAS, J., 1990a: 146), ora se apresenta como “ânsia permanente da distância, de outros mundos, de outras vidas” (*idem, ibidem*), Dias distingue, tal como fizera Pascoaes, entre a saudade como dor e a saudade como desejo.

João Leal considera que, segundo Jorge Dias, “esta orientação contraditória da saudade deve-se à filiação multi-étnica do povo português, com o elemento germânico a ser responsável pelo lado activo da saudade e o elemento semita a justificar o seu lado fatalista” (LEAL, J., 2000: 98). O próprio Jorge Dias advoga que “esta saudade é um estranho sentimento de ansiedade que parece resultar da combinação de três tipos mentais distintos: o lírico, sonhador – mais aparentado com o temperamento céltico –, o fáustico de tipo germânico e o fatalístico de tipo oriental” (DIAS, J., 1955: 16).

Comprendemos, deste modo, Paulo Alexandre Loução, quando afirma que

Os mitos não se aniquilam: ou se concretizam, fazendo emergir uma nova realidade mítica, ou são recalçados à força para o inconsciente colectivo de um povo, tendo isto acontecido com o caso português. Quer dizer, os mitos recalçados no século XVI continuam vivos no inconsciente colectivo da população portuguesa e a dar sinais de sua presença. Uma característica do povo português é o seu universalismo, existindo nele uma apetência natural para se fundir com outros povos.

(LOUÇÃO, 2007: 217)

A saudade funcionou sempre como um farol espiritual, onde o lusitano, no meio da diversidade de tantas culturas que lhe eram estranhas, e de outras tantas que o invadiram e ocuparam, nunca perdeu a sua identidade que se manifestou ao longo dos séculos, embora com diferentes contornos.

PARTE II

“Mas quem modela este cristal é o poeta. Nas suas canções é que o genio popular ganha vulto, logica, atitude, personalidade. [...] A poesia é a mãe do caracter. E o caracter é a própria substância d’uma Patria. Um povo sem caracter, sem alma, sem uma actividade superior, pode ser, tudo, menos uma Patria”.

(PASCOAES, T. de, 1914: 167)

Vasco Graça Moura, enquanto Comissário de Portugal para a Exposição Universal de Sevilha, em 1992, referiu a importância de, na atualidade, se evidenciarem “algumas coordenadas principais da nossa identidade e o modo como elas existem e funcionam hoje, pensando-as e propondo-as também como contribuições que continuam a ser responsabilmente decisivas para a construção do futuro” (GRAÇA MOURA, V., 1992: 16). Mercê do acervo cultural que nos constrói e no qual nos revemos como nação, granjeamos um presente dotado de uma “dinâmica de contacto por excelência, que reassume e reorganiza na contemporaneidade uma herança tão rica e tão pluralista como a que esperamos ter posto em evidência” (*idem, ibidem*). Sabemos, todavia, que esta herança é fruto de um forte trabalho civilizacional, iniciado nos primórdios da nossa nacionalidade e que se estende até aos nossos dias, enriquecida com contributos de um mundo conquistado e explorado ao longo de séculos de expansão. Destaca, ainda, Vasco Graça Moura a especificidade da língua portuguesa, que ele considera “flexível instrumento [...] o impulso colectivo da determinação inabalável de empenhamento num projecto nacional e uma notável capacidade de sobrevivência” (*idem*: 17).

Um dos fatores mais evidentes para a noção de identidade é, indiscutivelmente, a língua de um povo, expressão viva e orgânica, “in fieri” num quotidiano multidimensional, e o principal meio de conhecimento dos valores e da cultura de uma nação. Daí a incessante busca de dialetos antigos, poesia, lendas e mitos que certifiquem a autenticidade nacional.

Por outro lado, também a literatura portuguesa constitui um excepcional meio de acedermos à identidade da Pátria portuguesa e ao modo de ser genuinamente português, visto que nos possibilita uma constante revisitação ao passado e à memória de quem fomos como nação. Mas, concomitantemente, a literatura portuguesa permite perspetivar a construção do futuro e o destino do que somos ou queremos ser enquanto nação. Partilhamos da opinião de Joaquim de Carvalho, de que este sentimento de patriotismo é o

“nexo que liga a consciência do indivíduo à totalidade dos seus compatriotas e à história pretérita e principalmente futura do país” (CARVALHO, J. de, 1953: 23). Por conseguinte, a literatura portuguesa permite-nos fazer essa viagem pelo mais íntimo da nossa consciência nacional, a qual vai sendo construída ao longo dos séculos, de acordo com condicionantes históricas específicas, considerando que “o fenómeno nacional nasce de um processo histórico, não se dá de um momento para o outro. A consciência colectiva da nacionalidade é progressiva” (MATTOSO, J., 1986: 5-6).

Eduardo Lourenço, por sua vez, vê a Literatura como “o espelho infinitamente reflectido do sentimento de nós mesmos, dos outros e do mundo como ávido de maior realidade e verdade que só imaginá-las inventa para que possamos suportar a existência na sua opacidade e fulgurância absoluta” (LOURENÇO, E., 2003: 5), testemunhando a ideia de que o texto literário funciona como um meio de apreensão e compreensão de uma dada época.

Assim sendo, e numa tentativa de perscrutarmos o caminho trilhado pela nossa literatura, percebemos que atesta, desde a Idade Média, a presença de trovadores, autênticos poetas da nossa língua, exprimindo os seus sentimentos em trovas e cantigas de amor, de amigo, de escárnio e maldizer. Estes constituem um verdadeiro testemunho da importância da poesia para o conhecimento do contexto sociocultural medieval português.

Fichte define a poesia como o meio mais convincente de inserir um pensamento na sociedade, “o mais excelente meio de espalhar a formação espiritual alcançada na vida geral” (FICHTE, J. G., 2009: 124). Do mesmo modo, o poeta é compreendido como indivíduo capaz de realizar tal tarefa, uma vez que, de acordo com o pensamento romântico, desempenha papel similar ao do filósofo na tradição iluminista. Disso estava certo Pascoaes, ao afirmar explicitamente em vários textos publicados nos primeiros exemplares da revista *A Águia*, em particular no seu primeiro artigo “Renascença”, que os poetas seriam a florescência da nação e que a poesia seria o verdadeiro indício do ressurgimento do país. Na sua *Arte de Ser Português*, Pascoaes tinha afirmado que “o sangue e a terra são os pais de uma nacionalidade, mas o poeta é o seu padrinho. [...] O escritor português tem o sentimento inato da Paisagem, porque ela responde às suas íntimas qualidades ráticas” (PASCOAES, T. de, 1991: 66). De acordo com esta ideia, para este escritor, “Portugal é uma raça constituindo uma Pátria, porque adquirindo uma

Língua própria, uma História, uma Arte, uma Literatura, também adquiriu a sua independência política” (*idem, ibidem*: 13).

Fernando Pessoa também compartilhava dessa ideia, como se pode verificar na série de artigos que versavam “A Nova Poesia Portuguesa”. Efetivamente, num dos artigos que publicou, intitulado “A Nova Poesia Portuguesa Sociologicamente Considerada”, Pessoa salienta a especificidade da corrente saudosista, sublinhando o seu caráter nacionalista, ao afirmar que

[...] a actual corrente literária portuguesa é absolutamente nacional, e não só nacional com a inevitabilidade bruta de um canto popular, mas nacional com ideias especiais, sentimentos especiais, modos de expressão especiais e distintos de um movimento literário completamente português [...]

(PESSOA, F., 1980: 21)

Pessoa aponta a menosprezada vida social, a tacanhez política e a incerteza quanto ao futuro, no que concerne ao contexto e à sociedade, concluindo tratar-se de um cenário que coincide com as intuições proféticas de Teixeira de Pascoaes sobre a futura civilização lusitana, o futuro glorioso que espera a pátria portuguesa, concluindo que “Tudo isso, que a fé e a intuição dos místicos deu a Teixeira de Pascoaes, vai o nosso raciocínio matematicamente confirmar” (*idem, ibidem*: 22).

O valor intrínseco desta corrente correspondia, assim, na perspectiva pessoana, à certeza de renascença cultural que prenunciava, ao prever que “[se]prepara[-se] em Portugal uma renascença extraordinária, um ressurgimento assombroso”, sendo missão das “nossas almas” “criar o supra-Portugal de amanhã” (*idem, ibidem*: 23).

Sobre esse papel da poesia, Pessoa, no artigo publicado nas páginas da 2ª série¹²⁸, não retoma nem parte do passado português, mas apresenta uma visão do presente e a sua idealização do futuro. Neste seu último ensaio sobre a produção poética lusitana, publicado em *A Águia*, ele afirma que “a alma portuguesa, representada pelos seus poetas, encarna, neste momento, a alma recém-nada da futura civilização europeia”¹²⁹. Tal como Pessoa reitera,

se a nossa nova poesia traz qualquer coisa de original em si, essa originalidade deve ser o princípio de um novo estádio na linha evolutiva da civilização em que Portugal está integrado

¹²⁸ O ensaio a que nos referimos intitula-se “A Nova Poesia Portuguesa no seu Aspecto Psicológico”, no qual Fernando Pessoa hipervaloriza “as obras dos poetas, porque estes, representando o máximo de emoção e de requinte revelador de expressão, mais do que os prosadores, são representativos do momento-alma da raça e dos processos mentais que da inconsciência divina do povo sobem, feitos arte e consciência, para a interpretação estremecida dos seus versos”.

¹²⁹ Remetemos para o mesmo ensaio a que nos referimos acima.

— nova Renascença, portanto, que de Portugal se derramará para a Europa, como da Itália para a Europa se derramou a outra Renascença.

(PESSOA, F., 1912: 77)

Neste artigo, Fernando Pessoa afirma que “Deve estar para muito breve, portanto, o aparecimento do poeta supremo da nossa raça [...]”, (PESSOA, F., 1980: 72), acrescentando que “Tudo isso, que afinal é estrangeiro, morrerá, de por si, ou à boca dos canhões do nosso Cromwel futuro” (*idem, ibidem*), correspondendo esse poeta supremo ao supra-Camões que anunciara no artigo anteriormente referido e deixando subentender que os mecanismos institucionais que nos governavam e que correspondiam a modelos estrangeiros seriam afastados da sociedade portuguesa.

O carácter nacional da nova poesia é, igualmente, explicado por Fernando Pessoa, ao afirmar que

escusamos de perscrutar a nacionalidade de uma poesia; se se prova a sua plena e equilibrada originalidade, fica *ipso facto*, provado o seu carácter de absolutamente nacional. Porque se a poesia de uma nação é em certo período em absoluto original, donde lhe poderá vir essa originalidade, esse poder de ser diversa e outra do que todas as outras poesias, se não de ser a genuína e suprema interpretação do que esse país tem de essencialmente diverso e outro do que outros países — e isso é ser tal país e não outro, é a raça.

(*idem, ibidem*).

Assim, os artigos que Pessoa publicou na revista *A Águia* corroboram, não só, conformidade com o pensamento saudosista, como um profundo sentimento patriótico, contaminado pelo anseio de regeneração nacional.

Uma das formas de valorização da identidade nacional foi, indubitavelmente, a poesia, que funcionou como veículo interculturais. A relação que os poetas estabeleceram com o seu país contribuiu muito para a elevação da sua criatividade na construção de uma obra poética onde se enaltecia a identidade nacional.

Realçam-se, dentre o valioso espólio de poetas portugueses, Camões¹³⁰ (1524?-1580) e Fernando Pessoa (1888-1935), cujas obras poéticas, assentes na contraposição entre a euforia épica coletiva e a disforia da crítica dos Descobrimentos portugueses, concorreram para a construção de ideais individuais e coletivos (nacionais e universais), incorporando neles uma consciência crítica. A poesia destes vates da nossa língua – em

¹³⁰ “O livro maior de Camões merece ser o poema de Portugal, não porque o seu conteúdo literário reflecta a verdade histórica sobre Portugal, mas porque reflecte em perfeição o sonho ideal do Homem português e da Identidade nacional – um povo mais do que povo, uma nação mais do que nação, uma pátria mais do que pátria, um território mais do que território – povo, nação e pátria escolhidos em Ourique pelo Deus novo e n’ *Os Lusíadas* pelo antigo panteão dos deuses romanos para levar bandeira da Europa à Índia, à África e à América” (REAL, M., 2007: 28).

que se salienta a exaltação da ideologia dominante da dilatação da fé e do império – foi muito relevante para a caracterização da alma portuguesa e dos seus feitos, contribuindo, inclusivamente para uma mitificação de personagens e acontecimentos.

A poesia “ou a dinâmica formal de um poema” podem ser entendidos como “um conjunto de trocas comunicativas, como algo que tem um destinatário social e é ideologicamente explícito” (BERNSTEIN, C., 1997: 110). Neste caso, o destinatário social da poesia pessoana é o povo português, a cuja alma quer dar forma coletiva, para que os portugueses possam constituir uma pátria (*ap. VILA MAIOR, D., 2007: 245*).

No amplo conjunto de toda a produção poética pessoana, sobressai uma obra muito peculiar, a única que o próprio estruturou e publicou em vida – *Mensagem*, datada de 1934 – na qual Pessoa transmite a ideia de nação associada ao devir histórico, à Pátria a construir, perceptível no verso final do poema “O Infante”: “Senhor, falta cumprir-se Portugal” (PESSOA, F., 1994: 16), ou, mais explicitamente, no último verso do poema “Nevoeiro”, através da exclamação “É a hora!” (*idem, ibidem: 91*). Esta exortação é mobilizadora do caminho que urge percorrer na construção do “Quinto Império”, o império espiritual português, da fraternidade, da harmonia, da cultura. Esta opinião é corroborada por Jacinto do Prado Coelho, para quem “os heróis da *Mensagem* olham e agem obsidiados por um misticismo de objecto longínquo, indeterminado” (COELHO, J. do P., 1985: 53).

Fernando Pessoa rejeita o mito sebastianista que, ao longo de quase três séculos, atravessou, enfraqueceu e mesmo dilacerou a identidade portuguesa. Para José Augusto Seabra,

o sebastianismo pessoano [...] é de horizonte universalista e não nacionalista, pelo menos no sentido corrente: tendo-se definido como «nacionalista místico» e «sebastianista racional», Pessoa deu a estas expressões uma acepção que, pela sua própria contradição nos termos [...], transcende qualquer significação referencial, política ou histórica.

(SEABRA, J. A., 1985: 91)

Fernando Pessoa, na *Mensagem*, anunciou o homem português como o arquétipo do homem universal, aquele que luta pela redenção do ser. *Mensagem* é uma obra em que ressoam várias das ideias expressas nos primeiros volumes da 2ª série de *A Águia*, escritos sob o signo da saudade. O que motivou os homens da *Renascença Portuguesa* e os principais nomes do saudosismo foi o desejo de, através dos textos da revista e, posteriormente, em *Mensagem*, promover a conquista da “distância” através de novas navegações que permitissem a elevação de Portugal e a sua inclusão na tão sonhada civilização.

Pessoa viu o Português como um cosmopolita, que encontrou a ideia de descoberta e que, com a sua imaginação e os dois mitos fundamentais, o mito do Quinto Império e o mito do Encoberto, “alimentou com o primeiro a energia espiritual de toda a história portuguesa de sentido universalista, e com o segundo a esperança na regeneração da grandeza perdida” (QUADROS, A., 1988: 67), de modo a cumprir Portugal. Considerados como os principais mitos da nossa cultura, tendem a justificar a aventura portuguesa quinhentista através da aventura humana, movida por uma missão universalista. O Sebastianismo e o Quinto Império do Padre António Vieira e de Fernando Pessoa enfatizam o papel de Portugal como líder na construção de uma sociedade de nações universal, messiânica e/ou providencial: “O herói pessoano é ecuménico e sensível, não é o vencedor agressivo, nem o nacionalista. [...] O seu Quinto Império é imaterial e não físico [...] Pessoa está de facto mais próximo do Saudosismo universal de Pascoais do que do Catolicismo nacionalista” (CARVALHO, J. C. F. A. de, 2009: 86).

A pátria socorre-se normalmente do mito perante um presente que se afigura decadente, fugindo então “da terra para a região aérea da poesia e dos mitos” (MARTINS, O., 1964: 360-361). Eduardo Lourenço considera que “[...] entre a Pátria de Junqueiro e a *Mensagem* há a invenção suprema – e porventura a mais genial jamais saída da imaginação lusíada – a da Pátria-Saudade de Teixeira de Pascoaes” (LOURENÇO, E., 1988:100).

Também Pascoaes se salienta entre os poetas da *Renascença Portuguesa*, considerado por Jaime Cortesão, “a mais alta personificação do génio da raça, o que mais atento ouvido prestou ao Mistério, e o que da lira mais sublimes e nunca ouvidos acordes tirou” (CORTESÃO, J., 1911: 10). A sua visão poética e filosófica é de filiação sebastianista, messiânica, segundo a qual D. Sebastião é Cristo redentor, mas não partilha propriamente dos ideais do Quinto Império dos intelectuais antidemocráticos e antirrepublicanos.

- **Fernando Pessoa**

Uma obra é geralmente o reflexo da sociedade em que o seu autor se inscreve. Neste pressuposto, e tomando como princípio que “a identidade cultural é algo que permite a cada indivíduo reunir-se emocionalmente e afectivamente a um grupo, ao qual se sente pertencer, ou reconhecê-lo como estranho, afastado, incompatível com a sua própria maneira de estar e de ser” (MOREIRA, F. A. T., s/d: 01), o entendimento da produção literária pessoana será possível a partir da compreensão dos factos sócio-histórico-culturais do início do século XX em Portugal.

A consciência da decadência inexorável do império português e da necessidade de afirmação da língua e cultura portuguesas no mundo existe desde o tempo de Camões e é acentuado em Pessoa e no Modernismo.

Fernando Pessoa regressa a Portugal, em 1905, e desilude-se ao encontrar um país moribundo e decadente, muito distinto do país que ele idealizara, quando estava na África do Sul. Como afirma Luísa Medeiros,

Pessoa, ao pisar os pés em terras portuguesas (1905), sentiu fugir-lhe a pátria que um dia, lá longe, imaginara. Encontrou-a moribunda e humilhada. Uma pátria estilhaçada que vivia de costas voltadas para o presente na sua cega subserviência ao que vinha do estrangeiro, muito particularmente, de Inglaterra. E sentiu, como sua, a desesperança dessa pátria sofrida.
(MEDEIROS, L., 2008: 667)

Começou, por isso, a imaginar um outro Portugal que estivesse mais próximo do que visionara; cria, deste modo, uma outra pátria, pegando “[n]essa pátria enrolada para dentro com o intuito de fazer dela uma nação ‘criadora de imaginação’” (*idem, ibidem*). Investiu, assim, na escrita e na publicação de textos panfletários, fazendo a apologia do regime republicano, ainda que nunca se tivesse filiado em qualquer partido político ou seguisse alguma doutrina política¹³¹, pois, como nos esclarece Dionísio Vila Maior, Pessoa ia “(reflectindo sempre acima de qualquer circunstancialismo político)” (2011: 126-127). Esta sua atitude tinha como propósito “denunciar aqueles a quem chamou ‘cultores da

¹³¹ Dionísio Vila Maior esclarece ainda “que Pessoa acompanhou com atenção a vida política portuguesa, dedicando-lhe, entre 1908 e 1935, inúmeros manuscritos e fragmentos; que projectou diversos livros; que sobre a vida política portuguesa publicou diversos textos” (VILA MAIOR, D., 2011: 126-127).

asneira nacional” (MEDEIROS, L., *ibidem*), bem como denegrir uma monarquia decrépita e em crise, o que foi conseguindo, através da sua participação na criação de alguns jornais, como, por exemplo, *O Phosphoro*, *O Palrador*, *O Iconoclasta*, e de algumas personagens, entre as quais se destaca a mais célebre e satiricamente incisiva figura de Joaquim Moura Costa.

Paradoxalmente, a implantação da República, em 1910, acaba por se constituir como uma tremenda desilusão para Fernando Pessoa: “O resgate nacional tão esperado ficara-se pelos pequenos remendos pontuais do Governo Provisório. [...] A acção patriótica que Pessoa esperava – o resgate de Portugal – continuava por cumprir” (MEDEIROS, L., *idem, ibidem*)¹³². A sua luta pela afirmação da nação portuguesa manter-se-á, porém, inatacável, centrando-se numa matriz mais estético-literária quando, em 1912, publica, na revista *A Águia*, dois artigos sobre a “Nova Poesia Portuguesa”, os quais acabarão por ser decisivos para o modernismo português. Após a rutura com os pressupostos estético-ideológicos desta revista, Pessoa “continuará a afirmar uma ideia de Portugal que não só reflectia o seu total empenhamento, na afirmação, definição e valorização do ser lusitano como uma concepção de Portugal pátria eleita, portadora de uma missão providencial ou de uma mensagem” (QUADROS, A., 1989: 149).

Por isso, irmanado com Pascoaes na “linha da superação idealista do positivismo” (CARVALHO, J. C. F. A. de, 2009: 86), Fernando Pessoa (1888-1935) perspectiva a poesia como “caminho de ascensão ao estado puro da criação, ao universal” (*idem, ibidem*), de modo que era necessário que existisse uma consciência planetária, desviando-se, assim, do ostracismo nacional. Não significa isto que não se pretendesse uma apologia da especificidade nacional, pelo contrário, não deveríamos permitir o enclausuramento de uma visão estritamente nacionalista, porque o modernismo era universalista. O próprio *Orpheu* de Pessoa postulava uma arte cosmopolita no tempo e no espaço. Para Pessoa, a arte moderna afirma-se desnacionalizada, de modo que a cultura portuguesa será tanto ou mais portuguesa quanto mais desnacionalizada, universal, ela for.

¹³² Segundo Luísa Medeiros, Pessoa “Desiludido, não com a República, mas com os seus actuais chefes, Pessoa, numa carta de 11-3-1913 dirigida a Garcia Pulido, fala do novo projecto que, em conjunto, por acharem que tinham «um comum ponto de vista – republicano, anti-afonsista, anti-socialista» (C I 88) se preparavam para lançar: um panfleto semanal intitulado *Jogo Franco* de carácter satírico que visava vexar os chefes republicanos (os «esmigalhados», como lhes chama na carta), e, particularmente, Afonso Costa.” (MEDEIROS, L., *idem*: 667-668).

O Portugal que Fernando Pessoa idealizava estava dependente da sua “singular forma de afirmação patriótica”, da “apologia da língua portuguesa” e da “figuração da língua portuguesa num campo representativo” que compreende a presença “física” dessa língua “quer no registo escrito, quer no registo oral” (VILA MAIOR, D., 2008: 244-245). Neste sentido, o patriotismo pessoano compreende uma maneira complexa e peculiar de ver Portugal, considerando o patriotismo enquanto sentimento político-ideológico; embora devamos, na sua opinião, estender esse patriotismo à própria língua portuguesa a qual, ao ser verdadeiramente valorizada, se poderá transformar num meio capaz de favorecer o enriquecimento da nação. Foi, possivelmente, esta postura de Pessoa face à conceção da língua portuguesa como veículo fundamental e criativo para a renovação do país, associada à visão patriótica, que determinaram o seu abandono da *Renascença Portuguesa*, iniciando, então, um novo projeto literário e artístico.

Os projetos *Orpheu*, o Modernismo e o Futurismo (*Portugal Futurista*) assumem uma postura radical de afrontamento, e têm como função primordial alterar convenções que, “ao serem provisórias em vez de absolutas, temporárias em vez de eternas, foram feitas para ser quebradas” (BERNSTEIN, C., 1997: 110). Pessoa assume, na corrente literária surgida com *Orpheu*, que não só engloba mas excede todas as correntes literárias nacionais, estrangeiras e contemporâneas, manifestando “uma nova forma litteraria, uma nova visão da Realidade e da Vida, uma nova forma de dar expressão às sensações e aos pensamentos” (PESSOA, F., 2009: 46-47). Sem rejeitar que, “desde o ‘saudosismo’ de Teixeira de Pascoais, qualquer cousa de novo, difficil ainda de definir, surgiu em Portugal”, Pessoa considera que “«Orpheu» ultrapassa a estreiteza daquele, enquanto pensamento humano e moderno”, na medida em que “não pretende ser senão portuguez”, ao passo que a “escola de «Orpheu» é original e cosmopolita, internacionalista por excelência, fruto “de uma synthese de todas as correntes modernas, e de alguma coisa mais, que lhe é próprio”, residindo aí “o seu maior valor e interesse” (*idem, ibidem*).

Contrariamente ao regionalismo da *Renascença Portuguesa* e do saudosismo, que evoluíra “intra muros, com matéria apenas lusitana”, tendo perdido “o contacto com a poesia do século, lá de fora”, a “Escola de Lisboa”, “unico centro portuguez onde entrou um grau superior de cosmopolitismo”, “fala em voz alta, para que toda a Europa oiça”, com “uma bagagem de vistas e de attitudes que é a de quem sabe que está creando arte, não para um paiz, mas para uma época e para uma civilização”. Não se nega com isto “um

nacionalismo mais largo e verdadeiro” que, em vez de se afastar, “marca o seu lugar na civilização contemporânea” (*ibidem*: 58-59). Passa, assim, a ocupar o lugar de vanguarda, comprovando o Pessoa de *Orpheu* rigorosamente fiel, neste aspeto, ao Pessoa de *A Águia*¹³³. Percebemos, então, que, tal como no segundo manifesto da autoria de Raul Proença, intitulado “Ao Povo Português. A «Renascença Lusitana»” (decorrente da reunião que ocorreu em Lisboa, promovida por Jaime Cortesão)¹³⁴, se procurava

pôr a sociedade portuguesa em contacto com o mundo moderno, fazê-la interessar pelo que interessa os homens lá de fora, dar-lhe o espírito actual, a cultura actual, sem perder nunca de vista, já se sabe, o ponto de vista nacional e as condições, os recursos e os fins nacionais.

(GUIMARÃES, F., 1988: 66)

A *Renascença Portuguesa* teve o condão de ser um movimento que se opôs a um pensamento massificante e alienante da condição humana, uma vez que o sentir nacional ficaria gravado na obra de todos os que a ele aderiram, nomeadamente Fernando Pessoa. Não é contra o Saudosismo que Pessoa (com Almada Negreiros e Mário de Sá-Carneiro) dá origem ao Primeiro Modernismo Português, ou ao Futurismo, mas antes no respeito pela oposição tradição/vanguarda, atitude tão divulgada na Europa, mas ainda ausente em Portugal. O modernismo foi, antes de mais, uma proposta de adesão a uma nova forma de ser português, deixando para trás estafadas fórmulas de viver, pensar e agir. José-Augusto França afirma que “os ‘modernos’, em vez de criarem novas formas, que possam opor-se às preferidas, limitam-se a atacar estas e os seus efeitos muito mais que as suas causas” (FRANÇA, J.-A., 2000: 14).

No entanto, julgamos que a atitude das vanguardas é uma maneira igualmente válida de mudar um estado de coisas, contestando o que é a todos, evidente e visível, provocando, por consequência de um primeiro impacto forte, a reflexão sobre a realidade. O modernismo, como estética de vanguarda, rompe, assim, com a tradição, a estética e os valores instituídos em Portugal nos primeiros anos do século XX, contribuindo para o que Eduardo Lourenço designa por “metamorfose total da imagem, ser e destino de Portugal”

¹³³“A geração de *Orpheu* e a de *A Águia* mostraram-se geralmente sensíveis quanto à possibilidade de se encontrar uma direcção projectiva, ou de futuro, no passado; o próprio Modernismo, ao surgir como um movimento de vanguarda, não recusa, liminarmente, uma tradição literária onde se procure e se possa encontrar o próprio veio de modernidade que atravessa toda a criação artística digna desse nome” (GUIMARÃES, F., 1988: 31).

¹³⁴Este manifesto foi publicado em *A Vida Portuguesa*, nº 22, 10 de fevereiro de 1914. É precedido da seguinte indicação: «na reunião de Coimbra em 1911, ficou Teixeira de Pascoaes encarregado de redigir um manifesto ao país com os intuitos da “Renascença”», sendo o texto que se transcreve o resultado desse seu trabalho (GUIMARÃES, F., *idem*: 61).

(LOURENÇO, E., 1988: 77). Carlos d'Alge é da opinião que “sempre que a inovação rompe com a tradição ocorre um movimento de renovação e / ou mudança que pode ser radical, operando transformações ao nível da ideologia e da linguagem” (D'ALGE, C., 1989: 57).

“Necessariamente oposto ao gosto oficial da I República” (FRANÇA, J.-A., 1991: 93), transgredindo, afrontando, subvertendo, revolucionando, tudo questiona e tudo visa alterar, quer na arte, quer na sociedade, para que se possa instituir a “verdadeira arte moderna [...] cosmopolita no tempo e no espaço” (PESSOA, F., 1986: 1318). A jovem geração do primeiro Modernismo português, em que se destacam os nomes de Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros, Amadeo Souza-Cardoso e Santa-Rita Pintor, visa, por conseguinte, modificar a mentalidade patriótica dos portugueses, a partir da sua produção artística, e romper decisivamente com uma cultura retrógrada e provinciana.

Pessoa, na linha do modernismo, cumpre “a vontade de destruir a tradição, os símbolos e as imagens da memória cultural [...], o desejo de transpor o passado, de saltar o presente e actualizar o futuro (constituindo o Futuro, por isso, única dimensão válida do tempo)” (VILA MAIOR, D., 1996: 128). Para Eduardo Lourenço, “de Portugal enquanto realidade presente não espera Pessoa nada. Do Portugal como nauta de si mesmo, como história-profecia de que *Mensagem* interroga os anúncios e signos, tudo” (LOURENÇO, E., 1998: 113).

Após o término da trágica participação de Portugal na Primeira Guerra Mundial, Pessoa voltou a ter esperança na renovação e mudança do país com a “República Nova” de Sidónio Pais e, posteriormente, com o Estado Novo, mas em ambos os momentos históricos a sua ilusão depressa se desvaneceu. Pessoa pretendia “um chefe carismático que definisse os rumos da nação portuguesa e a cobrisse com o mesmo brilho que os Descobrimientos portugueses a tinham revestido” (QUADROS, A., 1989: 668). Portanto, a sua missão teria de ser mais incisiva, investindo numa “utópica preocupação [...] pelo ser e destino histórico-mítico de Portugal” (LOURENÇO, E., 1988: 78). Tal como o considera José Blanco, “Pessoa apresenta-se como o *homem do futuro*: o futuro de Portugal e o seu próprio futuro, que concebia intimamente ligado ao da Pátria onde nascera” (BLANCO, J., s/d.: 412).

Planificou a escrita de uma obra “que ajudasse, ou melhor, levasse a uma reflexão sobre a natureza da nação portuguesa e o conseqüente destino de Portugal” (*idem, ibidem*) e que designou de *Portugal*. Todavia, desta obra apenas nos deixou umas breves páginas e o plano da “Introdução”, que seria constituída por três partes: “Livro I – Portugal como sociedade. / Livro II – Portugal como Nação. / Livro III – Portugal como Estado” (MEDEIROS, L., *idem*: 668-669). Será apenas com *Mensagem*, o único livro organizado por ele e publicado em vida, em 1934, que o sentimento de patriotismo de Pessoa atinge o seu patamar mais elevado; aí “a pátria fez-se consciência”, como realça Flávio Aguiar (AGUIAR, F., s/d: 261), enaltecendo Portugal e o ser português¹³⁵, “transfigurando a gesta particular de um pequeno-grande-povo, em *gesta de consciência universal*” (LOURENÇO, E., 1988: 105).

Fernando Pessoa faleceu um ano depois de esta obra ter sido publicada, embora tenha cumprido o seu desígnio de enaltecimento do seu país e do seu povo, perpetuado na sua obra, pois para ele “o Homem português deverá sempre acreditar na força da sua própria vitalidade interior”, como refere Dionísio Vila Maior (2011: 132). Para Eduardo Lourenço, “Pessoa foi, até hoje, o único dos nossos grandes poetas que pôde situar-se, ao mesmo tempo, por assim dizer, no *exterior* e no *interior* da consciência cultural portuguesa” (LOURENÇO, E., *idem*: 104).

¹³⁵ Para Cleonice Berardinelli, *Mensagem* é “a mais portuguesa das obras de Pessoa” (BERARDINELLI, C., 1985: 340).

5. O FADO E A IDENTIDADE NACIONAL

“O fado não é alegre nem triste. É um episódio de intervalo. Formou-o a alma portuguesa quando não existia e desejava tudo sem ter força para o desejar...
O fado é o cansaço de alma forte, o olhar de desprezo de Portugal ao Deus em que creu e que também o abandonou.
No fado os deuses regressam, legítimos e longínquos.”

FERNANDO PESSOA, 1929

A construção de identidades é um processo que manifesta uma forma de estar no mundo em permanente movimento. No que concerne aos fundamentos da identidade nacional, consideramos a existência da cultura popular como um dos mais importantes, reiterando o parecer do sociólogo Augusto Santos Silva, acerca da relevância conferida ao povo, o qual é por si considerado como a “coluna vertebral da Nação, trave-mestra da [...] identidade colectiva” (SILVA, A. S., 1997: 39). Entende, ainda, que o fundo original da nação se consolida no mundo rural, por ser, segundo ele, o local onde se verifica a “elaboração ideológica ou estética de uma ruralidade mítica, e miticamente simbólica” (*ibidem*: 25). É o povo que, preservando-se do progresso e do estrangeirismo, permanece fiel às suas raízes nacionais e tradicionais, mantendo-se no estado imaculado da sua existência popular. Alertamos, porém, para a opinião expressa por António José Saraiva, de que

não está definido o conceito de *povo*, a que se referem os tratadistas da literatura «popular». O «povo» não é uma determinada classe, mas a gente anónima de todas as classes. É todo-o-mundo. Na medida em que um indivíduo não figura com a sua identidade num conjunto de indivíduos, ele é *povo*; a sua acção funde-se na de todos, é uma molécula num oceano.

(SARAIVA, A. J., 1985: 165)

Partindo de uma reflexão antropológica, a identidade nacional deverá, por isso, ancorar-se numa tradição caracteristicamente antiga e original, tal como preconizaram os nossos escritores românticos, ao revelarem o seu gosto pelo medievalismo. Tomemos, como exemplo, o passado de um povo, associado, inevitavelmente, à memória, para percebermos que esta mesma memória ajudará a cimentar a identidade desse povo. Para Le Goff, “A memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia” (LE GOFF, J., 1990: 75). É, portanto,

indiscutível que, onde há memória, haverá identidade. Basta, por exemplo, visitar um museu, excelente recetáculo de memórias e, simultaneamente, reflexo da nossa identidade.

Devemos, pois, valorizar a nossa memória histórico-social, nomeadamente o património cultural, tal como afirmou Almeida Garrett, na Introdução à segunda edição do *Romanceiro*, cuja primeira edição data de 1843:

O tom e o espírito verdadeiro português esse é forçoso estudá-lo no grande livro nacional, que é o povo e as suas tradições e as suas virtudes e os seus vícios, e as suas crenças e os seus erros. E por tudo isso é que a poesia nacional há-de ressuscitar verdadeira e legítima [...]
(GARRETT, A., 1963: 7)

Este seu propósito vinculava o trabalho que fizera no âmbito da recolha de textos e tradições populares portuguesas, incitando os seus compatriotas do seguinte modo: “Vamos a ser nós mesmos, vamos a ver por nós, a tirar de nós, a copiar de nossa natureza” (*idem, ibidem*).

Não foi, apenas, Garrett quem procurou valorizar o nosso espólio cultural, porquanto os românticos preconizavam o nacionalismo e o patriotismo como características essenciais da sua estética literária. Para Garrett, e para os românticos em geral, amar a Pátria é, fundamentalmente, preservar a sua peculiaridade, através da salvaguarda dos seus costumes e tradições. Como realçou José Hermano Saraiva,

o romantismo é a expressão literária e plástica da consciência burguesa. [...] inventa a alma do povo, ou o espírito nacional, porque se considera o legítimo representante desses mitos, reinventa a história porque a história lhe permite reconstituir um pergaminho colectivo e apresentar-se como sendo ele o verdadeiro nobre, o representante das gerações que, durante séculos, desbravaram o caminho da liberdade.

(SARAIVA, J. H., 1998: 443)

Alexandre Herculano, por exemplo, outro dos precursores românticos portugueses, mergulhou o seu interesse patriótico na recolha de lendas e narrativas¹³⁶ nacionais. Este romântico “fala solenemente em nome dos séculos, em nome das consciências, em nome da Pátria” (SARAIVA, J. H., 1998: 444).

Entendemos, destarte, que a prevalência da História e da cultura popular nos permitem coligir e organizar ordenadamente os elementos favoráveis para a memória coletiva do passado e para os recursos contemporâneos da nossa nação.

¹³⁶ As *Lendas e Narrativas* de Alexandre Herculano foram publicadas em dois volumes, em 1851. Trata-se de uma coletânea de textos de carácter diversificado, publicados entre 1839 e 1844 nas revistas *O Panorama* e *A Ilustração*. In <http://cdn.luso-livros.net/wp-content/uploads/2014/05/Lendas-e-Narrativas.pdf>, acedido em dezembro de 2014.

Como sabemos, a música desempenha um papel elementar como fator de união e coesão grupal, principalmente se for gravada, pois o seu registo servirá para preservar a memória dos seus autores e compositores, bem como constituirá um excelente repositório cultural que permite reconstituir os ambientes sociais ancestrais. Esta convicção apresentou Pinto de Carvalho (Tinop),¹³⁷ na sua obra *História do Fado*, de 1903, ao referir que “É pelas canções populares que um país traduz mais lididamente o seu carácter nacional e os seus costumes” (CARVALHO, P. de, 2003 [1903]: 21).

Foi precisamente a pensar no Fado como canção nacional que a Câmara Municipal de Lisboa apresentou, em junho de 2010, a Candidatura do Fado a Património Cultural Imaterial da Humanidade da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO),¹³⁸ programa que se une na implementação de um plano de defesa integrada do património do Fado.¹³⁹ A UNESCO declarou o Fado como Património Imaterial da Humanidade,¹⁴⁰ no dia 27 de novembro de 2011, em Bali, na Indonésia, tendo por base o projeto de candidatura que foi considerado exemplar por parte dos peritos envolvidos. A decisão foi tomada, de acordo com o pressuposto da Convenção para a Salvaguarda do Património Imaterial da Humanidade, UNESCO, 2003 (Artº 2, alínea 1), que defende que

O património cultural imaterial, transmitido de geração em geração, é permanentemente recriado pelas comunidades e grupos em função do seu meio, da sua interação com a natureza e a sua história, proporcionando-lhes um sentimento de identidade e de continuidade, contribuindo assim para promover o respeito pela diversidade cultural e a criatividade humana.

Esta nomeação do Fado para a Lista Representativa do Património Cultural Imaterial da Humanidade (UNESCO), em 2011, abre caminho a uma nova etapa deste género musical. Se desde o século XIX vemos o Fado como um símbolo da nossa nação, a partir desta eleição da UNESCO, o Fado passará a constar de uma lista de outras culturas, abrangendo um território muito mais lato, considerando, inclusivamente a sua divulgação nos países lusófonos.

¹³⁷ José Pinto Ribeiro de Carvalho, 1858-1930.

¹³⁸ Ver candidatura in: <http://www.candidaturadofado.com/homepage/apresentacao/>, acedido em janeiro de 2015.

¹³⁹ A palavra Fado será utilizada com letra maiúscula, como modo de a destacarmos enquanto elemento identificativo do ser português, quer como expressão musical quer como fenómeno cultural.

¹⁴⁰ Ver: *Sixth Session of the Intergovernmental Committee (6.COM)* – Bali, Indonesia, November 2011, in <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?pg=00362>, ou: <http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/ERI/pdf/MediaKit-Bali2011-EN.pdf> acedidos em janeiro de 2015.

Poderá, por ventura, esta desterritorialização comprometer a singularidade e a autenticidade do “nosso” Fado, enquanto fenómeno português? Se tivermos em conta que a dilatação e aculturação dos elementos nacionais os transforma numa cultura do mundo, sabemos que o “perigo incansavelmente denunciado é o de uma padronização planetária que, atingindo os produtos e os gostos, o imaginário e os modos de vida, não cessaria de reduzir as particularidades nacionais e regionais”, como lembram Lipovetsky e Serroy (2008:112).

Conquanto essa remota hipótese, deveremos manifestar o nosso orgulho perante a existência de um fator de unidade que nos pertence intimamente. O jornalista Manuel Halpern parte da identificação do Fado com a própria identidade portuguesa: “[...] Para já temos a nossa identidade, visível até quando a renegamos. Herdamos três palavras que arrastamos na alma: saudade, sebastianismo e fado” (HALPERN, M., 2004: 25).

No respeitante à saudade e ao sebastianismo, já abordados nas páginas anteriores desta tese, entendemos que ambos os conceitos concorrem para uma identificação do povo português, dada a sua expressividade enquanto fatores identitários de Portugal. A questão do saudosismo e do sebastianismo tem sido, contudo, bastante polémica, mas, mais recentemente, registou pareceres muito radicais e racionais, como, por exemplo, do professor João Maurício Brás, ao considerar que

Saudosismos e Sebastianismos já não têm correspondência efectiva num modo de estar e pensar, são apenas idealizações e mistificações de grupos restritos sem correspondência com o concreto. O seu carácter folclórico está reduzido a uma espécie de devaneio poético-filosófico e religioso desfasado do país e do tempo e cristalizados num tempo e espaço outro da acção e do pensar, a que não serão alheios o secular isolamento geográfico e mental.

(BRÁS, J. M., 2010: 121)

Não obstante esta ideologia que atualmente enforma o sujeito português, não devemos esquecer que, ao longo de alguns anos, fomos um povo criticado pela nossa índole pesarosa. A esse respeito, no início do século XX, o filósofo espanhol Miguel de Unamuno, na sua obra *Por Terras de Portugal e de Espanha* (1908), assinalava deste modo o carácter do povo português: “Portugal é um povo triste, até mesmo quando sorri. A sua literatura, inclusive a sua literatura cómica e jocosa, é uma literatura triste. Portugal é um povo de suicidas, talvez um povo suicida (UNAMUNO, M. de, 2009: 70)

Entre outros escritores, Almada Negreiros também criticou duramente esta tendência que a raça lusa apresenta para a melancolia, para a nostalgia e para os sentimentos mais negativos. No *Ultimato Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX*

(1917), manifesto em que se evidenciam dois eixos temático-ideológicos – o eixo da decadência de Portugal e o da revitalização do país, Almada Negreiros afirma: “Eu não tenho culpa nenhuma de ser português, mas sinto a força para não ter, como vós outros, a cobardia de deixar apodrecer a pátria/ Nós vivemos numa pátria [...] / Vós, oh portugueses da minha geração [...] *criai a pátria portuguesa do século XX*” (NEGREIROS, A., 1993b: 37).

Com efeito, um dos elementos mais significativos e reveladores das contradições profundas do modo de ser português é o Fado, uma música de tradição oral, muito associada à melancolia e à saudade. Aceitamos, pois, que a saudade esteja representada nos alicerces do Fado, a avaliar por opiniões de estudiosos, nomeadamente Holton, que afirma “To me, however, it is the logic and rhetoric of saudade which most convincingly accounts for the dogged perseverance of fado’s discovery era creation myth. Early fado critics describe the inextricable linking of saudade and fado (Carvalho 1984 [1903]; Pimentel 1989 [1904]; Peixoto 1897)” (HOLTON, K. da C., 2006: 4).¹⁴¹

De acordo com Tinop, o Fado, enquanto fenómeno cultural, começou por ser conhecido como a canção

[...] que canta as contingências da sorte voltária, a negregada sina dos infelizes, as ironias do destino, as dores lancinantes do amor, as crises dolorosas da ausência ou do afastamento, os soluços profundos da desesperança, a tristeza dolente da saudade, os caprichos do coração, os momentos inefáveis em que as almas dos amantes descem sobre seus lábios, e antes de remontarem ao céu, detêm o voo num beijo dulcíssimo. Nenhuma das canções populares portuguesas retrata, melhor do que o *fado*, o temperamento aventureiro e sonhador da nossa raça essencialmente meridional e latina; nenhuma reproduz tão bem como ele [...] os acentos doloridos da paixão, do ciúme e do pesar saudoso. A melancolia é o fundo do *fado* como a sombra é o fundo do firmamento estrelado.

(CARVALHO, P. de, 2003 [1903]: 38)

A referência à índole aventureira (a “sorte voltária”) que o povo português traz nas veias remete para a época das conquistas guerreiras, para os Descobrimentos quinhentistas, mas não pode descurar-se, no mesmo sentido, o ímpeto para a emigração que sempre foi evidenciado pelos descendentes lusos. Nas sete partidas do mundo vivenciadas, os portugueses deixaram a sua marca, mas também levaram o seu carácter e impregnaram de saudade os vários lugares por onde passaram. Cantaram a saudade pela ausência, através do Fado, que, a seu lado, foi ficando gravado noutros ouvidos. Já Camões tinha como propósito: “cantando, espalharei por toda a parte” (CAMÕES, 1975: 69), o que tem sido

¹⁴¹ Para mim, no entanto, são a lógica e a retórica da saudade que mais convincentemente explicam a perseverança obstinada da descoberta e criação de uma era do mito do fado. Os críticos de fado foram os primeiros a descrever a ligação indestrinçável de saudade e fado (tradução livre da autora).

conseguido pela voz dos fadistas nacionais. Os emigrantes anónimos, também eles, porta-vozes do Fado e da alma nacional, entoam o belo canto português no seu quotidiano, fora de portas, o que tem contribuído para a glorificação nacional do Fado no estrangeiro.

Face a esta conceção, são muitas e variadas as áreas temáticas que envolvem a nossa canção nacional, embora seja claro que o amor e as suas vicissitudes é o tema dominante, pois o Fado teve, desde sempre, um halo de romantismo, malgrado o ambiente hostil em que se exercitava. É notória a referência à estética romântica, que privilegiava o sentimento e a tragédia, e que se assumem mais vibrantes neste período finissecular. Importante será, ainda, assinalar que esta envolvência sentimental do Fado é representada não apenas nas letras dos fados, mas também nas suas melodias, que patenteiam o sofrimento como sentimento de um povo, ao qual se associa a saudade como modo de ser português.

5.1. O Fado: origem etimológica

“Fado fado”

Manuel Alegre / João Braga

Pode ser mágoa e lamento
Mas não é mal de raiz
É rumor de mar e vento
Que só cantando se diz

Fado fado que por dentro
Mais do que fado é país

Pode ser fogo e paixão
Ou amor que se não vê
Esse amor de perdição
Que dói sem saber porquê

Pode ser fogo e paixão
Mas fatalismo não é

Alegria descontente
Já Camões soube dizer
Que ser triste é ser contente
Não ser assim é morrer

Não é tristeza é somente
Um certo modo de ser

Nem má sorte nem má sina
Nem choradinho trinado
O destino só destina
Quem já nasce conformado

Fado nunca se resigna
Fado fado é outro fado.

O Fado é um símbolo nacional reconhecido internacionalmente, pois, por todo o mundo, o nosso país surge associado ao Fado, como a expressão da alma portuguesa, cujo papel é elementar para a nossa autognose, para a nossa perceção da identidade portuguesa, e para a nossa capacidade paralela de sermos quem somos, mas de estarmos constantemente abertos ao mundo. Como afirmam Aníbal Frias e Joaquim Pais de Brito,¹⁴² “Fado est un réalité pluriel fragment e et partielle en ce qui concerne les expériences et les perceptions individuelles” (FRIAS, A. e BRITO, J. P. de, 2001: 103). O Fado tornou-

¹⁴² Ver artigo “Le Fado: Ethographie dans la Ville”, in *Recherches en Anthropologie au Portugal*, não 7, Vol. 7, 2001, pp. 103-120. Disponível em: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rap_1240-3474_2001_num_7_1_1030#, consultado em dezembro de 2014.

se, portanto, símbolo de um património singular e ímpar da cultura nacional portuguesa, e é inseparável da imagem internacional de Portugal.

A questão que se impõe é saber como surgiu, entre nós, este género musical, que incorpora música e poesia, e que, desde o século XIX, se imiscuiu no quotidiano sociocultural português, representando a identidade social portuguesa.

Desde a formação da nossa nacionalidade, que estamos imersos numa encruzilhada cultural. Se olharmos para os diversos povos que habitaram a área geográfica da Ibéria, a qual, posteriormente, se transformaria no condado Portucalense e, conseqüentemente em Portugal, percebemos por que somos o resultado do cruzamento destes povos, cujos traços carregamos na nossa índole. Mais tarde, outras raças e outros povos invadiram o nosso país e, ainda hoje, convivemos com diferentes povos e culturas diversas. Torna-se, assim, mais difícil objetivar uma certeza acerca da origem etnográfica do Fado, embora saibamos que a mesma remonta a muitos séculos atrás.

Certo é que, até ao início do século XIX, não se verificava o uso do vocábulo *Fado* no universo musical; as ocorrências registadas pertencem integralmente ao mundo literário, na aceção de “destino”, dado que não apresentava qualquer outro significado que não pertencesse à tradução literal do *fatum* latino. Feita uma pesquisa em diversos dicionários de língua portuguesa, encontramos esta palavra, invariavelmente, com a aceção de “destino” ou “sina”. Segundo Alberto Pimentel,¹⁴³ na sua obra *A Triste Canção do Sul: Subsídios para a História do Fado*, “o Padre Raphael Bluteau, no *Vocabulário* diz que, segundo a doutrina de Santo Agostinho e S. Thomaz, Fado é a disposição e providencia divina, que antevê os acontecimentos humanos” (PIMENTEL, A., 1904: 7). Outro dicionarista antigo, Moraes, conceitua, à semelhança dos teólogos, a origem divina do vocábulo, como nos esclarece Pimentel: “Moraes, encostando-se, também aos theologos, define Fado, dizendo: «é a ordenança que se vê em as coisas por divina providencia»” (*idem, ibidem*).

Só a partir do século XIX é que a palavra “fado” começou a integrar o campo semântico de género musical. Esta informação é-nos veiculada igualmente por Alberto Pimentel, que nos dá uma breve cronologia das entradas do vocábulo “fado”, em diferentes dicionários, a saber:

não aparece em os nossos mais antigos dicionários: não vem em Bluteau (1712-1721), nem em Santa Rosa de Viterbo (1798). [...] Nem aparece também nas primeiras edições do

¹⁴³ Alberto Augusto de Almeida Pimentel, 1849-1925.

Diccionario do Moraes (século XIX) [...] O *Diccionario* de Faria, cuja 1ª edição é de 1849, não traz, no vocábulo *Fado*, aquela acepção. É só depois de passada a primeira metade do século XIX que a palavra *fado* aparece nos dicionários da língua com o significado de canção popular, já sancionado pelo uso comum. Lacerda, na 4ª edição, que é de 1874, diz: «Fado, cantiga e dança popular, muito característica e pouco decente: o de Lisboa, o de Coimbra». Na 5ª edição, 1879, não altera a definição, mas substitue a palavra Coimbra pela palavra Cascaes. Na 5ª edição de Moraes ainda não aparece o vocábulo *Fado* com o significado de canção ou cantiga. [...] Mas examinamos a 7ª (1878) e foi n'esta que se nos deparou a acepção que procurávamos: «o Fado, poema do vulgo, de carácter narrativo, em que se narra uma história real ou imaginaria de desenlace triste, ou se descrevem os males, a vida de uma certa classe, como no *fado do marujo, da freira*, etc. Musica popular, com um rythmo e movimento particular, que se toca ordinariamente na guitarra e que tem por letra os poemas chamados *fados*»

(*ibidem*: 9)

Todavia, em dicionários do século XX, o termo “fado”, além da designação de “o que é fatal”, “o que tem de ser”, também significa “canção e música popular” (1917: 428).¹⁴⁴ No dicionário de Simões da Fonseca (1911: 567), no verbete desta palavra, lê-se o seguinte: “A primeira das divindades mythologicas; sorte, destino; vaticínio, certa canção popular. Dança brasileira. Fadário”. Curiosamente, estabelece-se uma associação entre a música portuguesa e a dança brasileira, o que contribui para aceitarmos a origem do Fado como proveniente das danças afro-brasileiras, como veremos posteriormente. Julgamos, no entanto, que esta ocorrência advém do facto de este dicionário ter sido publicado no Rio de Janeiro, pois, noutros dicionários seus contemporâneos, tal registo não se verifica. No dicionário dirigido por Eduardo de Noronha (s/d: 755)¹⁴⁵, a palavra “fado” quer dizer “o que tem de acontecer; destino; fatalidade das coisas. Canção popular. A música própria d’essa canção.” Por outro lado, admite outras semânticas no registo popular: “Pop. Vida errante. A vida de lupanar”, com conotação negativa, pela sua associação aos desmandos vividos pelos fadistas. Regista, também, outro significado no seu referente plural (fadados), a saber: “Providência. Morte”, o que vai ao encontro da sua raiz etimológica latina. Relativamente à ocorrência registada no *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*, coordenado por José Pedro Machado (1989: 72), verifica-se a existência de vários sinónimos de fado: “vaticínio, oráculo, profecia. Fortuna, sorte, destino, estrela, fadário, sina. Aquilo que há-de acontecer, que é fatal; agouro; praga”.

¹⁴⁴ De acordo com o *Dicionário da Língua Portuguesa Etimológico, Prosódico e Ortográfico*.

¹⁴⁵ O *Diccionario Universal Ilustrado Linguístico e Encyclopédico*, utilizando a grafia constante no próprio dicionário é um antigo dicionário em língua Portuguesa, um dos maiores da sua época que teve a sua edição dirigida por Eduardo de Noronha e foi editado em Lisboa, Portugal entre os anos de 1917 e 1921 por João Romano Torres & C^a. Editores, casa editorial fundada em 1885 e foi composto por 11 Volumes. Informação recolhida no sítio:

http://pt.wikipedia.org/wiki/Diccion%C3%A1rio_Universal_Ilustrado_Lingu%C3%ADstico_e_Encyclop%C3%A9dico, acedido em dezembro de 2014.

Todos estes termos linguísticos remetem para a semântica etimológica de *fatum*; contudo, existe uma nova aceção que relaciona o vocábulo com “canção popular, típica do sentimento português”, o que deixa clara a associação do fado à identidade do povo português, realçando, também, o seu sentimentalismo. Não será de descurar, mais uma vez, a recorrência da significação depreciativa a respeito do fado, por se apresentar como “vida pública de prostituição; vida de lupanar”. Novamente, surge, no contexto de fatalidade, quando seja usado no plural: “a morte, o fim da vida. A Fatalidade; a Providência”.

Mais recentemente, no *Dicionário Integral de Língua Portuguesa* (2009: 753), o termo “fado”, além dos sentidos habituais já recorrentemente apresentados nos dicionários anteriores, surge com o significado de “canção cara[c]terística de Lisboa e de Coimbra; música da mesma canção”, revelador, portanto, de uma associação ao Fado, enquanto género musical mais típico destas duas cidades portuguesas.

No dicionário Priberam da Língua Portuguesa¹⁴⁶, encontrámos, para a palavra “fado”, as seguintes asserções:

(latim *fatum*, -i, oráculo, previsão, profecia)

1. Força superior que se crê controlar todos os acontecimentos. = DESTINO, ESTRELA, FADÁRIO, FORTUNA, SORTE
2. Aquilo que tem de acontecer, independentemente da vontade humana. = PROFECIA, VATICÍNIO
3. [Música] Canção popular portuguesa, geralmente interpretada por um vocalista (fadista), acompanhado por guitarra portuguesa e por guitarra clássica. [Surgido na Lisboa popular do século XIX, e progressivamente difundido pelo resto do país, o fado tornou-se um ícone cultural de Portugal. Geralmente lento e triste, sobretudo quando fala de amor e de saudade, o fado também pode ser animado e jovial quando aborda temas sociais ou festivos. Em 2011, a UNESCO considerou o fado património cultural e imaterial da humanidade.]

Como se contata neste verbete, são várias as características do Fado que deixam subentender uma matriz popular e, simultaneamente, original de Portugal – é designado de “canção popular portuguesa”, “acompanhado por guitarra portuguesa”; é conhecido por ter “surgido na Lisboa popular do século XIX, e progressivamente difundido pelo resto do país, [...] tornou-se um ícone de Portugal”. Por outro lado, subjaz a esta definição uma ligação do Fado à saudade, o que é defendido por vários estudiosos deste género musical. João Leal considera que

Being one of the main themes of fado, saudade also benefited from its process of transformation into a national song. At the same time that fado was becoming the particular and unique expression of Portuguese musical genius, saudade was slowly becoming—particularly in the urban centers—a wide-spread stereotype for describing the intricacies of the Portuguese soul”.

¹⁴⁶ *In* Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, disponível em: <http://www.priberam.pt/dlpo/fado> [consultado em 05-12-2014].

(LEAL, J., 2000: 277-78, *in* HOLTON, K. da C., 2006: 5)¹⁴⁷

Atribui-se, ainda, nesta definição, a origem do Fado à cidade de Lisboa, porém, o nosso estudo sobre esta temática indica-nos diferentes teorizações, que explanaremos no capítulo seguinte.

¹⁴⁷ Sendo um dos principais temas do Fado, a saudade também foi beneficiária do seu processo de transformação em canção nacional. Ao mesmo tempo que o Fado se tornava a expressão particular e original do génio musical Português, a saudade foi-se tornando lentamente – em particular nos centros urbanos – num estereótipo difundido para descrever os meandros da alma portuguesa (tradução livre da autora).

5.2. O Fado: origem histórica

Na sequência do conceito de Fado apresentado no verbete do Dicionário Priberam de Língua Portuguesa, em que se atribui a origem deste género musical à cidade de Lisboa, encontramos idêntica perspetiva, anotada por Alberto Pimentel, que refere que “o que parece certo é que o Fado, tal como hoje o conhecemos, nasceu em Lisboa, depois da primeira metade do século XIX, e que d’aqui irradiou para as províncias apenas com carácter de «moda» de invenção moderna, o que exclue a hypothese de uma antiga filiação arabe” (PIMENTEL, A., 1904: 20). No entanto, e segundo vários estudiosos desta tipologia musical, entre os quais se destaca o antropólogo Joaquim Pais de Brito, “as deambulações e formas de apropriação do fado no Portugal rural são demasiado evidentes e eloquentes [...]” (BRITO, J. P. de, 1994: 14), razão pela qual não são despiciendas. Destarte, a influência regional e popular é, de certa forma, estruturante deste género musical.

O mesmo reconhece o etnomusicólogo José Alberto Sardinha, autor do livro *A Origem do Fado*, de 2010, no qual explica como, mediante uma aturada investigação no seio das comunidades rurais de todas as províncias portuguesas, encontrou os vestígios de uma ancestral tradição poético-musical idêntica em todo o país, desde aldeias, vilas, cidades (inclusive a capital portuguesa), possíveis berços do Fado. Trata-se, segundo ele, do canto narrativo, com origem no século XVI, representado pelo romanceiro novelesco tradicional, e que terá chegado aos nossos dias através dos músicos ambulantes, como os ceguinhos da tradição popular, que, deambulando pelas feiras e ruas de todo o país, cantavam os últimos acontecimentos, de modo a impressionarem o seu auditório. Entre estes acontecimentos, destacavam-se os crimes, as desgraças, as tragédias, as vidas da gente comum, ou seja, os ‘fadados do vulgo’. Numa entrevista concedida à revista da Fundação INATEL, Sardinha esclarece que

a primeira definição histórica de Fado dicionarizada é de 1878, no Dicionário de Moraes, que diz «Fado - poema do vulgo de carácter narrativo em que se narra uma história real ou imaginária de desenlace triste, ou se descrevem males, a vida penosa de uma certa classe, como no fado do marujo, da freira, etc. Música popular com um ritmo e movimento particular, que se toca ordinariamente na guitarra e que tem por letra os poemas chamados fados». [...] Ou seja, de início, o fado era a história só depois é que se tornou uma música”.
(SARDINHA, J. A., 2012: 18)

De acordo com apresentação do vocábulo “fado” do dicionário Priberam da Língua Portuguesa, “o fado tornou-se um ícone cultural de Portugal”, embora não se esclareça a correspondência entre esta evidência e o exato momento histórico para tal. Sabemos, porém, que existem textos do século XIX, cujos autores expressavam essa mesma ideia. Citemos, a este propósito, uma das várias referências que Alberto Pimentel integra na sua obra, que o próprio atribui ao “erudito escriptor portuense, sr. Rocha Peixoto,¹⁴⁸ [que] escreveu no periódico *Nova Alvorada* um artigo a que deu o título de *O Cruel e Triste Fado* e em que synthetizou a relação psychica existente entre o Fado, canção, e a orientação historica do povo portuguez” (PIMENTEL, A., 1904: 14). Se atendermos ao conteúdo deste artigo, é perceptível, de imediato, uma correlação dos caracteres do Fado ao povo português:

o fado [...] e o que nele se diz de sonho, de sombra, de amor, de ciúme, de ausência, de saudade e, principalmente de conformação com o cru e negro imperio do destino, eis o que exprime dramaticamente a feição da alma nacional. O fado é portuguez, é toda uma mentalidade, é toda uma Historia.

(*apud* PIMENTEL, A., 1904: 14-15)

Noutros registos escritos, inclusivamente de relatos de viajantes estrangeiros, encontra-se um identificado com Madame Adam, no seu livro *La Patrie Portugaise* (1896), onde se lê:

ovens guitarristas, agrupados em bandos, cantam e acompanham o Fado, a canção que se traduz pela palavra «Destino» e que é puramente lusitana. Todos os motivos do fado são portuguezes. Há fados para todos os acontecimentos da vida, para o amor, especialmente; e para a política também.

(*apud* PIMENTEL, A., 1904: 16)

Subentende-se, desta conceção, uma crítica subtil à inércia do povo português que tinha sido humilhado face a outros países europeus, particularmente pelo Ultimato inglês de 1890, e que ainda vivia a desonra nacional, embora de forma velada. Talvez por reconhecer esta crítica indireta, acrescenta, ainda, Pimentel, que este é o testemunho de “uma inteligente e instruída mulher franceza, que reconheceu em os nossos Fados um character privativo, uma expressão nacional, a alma de um povo, emfim” (*idem, ibidem*).

Estaria, nesse momento, a desabrochar o Fado como ressonância da nossa identidade?

¹⁴⁸ António Augusto da Rocha Peixoto (Póvoa de Varzim, 18 de Maio de 1866 — Matosinhos, 2 de Maio de 1909) foi um arqueólogo e etnólogo português. *In*: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ant%C3%B3nio_Augusto_da_Rocha_Peixoto, acedido em outubro de 2014.

No entanto, esta visão do Fado como a representação do povo português não registou um eco harmonioso nos diferentes meios literários, sendo de salientar que surge, então, uma outra perspetiva negativista do Fado, a qual transpõe o século XIX e entra no século XX, pela voz de autores mais conservadores, nomeadamente os que sobressaem como puritanos da tradição nacional, membros “do Integralismo Lusitano, [que] vêem no Fado um fenómeno demasiado moderno, urbano, multiétnico e multicultural para ser associado à matriz da nossa identidade mais profunda” (NERY, R. V., 2012b: 19).

Num livro de crónicas editado em 1917, da autoria de Albino Forjaz Sampaio,¹⁴⁹ *Prosa Vil*, cujas duas primeiras crónicas (“Quando o fado é rigoroso...” e “O Fado”) se destinam a esconjurar o Fado, é possível ler a seguinte interpretação para Fado:

[...] é uma canção de vadios, um hino ou desabafo de criminais. Apoteoisa o crime, o calão, o degrêdo, a miséria, a prostituição, o hospital. É uma canção de degenerados, de esgotados, e unge-o sempre uma «sentimentalidade canalha», como diz Camilo, que faz safar a honesta gente. Monótono, arrastado, langoroso, não é uma canção é um lamento. Um responso não tem mais sornice. Dizem que é uma canção de raça. Impossível. O fado é absolutamente incompatível com as virilidades duma raça forte, aladroada e corsária, batalhadora e fera, que a nossa foi. O fado é a canção da decadência, uma canção de serralho, sensual, amolengada, fatalista e choramingtona [...]

(SAMPAIO, A., F., 1917: 11)¹⁵⁰

Podemos exemplificar esta apreciação através de um excerto da obra de Luís Moita, *O Fado Canção de Vencidos*, onde o autor colige uma série de oito palestras pronunciadas na Emissora Nacional, no ano de 1936. Extraímos um pequeno texto em que o autor cita o musicólogo António Arroio, recomendando-o à Mocidade Portuguesa,¹⁵¹ como um exemplo de “renovação mental dos portugueses” (MOITA, L., 1936: 228),¹⁵² no qual se transcreve a perspetiva degradante que o Fado constitui, ao transformar o povo português num povo fraco, devido ao sentimentalismo que estas canções espelham:

O Fado para mim, (diz António Arroio), exprime o estado de inércia e de inferioridade sentimental em que o nosso país está mergulhado há muitos anos e do qual urge que saia. Portugal é positivamente um doente moral e o Fado basta para se formar o diagnóstico da doença. [...] Enquanto cantarmos o Fado, de cigarro ao canto da boca, olhos em alvo e

¹⁴⁹ Albino Maria Pereira Forjaz de Sampaio (Lisboa, 19 de Janeiro de 1884 – Lisboa, 13 de Março de 1949) foi um escritor e bibliógrafo português, autor de um dos livros mais vendidos em Portugal durante o século XX, *Palavras Cínicas*, lançado em 1905. In: http://pt.wikipedia.org/wiki/Albino_Forjaz_de_Sampaio, acedido em janeiro de 2015.

¹⁵⁰ Texto disponível em formato digital, no endereço: <https://archive.org/details/prosavil00samp>, acedido em novembro de 2014.

¹⁵¹ Estas palestras foram essencialmente destinadas à Organização Nacional Mocidade Portuguesa, uma instituição juvenil, criada em 1936 pelo Estado Novo, que tinha como objetivos promover e incentivar o desenvolvimento da aptidão física, incrementar a formação de carácter, e incentivar à veneração pátria pelos jovens.

¹⁵² Disponível em: <http://fadocravo.blogspot.pt/2014/01/o-fado-cancao-de-vencidos.html>, acedido em dezembro de 2014.

paixão a arrebentar o peito, não passamos de um povo inferior, incapaz de compreender a vida moderna das nações civilizadas. Por isso, repito aos rapazes: «Não cantem o Fado!»
(MOITA, L., 1936: 228-229)

Mediante este discurso pseudopedagógico, António Arroio ironiza com a performance do executante do Fado, relegando-o para uma posição inferior, provocada pelo lamento que o mesmo exprime, o que, inevitavelmente, caracteriza o nosso país como “incapaz de compreender a vida moderna das nações civilizadas” (*idem, ibidem*). Prevê o autor que, por arrastamento, os vícios e a decrepitude moral dos fadistas perpassem para o seu exterior, revelando a imagem de um país “doente moral” (*idem, ibidem*).

Como resposta a estas afrontas, nomeadamente a de Forjaz Sampaio, que denunciava o Fado como sendo o causador dos males da nossa sociedade, surgiram, então, textos acerrimamente defensores do Fado, enaltecendo as suas características de importante veículo de valores e de formação da classe operária, ou do povo iletrado (*apud* BRITO, J. P. de, *in* VELHO, G., 2006: 32), como se exemplifica através da publicação do livro *O Fado e os seus Censores*, do “tipógrafo anarquista Avelino de Sousa” (*apud idem, ibidem*). Na ótica de João Paulo Freire (Mário), autor do Escorço Biobibliográfico¹⁵³ de Forjaz Sampaio, ao comentar as suas crónicas sobre o Fado, observa que “o Fado não é uma canção nacional se o considerarmos sob o ponto de vista *oficial* [...] mas é *nacional* se o damos como expressão do doentio sentimento de raça” (FREIRE, J. P., 1919: 73). Joaquim Pais de Brito recorda, a propósito, os discursos de António Ferro, nos quais o autor, num registo ambíguo se refere ao Fado, tendo em conta não só a sua teorização, mas, em particular a sua reação prática, como ouvinte deste género musical: “teoricamente denuncia[-a] pelo retrato de inacção e autocomiseração que esboça de Portugal e dos portugueses, mas, ao mesmo tempo, lhe traz a nostalgia e a emoção mais profunda, quando, fora do país, o ouve” (*ibidem*: 33).

Assim se explica o esclarecimento de Forjaz de Sampaio, em *Prosa Vil*: “engana-se quem cuida ser o fado uma canção nacional. É isto uma afirmação que convém repetir. O fado é um labéu, uma coisa que se deve esconder como uma tara maldita ou uma doença suspeita” (SAMPAIO, A. F., 1917: 14-15). Esta sua opinião assinala o Fado como “um dos males nacionais” (*ibidem*: 18), que “veio do crime, nasceu na vasa e nada tem com a raça”

¹⁵³ Disponível em formato digital, in:

<https://archive.org/stream/albinoforzadesa00freiuf#page/n5/mode/2up>, consultado em novembro de 2014.

(*idem, ibidem*), o qual urge que se extermine “para o reduzir às suas justas proporções” (*idem, ibidem*).

Forjaz de Sampaio não hesita em denunciar que “o fado veio na decadência e por isso é um elemento regressivo de que convém fazer a profilaxia racional (*ibidem*: 21), ou seja, temos que curar a nossa gente de sentimentalismos decadentes que o Fado exprime, impedindo que ele nos contamine, pois, no seu entender, “canções como o Fado não constituem um elemento componente, mas dispersivo. Não auxiliam a consolidação das sociedades, mas a sua dispersão” (*idem, ibidem*).

Não consta que existam referências literárias ao Fado, na aceção de música, antes da existência deste vocábulo nos dicionários, pelo que é necessário perceber qual a sua origem no sentido de o elevarmos a símbolo nacional. A dificuldade em explicar a génese do Fado é evidente na letra de um Fado da autoria de Carlos do Carmo e por ele interpretado, que se chama “Nasceu Assim, Cresceu Assim”, com composição de Vasco Graça Moura e Fernando Tordo, que passamos a transcrever:

“Nasceu Assim, Cresceu Assim”

Talvez a mãe fosse rameira de bordel
Talvez o pai um decadente aristocrata
Talvez lhe dessem à nascença amor e fel
Talvez crescesse aos tropeções na vida ingrata

Talvez o tenham educado sem maneiras
Entre desordens, navalhadas e paixões
Talvez ouvisse vendavais e bebedeiras
E as violências que rasgavam corações

Talvez ardesse variamente em várias chamas
Talvez a história fosse ainda mais bizarra
No desamparo teve sempre duas amas
Que se chamavam a viola e a guitarra

Pois junto delas talvez já o reconheçam
Talvez recusem dar-lhe o nome de enjeitado
E mesmo aqueles que o não cantam não esqueçam
Nasceu assim, cresceu assim, chama-se Fado

Depois de uma análise atenta, conseguimos subentender as várias hipóteses que se colocam acerca da origem do Fado, quer seja entre os arruaceiros das vielas ou no seio dos aristocratas. Na verdade, os vários cenários que subjazem à origem do Fado aparecem subtilmente na letra deste poema – o bordel, a aristocracia, a vida ingrata, as navalhadas, as paixões, vendavais, bebedeiras, violências – resumindo, “várias chamas” podem estar na

base do surgimento do Fado. A única certeza que se tem é que o Fado está rodeado de “duas armas / que se chamam a viola e a guitarra”, que formam, sem dúvida, os instrumentos indispensáveis para a interpretação de um Fado, razão pela qual, não se deve vê-lo como “filho enjeitado”.

A) Cânticos dos Mouros

Tendo em conta que, durante séculos, Lisboa constituiu um dos principais centros portuários do mundo, gerando, no seu seio, muita circulação de gentes de variadas etnias e credos, partimos do princípio de que “o grande fóco de irradiação do Fado é Lisboa, mas a província [...] apenas o aceitou como um dictame da moda” (PIMENTEL, A., 1904: 21).

A explicação mais habitual para a génese do Fado centra-se nos cânticos dos mouros, mais concretamente no que concerne ao Fado de Lisboa, já que este povo permaneceu nos arredores da capital, mesmo após terminada a reconquista cristã.

Além disso, verifica-se uma certa correspondência sonora entre os cânticos dolentes e melancólicos dos mouros e o Fado lisboeta, para não falar da conexão espacial com a Mouraria, local mais conhecido pelas práticas fadistas de Lisboa. No entanto, em *A Triste Canção do Sul*, Alberto Pimentel recorre ao professor Ernesto Vieira para refutar esta argumentação, pois, no seu *Diccionario Musical*, este explica que “o Fado só é popular em Lisboa; [...] nas províncias do sul, o Fado é quasi desconhecido [...] a poesia com que [...] se canta o fado é [...] forma poética d’uma antiguidade pouco remota, de uma origem nada popular e sem relação alguma com a poesia arabe” (PIMENTEL, A., 1904: 21).

Na esteira deste autor, também Pinto de Carvalho, na *História do Fado*, explica que essa hipótese é pouco óbvia, uma vez que, se a razão apontada para essa génese fosse a localização geográfica dos executantes deste tipo de música, então, também deveria existir mais dilatadamente noutros locais do nosso país, como, por exemplo, no Algarve – “último reduto dos Árabes em Portugal” (CARVALHO, P. de, 2003 [1903]: 41) – o que, efetivamente, não se verifica, ou, inclusivamente, dever-se-ia difundir até ao sul de Espanha – “visto que aí persistiram os Árabes até fins do século XV” – o que também não acontece” (*idem, ibidem*).

B) *Lundum* ou Modinha

Outra versão explica a entrada do Fado em Portugal através dos escravos brasileiros,¹⁵⁴ no século XIX, com uma dança africana designada de *Lundum*, a qual foi sofrendo modificações até se tornar no Fado português. Entre os defensores desta teoria, salientamos José Ramos Tinhorão, que numa das suas obras, *Os sons dos negros no Brasil: cantos, danças, folgedos: origens*, de 2008, afiança que

[...] levadas para Portugal, como acontecera em meados do século XVIII, como a fofa e o lundu, as danças do fado – acrescidas da contribuição melódico-sentimental das cantigas de «pensamento verdadeiramente poético» [...] – iam percorrer o caminho próprio entre as camadas baixas de Lisboa, onde os brancos as tomariam dos pretos e mestiços para transformar-lhes a parte cantada em canção urbana a partir da segunda metade do século XIX.

(TINHORÃO, J. R., 2008: 82-83)

Esta explicação surge a propósito da análise que o mesmo fez ao romance *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel António de Almeida, no qual apresenta uma definição do que era entendido como fado, no momento da redação desse texto, que passamos a citar: “Todos sabem o que é o fado, essa dança tão voluptuosa, tão variada, que parece filha do mais apurado estudo da arte. Uma simples viola serve melhor do que instrumento algum para o efeito” (ALMEIDA, M. A. de, 1944: 39, in TINHORÃO, J. R., 2008: 78). Conclui, então, Tinhorão que “é por essa descrição que se pode compreender como em meio às danças dos fados poderia surgir, pela interpolação de cantigas de «pensamento poético» o tipo de canção depois chamada de fado” (TINHORÃO, J. R., 2008: 78).

Também a dança do *lundum* é designada por Tinop como sendo “uma dança obscena dos pretos congolezes, importada no Brasil e em Portugal, dança em que os dançarinos se boleavam num requebrar de quadris de uma nervosidade sensual, em movimentos cínicos de rins, em brejeiros arabescos corpóreos” (CARVALHO, P. de, 2003 [1903]: 25). Não obstante a polémica gerada à volta desta música afro-brasileira, principalmente, por parte de alguns puritanos, que achavam as suas coreografias algo lascivas, é da mistura dos batuques africanos com o canto e os ritmos portugueses, que

¹⁵⁴ “Desde meados do século XVI e ao longo do século XVII, o tráfico de escravos de África para o Brasil entra no seu apogeu. [...] A desumanidade do transporte e do tratamento a que são sujeitos não lhes retira [...] os ritmos, danças, músicas e cantares africanos e, para muitos, estes são nos primeiros tempos da sua permanência no Brasil a única forma de comunicar e de se fazerem entender [...]” (CABRAL, A., 2012: 16).

nascera o “primeiro antepassado do fado” (CABRAL, A., 2012: 17). Esta hipótese do *lundum* como precursor do Fado ganha alguma solidez precisamente justificada pela ligação das primeiras músicas ao mar ou às terras de além-mar, local de onde provinham os escravos. Tomemos como exemplo, o poema “Barco Negro”,¹⁵⁵ de David Mourão-Ferreira, escrito em 1954:

“[Barco Negro](#)” – David Mourão-Ferreira

De manhã, que medo, que me achasses feia!
Acordei, tremendo, deitada n’areia
Mas logo os teus olhos disseram que não,
E o sol penetrou no meu coração. [Bis]

Vi depois, numa rocha, uma cruz,
E o teu Barco Negro dançava na luz
Vi teu braço acenando, entre as velas já soltas
Dizem as velhas da praia, que não voltas:

São loucas! São loucas!

Eu sei, meu amor,
Que nem chegaste a partir,
Pois tudo, em meu redor,
Me diz qu’estás sempre comigo. [Bis]
No vento que lança areia nos vidros;
Na água que canta, no fogo mortiço;
No calor do leito, nos bancos vazios;
Dentro do meu peito, estás sempre comigo.

A primeira cantora a gravar “Barco Negro” foi a portuguesa Maria da Conceição, embora tenha sido Amália Rodrigues a transformá-lo num dos fados mais conhecidos de todos os tempos, no tema do filme “Amantes do Tejo”. Pela adjetivação usada, o título do poema de Mourão-Ferreira confirma, todavia, a referência aos escravos e criados, deixando subentender, ainda que veladamente, uma ideologia associada à escravatura, ao transporte ou tráfico de escravos, o que prediz a origem no *lundum*. Do próprio ritmo musical que sustenta os primeiros versos, por meio do batuque, se infere essa interferência do universo das sanzalas.

¹⁵⁵ “Ao contrário de outros poemas que precedem a música, o «Barco Negro» foi escrito em 1954 para uma música já existente do brasileiro Caco Velho. A música foi arranjada nessa ocasião e cantada por Amália Rodrigues no filme francês “Les Amants du Tage” rodado em Lisboa. O tema não tem relação com o filme – Amália faz o papel de amiga dos protagonistas e canta «Barco Negro» num espectáculo de night-club”. Informação disponível no sítio da internet: http://www.tabacaria.com.pt/poesia/textos/Barco_Negro.htm, acedido em dezembro de 2014.

Sabemos, por estudos realizados, que esta canção passou por várias alterações desde o momento da sua composição, no Brasil, até à gravação pela voz de Amália. Inicialmente, o poema que foi escrito para este trecho musical era da autoria de Piratini e Caco Velho, e intitulava-se “Mãe Preta”, tal como se apresenta de seguida:

“Mãe Preta” – Piratini e Caco Velho¹⁵⁶

Pele encarquilhada carapinha branca
Gandôla de renda caindo na anca
Embalando o berço do filho do sinhô
Que há pouco tempo a sinhá ganhou

Era assim que Mãe Preta fazia
Criava todo o branco com muita alegria
Porém lá na sanzala o seu pretinho apanhava
Mãe Preta mais uma lágrima enxugava

Mãe Preta, Mãe Preta

Enquanto a chibata batia no seu amor
Mãe Preta embalava o filho branco do sinhô

Este poema é, indubitavelmente, associado ao universo referencial da sanzala, explorando o tema da escravatura e dos castigos físicos perpetrados aos escravos negros, ao mesmo tempo que as escravas cuidavam dos filhos dos senhores do engenho, como se fossem delas. O lamento da “Mãe Preta”, descrita física e psicologicamente, é sintomático dos sacrifícios por que passavam estas mulheres, embalando os filhos dos senhores, enquanto os mesmos senhores sacrificavam os filhos delas. Em Portugal, a letra original que existia para esta composição musical foi considerada subversiva, e a Censura impediu que Amália a gravasse, pois o regime ditatorial não aceitava textos com referências à escravatura, razão pela qual David Mourão-Ferreira escreveu o poema “Barco Negro”, substituindo o lamento da mãe pelo lamento saudoso da amada. Percebe-se, através do contexto, a alusão aos elementos da natureza relacionados com o mar (“areia”, “barco”, “água”), que poderiam justificar o seu enquadramento na hipotética origem do Fado associada ao tema do mar.

A propósito da influência dos escravos negros brasileiros para a génese do Fado, podemos referir, igualmente, a existência da *modinha*,¹⁵⁷ em meados do século XVIII, que,

¹⁵⁶ Caco Velho é o nome pelo qual ficou conhecido Mateus Nunes (Porto Alegre, Rio Grande do Sul, 12 de março de 1920 — São Paulo, São Paulo, 14 de setembro de 1971), um cantor, compositor e músico brasileiro. Juntamente com Piratini (António Francisco Amabile, 20/9/1906, Porto Alegre, RS – 29/7/1953, Porto Alegre, RS), compôs “Mãe Preta”, que se tornaria sucesso mundial (*apud* informação disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Caco_Velho, acedido em dezembro de 2014).

graças à ascensão da burguesia, se começou a ouvir nos salões lisboetas, e que, posteriormente, se foi disseminando pelas camadas mais baixas da população. Tratava-se de um tipo de canção sentimental, que “falava[m] bem à alma míope e à sensibilidade finamente dolorosa das mulheres [...] [em que] o assunto predominante [...] era o amor” (CARVALHO, P. de, 2003 [1903]: 27); era escrita em português e o conteúdo versava a saudade, a nostalgia, a dor de alma, através de um timbre plangente, pungente e fatalista. “A moda, em Portugal no séc. XVIII, foi um tipo genérico de canção séria de salão, que incluía cantigas, romances e outras formas poéticas, compostas por músicos de alta posição profissional” (MARCONDES, M. A., 1977: 494).

Ao contrário do *lundum*, que imigrou para Portugal, este tipo de cançoneta emigra para o Brasil, onde se juntará com o *lundum* para gerar um tipo de dança que será conhecida como *fado* (o fado dançado)¹⁵⁸, mas que corresponde a uma fase ainda embrionária do que seria o Fado, canção nacional. Ficaram conhecidos, entre nós, alguns exemplares destas canções, nomeadamente “o lundum para piano”, e as modinhas “de saudades morrerei” ou “A tua saudade”, de 1759, dos quais existem os respetivos manuscritos na Biblioteca Nacional de Lisboa (*apud* CARVALHO, P. de, 2003 [1903]: 26).

¹⁵⁷ “Esta designa um tipo de canção lírica, singela e de duração reduzida, composta para uma ou duas vozes acompanhadas por guitarra ou teclado. Cultivada, inicialmente, pelas classes mais abastadas, aos poucos, vai se popularizando, até tornar-se, pouco a pouco, um veículo para a expressividade musical, tanto portuguesa quanto brasileira” (LIMA, E. V. de, 2001: 48).

¹⁵⁸ “Acompanhado à concertina ou viola, o fado dançado inclui também trechos cantados, tanto pelos próprios dançarinos como por um intérprete que observa. E as suas canções, entoadas em voz arrastada, chorosa e com requebros de emoção, falam da vida, do amor e seus desaires, da saudade e da sorte madrasta. Estava gerado, portanto, o embrião do fado português” (CABRAL, A., 2012b: 15).

C) O Mar

É plausível, ainda, uma explicação mais portuguesa para a origem do Fado, uma vez que as letras de alguns fados atestam uma forte ligação ao signo do mar, como se comprova pelas palavras de Holton: “Impressionistic accounts of fado’s origins often invoke maritime existence and the dynamics of solitude, absence and saudade as the emotional conditions responsible for fado’s emergence”¹⁵⁹ (HOLTON, K. da C., 2006: 2). Já antes, Joaquim Pais de Brito explicitara a existência desta teoria, no catálogo para a exposição apresentada no Museu Nacional de Etnologia, pela Sociedade Lisboa 94, afirmando que “numa apreciação mais impressionista, o fado tem sido identificado, na sua origem, como canto das gentes do mar, marcado pelo afastamento, pela solidão e pelo balancear dos barcos sobre a água [...]” (BRITO, J. P. de, 1994: 15). Não poderemos deixar de incluir nesta perspetiva a magnífica explicação de Pinto de Carvalho (Tinop), num registo imagético primoroso, para quem

o fado tem uma origem marítima, origem que se lhe vislumbra no seu ritmo onduloso como os movimentos cadenciados da vaga, balanceante como o jogar de bombordo a estibordo nos navios sobre a toalha líquida florida de fosforescências fugitivas como o vaivém das ondas batendo no costado, ofeguento como o arfar do Grande Azul desfazendo a sua túnica franjada de rendas espumosas, triste como as lamentações fluctívogas do Atlântico que se convulsa glauco com babas de prata como a indefinível nostalgia da pátria ausente.

(CARVALHO, P. de, 2003 [1903]: 42)

Diferentes textos serviram de base para esta argumentação, entre os quais constam o poema de José Régio – “Fado Português” (1941) – que apresentamos, de seguida, para melhor explorarmos as conotações marítimas indiciadoras da génese do Fado. Começando pelo próprio título, o adjetivo relacional marca a exclusividade da posse do Fado – “português” – atribuída a Portugal e não a qualquer outra nação.

O primeiro verso do poema introduz o tema do mesmo, isto é, o nascimento do Fado, que ocorreu em data imprecisa (“um dia”), num contexto muito específico e do imaginário português, o marítimo. Toda a semântica da vida marinha se inscreve nas palavras deste texto, o qual está organizado num campo lexical alusivo ao mar (*e.g.* “mar”,

¹⁵⁹ Relatos impressionistas das origens do fado invocam frequentemente a existência marítima e a dinâmica da solidão, da ausência e da saudade como as condições emocionais responsáveis pelo surgimento do fado (tradução livre da autora).

“veleiro”, “marinheiro”), mas diluído, também, pela tristeza e sofrimento, conferindo ao poema o teor plangente e saudoso, típico deste género musical.

Esta característica do Fado já tinha sido anunciada, antes, por Joaquim Pais de Brito, e é visível neste texto, mais concretamente através dos vocábulos: “triste”, “choro”, “canção magoada”, “pungir”, “sepultura”, marcando uma gradação ascendente de sofrimento, que redundava na morte (“sepultura”), como previsto no étimo latino de *fatum*.

“Fado Português”¹⁶⁰

O Fado nasceu um dia,
quando o vento mal bulia
e o céu o mar prolongava,
na amurada dum veleiro,
no peito dum marinheiro
que, estando triste, cantava,
que, estando triste, cantava.

Ai, que lindeza tamanha,
meu chão, meu monte, meu vale,
de folhas, flores, frutas de oiro,
vê se vês terras de Espanha,
areias de Portugal,
olhar ceguinho de choro.

Na boca dum marinheiro
do frágil barco veleiro,
morrendo a canção magoada,
diz o pungir dos desejos
do lábio a queimar de beijos
que beija o ar, e mais nada,
que beija o ar, e mais nada.

Mãe, adeus. Adeus, Maria.
Guarda bem no teu sentido
que aqui te faço uma jura:
que ou te levo à sacristia,
ou foi Deus que foi servido
dar-me no mar sepultura.

Ora eis que embora outro dia,
quando o vento nem bulia
e o céu o mar prolongava,
à proa de outro veleiro
velava outro marinheiro
que, estando triste, cantava,
que, estando triste, cantava.

José Régio, in *Poemas de Deus e do Diabo*

Se tivermos em conta a mensagem deste poema, anotamos, para além do sugestivo título, outras temáticas afins ao Fado, e que elucidam acerca das possíveis raízes deste género musical. Assinalamos, por exemplo, a presença de uma narrativa amorosa, muito ao sabor das cantigas medievais, da dor sentida pela ausência do amigo. O léxico concernente à natureza também serve de comparação com o cenário próprio das cantigas de amigo, cujo *locus* preferencial era o meio natural; neste poema, José Régio usa “monte”, “vale”, “folhas”, “flores”, bem à maneira da poesia trovadoresca, para, numa visão retrospectiva, nos remeter para o lamento que a donzela dirigia às “flores de verde pinho”. Esta

¹⁶⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1YriVM8sC7M>, acessado em novembro de 2014.

reminiscência do cantar popular é, ainda, evidente, nas frases: “vê se vêes terras de Espanha, / areias de Portugal”, numa reutilização das palavras de Almeida Garrett, da sua “Nau Catrineta” (inserida no *Romanceiro*). Outro poema popular, que integra o *Cancioneiro Popular*, coligido da tradição por Teófilo Braga, em 1867, e em que também se subentende a mesma linha semântica do marinheiro, da sua vida em alto-mar, da escassez de mantimentos e das dificuldades de sobrevivência, já aludidas na “Nau Catrineta”, aparece catalogado como “Canção do Marinheiro”:

“Canção do Marinheiro”

1	3
Perdido lá no mar alto	Caiu a sorte maldita
Um pobre navio andava;	No melhor moço que havia;
Já sem bolacha e sem rumo	Ai como o triste chorava
A fome a todos matava.	Rezando à Virgem Maria.
2	4
Deitaram a todos as sortes	Mas de repente o gageiro,
A ver qual d'eles havia	Vendo terra pela prôa,
Ser pelos outros matado	Grita alegre pela gávea:
P'ró jantar daquele dia	Terras, terras de Lisboa.

(*Cancioneiro Popular*, in BRAGA, T., 1867: 144)¹⁶¹

Outros poemas que serviram de suporte textual a diferentes fados inserem-se igualmente na semântica da vida marítima. Recordamos, por exemplo, *O Fado do Marinheiro*, da autoria de João Nobre e Cordélio de Oliveira. Foi gravado por Berta Cardoso¹⁶², na Revista “Manda Ventarolas”, em 1941:

¹⁶¹ *Cancioneiro Popular*, editado por Teófilo Braga, em 1867. Texto integral disponível in: http://books.google.pt/books?id=hmIuAAAAYAAJ&printsec=frontcover&dq=tradi%C3%A7%C3%A3o&hl=pt-PT&ei=8pXZS4yEK4TQ-Qak25DpAw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=10&ved=0CGEQ6AEwCQ#v=onepage&q=fado&f=false, acedido em novembro de 2014.

¹⁶² Nome artístico de Berta dos Santos Cardoso (1911- 1997), cuja carreira de fadista começa em 1927, no Salão Artístico de Fados do Parque Mayer, onde foi acompanhada pelo seu irmão Américo que tocava guitarra e que gostava de a ouvir cantar. Nessa altura, aí atuavam os grandes nomes da canção nacional. Após esse dia, foi contratada para cantar o Fado, embora não o pudesse fazer legalmente, pois apenas tinha dezasseis anos. A propósito da sua paixão pelo Fado, que sempre a acompanhou ao longo de mais de cinquenta anos, leia-se a seguinte quadra, da autoria de Silva Tavares:

“A nossa Berta Cardoso

Onde surge faz agrado.

Mas não vai só, leva o esposo

E o esposo chama-se Fado.” (1957, pelo S. João, na “Parreirinha”).

Informação disponível no sítio: <http://www.museudofado.pt/gca/index.php?id=19&filtro=B>, consultado em novembro de 2014.

“Fado do Marinheiro”¹⁶³

Há na praia olhos chorando,
No mar gente decidida,
Lenços brancos acenando
Num adeus de despedida.

É o Infante de Sagres
Que os manda partir, ligeiros,
Que a Senhora dos Milagres
Guie os nossos marinheiros.

Refrão

Velas erguidas,
Naus decididas
Vão para o mar.
Saindo a barra
Uma guitarra
Põe-se a chorar,
São marinheiros,
Aventureiros,
Mais uma vez,
Que vão mostrar
Como este mar
É português.

Olhando o mar com desdém,
Ondas, ventos traiçoeiros...
Nada no mundo detém
Nossos bravos marinheiros!

Não há outro mais valente
Nem que valha o que ele vale,
Pois só ficará contente
Dando-o a Portugal.

São marinheiros,
Aventureiros,
Mais uma vez,
Por esse mar
Tão português.

Composto por lexemas aliados à semântica do mar, a letra deste Fado reflete o espírito aventureiro e corajoso do povo português, na sua epopeia dos Descobrimentos. As primeiras estrofes revelam uma forte intertextualidade com o excerto de *Os Lusíadas*, do Canto IV, em que Camões recria a partida das naus, na praia do Restelo, em Belém, apresentando o sentido lamento das mães, esposas, filhos e amigos que se despedem dos valentes marinheiros, capitaneados por Vasco da Gama. Permite-nos, ainda, fazer uma associação deste texto com o poema “Mar Português”, que Fernando Pessoa inseriu em *Mensagem*, ao nomear o mar como “português”.

Talvez por isso, tenha sido, posteriormente regravado por outras duas intérpretes, a saber, Márcia Condessa¹⁶⁴, com o título de “Fado das Caravelas”, e Maria Clara¹⁶⁵, intitulado, então, “Canção das Descobertas”.

¹⁶³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rB1MAAB48OQ>, acedido em novembro de 2014.

¹⁶⁴ Márcia Condessa (28 Setembro, 1915 - 1 Julho, 2006), nasceu em Monção, no Minho. Não tendo possibilidade para realizar estudos, foi ainda jovem para Lisboa para procurar trabalho. A sua ligação ao fado inicia-se no restaurante da Bica onde Márcia Condessa trabalhava e, por vezes, cantava fados e também algumas canções galegas. Informação disponível no sítio: <http://www.museudofado.pt/personalidades/detalhes.php?id=250>, consultado em janeiro de 2015.

¹⁶⁵ Maria da Conceição Ferreira Machado Vaz, filha de Guilherme Ferreira e de Sorgue Caetano Ferreira, nasceu a 5 de Outubro de 1923, em Lisboa. Em 1942, com 19 anos, já abrilhantava uma peça em cena no Grupo Dramático “Os Combatentes” de Campo de Ourique. Pouco tempo depois, num concurso organizado

Conhece-se, ainda, outro Fado com o mesmo nome – “Fado do Marinheiro” – embora se desconheça se é anterior ou posterior a este. Contudo, este poema, assim como “O Fado das Caravelas”, ambos da autoria de Estêvão da Silva Amarante (1894-1951)¹⁶⁶, compreendem um campo lexical igualmente do âmbito das descobertas:

“Fado do Marinheiro”

1 O marujo criou fama. Desde um tal Vasco da Gama Que no mar foi o primeiro; E o Pedro Álvares Cabral Só foi grande em Portugal Por ter sido marinheiro.	2 A lutar como um soldado, Peito ao léu, rosto queimado, Ao sol da terra africana, Com a farda em desalinho, (Foi às ordens de Mouzinho Que deu caça ao Gungunhana!)
3 Quando o mar era um segredo, Os antigos tinham medo De perder-se ou ir a pique; Só zombavam das porcelas As primeiras caravelas Do Infante Dom Henrique!	4 Fartos já de andar nos mares, Também vamos pelos ares Sem temor, abrir caminho; Pois bem sabe toda a gente Que o marujo mais valente É o avô Gago Coutinho!
5 Nessa Alcântara afamada, O marujo anda à pancada E arma sempre espalhafato; É que guarda na memória O banzé que houve na história Do António Prior do Crato.	6 Quando vai p'rá Fonte Santa E dá largas à garganta, P'la guitarra acompanhado. Até chora o mundo inteiro, Porque a voz do marinheiro É a voz do próprio Fado!...

Verifica-se uma referência às descobertas do século XX, como a travessia aérea do Oceano Atlântico por Sacadura Cabral e Gago Coutinho. Porém, é já notória a alusão ao universo do Fado, nomeadamente no contexto espacial (“Nessa Alcântara afamada”), e ainda na menção à guitarra de que o fadista se faz sempre acompanhar. O final do poema acaba por ser uma definição do Fado pela sua intrínseca comunhão com o marinheiro, “Porque a voz do marinheiro / É a voz do próprio Fado!...”

pel'O Século, descobria-se que “Nasceu uma estrêla!” título d'*O Século Ilustrado* de 18 de Janeiro de 1943, a propósito do êxito sem precedentes alcançado pela jovem cantadeira na opereta “A Costureirinha da Sé”, estreada no Porto em 8 desse mês. Informação disponível em: http://www.portaldofado.net/component/option,com_alphacontent/section,10/cat,75/task,view/id,2102/Itemid,327/, acessado em janeiro de 2015.

¹⁶⁶ Ator e empresário teatral português, nascido em 9 de janeiro de 1894, em Lisboa, e falecido no Porto a 6 de dezembro de 1951. Informação disponível em: [http://www.infopedia.pt/\\$estevao-amarante](http://www.infopedia.pt/$estevao-amarante), consultado em janeiro de 2015.

“Fado das Caravelas”

Quando foi das descobertas e conquistas,
Os fadistas, guitarristas
de mais fama
Lá no fundo do porão,
deram alma e coração
Às descobertas do Gama.

No alto mar, ia o barco naufragar,
O vento rijo a soprar,
que até os mastros levou.
Foi ao sentir uma guitarra a carpir,
Que o Neptuno querendo ouvir
A tempestade abrandou.

E nas horas d’incerteza,
à marinhagem deu coragem
Na miragem da vitória.
Cabe ao fado o seu quinhão,
De todo e qualquer padrão,
Dos que fala a nossa História.

No alto mar, quando em noites de luar,
O pensamento a pairar,
na nossa aldeia natal.
Ai, era ver quanta lágrima a correr,
Na guitarra a descrever
Saudades de Portugal.

Todo o imaginário ligado ao mar, a evocação das grandes navegações levadas a cabo pelos nautas quinhentistas estão presentes nas letras de alguns fados, o que pressupõe esta vinculação ao mar, como matriz do Fado, muito embora não se faça uma conexão linear entre as caravelas quinhentistas e o nascimento do Fado, a não ser pela ligação à saudade sentida pelos marinheiros, traduzindo a tristeza do seu afastamento. Como refere Holton, “Fado, according to this impressionistic strain, is retroactively placed on fifteenth century caravels, despite the historic implausibility of such a placement, by taking advantage of saudade’s temporal flexibility as a nationalist discourse and fado’s mythic association with sorrowful sailors”¹⁶⁷ (HOLTON, K. da C., 2006: 5).

A envolvência sentimental que o mar provoca é muito evidente na “Canção do Mar”¹⁶⁸ (com letra de Frederico de Brito e música de Ferrer Trindade), que foi cantada por

¹⁶⁷O Fado, de acordo com esta estirpe impressionista, é retroativamente colocado nas caravelas quinhentistas, apesar da implausibilidade histórica de tal colocação, tendo em conta a flexibilidade temporal, a saudade como um discurso nacionalista e a associação mítica do fado com marinheiros tristes (tradução livre da autora).

¹⁶⁸ Interpretado por Dulce Pontes, este tema tornou-se um dos maiores êxitos da canção portuguesa de sempre (paradoxalmente nesta versão da “Canção do Mar” ouvem-se muito bem influências árabes), sendo

[Amália Rodrigues](#) em 1955,¹⁶⁹ sob o título “Solidão”, no filme *Os Amantes do Tejo*, apesar de se ter tornado conhecida do público português e mundial pela voz de Dulce Pontes. No entanto, esta canção ultrapassou as fronteiras portuguesas, e tornou-se conhecida, por integrar a banda sonora de filmes americanos como “A Raiz do Medo” (título inglês – “Primal Fear”),¹⁷⁰ no qual Richard Gere (que quis pessoalmente que esta música fosse incluída) contracena com Edward Norton, e “Atlantis: O Continente Perdido” (título inglês – “Atlantis: The Lost Empire”), da Disney. Outras artistas internacionais também se renderam a esta música, cantando as suas próprias versões em outras línguas, tal como: Hélène Ségara (“Elle, tu l'aimes”),¹⁷¹ 2000, com o videoclipe filmado no Alentejo), Chenoa (“Oye, Mar”),¹⁷² 2002) e Sarah Brightman (“Harem”),¹⁷³ 2003). Nesta última gravação, destacam-se alguns elementos ligados à cultura árabe, mais especificamente na coreografia e no guarda-roupa.

“Canção do Mar”

Fui bailar no meu batel
Além do mar cruel
E o mar bramindo
Diz que eu fui roubar
A luz sem par
Do teu olhar tão lindo.

Vem saber se o mar terá razão;
Vem cá ver bailar meu coração.

Se eu bailar no meu batel
Não vou ao mar cruel
E nem lhe digo aonde eu fui cantar,
Sorrir, bailar, viver, sonhar contigo.

Vem saber se o mar terá razão;
Vem cá ver bailar meu coração.

Se eu bailar no meu batel
Não vou ao mar cruel
E nem lhe digo aonde eu fui cantar,
Sorrir, bailar, viver, sonhar contigo.

provavelmente a canção portuguesa mais conhecida fora de Portugal, interpretada até hoje pelo mundo fora por vários artistas. Dulce Pontes gravou uma versão da música no seu álbum *Lágrimas*, de 1993, tornando-se a mais conhecida versão, sendo incluída nas bandas sonoras dos filmes. In:

[http://pt.wikipedia.org/wiki/Can%C3%A7%C3%A3o do Mar](http://pt.wikipedia.org/wiki/Can%C3%A7%C3%A3o_do_Mar), consultado em janeiro de 2015.

¹⁶⁹ Ver apresentação in: <https://www.youtube.com/watch?v=89JbzIhIwIE>, acedido em janeiro de 2015.

¹⁷⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=O8XUrKZSyBw>, acedido em janeiro de 2015.

¹⁷¹ Disponível in: <https://www.youtube.com/watch?v=y10mJRiTLqA>, acedido em janeiro de 2015.

¹⁷² Disponível in: <https://www.youtube.com/watch?v=3zqduDi0ESA&feature=related>, acedido em janeiro de 2015.

¹⁷³ Disponível in: http://www.dailymotion.com/video/x7034I_sarah-brightman-harem_music, acedido em janeiro de 2015.

O século XV marca o início de uma época áurea de Portugal, potenciada pela empresa dos descobrimentos que dignificou o homem português como símbolo da ousadia e da bravura, enfrentando “perigos e guerras”, em situações que permitiram aos navegadores lusos, “mais do que prometia a força humana”, edificar um “novo reino / que tanto sublimaram” (CAMÕES, L. V. de, 1975: 69). Nas diferentes correntes artísticas que reproduziram estas qualidades dos navegadores portugueses, é visível a antinomia entre o homem e o mar, ainda que o “bicho da terra tão pequeno” (*idem, ibidem*) não se tenha coibido de enfrentar o medo para superar os obstáculos com que se deparou.

Na opinião de Júlia Tomás¹⁷⁴, foram estas atitudes face a um mundo completamente desconhecido e aterrador que concederam ao homem português a sua identidade, enquanto povo com vocação marítima:

As expressões artísticas relativas ao mar descrevem bravura e coragem, saudade e sofrimento, o poder dos homens face à cólera dos oceanos, os sonhos que se tornam realidade ou que, pelo contrário, se transformam em pesadelos e a nostalgia da grandiosidade do passado. Tudo isto são aspetos marcantes da cultura portuguesa que ainda hoje perduram na consciência colectiva.

(TOMÁS, J., 2013: 55)

¹⁷⁴ Investigadora integrada do CECS (Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade – linha de investigação ‘Linguagem e Interação Social’), da Universidade do Minho.

D) Trovadores e tradição popular

Coloca-se, ainda, uma quarta hipótese acerca da proveniência do Fado,¹⁷⁵ o qual teria as suas raízes na Idade Média, época de trovadores e jograis, cujas músicas eram dotadas de características conservadas atualmente pelo Fado. Recordemos, a propósito, as cantigas de amigo, das quais saíam os versos mais saudosos que uma donzela dirigia ao seu amor ausente, e com as quais se assemelham alguns dos temas versados no Fado lisboeta. Por seu turno, as cantigas de amor, cantadas por um trovador a uma dama, podem identificar-se com o Fado coimbrão, entoado nas serenatas às mulheres amadas. Mesmo as cantigas de escárnio e de maldizer encontram eco em algumas letras de Fado com intenção de crítica político-social.

O estudo da cultura popular ganhou ânimo desde o romantismo¹⁷⁶ até ao Estado Novo, como um projeto patriótico, um “laço imaginário susceptível de tornar os habitantes de Portugal portugueses”, como afirma João Leal (2000: 16). Esta cultura do povo foi, efetivamente, uma arena onde se debateram diferentes perspetivas sobre os conceitos de nação e de identidade nacional, entendidos em diferentes contextos e conectados com interesses políticos distintos. Mas, importa realçar que, nesse leque de elementos culturais peculiares do nosso povo, não entrava o Fado, por ser considerado o “irmão” pobre ou o filho pródigo.

O filósofo e ensaísta Álvaro Ribeiro (1905-1981) escreveu um texto intitulado “Doutrina Fadista”,¹⁷⁷ em 1937, no qual apresenta os pressupostos exigidos para que este género musical seja considerado uma arte popular. Para ele,

a arte popular não pode ser entendida como arte que ao povo se dirige, descendo e simplificando, divulgando e degradando, até se tornar acessível ao público e à multidão. Arte popular não é o contrário de arte para raros apenas. [...] Do estudo do folclore e da etnografia, em seus variadíssimos ramos, resulta bem evidente que existe uma mentalidade popular [...]

(RIBEIRO, Á., 1937)

¹⁷⁵ Mascarenhas Barreto defendeu esta hipótese, por entender que esta canção deveria ter as suas origens numa época mais ancestral e “ancorada na tradição nacional” (BRITO, J. P. de, 1994: 15).

¹⁷⁶ O período romântico foi crucial na conceção de uma auto-imagem do país, que partia, ao mesmo tempo, da procura de uma nova cultura e da assunção de Portugal como uma cultura. Eduardo Lourenço defende que “o que nos parece mais importante na atitude *inaugural* e, de algum modo, *matricial*, de Garrett, não é a sua *descoberta* das coisas portuguesas como dignas de interesse estético. [...] O mais importante é o espectáculo da osmose profunda entre a sua particular aventura anímica e humana e aquela de que Portugal – no passado e no presente – lhe parece centro” (LOURENÇO, E., 1988: 83-84).

¹⁷⁷ Texto integral disponível in: <http://www.ofilosofo.com/aribeiro-t5.htm>, acedido em janeiro de 2015.

Rui Vieira Nery refere-se à ação do movimento folclorista romântico, dos finais do século XIX, em que sobressaem investigadores como Teófilo Braga, entre outros, que procuravam identificar o “património poético-musical da tradição rural portuguesa” (NERY, R. V., 2004: 142) como exclusivo representante do povo. Porém, sabemos que, de acordo com essa geração, o Fado, tipologia musical urbana, nascida num núcleo pouco credível socialmente, não poderia servir nem aos desejos de regeneração, nem sequer como símbolo nacional.

Salwa Castelo-Branco e Jorge Freitas Branco conceituaram o modo de folclorização como o “[...] da construção e de institucionalização de práticas performativas, tidas por tradicionais, constituídas por fragmentos retirados da cultura popular, em regra, rural” (CASTELO-BRANCO, S. e BRANCO, J. F., 2003: 1). Este processo representa um papel preponderante para a construção de identidades em comunidades com tradições de diáspora, como é o caso da comunidade portuguesa, pois, ao mostrar as diferenças entre o país de origem e o de acolhimento, proporciona, igualmente, o perpetuar da tradição herdada, fomentando um diálogo intercultural. Parece-nos oportuna a referência a Mikhail Bakhtin, na apresentação do que constitui, para ele, o dialogismo:

o diálogo, no sentido estrito do termo, não constitui senão uma das formas, das mais importantes, da interação verbal. Mas pode-se compreender a palavra diálogo num sentido amplo, isto é, não apenas como a comunicação em voz alta, de pessoas colocadas face a face, mas toda comunicação, de qualquer tipo que seja.

(BAKHTIN, M., 1995: 123)

Uma das formas mais comuns de comunicação interpessoal é feita, de facto, através da música, mais concretamente do património popular, já que esta cultura popular exercita uma maior cumplicidade entre os seus representantes, e não se compadece com a estratificação social, permitindo uma interação mais global e globalizadora. Também João de Freitas Branco considera que

a experiência musical, produto e agente de cultura, é um agregado de imensas moléculas, complexas e diversas, que se atraem e repelem numa constante mobilidade. São muitas vivências, são sensações, percepções, imagens, conceitos, juízos de diferentes origens e formados de diversos modos, envolvidos em processos conscientes, subconscientes ou inconscientes, que se integram num indivíduo e constituem corpos psíquicos.

(BRANCO, J. de F., 1960: 39)

Esta visão converge com o designado por António José Saraiva de “sistema bipolar, dentro do qual temos vivido: o enraizamento e a aventura; o imediato e o longínquo

concreto, o amor à terra que se tem e a busca da que não se tem, a aldeia e o mundo” (SARAIVA, A. J., 1985: 110). Segundo este historiador, o povo português não tem “manifestado consciência muito clara da fronteira que separa a sua cultura das alheias” (*ibidem*: 111), razão pela qual se tem desenvolvido entre nós com alguma facilidade a miscigenação, embora, como o mesmo, acrescenta, “o sentimento da própria identidade cultural exist[a] no interior da afectividade [...] (*idem, ibidem*). Remata este autor a sua exposição sobre a capacidade de aculturação dos portugueses, afirmando que “sob a aparência da tolerância, os Portugueses são poderosamente assimiladores [...] Nenhum povo europeu se mostrou tão capaz de enraizar a sua cultura em terras ultramarinas, como o provam Cabo Verde, o Brasil e outros exemplos” (*idem, ibidem*). Nessa linha de pensamento, José Ramos Tinhorão defende que o intercâmbio da cultura popular Brasil-Portugal e vice-versa deveria ser mais estudado, de modo a enfatizar a interdependência das manifestações culturais populares nos dois territórios (TINHORÃO, J. R., 2001: 27). Teófilo Braga já antes perfilhara esta posição, porquanto na sua obra *O Povo Português nos seus Costumes, Crenças e Tradições* (1885), afirmara: “As danças portuguesas participam dos caracteres provenientes da nossa situação: sensuais, como os Fados, os Batuques recebidos dos árabes e das possessões africanas, e as Modinhas recebidas das colónias do Brasil” (BRAGA, T., 1885: 62, *in* PIMENTEL, A., 1904: 20).

Como vimos anteriormente, foi da inter-relação de ritmos brasileiros com os portugueses, no século XVIII, que surgiu a hipótese de o *lundum* ser um antepassado do Fado, donde, Tinhorão acrescenta que se verifica uma identidade etnossocial que fomenta a existência desse diálogo intercultural.

A biografia do Fado, embora dúbia, constitui motivo de orgulho para o povo português e, desde que começou a ser interpretado como porta-voz da nossa nação, vários têm sido os autores e compositores que honram esta canção nacional, graças às letras de Fado por eles criadas. O Fado da autoria de Frederico de Brito e interpretado por Carlos Ramos, intitulado “[Biografia do Fado](#)”¹⁷⁸ é representativo desta tendência elegíaca do Fado, personificado pelo seu autor, e que “emerge como uma espécie de deus *ex machina* que cria a sua própria história. [...] O fado parece ter a capacidade de se mover entre o nada e o tudo, a capacidade de gerar o mundo ou um mundo” (VALVERDE, P., 1999: 12).

¹⁷⁸ Disponível para visualização in: <https://www.youtube.com/watch?v=DffCrsvjKQ8>, acessido em janeiro de 2015.

“Biografia do Fado”

Perguntam-me p’lo Fado
Eu conheci-o
Era um ébrio, era um vadio
Que andava na Mouraria
Talvez 'inda mais magro que um cão galgo
E a dizer que era fidalgo
Por andar com a fidalguia.

O pai era um enjeitado
Que até andou embarcado
Nas caravelas do Gama
Um mal andrajado e sujo
Mais jingão do que um marujo
Dos velhos becos de Alfama.

Pois eu
Sei bem onde ele nasceu
Que não passou de um plebeu
Sempre a puxar p’rá vaidade
Sei mais:
Sei que o Fado é um dos tais
Que não conheceu os pais
Nem tem certidão de idade.

Perguntam-me por ele
Eu conheci-o
Num perfeito desvario
Sempre amigo da balbúrdia;
Entrava na Moirama a horas mortas
Ia abrir as meias portas
Era o rei daquela estúrdia

Foi às esperas de gado,
Foi cavaleiro afamado,
Era o delírio no entrudo!
Naquela vida agitada,
Ele, que veio do nada,
Não tendo nada era tudo

Pois eu
Sei bem onde ele nasceu,
Que não passou de um plebeu
Sempre a puxar p’ra vaidade.
Sei mais:
Sei que o Fado é um dos tais
Que não conheceu os pais
Nem tem certidão de idade.

5.3. O Fado lisboeta

Não obstante o Fado possuir raízes folclóricas, não se constitui propriamente num género folclórico, mas num género de música urbana de características populares, exprimindo uma síntese multicultural, porquanto engloba danças cantadas, de origem afro-brasileira, géneros locais de música e de dança tradicionais de várias áreas do país (potenciadas pela migração do campo para a cidade), sem esquecer os cosmopolitas padrões de canto urbano do início do século XIX.

Para Rui Vieira Nery (2004),

Não pode haver dúvidas de que o Fado tem vindo a romper progressivamente, em particular desde o pós-guerra, todas as barreiras sócio-culturais a que tradicionalmente estava sujeito: conquistou de uma vez por todas o território da poesia erudita, desde o património trovadoresco e renascentista à criação literária contemporânea; [...] é hoje uma das correntes em maior afirmação no âmbito da chamada “World Music¹⁷⁹” internacional e no seio desta é cada vez mais olhado como uma matriz identitária de nosso País [Portugal]

(NERY, R. V., 2004: 3)

Embora existam diferentes sugestões sobre a origem do Fado, concordamos, porém, que este género musical apareceu primeiramente em Lisboa, de onde foi levado para Coimbra, pela guitarra dos seus estudantes universitários, adquirindo, entretanto, várias transformações. Subscrevemos, aqui, a opinião de Alberto Pimentel, que diz que “o que parece certo é que o *Fado*, tal como hoje o conhecemos, nasceu em Lisboa, depois da primeira metade do século XIX, e que d’aqui irradiou para as províncias, apenas com carácter de «moda» de invenção moderna, o que exclue a hypothese de uma antiga filiação árabe” (PIMENTEL, A., 1904: 20).

O conhecimento da nossa História comprova que a cidade de Lisboa passou por situações muito conturbadas relacionadas quer com fenómenos naturais, como o terramoto

¹⁷⁹ World Music refere-se à música tradicional ou folclórica de uma cultura, produzida e tocada por músicos locais. Nos anos de 2003, 2005 e 2006 a fadista Mariza recebeu o prémio de Melhor Artista da Europa de World Music, concedido pela BBC Radio.

de 1755,¹⁸⁰ quer com factos históricos, como a invasão das tropas napoleónicas (1808) ou as Lutas Liberais (de 1828 a 1834), em que os irmãos D. Miguel e D. Pedro I disputaram o poder. No início do século XIX, motivada pelas invasões francesas, a corte portuguesa partia para o Brasil, onde iria contactar com a dança brasileira, à qual não ficaria indiferente. Após o triunfo da revolução liberal (1834), muitas alterações sociais se deram no nosso país, com maior incidência em Lisboa. A burguesia, saída do povo, enriqueceu e desenvolveu-se, tornando-se uma parte relevante na sociedade de então. Também os trabalhadores assalariados ganharam relevo, através do mercado paralelo e marginal, realizado por meio do contrabando, propiciando o jogo e fomentando a prostituição. Neste cenário deplorável e caracterizado pela passagem das classes operárias para a burguesia, o Fado dá os primeiros sinais de vida, em Lisboa.

Rui Vieira Nery refere a intensificação do comércio luso-brasileiro e o retorno da família real e respetiva corte (incluindo serviçais) à metrópole, o que gerou uma maior afluência de danças e cantares oriundos do Brasil na nossa capital. Estas circunstâncias favoreceram

o Fado, pelas suas associações no seu contexto de origem ao circuito dos negros escravos e libertos e ao das camadas mais baixas do proletariado urbano, sobretudo, num primeiro momento, nos bairros lisboetas mais pobres, em particular nos ligados à actividade portuária, que estavam mais expostos a este impacte intercultural.

(NERY, R. V., 2012a: 27)

É, então, que o Fado integrará o ambiente cultural português, contaminando-o fortemente. Com as mudanças político-sociais advenientes do liberalismo, com a abolição de classes privilegiadas, também diminuirá o número de serviçais dos fidalgos, o que conduziu a cidade a uma instabilidade social. São os elementos do povo, entre escravos e criados, que ocuparão as ruas e vielas dos bairros mais pobres e mais antigos de Lisboa, como Alfama, Mouraria e Bairro Alto.

Refira-se, por oportuno, a industrialização, “criando na capital um novo íman que continuará ao longo do século a recrutar um pouco por todo o País novas vagas de imigrantes prontos a incorporar-se no novo proletariado industrial urbano” (NERY, R. V., 2010: 206). A partir dos anos 40, com a implantação do capitalismo industrial, o antigo arrabalde rural, nas imediações do rio Tejo, foi alvo de grandes transformações, pois

¹⁸⁰ O terramoto de 1755 provocou a destruição de grande parte da cidade, cuja reedificação e reorganização se prolongou por um período de quase meio século.

passaram a existir nesse local, mais concretamente, em Xabregas e na zona do Beato, armazéns, moagens e fábricas de tabaco. O mesmo se passou com a zona de Alcântara, em que se instalaram várias unidades fabris, e na Boavista, onde existiam fundições e uma serração de pedra. De acordo com José Hermano Saraiva, “a população empregada nas fábricas, segundo o inquérito industrial de 1881, era apenas de cerca de 90000 pessoas [...] A cidade é um local de serviços e de consumo [...] Esta situação irá manter-se durante todo o século XIX” (SARAIVA, J. H., 1998: 437).

Com estas alterações no espaço citadino, registam-se, conseqüentemente, movimentos culturais que condicionarão a emergência de uma nova cor local, onde os interesses se misturam, gerando um multiculturalismo,

verdadeiro caldeirão efervescente de tradições religiosas e práticas artísticas das mais diversas origens, com cantigas e danças trazidas um pouco de toda a parte que se vão depois fundindo não só com a matriz cultural mais tradicional da cidade como entre si mesmas, produzindo pouco a pouco híbridos multifacetados.

(*idem, ibidem*)

Perante estas mudanças socioculturais, há quem considere que o Fado não deve constituir-se como um símbolo nacional, principalmente por ser considerado de origem multiétnica ou multicultural, logo não peculiar do povo português. Efetivamente, como refere Nery,

Lisboa cresce em todas as direcções [...] E neste processo de crescimento urbano e demográfico a incorporação de uma população imigrante sempre mais numerosa implica que a própria identidade da cidade se vá constantemente refazendo, à medida que o mosaico do tecido social lisboeta vai integrando novos moradores [...]

(NERY, R. V., 2010: 206)

No entanto, não foi apenas a cidade de Lisboa que ficou imersa numa mundividência cultural, pois por todo o país germinavam as sementes de uma multiculturalidade, cujos elos eram oriundos de diversos centros urbanos estrangeiros, como Paris, Londres, Madrid, entre outros.

No que respeita, exatamente, à cidade de Lisboa, os vários bairros populares foram adquirindo uma identidade própria, provocada pelo “processo turbulento de expansão e reconfiguração demográfica e inter-cultural” (*ibidem*: 207). Vão surgindo, desta forma, comunidades culturais peculiares de cada bairro, respondendo às solicitações do quotidiano em cada contexto específico. As situações de precariedade que envolviam esses habitantes, muitas vezes assolados pela miséria, pela inexistência de cuidados primários ao nível da saúde, pelas deficientes e, até, inexistentes infraestruturas elementares, geravam um

ambiente de entreajuda profícuo ao estabelecimento de laços comunitários. Esta partilha de vivências estimulava, por sua vez, a ocorrência de momentos de convívio cultural, os quais, muitas vezes, tinham o Fado como atividade central.

Rui Vieira Nery explica que

na transição para o século XX, o Fado pratica-se ainda fundamentalmente em Lisboa, nos diversos espaços de sociabilidade popular da capital, quer nas tabernas dos bairros mais pobres (Alcântara, Madragoa, Bica, Bairro Alto, Mouraria e Alfama) quer nos chamados «retiros», um circuito de casas de pasto da periferia imediata da capital, onde uma população de extracção proletária urbana (operários, artesãos, trabalhadores portuários, marinheiros, etc.) se cruza com os camponeses e vendedores vindos da cintura rural da cidade, com sectores assumidamente marginais, ligados à prostituição, ao contrabando e à pequena criminalidade urbana, bem como com as esferas secantes da tauromaquia e da boémia aristocrática e intelectual.

(NERY, R. V., 2012a: 39)

Explica-se, assim, por que razão, desde o início o Fado se associa às camadas mais pobres da população, sendo por estas considerada como uma canção identitária dos seus valores, pois revelam a sua forma de encarar a vida e o mundo. De acordo com Alberto Pimentel,

o fado das ruas [...] tem sempre um alto valor ethnographico: é a história cantada das classes e dos indivíduos inferiores. [...] Por isso, grande número dos nossos fados mira à observação de fenómenos sociaes quotidianos, de interesses e particularidades da classe, ao retrato e biographia de typos da rua, quanto mais despresíveis mais apreciados pelo povo.

(PIMENTEL, A., 1904: 38)

Os próprios ambientes originários deste género musical estavam relacionados com as atividades do povo, mais especificamente, nas tarefas ligadas ao mar e a atividades portuárias. As tabernas onde os marujos se encontravam para petiscar e beber eram também frequentadas por outras pessoas de vida incerta, como prostitutas. Tratava-se de pequenos estabelecimentos que ofereciam produtos comestíveis e vinho mais barato. É, assim, num contexto de tascas, prostíbulos e tauromaquia, que florescerá o Fado, inicialmente conotado com a boémia, o ócio e os vícios noctívagos, e considerado aviltante. Emprega-se, neste ambiente semimarginal, o termo “fado” com o sentido de “sorte” ou “destino” (próximo, aliás, da sua raiz latina), pois há uma frequente associação desta música às histórias de adultério, traição e morte, as designadas narrativas de “faca e alguidar”, das quais nasceram muitas letras do Fado, e cuja conotação de lamento ou sofrimento immortalizaram o seu tom plangente. Também António José Saraiva definiu o Fado como “a expressão mais popular deste «gosto de ser triste»: é um lamento entrecortado de soluços” (SARAIVA, A. J., 1985: 90), provavelmente condicionado pelas histórias de tristeza e de dor que perpassam nas diferentes letras do Fado. Esta atitude maneirista já evidenciada por Camões, na *Canção X*, revela uma tristeza que persiste ao

longo dos tempos, pela incapacidade de o sujeito poético estabelecer uma harmonia com a natureza e com o mundo exterior, que o próprio experiencia, ao perspetivar o desconcerto do mundo. O homem português, como sentimentalista que é, desde cedo que cultivava a dor, a tristeza e a melancolia, ligando a sua vivência a lugares e a episódios do passado. Assim se justifica, por exemplo, a ligação da saudade com o “apego que se criou aos sítios, aos tempos e às pessoas que ficaram distantes” (*ibidem*: 88).

Em muitas das letras do Fado, alude-se para os locais onde este se exercitava, tais como o Bairro Alto, Alfama ou a Mouraria, o que é visível no chamado “Fado do Bairro Alto”, da autoria de Avelino de Sousa (1880-1946), e musicado por Alves Coelho (1882-1931), cantado por Aldina de Sousa na Opereta Bairro Alto, de que a seguir transcrevemos algumas estrofes mais elucidativas da sua matriz bairrista, mas que remetem, de igual modo, para o seu valor nacional, exaltando a sua importância social e cultural para Portugal:

“Fado do Bairro Alto”

É o fado nacional
A canção mais portuguesa,
Que nos fala ao coração
É que tem em Portugal
A graça, o encanto, a beleza,
Da mais sagrada oração!

Do Alto Longo ao Camões,
Atravessa-se num salto!
Mas tão curtas dimensões
Guardam sempre as tradições
Do meu velho Bairro Alto!

Refrão

Quando chega a procissão
Dos Passos, no seu andor,
Todo o bairro vai então
Confirmar a devoção,
Beijar o pé ao Senhor!
O Bairro Alto vale mais que a Mouraria,
Onde a Severa vivia
E só por isso tem fama!...
O Bairro Alto,
Mais fidalgo e mais artista,
É mil vezes mais fadista
Até do que a própria Alfama.

Existe um outro Fado do repertório de Carlos do Carmo (com música dos compositores Carlos Simões Neves e Nuno Aguiar) que é dedicado ao Bairro Alto, ao qual “Atiraram[-lhe] com a lama como prédio / Por ser nobre e ser fadista”, por ter “fama de boémio”:

“Bairro Alto”

Bairro Alto aos seus amores tão delicado
Quis um dia dar nas vistas
E saiu com os trovadores mais o fado
Pr'a fazer suas conquistas

Tangem as liras singelas,
Lisboa abriu as janelas,
Acordou em sobressalto
Gritaram bairros à toa
Silêncio velha Lisboa,
Vai cantar o Bairro Alto

Trovas antigas, saudade louca
Andam cantigas a bailar de boca em boca
Tristes bizarras em comunhão
Andam guitarras a gemer de mão em mão

Por isso é que mereceu fama de boémio
Por seu condão fatalista
Atiraram-lhe com a lama como prédio
Por ser nobre e ser fadista

Hoje saudoso e velhinho,
Recordando com carinho seus amores suas paixões
Pr'a cumprir a sina sua
Ainda veio pr'o meio da rua cantar as suas canções

Uma substancial maioria dos poemas escritos para o Fado versa temas amorosos, envoltos em verdadeiros dramas, baseados, frequentemente, em cenas reais ocorridas nestes bairros tradicionais de Lisboa; porém, outros temas semelhantes nasceram da imaginação dos seus autores, ainda que inspirados em pessoas ou lugares verídicos. A existência de uma atmosfera propícia ao evocar destas sensações transforma os locais onde se executa esta arte em cenários quase reais das situações narradas. Por isso, são muito frequentes as casas de fado nos bairros típicos lisboetas, onde o público se deixa contaminar pela ambiência nostálgica dos fados exibidos. Pelo estudo dos locais associados ao Fado, em Lisboa, sabemos que, não obstante o Bairro da Mouraria estar conotado com o nascimento do Fado, foi precisamente no Bairro Alto que surgiram as primeiras casas de fado para turistas; também Alfama é conhecida graças aos restaurantes onde se exibem fadistas, cantando o Fado.

Toda a atmosfera da capital lisboeta transparece nas várias letras de fados que a imortalizam. O exemplo mais notório é a existência de poemas consagrados a Lisboa, que a definem como se de uma figura feminina se tratasse. A sua paisagem natural ou mesmo a sua arquitetura consolidam essa tendência poética, destinada ao Fado.

Recentemente, Carlos do Carmo¹⁸¹ foi agraciado com o prémio máximo mundial de reconhecimento pelo mérito musical que obteve através da sua carreira de fadista. Cantou vários poemas portugueses, alguns já desaparecidos, outros, porém, ainda entre nós. Num dos seus fados, intitulado “Loucura (sou do Fado)”, este intérprete (e autor) agradece a todos os poetas que escreveram para si, pois só com eles, deu corpo ao Fado, e se glorificou como fadista:

“Sou do fado”

Sou do fado
Como sei
Vivo um poema cantado
De um fado que eu inventei
A falar
Não posso dar-me
Mas ponho a alma a cantar
E as almas sabem escutar-me
Chorai, chorai
Poetas do meu país
Troncos da mesma raiz
Da vida que nos juntou
E se vocês não estivessem a meu lado
Então não havia fado
Nem fadistas como eu sou
Nesta voz tão dolorida
É culpa de todos vós
Poetas da minha vida

A loucura, ouço dizer
Mas bendita esta loucura de cantar e sofrer
Chorai, chorai
Poetas do meu país
Troncos da mesma raiz
Da vida que nos juntou

¹⁸¹ Carlos do Carmo tornou-se o primeiro português a ganhar um Grammy, numa das categorias mais consideradas, o “Lifetime Achievement”, entregue apenas aos artistas pelo conjunto da obra que produziram ao longo da sua carreira. Aos 74 anos de idade, Carlos do Carmo chega assim ao ponto mais alto da sua carreira. Filho de Alfredo de Almeida, que veio a ser proprietário da casa de fados *O Faia*, situada no Bairro Alto, e de Lucília do Carmo, uma das mais distintas fadistas do século XX, de quem viria a adotar o apelido, Carlos do Carmo nasceu em Lisboa a 21 de dezembro de 1939 onde ainda hoje vive. De entre as suas canções mais populares destacam-se interpretações como “Os Putos”, “Um Homem na Cidade”, “Canoas do Tejo”, “O Cacilheiro”, “Lisboa Menina e Moça”, “Estrela da Tarde”, “Duas Lágrimas de Orvalho”, muitos deles escritos com José Carlos Ary dos Santos, Fernando Tordo e Paulo de Carvalho. Informação disponível em: <http://expresso.sapo.pt/carlos-do-carmo-e-o-primeiro-portugues-a-conquistar-um-grammy=f878643#ixzz3PE3d6K3x>, acedido em janeiro de 2015.

E se vocês não estivessem a meu lado
Então não havia fado

Alguns destes poetas a que se refere Carlos do Carmo, sem os quais “não havia fado”, criaram poemas que acentuam o nascimento, a beleza ou as características mais genuínas da cidade de Lisboa. Um destes poetas nossos contemporâneos, Nuno Júdice, criou para o repertório de Carlos do Carmo o poema “Lisboa Oxalá” (em conjunto com Joaquim Campos, compositor da música) em que a cidade de Lisboa se apresenta como tema aglutinador. Embora apenas o bairro de Alfama seja nomeado, neste poema escrito para o Fado, pulsa uma cidade cheia de contrastes. Realça a vida boémia de “noite mais escura”, de “ruas feitas sombra”, de “noites e vielas”, de “becos e ruelas” isto é, o contexto espacial que ficou conhecido como o mais natural para o nascimento do Fado. Enaltece, ainda, a vida marinha que marca presença na caracterização feita à cidade lisboeta, como “Cidade marinheira sem ter que navegar/Caravela da noite que um dia vai chegar”, e que permite associar estas duas realidades (mar – Lisboa) por meio do Fado. A designação de Lisboa como “fadista”, ou “Lisboa sem destino, que o fado fez cantar” resumem esta ideia da cidade berço do Fado.

Lisboa Oxalá

Tal qual esta Lisboa, roupa posta à janela
Tal qual esta Lisboa, roxa jacarandá
Sei de uma outra Lisboa, de avental e chinela
Ai Lisboa fadista, de Alfama e oxalá

Lisboa lisboeta, da noite mais escura
De ruas feitas sombra, de noites e vielas
Pisa o chão, pisa a pedra, pisa a vida que é dura
Lisboa tão sozinha, de becos e ruelas

Mas o rosto que espreita, por detrás da cortina
É o rosto d'outrora feito amor feito agora
Riso de maré viva numa boca ladina
Riso de maré cheia num beijo que demora

E neste fado deixo esquecido aqui ficar
Lisboa sem destino, que o fado fez cantar
Cidade marinheira sem ter que navegar
Caravela da noite que um dia vai chegar

Deste prestigiado fadista, transcrevemos um outro poema que embasa o Fado “Lisboa Menina e Moça”, em que os seus autores (José Carlos Ary dos Santos, Fernando Tordo e Joaquim Pessoa – poema –, e Paulo de Carvalho - música), mediante a descrição pormenorizada dos traços geográficos e arquitetónicos da cidade, criam uma narrativa, antropomorfizando-a nas várias partes do corpo de uma mulher.

“Lisboa Menina e Moça”

No Castelo, ponho um cotovelo
Em Alfama, descanso o olhar
E assim desfaço o novelo, de azul e mar;
À Ribeira, encosto a cabeça
A almofada, na cama do Tejo
Com lençóis bordados à pressa
Na cambraia de um beijo.

REFRÃO:

Lisboa menina e moça, menina
Da luz que meus olhos veem tão pura,
Teus seios são as colinas, varina,
Pregão que me traz à porta, ternura.
Cidade a ponto luz bordada,
Toalha à beira mar estendida
Lisboa menina e moça, amada
Cidade mulher da minha vida.

No Terreiro, eu passo por ti,
Mas na Graça eu vejo-te nua
Quando um pombo te olha, sorri
És mulher da rua;
E no Bairro mais alto do sonho
Ponho o fado que soube inventar,
Aguardente de vida e medronho
Que me faz cantar.

REFRÃO:

Lisboa menina e moça, menina
Da luz que os meus olhos veem tão pura;
Teus seios são as colinas, varina,
Pregão que me traz à porta, ternura!
Cidade a ponto luz bordada,
Toalha à beira mar estendida
Lisboa menina e moça, amada
Cidade mulher da minha vida;
Lisboa no meu amor deitada
Cidade por minhas mãos despida
Lisboa menina e moça, amada
Cidade mulher da nossa vida.

Além dos aspetos já referidos acerca da descrição da cidade de Lisboa, ainda são perceptíveis outros elementos concernentes ao universo temático do Fado, como sejam, por exemplo, “mulher da rua”, “Aguardente de vida e medronho”, que deixam subentender o cenário das tascas e vielas dos bairros lisboetas também aludidos no poema. A este propósito, veja-se o trocadilho do “bairro mais alto” por alusão ao Bairro Alto, assim como as referências explícitas aos bairros do Castelo, de Alfama, da Ribeira, da Mouraria e da Graça.

É imensa a lista de Fados em que a cidade de Lisboa é tema fulcral, e facilmente se descodifica uma matriz comum a todos eles, pela existência de características afins, como, por exemplo, a vida boémia e noturna, a beleza do espaço físico, os diferentes matizes sociais, entre outros. Do repertório de Carlos do Carmo, extraímos outros Fados que lembram a nossa capital, em cujos versos, se salienta a devoção pela cidade, a qual ganha diversos epítetos de ufania, como sejam, por exemplo: “Calçada à Portuguesa”, com música de Ivan Lins e José Luís Tinoco.

“Calçada à Portuguesa”,

Acendem-se os olhos do dia
Um sol feito de água e janelas
Na rua e nas praças
Na cal e nas pedras
No cais que abrigou caravelas

Do alto das tuas muralhas
É todo o teu corpo que eu vejo
Vestido de claro
De azul e gaivotas
E os olhos no espelho do Tejo

Ai céu que encandeia os meus olhos
Ai estrelas nos olhos do dia
Ai margens que nos contam histórias
Do mar que ninguém conhecia

Ai naus de aventura
Com anjos na proa
Nos portos
Da minha alegria

No chão feito de preto e branco
Da calçada à portuguesa
Demoro o olhar
E escrevo o teu nome
De dona do mar e princesa

Do alto das ruas muralhas
É todo o teu corpo que eu vejo
Vestido de claro
De azul e gaivotas
E os olhos no espelho do Tejo

Ai céu que encandeia os meus olhos
Ai estrelas nos olhos do dia
Ai margens que nos contam histórias
Do mar que ninguém conhecia

Ai nau de aventura
Com anjos na proa
É assim que eu te vejo
Lisboa

Novamente a vertente do mar está implícita neste poema, como apelo à memória da aventura quinhentista; a referência ao rio Tejo é, igualmente, uma constante temática, assim como a exaltação da cidade designada por “dona do mar e princesa”. Mais uma vez, o autor transfigura a imagem que tem da cidade por meio de metáforas femininas.

Poderíamos referir muitos outros fados deste fadista, alguns da sua autoria, outros de poetas nacionais, em cujas letras, Lisboa é a referência principal, com motivos recorrentes, como as muralhas, as gaivotas, o Tejo, os bairros, etc. Apresentamos, por exemplo, um dos Fados mais conhecidos de todos os portugueses, celebrizado também por Carlos do Carmo (o verdadeiro cantor de Lisboa), e que se intitula “Canoas do Tejo”, da autoria do próprio fadista, com composição de Frederico de Brito. Escusamos de transcrever todo o poema, mas trazemos ao texto, para que sejam recordados, os versos mais populares:

“Canoas do Tejo”,
Canoa de vela erguida,
Que vens do Cais da Ribeira,
Gaivota que anda perdida,
Sem encontrar companheira.

O vento sopra nas fragas,
O sol parece um morango,
E o Tejo baila com as vagas,
A ensaiar um fandango.

Refrão:

Canoa, por onde vens?
Se algum barco te abalroa,
Nunca mais voltas ao cais,
Nunca, nunca, nunca mais.
Canoa, conheces bem,
Quando há norte pela proa,
Quantas docas tem Lisboa,
E as muralhas que ela tem.

O Fado “O Que Sobrou de Um Queixume” da autoria do mesmo autor e compositor (Carlos do Carmo / Frederico de Brito) elucida-nos, mais uma vez, acerca dos aspetos mais característicos do Fado de Lisboa, numa tentativa de explicitar o seu conceito:

“O Que Sobrou de Um Queixume”

Se não sabes o que é Fado
Sem ter sombra de pecado
Sem traições
Corações
Aos baldões

E paixões de vielas
Se não fazes uma ideia
Desta triste melopeia
Que nos alegra
E por via de regra
Choramos com ela
Se não sabes como encanta
Quem o ouve e quem o canta
Quando se agarra
A uma guitarra
À luz do luar
Fado dum fado nascido
Um grito de espanto, um gemido
Vem ver Lisboa
Como ela o entoa
E o canta a chorar!

Fado é amor
Que sobrou d'algum queixume
Que se agarrou ao ciúme
E se embrulhou no seu manto
Fado é a dor
É o meio-termo da vida
Nem esperança perdida
Nem riso, nem pranto!

Se não sabes que a tristeza
Que nos prende, e fica presa
Não é mais
Que os sinais
Usuais
D'alguns ais sem agrado
Se não sabes que a Saudade
Que nos abre e nos invade
Só aparece
Quando não se esquece
Que também é fado
Se não sabes o que é esperança
Que não para, que não cansa
E é com certeza
Tal como a firmeza
Um rasto de Fé
Sonho dum sonho desfeito
O gosto dum gosto perfeito
Que nos embala
Mas que não se iguala
Ao que o Fado é.

O poema começa com uma tentativa de se explicar a conceção do Fado, mas, ao longo dos seus versos, vamos anotando os diferentes aspetos que o caracterizam, nomeadamente, a inter-relação que estabelece com a saudade: “Se não sabes que a Saudade / Que nos abre e nos invade / Só aparece / Quando não se esquece / Que também é fado”. Os últimos versos apresentam uma asserção sobre o seu conceito, contrapondo-o à esperança, o que permite inferir sobre a aceção negativa e fatalista deste género musical.

Um poema que é conhecido como marcha popular, ainda que se integre na lista dos fados que cantam a cidade de Lisboa é o conhecido “Lá vai Lisboa”, cuja letra é da autoria de Norberto Araújo, com música de Raul Ferrão. Esta canção foi feita para a primeira marcha de Lisboa, em 1935, interpretada, inicialmente, por Beatriz Costa. Posteriormente, foi alterada para ser cantada e imortalizada pela voz de Amália Rodrigues. É a homenagem às ruas e aos bairros lisboetas, que saem enaltecidos por meio destes versos, quase à maneira de um hino.

“Lá vai Lisboa”

Vai de corações ao alto nasce Lua
E a marcha segue contente
As pedrinhas de basalto cá da rua
Nem sentem passar a gente
Nos bairros desta cidade encantada

Tudo serve a alegria,
Que faz-se alegre a saudade
Ao toque da alvorada
Ao toque d’Ave Maria

Lá vai Lisboa com a saia cor de mar
Cada bairro é um noivo que com ela vai casar!
Lá vai Lisboa com seu arquinho e balão,
Com cantiguinhas na boca e amor no coração!

Bairro novo, bairro velho, gente boa
Em casa não há quem fique!
Vai na marcha todo o povo de Lisboa,
Da Graça a Campo d’Ourique!

Olha o castelo velhinho, que é coroa
Desta Lisboa sem par!
Abram, rapazes, caminho,
Que passar vai a Lisboa!
Que vai a Alfama passar!

Lembremos, ainda, um outro poema cantado por Vanessa Alves, da autoria de José Luís Gordo, com música de Arménio de Melo, intitulado: “Lisboa de Vieira, Pessoa e Camões”, que foi utilizado como canção candidata ao concurso das Marchas de Lisboa, em 2008. Verifica-se, neste poema, uma preocupação com os referentes literários que ficaram na história de Portugal, mas cujas biografias se ligam à cidade luz, que é Lisboa. Esta cidade que já tinha aparecido como “dona do mar e princesa”, surge, agora, como “Cidade mulher-rainha” e “Senhora de Fado e saudade”, num canto apologético da sua beleza e da

sua relevância para o todo o país, berço de ilustres figuras, como Padre António Vieira, Luís de Camões ou Fernando Pessoa, e outros “tantos nomes de proa”.

“Lisboa de Vieira, Pessoa e Camões”

Das varandas e janelas
Dos telhados encarnados
E o Tejo cheio de estrelas
Nos olhos dos namorados
E no Chiado janota
Sentado na Brasileira
Lá está falando Pessoa
Do Padre António Vieira.

Refrão:

Olá Lisboa!
Cidade das sete colinas
De Camões e de Pessoa
De tantos nomes de proa
E das antigas varinas

Olá Lisboa!
Dos poentes cor-de-rosa
Da sua Sé já velhinha
Tão perfeita e tão formosa
Cidade mulher-rainha.

Dos amores e ilusões
Da sala augusta e garrida
Do terreiro de paixões
Da liberdade da vida
De espelhos feitos de mar
Senhora de Fado e saudade
Onde alfamas se penteiam
Seis letras nome cidade.

Ainda que a sua génese tenha sido para outro fim que não o Fado, também é portador da mesma valorização da cidade de Lisboa, onde a associação com o Fado e a saudade estão presentes.

Podemos, então, deduzir que o desenvolvimento do Fado está interligado ao de Lisboa, pois, de acordo com a opinião de Wirth (1979),

[...] a cidade é produto do crescimento e não da criação instantânea, deve-se esperar que as influências que ela exerce sobre os modos de vida não sejam capazes de eliminar completamente os modos de associação humana que predominavam anteriormente. Em maior ou menos escala, portanto, a nossa vida social tem a marca de uma sociedade anterior, de *folk*, possuindo os modos característicos da fazenda, da herdade e da vila. A influência histórica é reforçada pela circunstância da população da cidade em si ser recrutada, em larga escala, do campo, onde persiste um modo de vida reminiscente dessa forma anterior de existência.

(WIRTH, L., 1979: 92)

Atualmente, a cidade de Lisboa oferece aos seus visitantes vários eventos, como concertos, passeios turísticos ao som do Fado (Roteiro do Fado), sessões regulares de Fado em estabelecimentos públicos, que dinamizam a zona histórica e acalentam a memória e a tradição fadista de Lisboa. O Museu do Fado é um símbolo da cidade e tem como missão

angariação, preservação, conservação, investigação, interpretação, promoção, divulgação, exposição, documentação e fruição do património e do universo do Fado e da Guitarra Portuguesa, tendo em vista difundir o conhecimento sobre esta expressão musical e de promover a sua aprendizagem.

(Regulamento Interno; artº3º)¹⁸²

Face a todas as circunstâncias envolventes do nascimento do Fado na cidade de Lisboa, parece-nos clara uma associação das comunidades dos bairros lisboetas às letras dos fados. Nery elucida-nos a este respeito, pois diz ele que “desde o segundo quartel do século XIX o Fado [se] afirma-[se] claramente como o veículo preferencial da auto-representação simbólica das comunidades dos bairros populares da capital[...]” (NERY, R. V., 2012b: 27).

¹⁸² Informação recolhida no site do Museu do Fado: <http://www.museudofado.pt/gca/index.php?id=11>, acesso em dezembro de 2014.

5.4. O Fadista

Face ao enquadramento sociocultural em que o Fado emergiu, criou-se uma imagem pejorativa relativamente aos espaços onde o mesmo se desenvolvia, bem como aos seus praticantes, os quais eram propícios à ocorrência de maior marginalidade, miséria e criminalidade. Para José Machado Pais,

O fado pode ser considerado como filho da prostituição e das baiucas. Daí que no bordel de meados do século XIX estivesse sempre presente uma guitarra. Segundo estudos publicados, em 1901, por Alberto Bessa¹⁸³ sobre a *gíria portuguesa*, *fadinho* era a «canção e dança especial e predilecta de meretrizes, vadios, estróinas e *boémios*» e, enquanto *o fado* tanto podia significar «prostituição na mulher» como «vadiagem no homem», *fadista* era a «mulher que se entregava] à prostituição [ou o] homem brigão, vadio, desordeiro»
(PAIS, J. M., 1983: 940-941)

A palavra “fadista” sofreu uma evolução semântica, desde o seu surgimento, por ser vista, então, como depreciativa da moral e dos bons costumes. Numa breve pesquisa por alguns dicionários de língua portuguesa do início do século XX, constatamos que, por exemplo, Simões da Fonseca lhe atribui a seguinte designação: “O que canta ou tange o fado; o bordeleiro; o que se entrega à vadiagem; desordeiro; homem de maus costumes” (FONSECA, S. da, 1911: 567). Outra definição que encontramos no dicionário de Eduardo de Noronha foi: “o que canta ou dança o fado; frequentador assíduo de casas de má nota; vadio; faquista” (NORONHA, E. de, s/d: 755). Pese embora a evolução da sociedade assim como a profissionalização dos executantes desta arte musical, a conotação depreciativa que envolve a pessoa relacionada com o Fado mantém-se durante as últimas décadas do século XX, pois o fadista continua a ser encarado, pelo menos, em termos dicionarísticos, como “indivíduo que anda na vadiagem, que só frequenta alcouces; bordeleiro; homem de maus costumes, desordeiro” (MACHADO, J. P., 1989: 72). Ou, ainda, é definido como “rufião, desordeiro”, e, no género feminino, “meretriz” (2009: 753). Ainda que sejam conceitos

¹⁸³ Alberto Bessa, *A Gíria Portuguesa*, Lisboa, 1901.

figurativos, os mesmos exercem uma influência desfavorável no que respeita à integridade moral e à idoneidade desta classe profissional.

Tinop descreve assim o fadista de 1848, de forma exaustiva e meticulosa:

O leão de bordel safado, o *engoncé* de caleja suspeita, o reles *whoremaster* lupanário, como que possuía o sentimento ingénito da linha fadistense, a ideia inata da elegância boémia, todas as supremacias da distinção vagamundeante. Usava boné de oleado com tampo largo e pala de polimento, u boné direito, do feitio do dos guardas municipais, com fita preta formando laço ao lado e pala de polimento; jaqueta de ganga ou jaqueta de alamares, e, em 1850, umas jaquetas sobre o comprido, com uns enfeites de botões nas mangas, a que chamam *jalecas à Polka*; calças de ganga azul ou de ganga amarela com boca de sino ou largas por igual, tendo botões de madrepérola nos alçapões ou nas portinholas, e, algumas, na costura exterior da boca de sino; a indispensável cinta e um lenço à marinheira ou um lenço de bandeiras estampadas – que os marujos traziam de Inglaterra – ao pescoço e outro lenço de bandeiras na algibeira, da qual pendiam as pontas; sapatos de cordovão, de entrada abaixo, com laço de fita preta – como usavam os marinheiros de guerra – os sapatos de polimento, que era a moda das modas para os que tinham mais *maco* ou mais *massa*, como diriam hoje, e *cachucho* (anel) de latão ou de oiro no indicador ou no anular. *Le chic type!*...

O seu penteado [...] consistia em trazer o cabelo cortado de meia cabeça para trás, mas comprido para diante, de maneira que formasse melenas ou *belezas* empastadas sobre a testa. [...] Muitos deles traziam um bengalão de cana da Índia ou um cacete [...] Dentro da algibeira ou do *golpe*, dormia-lhes, ordinariamente, a navalha, a que chamavam *sarda* ou *pico*, como depois chamaram *naifa*.

(CARVALHO, P. de, 2003 [1903]: 55-58)

No texto de Alberto Pimentel, a palavra fadista significa “a pessoa que cumpre um mau destino; seja homem ou mulher, prostituta ou rufião” (PIMENTEL, A., 1904: 43). Esta palavra passou a figurar nos textos, desde o século XIX, conotada com o calão, na única aceção de “vida do fado, a má vida; moça do fado, a rameira” (*idem, ibidem*). Teófilo Braga associa este tipo social a “vagabundo nocturno que no meio das suas aventuras modula essas cantigas” (*apud ibidem*: 45).

Joaquim Pais de Brito descreve o fadista, recorrendo ao comentário elaborado por Brito Aranha ao desenho de Rafael Bordalo Pinheiro (1873), anotando aspetos como a voz “alterada pelo cigarro de mau tabaco e pela aguardente e outras bebidas alcoólicas de ínfima qualidade, não tem o timbre agradável, é áspera e rouquenha” (BRITO, J. P. de, 1994: 25). Repara, ainda, num aspeto peculiar, o corte de cabelo: “duas madeixas que caem dos lados cobrindo-lhes as orelhas, e sobressaindo-lhes no chapéu ou no barrete” (*ibidem*) como sendo “indispensável complemento do figurino de bordel” (*idem, ibidem*).

Um dos adereços imprescindíveis para a caracterização desta personagem é a “navalha de ponta e mola para se desenvencilhar nas circunstâncias apertadas” (*ibidem*), situação que permite enquadrar a personagem Facão, retratada por Cortez no seu drama *O Lodo*, como veremos adiante. A este respeito, diz Ramalho Ortigão que “a ferramenta do

seu officio consta de uma guitarra e de um *Santo Christo*, que assim chamam tecnicamente a grande navalha de ponta e tríplice calço na mola [...]” (ORTIGÃO, R., 1878: 13-14). Malgrado esta constatação, a verdade é que, na sua origem, os fadistas eram pessoas que representavam os vícios e a imoralidade, razão pela qual, como nos revela Nery,

os primeiros olhares sobre o Fado surgem-nos ou das fontes policiais que pretendem identificar, denunciar e controlar o circuito assumidamente proletário – e mesmo, em boa parte, marginal – [...] ou de observadores que o analisam na óptica da moral e da saúde públicas, ou ainda, da pequena crónica jornalística de costumes.

(NERY, R. V., 2012b: 19)

Esta visão negativa do fadista e da sua vida de vadiagem perpassa na literatura, desde o século XIX, com autores como Ramalho Ortigão, que escreve, em 1878, uma Farpa sobre os costumes, intitulada “A criminalidade em Lisboa e o Fadista”. Neste texto, o autor apresenta exaustivamente as características negativas desta personagem lisboeta, que o mesmo designa do seguinte modo:

Ser fadista quer dizer: ser um criminoso tolerado, agremiado civilmente, constituindo uma classe.[...] O fadista não trabalha nem possui capitães que representem uma acumulação de trabalho anterior. Vive dos expedientes da exploração do seu próximo. Faz-se sustentar de ordinário por uma mulher pública, que elle espanca systematicamente. Não tem domicilio certo. Habita successivamente na taberna, na batota, no chinquilho, no bordel ou na esquadra da policia. Está inteiramente atrophiado pela ociosidade, pelas noitadas, pelo abuso do tabaco e do alcool. É um anemico, um covarde e um estúpido. Tem tosse e tem febre; o seu peito é concavo, os braços são frageis, as pernas cambadas, as mãos finas e pallidas como as das mulheres, suadas, com as unhas crescidas, de vadio; os dedos queimados e enegrecidos pelo cigarro; a cabelleira fetida, enfarinhada de poeira e de caspa, reluzente de banha.

(ORTIGÃO, R., *ibidem*)

Verificamos, pois, que a descrição feita nesta Farpa se coaduna com as definições encontradas nos diferentes dicionários da mesma época, no que concerne ao carácter psicológico e social do fadista. Os termos pejorativos abundam no sentido de uma descredibilização pública deste indivíduo, conotado com a vida boémia e marginal, cujas fontes de rendimento advinham da exploração “do seu próximo”, nomeadamente da “mulher pública” que o sustentava e que ele mantinha sujeita a maus tratos. É visível, através da descrição minuciosa feita por Ramalho Ortigão, a falta de carácter moral deste tipo social:

De resto o fadista não tem vislumbres de senso moral. Explica os seus meios de vida pelo premio tirado na cautela de pataco que lhe foi vista na algibeira cebosa do collete. Na batota concilia-se com o furto e com o roubo; na esquadra da policia concilia-se com a mentira; nas suas convivencias do bordel concilia-se com a infamia; e as condições especiaes em que ama e é amado acabam por dissolver n'elle os ultimos restos d'essa dignidade animal, para assim dizer anatomica, commum a todos os machos.

Não espanta, obviamente, que os registos desta figura social estivessem bastante disseminados nas fontes policiais, já que constituíam um dos grupos mais problemáticos da cidade de Lisboa, mercê da sua índole boémia e meliante.

Surge, neste período, com o grupo de “Os Vencidos da Vida”, o escritor realista Eça de Queirós, que dirigia duras críticas à sociedade portuguesa sua coeva. Com as suas obras, pretendia despertar Portugal e a sociedade portuguesa para o atraso nacional face aos outros países europeus, condicionado, na sua ótica, pelo cristianismo cuja influência nefasta se abatia sobre o povo apático e atávico e, fundamentalmente, sobre a classe política que ele considerava medíocre.

Na sua obra *O Primo Basílio*, Eça usa o Fado como elemento pejorativo da burguesia, porque o contexto referencial em que este é mencionado acarreta uma carga semântica depreciativa. O Fado é considerado pela protagonista feminina Luísa, numa visão paradoxal, como “alguma coisa triste, doce...”, pedindo à sua amiga Leopoldina “Que tocasse o fado!...” (QUEIRÓS, E. de, s/d: 226).¹⁸⁴ A forma como Leopoldina interpreta os versos de um novo fado, “Leopoldina dava tons dolentes à voz, revirava um olhar expirante; uma quadra sobretudo enternecia-a; repetiu-a com paixão [...] cantando com um balouçar lânguido da cabeça, o olhar erguido e turvo” (*idem, ibidem*) revelam a postura típica de um fadista, mergulhado na dor da história que canta (e conta), e que, segundo a própria, se tratava de uma “história rimada de um amor infeliz. Falava-se nas «raivas do ciúme, nas rochas de Cascais, nas noites de luar, nos suspiros da saudade», todo o palavreado mórbido do sentimentalismo lisboeta” (*idem, ibidem*). Todas as narrativas cantadas nos acordes do Fado revelavam uma plêiade de sentimentos contraditórios, de amor, ciúme, saudade, tristeza, o que afeta este género musical às dores da alma (a «nostalgia», de acordo com o étimo grego “Νοστη” + “αλγία”). “E Leopoldina terminava com ais!” (*idem, ibidem*) – é com esta terminologia que Eça refere o estado sentimental da fadista, inferindo que esta mulher revelava um comportamento muito desajustado do que se impunha, naquele tempo, a uma senhora. Eça utiliza esta personagem, caracterizando-a como meretriz ou mulher de má vida. A sua conduta é muito desviante dos valores que respeitavam às senhoras de família; por isso, esta mulher acaba por influenciar

¹⁸⁴ Formato digital, disponível em <http://www.luso-livros.net/Livro/o-primo-basilio/>, acedido em maio de 2014.

negativamente a protagonista Luísa, ironizando a respeito da sua preocupação com os valores morais: “Ah! A respeitabilidade da casa! Tens razão! — murmurou” (*idem*: 230). O Fado funciona, portanto, nos romances queirosianos como modo de expressão de emoções e sentimentos merencórios e, simultaneamente, inflamados, denunciadores de um comportamento inapropriado e ignorante.

São, ainda, de Eça as palavras mais contundentes acerca do Fado e dos bairros ordinários de Lisboa onde se exercita o Fado, escritas no folhetim “Lisboa”, publicado na *Gazeta de Portugal*, de 13 de outubro de 1867:

Atenas produziu a escultura, Roma fez o direito, Paris inventou a revolução, a Alemanha achou o misticismo. Lisboa que criou? O *Fado*... *Fatum* era um Deus no Olimpo; nestes bairros é uma comédia. Tem uma orquestra de guitarras e uma iluminação de cigarros. Está mobilada com uma enxerga. A cena final é no hospital e na enxovia. O pano de fundo é uma mortalha.

(CARVALHO, P. de, 2003 [1903]: 53)

A análise feita por Eça relativamente ao Fado enquadra-se no *modus vivendi* deste autor, habituado a meios civilizacionais muito diferentes do nosso, uma vez que trabalhara como cônsul, em Cuba, em Inglaterra e, desde 1888, em França. A sua visão de Portugal como um país provinciano e tacanho revela uma postura intelectual que se demarca da vigente no século XIX, porquanto, no seu entender, Portugal deveria identificar-se com o “très chique” europeu (de Dâmaso Salcede, personagem de *Os Maias*), e não encontrar os seus fundamentos identitários nas periferias da capital. Aí residia a degeneração social, pelo que o Fado, enquanto elemento identificador de uma minoria inculta e vadia não se coadunava com a representação da nossa cultura. Com efeito, estes indivíduos associados ao Fado gravitam num contexto urbano, em que há uma luta constante pela sobrevivência, envolvidos em disputas e rixas pelo poder e domínio de territórios, donde resultam, não raras vezes, ferimentos graves ou mesmo mortais, crimes perpetrados por faca ou navalha, a que se seguem perseguições policiais, tal como sugerido por Eça de Queirós. Ainda que surgissem ocasionalmente alguns fadistas com laivos de honra, é conhecida a tendência destes indivíduos para “corridas... apitos... balbúrdia... galegos a correr com macas para o [...] Hospital de S. José... cirurgiões a coserem as barrigas furadas pelas simpáticas navalhas de ponta e mola”, como nos contou Júlio de Sousa e Costa, através da sua obra *Severa*.

Segundo Alberto Pimentel, o fadista foi, ainda, caracterizado por Luiz Augusto Palmeirim¹⁸⁵ como “engeitado da Santa Casa, para assim, ir ao encontro da predestinação, do mau fado que vem do berço, e com que o fadista pretende desculpar toda a sua existência de vício e torpeza” (PIMENTEL, A., 1904: 50). Porém, esta descrição não está de acordo com o que pensa Pimentel, pois, para este, há muitos fadistas que têm família, e alguns, inclusivamente, são oriundos da nobreza, mas as suas tendências boémias desencaminham-nos para a vadiagem, “por uma espontânea tendência de baixos instintos, pela companhia e convivência de *faias*, pela desmoralização do Limoeiro [...] ou ainda pela sugestão nociva do bairro em que nasceram e moram” (PIMENTEL, A., *ibidem*). Os bairros aqui mencionados são o Bairro Alto e Alfama, os quais, constituíam, de acordo com o aditado por Pimentel, “antigas escolas de fadistagem, habilitavam, assim, praticamente desde a infância, os continuadores das suas tradicionais escarapelas e zaragatas” (*ibidem*: 51).

Outros autores oitocentistas criticaram e caricaturaram esta personagem boémia, tratando, metonimicamente, o Fado como um hábito decadente, “fenómeno de degenerescência urbana do que seria a verdadeira natureza de um *Volksgeist* identitário nacional” (NERY, R. V., 2012b: 19). Se utilizarmos este termo literário de acordo com a sua origem do alemão Herder, percebemos o “carácter nacional” ou o “espírito nacional” que é propalado pelo Fado. Este conceito, tal como o apresenta Aguiar e Silva, de “espírito do povo característico de cada nação [...]” (AGUIAR E SILVA, V. M. de, 1984: 551) tronca naturalmente na aceção atribuída ao Fado, porém, não significa isto que contamine negativamente todo o povo português, no seu tom lacrimoso ou ocioso. Durante a Idade Média, “a língua, a literatura, a arte, o direito e as instituições medievais eram considerados como a expressão genuína e natural do *Volksgeist* de cada nação, independentemente de regras, de modelos e de deformações racionalistas” (*idem, ibidem*), contudo, devemos ter em conta outras condicionantes comportamentais peculiares do carácter, da moral, da cultura e da civilização. Neste sentido, o *Volksgeist*, embora traduza um espírito único e coletivo de cada nação, não impõe os mesmos traços de personalidade

¹⁸⁵ Luís Augusto Xavier Palmeirim (Lisboa, 9 de Agosto de 1825 - *ibid.*, 4 de Dezembro de 1893), também conhecido por Luís Xavier Palmeirim, foi um escritor e político português do século XIX. Informação disponível *in*:

http://pt.wikipedia.org/wiki/Lu%C3%ADs_Augusto_Palmeirim, consultado em dezembro de 2014.

a todo o povo, sendo, por outro lado, a expressão de aspetos comuns que compõem a singularidade nacional.

Embora não retrate todo o povo português, o fadista representa uma parte da sociedade, cujo caráter é pouco abonatório. Inserido num ambiente degradante, serviu de inspiração para muitos autores produzirem os seus textos críticos desta franja da sociedade lisboeta. O género dramático não ficou indiferente aos vícios que alastravam nesta sociedade, uma vez que já na primeira metade do século XX, os costumes populares e a sátira à burguesia eram os motivos preferidos pelos dramaturgos. De acordo com Luiz Francisco Rebello,

A desagregação da sociedade burguesa durante os anos de guerra e nos que imediatamente se lhe seguiram, encontrou em Ramada Curto, Vitoriano Braga, Carlos Selvagem e Alfredo Cortez comentadores atentos que, irónica ou amargamente, a retrataram, e às suas contradições [...]

(REBELLO, L. F., 1978: 101)

Do grupo de autores mais representativos deste período, distinguimos Alfredo Cortez,¹⁸⁶ que, embora sem formação na área da literatura, foi, de acordo com a opinião de Sebastiana Fadda, “um dos dramaturgos com maior projeção no período que decorre entre as duas grandes guerras mundiais” (FADDA, S., 2001) e por cuja obra “perpassa a pintura da dissolução moral e social da burguesia possidente” (REBELLO, L. F., 1984: 65). Revela, ainda, uma preocupação pedagógica, investindo um tom contundente na crítica aos ambientes, psicologias e condutas humanas, o que explica a afirmação de Luís Forjaz Trigueiros, de que “a obra de Alfredo Cortez é predominantemente social” (TRIGUEIROS, L. F., 1969: 182, *apud* CRUZ, D. I., 1992: 18).

A sua peça *O Lodo* (1923) foi concebida para evidenciar “o realismo brutal da observação, o cuidado extremo na análise de hábitos, linguagens e atitudes” (CRUZ, D. I., 1992: 12), o realismo doloroso e impiedoso de um “prostíbulo de ínfima classe, em pleno bairro da Mouraria” (ALMEIDA, A. de, 1923). “Os [seus] flagrantes da vida lisboeta” constituem o pano de fundo desta peça que Cortez procura desvendar, numa atitude de quase “denúncia indignada e, por assim dizer, subversiva dos podres duma sociedade

¹⁸⁶ Alfredo Ferreira Cortez nasceu em Estremoz, em 29 de julho de 1880, filho de pais transmontanos. Licenciou-se em Direito na Universidade de Coimbra, em 1905, e seguiu a carreira da magistratura, exercendo sobretudo profissões jurídicas e desempenhando funções de administrador do concelho de Espinho. Após uma breve estadia em Angola, em 1920, como juiz de Investigação Criminal, fixou-se em Lisboa. É o autor do texto *O Lodo*, ao qual recorreremos para uma breve abordagem sobre teor da crítica dirigida ao ambiente envolvente do Fado, na Lisboa das primeiras décadas do século XX (1923).

decadente, entrincheirada por detrás da moral estabelecida, complacente biombo de muitas misérias e crimes” (ROCHA, C. C., 1990: 223). Esta descrição permite um enquadramento espacial com os espaços lisboetas onde o Fado começou a granjear a preferência de muitos habitantes. Alfredo Cortez pretendeu fazer uma rigorosa observação do espaço social envolvente, integrando as suas personagens num clima burguês de pós-guerra, onde preponderava a dissolução de costumes, cujas “mundanas [eram] seduzidas pelo luxo e pelas jóias” (REBELLO, L. F., 2010: 248), e criou esta tragédia em “três actos arrancados ao «bas-fonds» da Mouraria [que] exalavam um hálito de vício, de desgraça, de monstruosidade” (GUIMARÃES, L. de O., 1923). Cortez procurou transpor a ação para o momento histórico mais adequado, tendo em conta que vai explorar a ação de um bordel da Mouraria, bairro tipicamente burguês, onde grassava o vício e a desordem, quase sempre conotado com o Fado e os seus praticantes.

Para a crítica, a peça “«O Lodo» [...] limita-se a uma pintura carregada de aspectos da vida de alcance friamente observados e flagrantemente descritos, mas infelizmente, cruelmente verídicos (PORTELA, A., 1923). Provavelmente, o facto de o autor ter exercido uma profissão ligada à Investigação Criminal tê-lo-á condicionado a um registo literário mais objetivo, sem artificialismos retóricos, imprimindo ao discurso um tom direto e cru. “Pretende retratar a vida marginal lisboeta das primeiras décadas do século, com uma dureza inusitada para a época” (SOARES, F. R., 1923), o que lhe confere a designação de “única obra-prima do nosso teatro realista [...]” (PORTUGAL, J. B. de, s/d: 424). A personagem Manoel Facão aparece como “fadista bem pôsto, casaco debruado a astrakan, calças justas, chapéu claro, quasi branco, cabelo puxado à testa, anéis e corrente de ouro” (CORTEZ, A., 1923: 12). Semelhante descrição fora feita por Ramalho Ortigão, no século XIX, ao explicar como se vestia o fadista: “Usa [...] a bota fina de tacão apiorrado ou o salto de prateleira, a calça estrangulada no joelho e apolainada até o bico do pé, a cinta, a jaleca do astrakan e o chapéu arremessado para a nuca pelo dedo pollegar, com o gesto classico do grande stylo canalha” (ORTIGÃO, R., 1878: 14). Constatamos, entre ambas as descrições, uma indumentária parecida, reveladora de alguma vaidade, primando pelo adereço. Alfredo Cortez escolheu um curioso antropónimo para esta figura típica, pois antecipa, de certa forma, um conhecimento negativo, provocado pelo grau aumentativo do nome (“faca”) e, ainda, pela conotação do vocábulo “Facão”, quase predestinado para a realização de uma ação fatal, tão da preferência do *leitmotif* alusivo ao

Fado. A escolha do nome, e a sua associação a armas brancas, era recorrente nesta altura, o que se comprova pelo texto de Júlio César Machado (1874), no qual o “*fadista*, como a Lisboa de então o entendia e venerava, era um sujeito temível [...] até pelo nome: o *Facada*, o *Trinca*, o *Naifa*” (MACHADO, J. C., 1874: 172).

Muito embora Alfredo Cortez procurasse mostrar o submundo da prostituição, apenas há ínfimas referências, subtilmente apresentadas pelas atitudes de Sarah e de Júlia, e, mais desveladas no diálogo entabulado entre Facão e Domingas. Também a angústia de Domingas ao narrar a sua sina à filha mais nova deixou alguns laivos de sentimentalismo, revelando a desgraça presente na sua vida, ditada pelo fado. O fatalismo marcou o destino desta personagem, através da qual, somos conduzidos para um discurso simbolista, mediante a significação do elemento que dá nome à peça *O Lodo*, espaço conspurcado de miséria social e humana. Não obstante o cerne desta peça se circunscreva a um espaço físico concreto (bairro da Mouraria), não podemos deixar de ter em conta a ideologia que, mesmo estando no século XX, permanece ligada à vida dissoluta do ambiente próprio do Fado lisboeta e dos seus executantes.

A propósito, a conceção de “fadista”, primordialmente, era entendida como a pessoa que não só interpretava o fado, mas que por ele se sentia apaixonada¹⁸⁷ e, estabelecendo com ele uma relação muito próxima, seguia pelos percursos que o destino lhe reservava. Esta cumplicidade entre o Fado e o fadista pressupunha a reprodução de uma realidade, à qual o intérprete estava intrinsecamente vinculado, era a história da sua vida. Neste sentido, cabe conhecermos a definição de Fado, segundo Alberto Pimentel, para quem

Em geral a letra dos Fados justifica a etymologia, porque celebra as desgraças de um indivíduo ou de uma classe, mas há casos em que a letra, por glosar um assumpto alegre ou malicioso, briga com a toada dolente da guitarra. A musica, o acompanhamento é sempre triste, como um ecco da alma do povo, ingenua e sofredora, que, pela sua rudez, não sabe procurar dificuldades nos efeitos musicaes, contentando-se com uma toada simples e fácil, e que, pela amargura do seu destino, está sempre disposta a carpir-se, a lastimar-se. A letra do fado revela a facilidade espontânea de metrificação popular, da redondilha, que é o porta-voz da raça latina da península, e na vivacidade por vezes maliciosa dos conceitos acentua-se a heroica resignação com que nós, os meridionais, graças á inconstância do nosso humor, á benignidade do clima e ao azul radioso do ceu, podemos afogar as nossas lagrimas no desabafo redemptor de um sorriso amargo [...]

(PIMENTEL, A., 1904: 24-25)

¹⁸⁷ A este respeito, é de sublinhar a utilização do silêncio como uma fronteira intransponível entre o fadista e os espetadores, no que respeita ao espaço da interpretação, no sentido de facultar ao intérprete um ambiente dramático, no qual, ele, apelando às suas capacidades criativas, reproduz uma vivência fatalista. É comum iniciar-se uma sessão de fados com a asserção: “Silêncio que se vai cantar o Fado!”

Mas, considerando toda a vivência do fadista, como porta-voz de uma essência portuguesa, é relevante o seu papel para a expressão da alma e do sentir de um povo, elemento identitário da nossa nação.

5.4. O Fado: de canção de bairro a canção nacional

Após o percurso pelos bairros onde se iniciou o Fado, encetámos uma leitura social do mesmo, ao expormos as várias opiniões sobre este género musical e as associações pejorativas de que o mesmo foi alvo, ao nível da literatura. Pelas palavras do Joaquim Pais de Brito, sabemos que

no último quarto do século [XIX] ocorrera já uma dupla apropriação social do fado. Por um lado uma corrente aristocrática, em que este é produzido e circula no ambiente dos salões das camadas de maior status, ao mesmo tempo que os temas cantados exploram aspectos da própria sociabilidade desses grupos sociais. [...] Por outro lado, a sua circulação em ambiente popular e os seus usos como veículo de expressão de um proletariado nascente, como suporte e fio condutor de uma denúncia das desigualdades sociais ou afirmação de um sentido de justiça.

(BRITO, J. P. de, *apud* VELHO, G., 2006: 33-34)

É nesta altura que o Fado passa a constituir um meio de divulgação das ocorrências populares que se viviam na cidade, “dos acontecimentos que lhe dizem respeito, dos personagens e heróis populares que a atravessam e com ele se procurou construir um meio de luta e de instrução popular” (*ibidem*: 34).

Neste contexto citadino, o Fado que emergia na capital refletia a transição verificada entre classes sociais, com o enriquecimento de algumas pessoas oriundas do povo, nomeadamente os assalariados que passaram para a burguesia, ou para a aristocracia. José Hermano Saraiva afirma, a este respeito, que

não existe [...] uma activa consciência de classe; o proletariado português do século XIX é, na generalidade, uma situação provisória, um plano de transição que geralmente não dura mais que uma geração. O filho do operário poucas vezes tem de ser operário, porque aprende a ler, faz a sua prática de caixeiro na casa do comerciante parente ou protector, ou ingressa nos últimos patamares da escala do funcionalismo público, e assim passa de camponês a pequeno-burguês [...]

(SARAIVA, J. H., 1998: 438)

Dissolvida esta estratificação, na cidade de Lisboa, tornavam-se frequentes as interações de diversificadas camadas sociais. José Machado Pais dá conta dessa situação, no artigo “A prostituição na Lisboa boémia dos inícios do século XX”, em que afirma que,

no terceiro quartel do século XIX era nítida a convivência que alguns círculos aristocráticos desenvolviam tanto com as cocotes *finas* como com as prostitutas do *fado baixo*. Nas *esperas de touros*, ao som do *fadinho chorado*, lá víamos as cocotes *chiques* ao lado da Severa, da Júlia Gorda ou da Joaquina dos Cordões. As *esperas de touros* constituíam também motivo de franca confraternização entre os boémios das várias castas, desde *o faia* do Bairro Alto até ao mais requintado aristocrata. A integração era quase perfeita e as distinções superorgânicas ou culturais de «significados-normas-valores» apareciam socialmente minimizadas. Os próprios fidalgos trajavam à *fadista*: calças de boca de sino, cabelo em bandós, chapéu desabado e sapatos de saltos de prateleira. A situação modificou-se dos finais do século XIX para os inícios do século XX.

(PAIS, J. M., 1983: 939)

Pela leitura de diferentes textos do século XIX, percebemos que neste momento histórico, o Fado se sedimentou como género, pelo que assistimos à redefinição “[d]as suas fronteiras e [...] à sua transição entre diferentes sectores sociais” (FONSECA, R. X. M. S., 2011: 18), uma vez que se aburguesou. Apesar de deixar de ser meramente uma escolha do povo, manteve-se fiel à sua génese em diversos estabelecimentos comerciais, como, por exemplo, em tascas ou bordéis dos bairros típicos lisboetas.

Para Joaquim Pais de Brito, era evidente uma cisão entre os dois polos da sociedade, pois, por um lado, existia

a população iletrada e marginal das ruas e da zona ribeirinha da cidade, despossuídos e gente sem emprego estável, com a actividade de circunstância, misturada com desocupação, ócio e vadiagem, uma circulação pelas tabernas, prostíbulos, feiras e espaços de relacionamento clientelar estratos superiores da sociedade [...]

(BRITO, J. P. de, in VELHO, G., 2006: 27)

Porém, para a aristocracia,¹⁸⁸ o conhecimento e a convivência com este grupo social constituía um modo de se apropriarem de uma forma de vida da qual tinham estado distanciados e que servia como distração, tal como advoga Brito: “[...] a aristocracia [...] descobrindo o popular e o exotismo dentro das portas da cidade, característica de um romantismo tardio e de uma boémia que se prolongam por todo o século XIX” (*idem, ibidem*). Neste contexto, as diferenças sociais eram atenuadas pela semelhança de comportamentos e pela comunhão de interesses. Como nos esclarece José Machado Pais,

¹⁸⁸ Tratava-se de uma aristocracia, “em geral, retrógrada, vivendo a perda do seu estatuto com as modificações trazidas pelo liberalismo, o jogo parlamentar, a diminuição da importância absoluta dos bens fundiários e outras fraturas consequentes à basculação de valores estáveis” (BRITO, J. P. de, in VELHO, G., 2006: 27).

Personagens aristocráticos ou de condição mediana, oficiais do Exército e até burgueses pacatários quiseram abraçar o fado na segunda metade do século XIX [...] No giro das meretrizes e no seu faceio alvaiade e carmim convergiam olhares atentos de toureiros, birbantes, cocheiros e faias. Às desigualdades sociais e culturais não correspondiam desiguais distribuições no espaço boémio. No mesmo círculo predominava uma convivência espontânea, não estratificada.

(PAIS, J. M., 1983: 942)

Era, pois, comum encontrar uma diversidade social nestes ambientes boémios, desde os estratos sociais mais baixos, como os moços de fretes, aos mais altos aristocratas. As zaragatas ocorriam com muita regularidade, nestes espaços, provocadas, geralmente, pelo consumo excessivo de bebidas alcoólicas. No texto de Júlio César Machado, o autor considera “fraca taberna” a “taberna tranquilla, sem murros, sem gritos, sem facadas [...] A taberna pede desordem, e o povo pede taberna (MACHADO, J. C., 1874: 37-38).

Parece-nos oportuna a referência ao texto de Álvaro Ribeiro já referido, no qual o autor considera que

Arte popular não é a arte que desce, pelo contrário, é a arte que sobe, a que procura sempre uma expressão mais alta. O artista que desce até ao povo demonstra, nesse movimento, que do povo não provém; a sua missão cultural, por muito útil e valiosa que seja, é estranha ao povo.

(RIBEIRO, Á., 1937)¹⁸⁹

Na sequência desta apreciação, somos levados a concordar com o autor destas palavras, uma vez que “Combater a arte popular, na intenção de extingui-la para a substituir por arte burguesa ou aristocrática, ministrável ao povo em simplificações, resumos, pílulas, sessões baratas, etc... - é um crime” (*idem, ibidem*).

Diz-nos José Machado Pais que “as dolências de uma guitarra à boca de uma taberna tinham, pois, uma plateia variada” (PAIS, J. M., 1983: 943), o que significa que o Fado evoluía, neste contexto, passando a ser apreciado por uma classe mais letrada e ilustre. O Fado foi, portanto, paulatinamente ganhando prestígio, dado o interesse manifestado pelas elites sociais, passando a constar da vida desta aristocracia endinheirada. Poderemos vislumbrar, por isso, um percurso ascendente que culminará, no século XX, com o Fado a constituir um símbolo da nossa cultura. Como afirma Rui Vieira Nery (2012a), a tasca e a taberna eram espaços

para onde convergiam também elementos da aristocracia e da intelectualidade boémias da capital. Figuras célebres da alta nobreza, em particular as mais ligadas à actividade tauromáquica, como o marquês de Castelo Melhor ou o conde de Vimioso [os quais] para além de frequentarem esses circuitos, promovem mesmo nos seus palácios apresentações de fado.

(NERY, R. V., 2012a: 31)

¹⁸⁹ Texto integral disponível in: <http://www.ofilosofo.com/aribeiro-t5.htm>, acedido em janeiro de 2015.

A referência ao conde de Vimioso (D. Francisco de Paula Portugal e Castro – 1817-1865) não é gratuita, porquanto a ele se liga o conhecido romance com a fadista Severa¹⁹⁰, que ficara famosa pela prática da prostituição, embora fosse uma cantadeira e guitarrista da Mouraria. Para Nery, “nas décadas subsequentes à sua morte, ocorrida em 1846, se tornaria objeto de uma aura mítica cada vez mais fantasiosa, transformando-se no primeiro ícone simbólico da afirmação do próprio género” (NERY, R. V., 2012a: 31). Tinop refere-se à Severa como “tronga de viela [...] [que] nascera na Madragoa. Sua mãe, a Barbuda, tinha uma das três tabernas que então havia naquela rua” (CARVALHO, P. de, 2003 [1903]: 61-62). Tecidas as primeiras considerações sobre esta prostituta que “assentou arrais” (*ibidem*: 67) no Bairro da Mouraria, diz o autor que a Severa “cantava e batia o fado como uma fadista” (*idem, ibidem*). Também Mário de Almeida refere esta faceta de fadista, nos seguintes termos: “Batia o fado com a mais verdadeira e mais flagrante expressão da alma popular, dengosa e arrojada, mortiça ou provocante, de gesto lascivo, d’olhos límpidos, correndo todos os cambiantes da voluptuosidade, forçando o mais indiferente a escutal-a e a aplaudil-a” (ALMEIDA, M. de, 1916: 226-227).

No concernente ao relacionamento entre a Severa e o conde de Vimioso, conta Tinop que terá sido “o amor pelas guitarras e pelo doce canto [...] que levou o conde de Vimioso a procurar a Severa, porque ele não tocava, não cantava e não tinha o mínimo gosto para a música” (CARVALHO, P. de, 2003 [1903]: 78). Esta relação tornou-se mais séria, pois “o Conde de Vimioso levou-a para uma casa da Rua da Bemposta [...]. Nesse tempo, a Severa apresentava-se de capote azul – a grande moda – e vistoso lenço de seda na cabeça” (*ibidem*: 79), tendo, inclusivamente rejeitado outros pretendentes, por fidelidade ao conde. Na opinião de Manuela Cook, esta ligação amorosa tornou-se “numa personificação viva do contraste de classes, o que implica crítica social” (COOK, M., 2000: 109). Para autores como Mário de Almeida, a Severa só ficou conhecida por causa do seu envolvimento com o conde de Vimioso, “esse estoira-vergas delirante [...]” (ALMEIDA, M. de, 1916: 226), que terá descido na escala social até à Severa, para que ela

¹⁹⁰ Maria Severa Onofriana nasceu em 1820, no Bairro da Madragoa, e faleceu em 1846, no Bairro da Mouraria. Transformada no primeiro ícone feminino do Fado, foi a primeira mulher a tocar a guitarra portuguesa e a cantar o Fado pelas ruelas da Mouraria. Foi, inclusivamente, pela sua voz que o Fado chegou aos grandes salões da aristocracia lisboeta, devido ao seu relacionamento amoroso com o Conde de Vimioso – chefe de uma das famílias aristocráticas mais distintas do país e toureiro. Severa ficaria conhecida como um símbolo do Fado, mas isso só veio a acontecer após a sua morte (1846), pois, desde então, vários foram os autores que a homenagearam nas suas letras de fados, cantando-a como uma mulher que, embora de baixas condições, conseguiu transpor as barreiras sociais e levou o Fado para um novo estatuto social.

se elevasse socialmente, já que ela, no entender de Mário de Almeida, “tinha feito parte d’uma horda de ciganos que bivacaram durante muito tempo na Carreira dos Cavalos, esfarelado negócios vágos. Havia n’ella alguma coisa de nómada insubmissa, de bohemia fatalista” (*idem, ibidem*). Muitas são as letras de Fado surgidas a propósito desta relação amorosa da Severa com o conde de Vimioso; aliás a vida da Severa é conhecida através dos fados que lhe foram dedicados. Apesar de se tratar de uma mera história de amor, a verdade é que esta relação contribuiu para sedimentar um lugar do Fado no seio das diferentes camadas sociais, uma vez que podia circular livremente entre as ruas dos bairros populares de Lisboa e os palácios dos fidalgos. Este cariz de articulador das estruturas sociais atribuído ao Fado fará dele uma canção popular mas prenunciadora de um elemento identitário de um povo, de um símbolo nacional.

Após a sua morte, a “meio-soprano dos conservatórios do vício” (CARVALHO, P. de, 2003 [1903]: 62), como foi denominada por Pinto de Carvalho, passou a ser idolatrada entre os populares, dadas as suas características de fadista. Terá sido o ponto de partida para uma série de homenagens que lhe foram feitas, por exemplo, nas letras de fados, em panfletos e periódicos e, até, no mundo do cinema (então emergente entre nós). Marinho e Sardo documentam-nos esta realidade, explicitando os meios mais comuns desta difusão da imagem da Severa que permitiu consolidar o Fado como um género musical mais apreciado:

A celebração da vida de Severa, a partir do texto de Casacão e das posteriores transcrições, transformou parcialmente a visão ontológica sobre a origem do fado [...] e passou a centralizar o fado em Lisboa, em especial na Mouraria, onde Severa o teria de algum modo fundado. Os múltiplos discursos que se seguiram ao texto de Casacão, quer em fados sobre a Severa quer em textos de carácter jornalístico, literário ou histórico e etnográfico, sobrepuseram camadas de informação à imagem de Severa escrita por Casacão e ajudaram a monumentalizar esta mulher transformando-a numa espécie de representação humana do próprio fado.

(MARINHO, H. & SARDO, S., 2012: 88)

O célebre músico Sousa do Casacão referido por Marinho e Sardo, que foi contemporâneo da Severa e a acompanhava nos seus espetáculos, compôs o “Fado da Severa” (datado de 1848),¹⁹¹ cuja letra se apresenta seguidamente, e que foi divulgado, por exemplo, no filme “Fados”,¹⁹² de Carlos Saura, interpretado por Catarina Moura:

¹⁹¹ Este fado está catalogado por Teófilo Braga na página 140 do *Cancioneiro Popular*, de 1867. Encontra-se disponível para visualização no endereço:

<https://www.youtube.com/watch?v=LvjnPx2VDEQ>, acedido em janeiro de 2015.

¹⁹² Disponível in: <https://www.youtube.com/watch?v=uJndNSp9g3A>, acedido em janeiro de 2015.

“Fado da Severa”

Chorai, fadistas, chorai,
Que uma fadista morreu,
Hoje mesmo faz um ano
Que a Severa faleceu.

Morreu, já faz hoje um ano,
Das fadistas a rainha,
Com ela o fado perdeu,
O gosto que o fado tinha.

O Conde de Vimioso
Um duro golpe sofreu,
Quando lhe foram dizer:
Tua Severa morreu!

Corre à sua sepultura,
O seu corpo ainda vê:
Adeus oh! minha Severa,
Boa sorte Deus te dê!

Lá nesse reino celeste
Com tua banza na mão,
Farás dos anjos fadistas,
Porás tudo em confusão.

Até o próprio S. Pedro,
À porta do céu sentado,
Ao ver entrar a Severa
Bateu e cantou o fado.

Ponde nos braços da banza
Um sinal de negro fumo
Que diga por toda a parte:
O fado perdeu seu rumo.

Chorai, fadistas, chorai,
Que a Severa se finou.
O gosto que tinha o Fado,
Tudo com ela acabou.

Estava criado, então, o mito da Severa, que a ligava à visão mais romântica do Fado, como tendo sido a sua matriz. Na opinião de Nery, “o crescimento do mito é, afinal de contas, uma simples dimensão icónica adicional do próprio alargamento da realidade sociocultural em que entretanto se vai convertendo o Fado e para a qual a figura de Maria Severa funcionará como um poderoso elemento agregador” (NERY, R. V., 2004: 71). Exemplo desta teoria é a última quadra da letra do fado “Maria Severa”: “Deixa um filho idolatrado / Que outro afeto igual, não tem / Chama-se ele "o triste fado" /Que vai ser desenjeitado / Se perdeu o maior bem”. Este fado foi escrito e composto por José Galhardo

e Raúl Ferrão, e integra parte do repertório das fadistas [Fernanda Maria](#)¹⁹³ e [Argentina Santos](#).¹⁹⁴

Como é normal, numa sociedade, só se reconhece o valor de alguém após a sua morte, talvez porque na ausência física se valorizem mais os sentimentos, já que somos o povo saudoso, por excelência. Na opinião de Lévi-Strauss, é preciso conhecer primeiro o caminho percorrido dos referentes míticos “como uma sequência contínua” (LÉVI-STRAUSS, 1978: 42), para lhes atribuir um significado histórico. Tal foi o que se passou com a narração da vida desta fadista da Mouraria, cuja fama inicial de meretriz a terá prejudicado, mas, com o tempo, e especialmente, depois da sua morte, os aspetos negativos foram debelados, em prol das suas características de exímia executante do Fado. Esta projeção foi notória em várias áreas culturais, como a música, a literatura (*A Severa*, de Júlio Dantas), a pintura (óleo de José Malhoa, *O Fado*, 1910) e o cinema. O filme [A Severa](#),¹⁹⁵ realizado por José Leitão de Barros, em 1930, foi o primeiro filme sonoro produzido em Portugal e realizado por um português. Estreou no Teatro São Luíz, em Lisboa, no dia 18 de Junho de 1931, e foi um enorme sucesso, pois esteve em cartaz, ao longo de seis meses, tendo sido visto por cerca de 200 mil espetadores.¹⁹⁶ Trata-se de uma adaptação da obra homónima de Júlio Dantas,¹⁹⁷ publicada em 1901, e teve a colaboração do cineasta francês René Clair, na planificação do filme. Foi trabalhado em Paris, nos estúdios da Tobis Francesa, pois em Portugal, não dispúnhamos de meios para tratar o som.

Graças às ligações com elementos da aristocracia, exemplificada com a história da Severa e do Conde de Vimioso, foram-se verificando alterações na forma de execução do Fado, nomeadamente no que concerne ao acompanhamento musical, incluindo, por exemplo, o piano como o instrumento musical eleito. De acordo com Nery,

Desde meados do século XIX que começam também a surgir em número crescente indícios de penetração gradual do Fado nas práticas culturais das classes médias de Lisboa, sobretudo através da edição, a partir da década de 1870, de um conjunto de partituras de fados, onde o próprio recurso à notação musical erudita é bem sinal de que o seu público destinatário não é

¹⁹³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=i59PQUUnXvhs>, acessado em janeiro de 2015.

¹⁹⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3i7TowSaOQg>, acessado em janeiro de 2015.

¹⁹⁵ Visualização do filme integral, disponível no sítio: <https://www.youtube.com/watch?v=xHU2bLZmNMw>, acessado em janeiro de 2015.

¹⁹⁶ Informação recolhida na wikipédia, no sítio:

http://pt.wikipedia.org/wiki/A_Severa_%28filme%29, acessado em janeiro de 2015.

¹⁹⁷ Obra integral digitalizada no endereço: <http://cdn.luso-livros.net/wp-content/uploads/2014/01/A-Severa.pdf>, consultado em janeiro de 2015.

já o das classes populares maioritariamente analfabetas, em cujo contexto e género tinha até então residido primordialmente, mas o do salão burguês.

(NERY, R. V., 2012a: 33)

Face a esta nova etapa da vida do Fado, registou-se, ainda, a sua exibição no teatro musical ligeiro, como nos informa Nery (*idem, ibidem*), o qual julga ter sido o dealbar do teatro de Revista, especificamente com a peça *Lisboa em 1850* (1851). Joaquim Pais de Brito assinala a imprescindibilidade dos fados neste tipo de teatro, já que se tornou impensável “uma peça que não incluia alguns” (BRITO, J. P. de, 1994: 30). Para o musicólogo Nery, terá sido, ainda, pelo alargamento do Fado a um novo público elitista que este género musical chegou a Coimbra, integrando o gosto da juventude académica,¹⁹⁸ pois a sua expansão nesta comunidade estudantil assinala uma significativa adesão ao longo da segunda metade do século XIX.

Consolidada que está esta nova fase do Fado, que se prolongou durante as décadas de 1840, 50 e 60, estando presente nos diferentes meios sociais, percebemos que também a modernização da sociedade em muito contribuiu para que assim fosse. O período da Regeneração e a sua política preconizada pela Monarquia Constitucional, a partir de 1851, tinham como pressupostos elementares da sua ação o progresso material e um investimento no setor industrial. A criação de unidades fabris nos arredores da capital atraiu um grande número de pessoas oriundas dos meios populares, que se sediaram junto à área metropolitana de Lisboa. Mercê destas políticas inovadoras, verificou-se um incremento ao nível das vias de comunicação, mais concretamente em linhas férreas e estradas, procurando, com esse investimento, uma significativa melhoria no setor comercial, pois ficavam mais favorecidas as trocas comerciais. Pese embora este interesse governativo na melhoria das condições económicas do país, notava-se uma estagnação ao nível da cultura, pois uma grande maioria da população permanecia analfabeta. Prevalencia, assim, a pobreza e a iliteracia.

Os principais responsáveis, nesta altura, pela divulgação do Fado junto da aristocracia, eram genericamente caracterizados como prostitutas ou rufias, sem profissão, ainda que não correspondesse exatamente à realidade. Contudo, é sabido que estes grupos sociais, considerados marginais, habitavam a periferia da capital, especificamente os bairros, os quais estão ligados à génese do Fado, em Lisboa.

¹⁹⁸ A este propósito, Nery refere o nome do compositor e cantor Augusto Hilário (Viseu, janeiro de 1864 – Viseu, 3 de Abril de 1896), “o representante mais carismático [...] paradigma por excelência do estudante boémio” (NERY, R. V., 2012a: 35).

A partir da década de 1870, o Fado já não era exclusivo das classes populares, já que tinha entrado no quotidiano das classes médias citadinas, como a burguesia que já havia contactado com este género musical nos seus primórdios de bordel e taberna, ou, mais tarde, através das encenações teatrais. Não será despidendo recordar a influência que tiveram as edições literárias e musicais, compilações de letras e partituras de fados antigos e modernos, que se destinavam a ser cantados, com acompanhamento a piano, o instrumento predileto dos novos burgueses. Registava, então, o Fado uma ascensão social, graças à adesão de um novo público, mais letrado e menos analfabeto.

Outra forma de difusão do Fado para todo o país é pela voz dos operários, classe entretanto surgida, a partir da década de 1870, e que se servia deste género musical para reivindicar os seus direitos, “as suas ideias sindicalistas, socialistas e republicanas radicais no seio das classes trabalhadoras de todo o país” (NERY, R. V., 2010: 56). Era visível um discurso reivindicatório nas letras dos fados que entoavam.

Alarga-se, assim, nessa altura, o

campo de apropriação cultural do fado, com a emergência de executantes destacados e individualizados pela sua qualidade e excelência, com a criação de inúmeros fados para além das formas tradicionais em que era tocado [...] com o começo de publicações de pequenas brochuras, muitas vezes em formas de almanaque, com letras de fado, com a estabilização formal destas letras no modelo da décima com que o fado se vem mesmo a identificar ao findar do século, com a emergência das primeiras autorias. E é, ainda, então que a guitarra é exibida na sua componente específica de acompanhamento do fado.

(BRITO, J. P. de, 1994: 26-27)

Avelino de Sousa, proveniente do meio operário e, simultaneamente, autor de fados, conjectura acerca da utilização do Fado como forma de protesto e de agitação social, o que acaba por criar alguns seguidores desta ideologia, tal como lemos em Nery:

A imprensa periódica, quer a associada genericamente às correntes republicanas radicais, sindicalistas, socialistas e anarquistas, quer a ligada especificamente ao universo do Fado, apresenta inúmeros testemunhos dessa mesma postura de princípio, o mesmo sucedendo com numerosas publicações de volumes isolados, o que continuará a ocorrer até à imposição da censura pela Ditadura Militar de 1926.

(NERY, R. V., 2012b: 33)

Assistimos, portanto, à divisão do Fado em duas fases, tal como expusera Tinop, tendo considerado que

a primeira, a fase popular e espontânea, em que o fado é executado nas baiucas [...], nas vielas [...] e nas casas de hospitalidade fácil [...]; a segunda, a fase aristocrática e literária, em que o fado é executado nas salas e nas praças da moda. Podemos fixar o fim da primeira e o começo da segunda entre 1868 e 1869. E nesta última fase, enquanto a guitarra sobe das espeluncas aos salões, vemos o piano descer dos salões aos botequins safardanas.

(CARVALHO, P. de, 2003 [1903]: 93)

Baseado no texto de Tinop, que afirma: “o fado aristocratiza-se, afidalga-se, conquista direitos de cidade na arte musical [...] Vive-se em plena fadistocracia” (*ibidem*: 278), José Machado Pais realça, também ele, a aristocratização do Fado, o qual

Deixa[ndo] de ser apenas cantado nas baiucas, vielas e hospedarias [...] Terá sido *Calcinhas* o primeiro representante do «canto fino do fado» [...] participava em várias sessões que o marquês de castelo Melhor organizava no seu palácio. Em 1873, realizava-se no Casino Lisbonense o primeiro concerto público de guitarra e as «damas de alta extracção» entusiasmasvavam-se com o «fadinho».

(PAIS, J. M., 1983: 946)

Concomitantemente, em Portugal, vivia-se a humilhação do Ultimato inglês de 1890, “que abalou o país na sua convicção de nação independente e precipitou a movimentação social no sentido da abolição da monarquia” (BRITO, J. P. de, *in* VELHO, G., 2006: 32). Emergia uma situação crítica relativamente à iminente decadência de um país outrora fulgurante, que se verificou até à Implantação da República, em 1910. Muitas das letras dos fados eram, então, produzidas com intenções de “intervenção político-social, ou até de propaganda revolucionária antimonárquica, anticapitalista e anticlerical” (NERY, R. V., 2012a: 43). Existiam, inclusivamente, panfletos políticos e contra o clero, que se referiam essencialmente às desavenças e ao conflito ideológico-político que opunha os absolutistas aos liberais. O texto de Alberto Pimentel documenta exatamente esta feição utilitária do Fado:

Outros fados, especialmente os políticos, e os que celebram algum acontecimento grave, são uma exploração de momento, um recurso de ocasião, que pretende aproveitar a sensação causada no povo tanto pelas tranqüibernas dos governos e dos collegios eleitoraes, como pelos factos de importancia occorridos nas classes superiores.

(PIMENTEL, A., 1904: 39)

Estamos, pois, conscientes de que o Fado foi ganhando um espaço de generalização popular, traduzindo os gostos e as tradições orais de um povo, embora, ocasionalmente, tenha constituído uma forma de intervenção social e política. De acordo com Nery, verifica-se “a presença muito significativa [...] na lírica fadista, no meio século entre a década de 1870 e o final de 1920, desta consciência social de cariz assumidamente contestatário e subversivo da ordem estabelecida” (NERY, L. V., 2012b: 35).

Foi nesta época que começaram a surgir movimentos reivindicativos, uma vez que os operários fabris passaram a organizar-se em grupos, surgindo os sindicatos, e protagonizaram as primeiras greves industriais em Portugal. Lutavam, assim, pelos seus direitos sociais, propalando uma ideologia socialista, inspirada no pensamento marxista. Estes movimentos reacionários foram apoiados pela imprensa, que difundia os fados

criados entre a classe operária, e que foram muito significativos para a ascensão do Fado. Deste modo, a partir da década de 80, o maior número de fadistas é proveniente do proletariado, uma vez que são trabalhadores que vivem dos seus salários, e não vagabundos ou vadios, rufiões ou prostitutas. Se bem que, já na década de 60, havia surgido uma mulher fadista – Cesária – que não era oriunda do mundo da prostituição, pois era operária de uma fábrica em Alcântara. Também apareceram outros nomes de fadistas masculinos, como, por exemplo, o Sales Patuscão, moço de forcados do Conde de Vimioso e um dos possíveis autores do Fado do Vimioso; o Sousa do Casacão e o Paixão, cantores e guitarristas (NERY, R. V., 2004). Estes executantes de Fado não eram, ainda, considerados profissionais, porque apenas cantavam ou tocavam nos seus tempos de lazer ou convívio.

Nos anos 90 do século XIX, começa a existir uma contribuição monetária para os fadistas que se apresentam em público, mais concretamente os que fazem exposições em salas de espetáculos, como teatros ou nos salões aristocráticos.

O Fado atinge, nos finais do século XIX, uma fase de aculturação, dada a sua crescente ligação a novas camadas sociais, o que vai provocar substanciais alterações relativamente à sua formação, mudanças que “condicionam decisivamente o seu perfil poético-musical” (NERY, L. V., 2012a: 36) e que advêm da sua disseminação geográfica, através de apresentações públicas de companhias lisboetas de teatro musical, ou de cantores itinerantes, que circulam pelas festividades populares. Uma das consequências desta divulgação foi a perda da sua identificação com as classes populares, evidenciando sobretudo uma transmissão erudita e não popular, o que é justificado pela existência de letras de Fado no *Cancioneiro de Músicas Populares*, de César das Neves e de Gualdino de Campos (*apud ibidem*: 37). Abandonam, ainda, a componente coreográfica, tornando a execução meramente musical, numa harmonia de voz e instrumentos (NERY, R. V., 2004).

Efetivamente, na segunda metade do século XIX, contaminado pelas ideologias que propagavam na Europa, observa-se a definição de “estéticas de recomposição identitária” (PAREDES, M. de M., 2013: 214), que procuravam ser caracterizadoras da cultura portuguesa. Já vimos, por exemplo, como Eça de Queirós e a designada Geração de 70, por volta de 1870, influenciados por um cosmopolitismo europeu, entendiam que os paradigmas de referência para nós deveriam ser ingleses ou franceses. Todavia, na última década do século XIX, esta visão da apologia do estrangeirismo começou a desvanecer, e

os ideais nacionais ganharam nova propulsão, motivados por um sentimento de autognose, que devia perscrutar as características identitárias num individualismo nacional.

No que ao Fado diz respeito, não obstante a sua desconsideração inicial, não sendo um elemento perfeito para definir o espírito de um povo, acaba por despontar precisamente como canção da alma nacional, graças à sua progressiva adaptação aos vários patamares da sociedade portuguesa. Será, por isso, a perpetuação da expressão da cultura nacional, como preconizaram Pinto de Carvalho (1903) e Alberto Pimentel (1904), nas suas obras, cujas análises vinculam o Fado à alma nacional.

5.5. O Fado no século XX

No início do século XX, assistimos a grandes mudanças sociais que se manifestam ainda a nível político-ideológico e económico. Não se mantém uma estratificação social linear, pois procede-se a reajustamentos e adequações sociais, provocados pela classe da aristocracia, então em declínio, dos quais surgiriam os «novos-ricos», que emergiam pela posse de bens e de dinheiro.

Nos primeiros anos do século XX, o Fado passou a ocupar um lugar na sociedade lisboeta, exercitando-se em diversos espaços de sociabilidade, desde as antigas tabernas de bairros populares, até às casas de pasto onde circulava “uma população de extracção proletária urbana” (NERY, R. V., 2012a: 39) cruzando-se com “os camponeses e vendedores vindos da cintura rural da cidade, com sectores assumidamente marginais, ligados à prostituição, ao contrabando e à pequena criminalidade urbana, bem como as esferas secantes da tauromaquia e da boémia aristocrática e intelectual” (*idem, ibidem*). Um dos fatores que muito contribuíram para a difusão do Fado junto das camadas populares de todo o país foi o surgimento da indústria discográfica (a partir de 1902).

Além da multiplicidade de intervenientes, também os locais onde se produz o Fado se multiplicaram, pois passou a exercitar-se em coletividades de recreio e teatros, embora se tornasse igualmente um meio de diversão em saídas para o campo ou para a praia, em jantares sociais, não esquecendo, porém, as touradas, eventos de miscigenação sociocultural. Brito recorda, ainda, que é nesta altura que se “afirma um modelo de canto que realça a dimensão performativa com a dramaturgia de um desenlace imprevisto” (BRITO, J. P. de, *apud* VELHO, G., 2006: 34), expresso concretamente no improvisado. De acordo com Nery, desde o segundo terço do século XIX, o texto é frequentemente objeto de improvisação, quer envolvendo um único cantor quer em despique entre duas vozes ao desafio” (NERY, R. V., 2010: 65). As letras surgiam, normalmente, de repente (daí os improvisadores também serem apelidados de repentistas), em séries de quadras narrativas sobre qualquer tema. Segundo Brito,

a improvisação trazia consigo a tipificação das formas poéticas que então se vulgarizam e ocupam praticamente meio século de produção fadista. São elas a décima, cuja quadra inicial, designada mote, era dada ao “adversário” para sobre ela este improvisar e construir as quatro estrofes de dez versos; e a quadra simples, que viria a permanecer mais tempo em uso na desgarrada, em canto alternado de dois ou mais cantadores em disputa.

(BRITO, J. P. de, *apud* VELHO, G., 2006: 35)

Em 1904, introduz-se, em Portugal, a gravação sonora, o que inicia um período de desenvolvimento das “gravações acústicas com músicos portugueses, num repertório em que ocupa lugar determinante o Fado” (NERY, R. V., 2012a: 34). Durante uma década, aproximadamente, foram produzidos centenas de registos sonoros do Fado, o que contribuiu “para alargar o espectro de consumo do género, tanto social como geograficamente, à escala nacional” (*idem, ibidem*).

Na Literatura, é também na primeira década do século XX que surgem os estudos mais rigorosos acerca do Fado, no que respeita às suas origens e ao seu repertório; referimo-nos a *História do Fado* (1903), de Pinto de Carvalho, e *A Triste Canção do Sul: Subsídios para a História do Fado* (1904), de Alberto Pimentel.

Com a implantação da República (1910), encarada como uma nova oportunidade para a nação portuguesa, devendo fazer convergir todas as energias no renascimento da pátria, surgem as primeiras publicações periódicas sobre o Fado, entre as quais podemos encontrar *A Alma do Fado*, de Raul de Oliveira, o semanário *O Fado* (1910), propriedade do poeta Carlos Harrington,¹⁹⁹ *A Canção de Portugal* (1916), de Jorge Gonçalves e Artur Arriegas, *A Guitarra de Portugal* (1922-1947), de João Linhares Barbosa, e *A Canção do Sul* (1923-1949), de João Reis (*apud* BRITO, J. P. de, 1994: 27). O mais importante para estes jornais era dar a conhecer ao público como os fadistas viam o Fado, tal como se percebe pela transcrição de uma frase do nº 16, de 1923, de *Guitarra de Portugal*, na qual se subentendem “as opiniões dos cultores do fado sobre o que lhes oferece dizer desta deliciosa Canção Nacional” (*apud* JERÓNIMO, R. e FRADIQUE, T., 1994: 92). Estes semanários e publicações davam conta das ocorrências mais habituais, embora se contivessem em referir algumas situações cuja gravidade causava indignação social.

Importa, ainda, salientar a propagação deste género musical através do recrutamento de jovens de todo o país que iriam ingressar nos batalhões da primeira Grande Guerra. Como adianta Nery, “o cancionero fadista da Grande Guerra acaba, assim,

¹⁹⁹ Este jornal, datado de 1910, “reservava para a sua primeira página o «perfil biográfico» de um cantador, para o qual a fotografia era indispensável” (JERÓNIMO, R. e FRADIQUE, T., 1994: 92).

por constituir um poderoso fenómeno de difusão alargada do Fado em todo o País, no quadro mais geral da intensificação do contacto entre Cultura urbana e rural potenciada em todos os domínios pelo recrutamento” (NERY, R. V., 2012b: 130). Sabemos, a partir da leitura de algumas letras de fados produzidos na frente de combate, que as mesmas apenas dão conta do quotidiano dos soldados nesse conflito. Poder-se-á questionar, outrossim, se não terá começado, então, a delinear-se uma forma peculiar de os portugueses se unirem, quando separados da sua pátria. A este respeito, referimos, por exemplo, o fado intitulado “Amor Pátrio”, de autoria anónima, e, ainda outro fado, igualmente anónimo, designado como “Canção Patriótica”. Considerando o texto de Nery, percebemos que “a memória da Grande Guerra [...] perde assim na canção popular portuguesa a ligação direta à experiência humana concreta da frente de batalha e remete para o terreno simbólico de uma mitologia de exaltação nacional [...] pelo poderoso aparelho de produção ideológica do regime” (*ibidem*: 218).

A partir da segunda década deste século, passou a questionar-se sobre a continuidade da exibição do Fado em meios desfavorecidos, tendo em conta que o público desses lugares era praticamente analfabeto e que poderia adquirir mais instrução por meio do Fado, como consta de um projeto posto em prática por alguns autores de letras do Fado. Existia, por outro lado, a iniciativa de afastar o Fado destes locais e levá-lo exclusivamente para as elites, em palcos e salas de espetáculos, o que era defendido por Linhares Barbosa, diretor da revista *Guitarra de Portugal* (1922) (*apud* BRITO, J. P. de, *in* VELHO, G., 2006: 35). Estava gerado, deste modo, um clima de instabilidade no seio do Fado, dado que várias foram as acusações deduzidas contra fadistas que, entrando em rixas, acabariam por ser detidos e sentenciados a pena de prisão. Por esta razão, também a prisão seria, posteriormente, um espaço onde o Fado tinha voz, com direito a acompanhamento por guitarra. Não esqueçamos que as origens nebulosas do Fado condicionaram a sua reputação, uma vez que assumia geralmente uma “condição subalterna e marginal [mantendo-se] próximo dos espaços de transgressão em relação à ordem e aos valores estabelecidos” (BRITO, J. P. de, 1994: 29).

José Machado Pais observa que, no momento em que eclodiu o golpe militar de 1926, que poria fim à República e com o qual se iniciava uma Ditadura, seria difícil a ideologia moralista do regime aceitar a manifestação cultural de raízes essencialmente populares e bairristas, desenvolvida em locais marginais da sociedade, onde se

evidenciavam laivos de sensualidade e vícios como a prostituição. Por isso, ele assegura que “veremos [é] que os fadistas começam a ser perseguidos como um bando de marginais e só mais tarde o fado se reabilitará, apropriado pelo próprio regime ideológico que o escorraçou, como canção emblemática de uma identidade nacional” (PAIS, J. M., 2012: 7). É imposta a censura prévia e os fadistas não podem exhibir-se livremente, nem nos espaços nem às horas por eles escolhidas. Também as letras dos fados são sujeitas à censura, e os próprios estabelecimentos licenciados para a prática do Fado são obrigados a apresentar os registos de todos os repertórios e respetivos autores.

Na perspetiva de José Machado Pais,

amordaçavam-se as vozes rufias do fado que o cantavam, reivindicando-se a figura do fadista “honesto” e “trabalhador”: aquele que, em surdina, o ensaiava na fábrica, de preferência assobiado, ao “som do martelo” ou do “raspar da polaina”. O fado sente-se então perseguido e, depois da meia-noite, no ambiente de tasca que o viu nascer, é tocado baixinho, de portas fechadas, clandestinamente.

(*ibidem*: 12)

Posto isto, o poder legislativo vigente em 1927 determinou, com o Decreto nº. 13.564/1927, a obrigatoriedade da posse de carteira profissional para que os fadistas pudessem exercer o seu ofício em público, assim como obrigava os recintos e estabelecimentos onde se exibisse o Fado a serem detentores de uma licença; por outro lado, foram proibidas as exhibições de fadistas em horário noturno, no sentido de se protegerem os “cidadãos pacíficos e laboriosos [...] acordados a altas horas por vozes roucas e avinhadas” (PAIS, 1996, *apud* PAIS, J. M., 2012: 12). Considerados como artistas por possuírem carteira profissional, os fadistas vão, gradualmente, abandonar a prática do improviso. Com a profissionalização do Fado,

alguns fadistas da “gema” haveriam de abraçar o profissionalismo, mas isso não os impedia de sussurrarem o que lhes ia na “alma” – um sentimento de perseguição: “Já não se ouvem lindos temas / Na rua do fado Menor / A guitarra traz algemas / O Fado foi p’ró major” (alusão ao major Moura que, no período da ditadura militar, era o terror policial dos fadistas).

(*idem, ibidem*)

Dadas estas condições, nota-se uma evolução do Fado a nível de conteúdo temático, pois as suas letras tornam-se mais literárias, perdendo, por isso, o seu teor popular, o que levou a uma renovação poética do repertório. No que respeita ao acompanhamento musical, como afirma Pinto de Carvalho, “a música, que até aqui brotava da inspiração dos guitarristas e dos cantadores, passa a ser composta por maestros diplomados pelo Conservatório. E, facto curioso, a transformação do *fado* é paralelamente acompanhada da decadência gradual do fadismo” (CARVALHO, P. de, 2003 [1903]: 281). Apesar de

parecer que esta fase seria prejudicial à popularidade do Fado, o certo é que constituiu uma mais-valia para o seu sucesso, pois, desde então, passaria a ser identificada como “canção nacional”. Esta perspetiva foi transmitida pelo jornal *Guitarra de Portugal*, no dia 30 de abril de 1929, ao publicar a introdução de uma obra da autoria de Venceslau D’Oliveira, *Alma de Fadista*, cuja nota crítica constava do seguinte texto introdutório:

Fica, pois, quebrada a lenda acalentada pela detractação canalha de que «o Fado foi sempre uma canção de degenerados, andando só, de começo, na boca de rameiras e rufias que dedilhavam guitarras com tanta agilidade como manejavam a navalha»; - o Fado, para honra de todos os fadistas, hoje [como] ontem, entrou nos mais nobres salões pela mão duma plêiade de ilustres fidalgos, e jamais renegou o cognome – aliás justo, por andar na alma de todos os portugueses – de CANÇÃO NACIONAL.

(OLIVEIRA, V. d’, 1929: 6, itálico no original)

Na década de 30, o Fado será novamente sujeito a uma alteração no seu repertório, mais precisamente no que respeita à forma fixa dos poemas, uma vez que “a tradicional forma estrófica é substituída por uma estrutura de alternância de um refrão fixo com coplas sucessivas. Estes novos fados [...] são desde cedo designados por «fadós-canção»” (NERY, R. V., 2010: 69). Foi também esta alteração motivo para os mais tradicionalistas desta forma musical considerarem que se perdia a pureza original do Fado, visto que tinha cedido à canção ligeira “de figurino cosmopolita” (*idem, ibidem*). No entanto, esta teoria tinha pouca credibilidade, pois como explica Nery, “do ponto de vista da realidade histórica do género, os fados estróficos de textos múltiplos e os fados com refrão de texto único são, pelo menos logo desde a década de 1920, componentes simultâneas e igualmente representativas do repertório do Fado” (*idem, ibidem*). Houve, contudo, fadistas de prestígio, como Alfredo Marceneiro ou Teresa de Noronha, que se recusaram cantar este novo tipo de Fado. A principal característica distintiva deste subgénero musical consistia na existência de uma melodia própria para cada poema, formando um todo indissociável, como se exemplifica pelo *Fado do Ciúme*, *Ai Mouraria* e *Fado Amália*.

O Fado, entretanto, ganhava fôlego através da rádio que se implantara em Portugal, desde os finais da década de 20, e que contribuía para dar uma maior dimensão e facultar uma rápida propagação deste género musical para todo o país. É, ainda, por esta altura (anos 20-30) que se criam as primeiras casas de Fado, em Lisboa. De acordo com informação de Nery (2004), a primeira casa foi o *Solar da Alegria*, cuja inauguração ocorreu em 1928, embora tenha sido reinaugurada em 1931, dado um período de interregno. No periódico *Guitarra de Portugal*, de 6 de fevereiro de 1931, a propósito desta reinauguração, podia ler-se: “cicatrizaram-se as cavernas do pulmão doente e o fado,

o trovador genial da nossa querida Lisboa, vai respirar a plenos pulmões: vai abrir o Solar da Alegria” (1931: 7). O mesmo jornal, em abril do mesmo ano, referia-se a esta casa como “o maior templo do Fado” (*idem, ibidem*). Nestas casas, e para dar cumprimento ao estabelecido no decreto que regulamentava e supervisionava o seu funcionamento, eram impostas determinadas regras, como, por exemplo, o silêncio. Nery confirma-nos que

O Fado conquistou nestes locais um espaço de apresentação privilegiado onde procura o aplauso de franjas distintas da sociedade, e deve por isso dar de si mesmo uma imagem solene, hierática, ritual, reivindicando uma função de corporização nuclear da própria identidade nacional e excluindo por completo qualquer aproximação aos traços de marginalidade que desde sempre lhe foram apontados pelos seus inimigos.

(NERY, R. V., 2004: 198)

Esta disseminação do Fado ganhou um maior impulso devido à ação da burguesia, pois, como mecenas, podia financiar essa divulgação através da rádio e da tipografia, levando-o a outras camadas sociais, bem como a outros espaços geográficos mais dilatados. A rádio funcionou, portanto, como um veículo de promoção do Fado a símbolo da nacionalidade. Associada à amplificação da produção discográfica, foi nos anos de 1930-1950 que a rádio se difundiu mais, tendo contribuído, de forma muito expressiva, para a profissionalização do Fado. Assim, a sua fixação estética através da indústria fonográfica e a sua aceitação no panorama literário português, bem como a integração no mundo da rádio, teatro, televisão e cinema, permitiram uma rápida ascensão do Fado a nível nacional e, mesmo internacional. Apesar de, durante o regime do Estado Novo, a censura prévia ter impedido a profusão de alguns fados, por causa das suas letras, não obstruiu, todavia, a entrada de novos vocalistas que integrariam a classe emergente profissional de fadistas.

A proliferação de estações de rádio, nas primeiras décadas do século XX, obrigou o Estado Novo a legislar sobre a sua fundação e a regulamentação que deviam adotar, através do Decreto-Lei nº 17.899. Com este normativo legal, o governo adquiria poderes de fiscalização e regulação das estações de rádio entretanto surgidas, e usava esta emissora como veículo de propagação dos ideais do Estado Novo. Em 1933, com o Decreto-Lei nº 22.783, o Estado cria a Emissora Nacional de Radiodifusão (EN), tendo nomeado para seu responsável o Capitão Henrique Galvão. Apesar da atitude do presidente deste organismo, que defendia “uma maior abertura em relação ao género de inegável popularidade” (NERY, R. V., 2012a: 45), desta Emissora não constavam transmissões de Fado, pelo que apenas as emissoras privadas o divulgavam. Pelo contrário, na EN, foram transmitidas

várias palestras de Luís Moita, intituladas “Fado: Canção de Vencidos” (1936), que, nas palavras de Nery, pretendiam dar uma imagem do Fado qual “factor de alienação e desmoralização da juventude portuguesa” (NERY, R. V., 2004: 206). Porém, este panorama de negação terminaria, em 1938, com a inserção de um programa dedicado ao Fado, pela voz de Maria Teresa de Noronha.²⁰⁰

Foi criado, nesta altura, em 1945, o espetáculo designado por *Grande Noite do Fado*, “criação exclusiva da Caixa de Previdência dos Profissionais da Imprensa de Lisboa” (COSTA, C. A. da, 1994: 107), realizado, inicialmente, no Coliseu dos Recreios, sendo, posteriormente, transmitido em direto pela televisão. Este espetáculo realizou-se durante todos os anos, entre 1953 e 1974,²⁰¹ tendo como principal objetivo apresentar e lançar novos fadistas. A partir da década de 50, surge a televisão a preto e branco, obrigando, por isso, a rádio a inovar e a adequar-se ao novo público, mais exigente. No final dos anos 50, o guitarrista Raul Nery formou o Conjunto de Guitarras Raul Nery, o qual passou a exhibir-se quinzenalmente na EN.

De acordo com Nery,

a atitude do Estado Novo para com o Fado manter-se-á sempre, aliás, ambivalente: por um lado, há no seio do regime quem aposte na apropriação e manipulação do género, na sua vertente ideológica mais conservadora, como potencial componente de uma mensagem cultural nacionalista, corporativa e, sobretudo, populista; por outro lado, contudo, há também ideólogos próximos do Poder que o repudiam como uma prática de historial demasiado moderno, de contexto demasiado urbano, de uma origem demasiado associada a circuitos marginais, de conotações políticas recentes demasiado subversivas e até de natureza racial demasiado mista para poder ser considerado uma verdadeira «canção nacional»

(NERY, R. V., 2012a: 61)

A hesitação por parte das autoridades portuguesas em assumirem o Fado como representante das idiossincrasias nacionais é, por demais, evidente. No entanto, estudos feitos revelam a disseminação do Fado nas colónias africanas e no Brasil, até aos finais da II Guerra Mundial. Fora deste circuito, regista-se, ainda, um evento muito significativo para a divulgação internacional do Fado, protagonizado pela fadista Ercília Costa,²⁰² que

²⁰⁰ Maria Teresa de Noronha (7 de setembro, 1918 - 5 de julho, 1993), ensaiada pelo guitarrista Fernando Freitas e pelo violista Abel Negrão, iniciou na Emissora Nacional um programa quinzenal, em 1938, apresentado por Dom João da Câmara, composto por quatro fados e uma guitarrada que se manteve em emissão durante vinte e três anos consecutivos, até ao dia em que a fadista decidiu retirar-se da vida artística, em 1962. Informação retirada do sítio: <http://www.museudofado.pt/personalidades/detalhes.php?id=346>, acedido em janeiro de 2015.

²⁰¹ A partir de 1975, foi substituído por outro espetáculo de canção revolucionária no Coliseu, dado que o Fado foi, então, conotado com o fascismo.

²⁰² Ercília Costa (Costa de Caparica, 1902 - 1985) foi uma atriz de revista, compositora e fadista portuguesa. Foi a primeira fadista portuguesa de projeção internacional, a primeira a fazer uma digressão no estrangeiro.

integrou “a representação portuguesa na Feira Internacional de Nova Iorque, em 1939, a convite do Secretariado da Propaganda Nacional de António Ferro” (NERY, R. V., 2010: 57). Porém, esta ação isolada não obteve qualquer reconhecimento internacional do género musical, não tendo suscitado a curiosidade do público americano.

Deste modo, a internacionalização do Fado seria adiada para 1943, altura em que, pela voz de Amália Rodrigues,²⁰³ a convite de “Pedro Teotónio Pereira, Embaixador de Portugal em Madrid [...] para se apresentar na sua Embaixada ao público [...] se abre uma nova fase na promoção do Fado além-fronteiras” (*idem, ibidem*). A partir de então, Amália será convidada, em 1944, para ir ao Brasil, onde alcança enorme êxito e onde voltará no ano seguinte. Passa a ser acompanhada por várias figuras do Teatro Musical ligeiro, entre as quais se destaca Frederico Valério “que começa, entretanto a escrever para a sua voz alguns dos grandes fados-canção que passariam a ser um dos pilares do seu repertório” (*ibidem*: 58). O Brasil ficará, pois, na programação habitual de Amália Rodrigues.

Contudo, a presença do Fado fora de portas não tinha ainda escalado outras paragens, até que, em 1949, Paris recebe a voz inconfundível da nossa diva do Fado. De seguida, em 1950, a sua carreira internacional começa a consolidar-se, com digressões em Berlim, Roma, Dublin, Berna, entre outras capitais europeias. Estreia em 1952, em Nova Iorque, onde é considerada pela imprensa como “a cantora estrangeira mais arrebatadora que os [...] clubes nocturnos apresentam desde há muitos anos [...] trata-se de qualquer coisa muito especial” (*idem, ibidem*).

Após a II Guerra Mundial, e porque se deu o surgimento de várias democracias na Europa, alguns governos atuaram em conformidade com o que haviam feito, no final da Primeira Grande Guerra, os regimes totalitários (Rússia, Itália e Alemanha), que colocaram a arte ao serviço das suas ideologias. Então, Salazar, num momento de isolamento político

Popular na primeira metade do século XX, tempos em que recebeu as alcunhas de “Sereia peregrina do Fado”, “Santa do Fado” e “Toutinegra do Fado”, o seu nome é hoje pouco recordado, visto que as gravações discográficas que realizou são anteriores à década de 1950, altura em que o disco gravado começou a popularizar-se em solo luso. Cantava em direto também na rádio CT1A, uma das primeiros rádios portuguesas. Teve uma produção discográfica bastante intensa. Realizou sucessivas digressões, entre elas, uma em França em 1937, nos Estados Unidos da América em 1939 e no Brasil em 1947.

Informação disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Erc%C3%ADlia_Costa, acedido em janeiro de 2015.

²⁰³ Amália da Piedade Rodrigues (Lisboa, 23 de Julho de 1920² — Lisboa, 6 de Outubro de 1999) foi uma fadista, cantora e atriz portuguesa, considerada por muitos a supremacia do fado, comumente aclamada como a voz de Portugal e uma das mais brilhantes cantoras do século XX. A 16 de Julho de 1958 é feita Dama da Ordem Militar de Sant'Iago da Espada (GCSE). A distinção é entregue por Marcelo Caetano na Feira Internacional de Bruxelas; a 27 de Julho de 1998 é elevada a Grã-Cruz da Ordem do Infante D. Henrique (GOIH). Informação disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Am%C3%A1lia_Rodrigues, acedido em janeiro de 2015.

internacional, optou por adotar a política dos três “F” – Fado, Futebol e Fátima –, numa tentativa de “adoptar uma estratégia de representação ideológica mais próxima do figurino de um autoritarismo conservador com uma forte mensagem nacionalista e populista” (NERY, R. V., 2012a: 65). Então, apropriou-se do Fado como estratégia populista do regime, “da canção ‘ligeira’ à imprensa popular, e da Rádio e Televisão à Revista e ao Cinema” (NERY, R. V., 2004: 238).

De acordo com José Machado Pais, surgem, então, “os maiores esforços de domesticação do fado” (PAIS, J. M., 2012: 12), pois, tal como subscreve Nery,

a colagem ao Fado [...] parece assim emergir agora para as autoridades salazaristas, como um possível instrumento de consolidação do seu Poder, sobretudo pelo encorajamento às temáticas da exaltação patriótica, da evocação ritual da tradição e do apelo a uma atitude de passividade perante um destino individual predeterminado e imutável.

(NERY, R. V., 2012a: 65)

Verifica-se, com esta decisão, que o governo muda drasticamente de opinião sobre o Fado, embora tenha o cuidado de propor alterações nas formas musicais e sociais que, anteriormente, lhe eram peculiares. Esta mudança comportamental do Estado Novo afirma-se, principalmente, ao nível da educação, procurando impor uma ideologia de nacionalismo. De acordo com Manuel Cândido Pimentel,

A política do Estado Novo conseguiu a uniformidade da cultura educativa, impôs às gerações uma visão nacionalista homogênea da História de Portugal, organizou o teatro das mentalidades em torno dos três grandes eixos de «Deus, Pátria e Família», redimensionou o passado nacional, explorando-lhe os valores simbólicos, as memórias colectivas, os estratos míticos, e promoveu por eles a socialização massiva e programática da autoconsciência nacional. Foi a maior instrumentalização política do mito de Portugal, que superou o campo de toda a historiografia ideológica anterior e que criou uma identidade cultural subtraída à problematização e à crítica.

(PIMENTEL, M. C., s/d: 17)

Deste modo, e utilizando o sistema escolar, o Estado Novo revia a sua forma de atuação junto de escritores (antes incómodos para o regime), e passava a apreciar a sua vertente estética, com o intuito de os adequar à sua orientação ideológica da política épico-colonial. Por isso, até 1974, os programas escolares e os próprios manuais do ensino secundário integram um crescente interesse pelo nacionalismo e patriotismo, promovendo a educação a fator de regeneração nacional (CUNHA, C. M. F. da, 2011).

De ritmo proibido, o Fado passou a música nacional por excelência, representante do povo português, sendo Amália Rodrigues a portadora deste emblema e considerada a grande figura do Fado, já que esta decisão governamental coincidiu com o período áureo

da popularidade de Amália, pois a sua projeção internacional estava no auge, e já era conhecida mundialmente. Pais afirma que

o fado acaba por se subjugar ao regime, para poder sobreviver, e é então que se desenvolve e consolida o mito do fado como símbolo da identidade nacional lusa. De manifestação de ‘margem’, o fado torna-se bandeira de um regime, de uma nação. [...] A invenção do fado como “tradição nacional” foi produto de um longo processo. O fado “típico” constitui-se como um estilo evidentemente artificial mas, para ter eficácia simbólica, precisou de ser encarado como tradição.

(*ibidem*: 12-13)

Como facilmente se comprova pelas palavras de José Machado Pais, é a ideia de tradição que leva o regime autoritário a impor o Fado como canção identitária de Portugal. A década de 1950 foi muito profícua na transmissão de uma imagem do país como um retrato do espírito do Estado Novo. O Fado da autoria de Reinaldo Ferreira, com música de Matos Sequeira e Artur Fonseca, intitulado “[Uma Casa Portuguesa](#)”(1953),²⁰⁴ que integrava o repertório de Amália, é o protótipo das características da peculiaridade de Portugal exigidas pelo regime, evocativas da humildade, simplicidade, ou seja, da alma do povo lusitano. Ao mesmo tempo em que o Estado Novo propagava esta ideologia, procurava ressuscitar uma tradição que não queria deixar morrer e que estava enraizada no nosso povo. O Fado continuava a ser identificado com as camadas populares, vistas como “guardiãs das tradições” (KLEIN, A. N. e ALVES, V. M., 1994: 40).

“[Uma Casa Portuguesa](#)”

Numa casa portuguesa fica bem,
pão e vinho sobre a mesa.
e se à porta humildemente bate alguém,
senta-se à mesa co'a gente.
Fica bem esta franqueza, fica bem,
que o povo nunca desmente.
A alegria da pobreza
está nesta grande riqueza de dar,
e ficar contente.

Quatro paredes caiadas,
um cheirinho a alecrim,
um cacho de uvas doiradas,
duas rosas num jardim,
um São José de azulejo,
mais o sol da primavera...
uma promessa de beijos...
dois braços à minha espera...
É uma casa portuguesa, com certeza!
É, com certeza, uma casa portuguesa!

No conforto pobrezinho do meu lar,

²⁰⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RU-Z0SiQKgU>, acessado em dezembro de 2014.

há fartura de carinho.
e a cortina da janela é o luar,
mais o sol que bate nela...
Basta pouco, pouquinho p'ra alegrar
uma existência singela...
É só amor, pão e vinho
e um caldo verde, verdinho
a fumegar na tigela.

Quatro paredes caiadas,
um cheirinho a alecrim,
um cacho de uvas doiradas,
duas rosas num jardim,
São José de azulejo
mais um sol de primavera...
uma promessa de beijos...
dois braços à minha espera...
É uma casa portuguesa, com certeza!
É, com certeza, uma casa portuguesa!

É uma casa portuguesa, com certeza!
É, com certeza, uma casa portuguesa!

O Fado, à semelhança de outras tradições, baseia-se numa constante passagem de testemunho, que vai ocorrendo ao longo de várias gerações. Entre estas diferentes linhagens, vai aprendendo e descobrindo novas aventuras, vai transmitindo mais saber e ganhando mais conhecimento, sem nunca interromper a sua sucessão. As tradições podem eventualmente sofrer adaptações e reinvenções para as gerações mais jovens, as quais se encarregam de as transmitir como legado cultural. Será que o Fado se reinventou entre as várias gerações de uma nação que vivenciou inúmeras vicissitudes sociopolíticas, nos últimos duzentos anos?

Pelo conhecimento que temos da história do Fado, é indubitável que este sofreu, desde os anos 60 do século XX, um enorme salto qualitativo, estimulado essencialmente pela união desta forma de expressão artística, genuinamente portuguesa, à poesia que os nossos poetas maiores produziam. Como porta-bandeira desta caminhada, encontramos Amália Rodrigues, cujas voz e *performance* souberam corporizar o espírito nacional, integrando os poetas eruditos. Ainda na década de 50, interpretou o Fado “[Primavera](#)”,²⁰⁵ com o poema de David Mourão-Ferreira. Amália sempre teve ao seu lado os grandes poetas nacionais, principalmente, a partir da década de 60, partilhando essa vocação com

²⁰⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aIY6gmu8kpw#t=26>, acedido em janeiro de 2015.

Alain Oulman.²⁰⁶ Este diplomata em Paris compôs para a diva do Fado um repertório exclusivo, adequado à sua voz, cujo lirismo era surpreendente. Além das suas composições poéticas, Oulman adequou poemas de autores que Amália já cantava antes, como David Mourão-Ferreira, Pedro Homem de Mello e Luís de Macedo. A estes poetas, juntou também José Régio, Alexandre O’Neill, Cecília de Meireles e José Carlos Ary dos Santos. Desta coordenação, nasceram poemas como “[Gaivota](#)” (com texto de Alexandre O’Neill),²⁰⁷ o “Fado Português” (versos de José Régio), “[Fria Claridade](#)”²⁰⁸ (de Pedro Homem de Mello), “[Com que voz](#)” (Camões),²⁰⁹ entre muitos outros. A genialidade deste compositor propunha uma conjugação de temas musicais portugueses com outros seus originais, razão pela qual, esta parceria se traduziu como um dos momentos mais produtivos da música portuguesa, mais concretamente no género do Fado.

[Gaivota](#) (Autor: Alexandre O’Neill /Alain Oulman)

Se uma gaivota viesse
Trazer-me o céu de Lisboa
No desenho que fizesse,
Nesse céu onde o olhar
É uma asa que não voa,
Esmorece e cai no mar.

Que perfeito coração
No meu peito bateria,
Meu amor na tua mão,
Nessa mão onde cabia
Perfeito o meu coração.

Se um português marinheiro,
Dos sete mares andarilho,
Fosse quem sabe o primeiro
A contar-me o que inventasse,
Se um olhar de novo brilho
Ao meu olhar se enlaçasse.

²⁰⁶ Alain Oulman (Cruz Quebrada, 15 de Junho de 1928 — Paris, 28 de Março de 1990) foi o grande responsável por alguns dos maiores sucessos de Amália. Nascido no seio de uma família judaica tradicional, era um apaixonado pelos livros, pela música e por Amália. O álbum *Busto*, editado em 1962, marcou o início de colaboração de Alain Oulman com Amália. Foi ele quem levou os poetas portugueses, como Luís de Camões, David Mourão-Ferreira, Alexandre O’Neill ou Manuel Alegre, para dentro de casa de Amália. Alain Oulman é também considerado o principal responsável por uma profunda alteração na música que a acompanhava. A 9 de Junho de 1993, foi feito Comendador da Ordem do Infante D. Henrique a título póstumo (ComIH). Informação disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Alain_Oulman, acedido em janeiro de 2015.

²⁰⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TP4BnfUm0eI>, acedido em janeiro de 2015.

²⁰⁸ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=x_B5r1kB5Cc, acedido em janeiro de 2015.

²⁰⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yWUBuwn33QY>, acedido em dezembro de 2014.

Que perfeito coração
No meu peito bateria,
Meu amor na tua mão,
Nessa mão onde cabia
Perfeito o meu coração.

Se ao dizer adeus à vida
As aves todas do céu,
Me dessem na despedida
O teu olhar derradeiro,
Esse olhar que era só teu,
Amor que foste o primeiro.

Que perfeito coração
Morreria no meu peito,
Meu amor na tua mão,
Nessa mão onde perfeito
Bateu o meu coração.

No entanto, o facto de Amália editar um álbum com poesia camoniana intitulado “Amália Canta Camões” gerou bastante controvérsia, sobretudo na imprensa escrita e até em debates televisivos, provavelmente porque era inusitada esta associação, e porque o público não acede facilmente às mudanças. Todavia, a capacidade que Amália demonstrava na interpretação dos poemas era notável e conferia-lhe uma excepcional densidade dramática, o que fez com que todos os tabus criados em seu redor se dissipassem, levando à criação de uma época ímpar na música ligeira portuguesa. Em Camões, um dos mais fortes símbolos de identidade da nossa pátria, a presença do *fado* como destino é mais evidente e constitui, inclusivamente, uma das temáticas da sua poesia lírica. Amália deu voz a um dos sonetos camonianos onde o Fado é o tema abordado:

“[Com que voz](#)”

Com que voz chorarei meu triste fado,
que em tão dura prisão [paixão] me sepultou,
que mor não seja a dor que me deixou
o tempo, de meu bem desenganado?

Mas chorar não se estima neste estado,
onde suspirar nunca aproveitou;
triste quero viver, pois se mudou
em tristeza a alegria do passado.

Assi a vida passo descontente,
ao som nesta prisão do grilhão duro
que lastima o pé que o sofre e sente!

De tanto mal a causa é amor puro,
devido a quem de mi tenho ausente
por quem a vida, e bens dela, aventureo.

Importa salientar que, pela interpretação do poema de Camões, subentendemos que o Fado é tradicionalmente uma música triste, versando geralmente, uma temática taciturna, nostálgica e fatalista. De facto, o *fatum* (Destino) era o tema em evidência, na sua aceção etimológica. Logo, a avaliar pelas letras dos fados, percebemos uma mensagem de sofrimento que perpassa essa alma dolorosa e plangente dos fadistas. Porém, Amália corporizava os sentimentos mais dolentes da alma portuguesa, numa vivência muito subjetiva, o que lhe conferiu o título de musa do Fado.

Durante o período do seu “reinado” como rainha do Fado, Amália reinventou a cultura fadista nacional, mais concretamente, na sua postura e no estilo vocal. A sua imagem influenciou outros seus contemporâneos e estendeu-se ao longo de gerações. Exemplo disso é o uso do traje negro que passou a incorporar-se no código performativo do fadista. A sua participação em vários filmes musicais, entre 1947 e 1964, como *Capas Negras*, *Fado: História de uma Cantadeira*, *Sol e Touros*, *Sangue Toureiro* e *Fado Corrido*, entre outros, assinalaria, de forma muito relevante, os anos áureos do Fado. O mesmo se passa no âmbito do teatro musical e no teatro de Revista, com a intervenção de nomes consagrados do Fado, a saber: Amália, Hermínia Silva, e compositores ou intérpretes, como Frederico Valério, Frederico de Freitas ou Carlos Paredes (NERY, R. V., 2012a).

Ao longo das décadas de 1960 e 1970, surgiu uma nova geração de fadistas, dentre os quais, lembramos Maria da Fé, Teresa Tarouca, João Braga, Carlos Zel e Carlos do Carmo, tendo este desempenhado um “papel reformador nos planos do recurso aos poetas eruditos e a compositores oriundos de outros géneros musicais (entre estes [...] Fernando Tordo, Paulo de Carvalho ou António Vitorino de Almeida)” (NERY, R. V., 2012a: 75). Outros autores emergiram para comporem letras e músicas de fados, sendo de realçar o próprio Carlos do Carmo que terá atraído nomes como os já referidos Paulo de Carvalho, Fernando Tordo e Rui Veloso, associados ao *pop rock*, José Luís Tinoco do *jazz*, José Mário Branco da canção de intervenção ou António Vitorino de Almeida da música erudita (NERY, 2012a).

Durante o período da Guerra Colonial (1961-1974), o regime de Salazar, adjuvado pela Censura, proibiu a existência de qualquer Fado que associasse a vivência dos militares

neste cenário de guerra, apesar de terem sido cantados pelos próprios soldados mobilizados em África, cujas gravações realizadas por antigos combatentes ainda existem, como consta do *Cancioneiro de Niassa* (NERY, R. V., 2012a).

No período revolucionário da Revolução dos Cravos, em 25 de abril de 1974, o Fado sofreu um revés, dada a conotação que lhe era feita com o regime ditatorial. Durante alguns anos, o Fado foi relegado para segundo plano, a nível nacional, sendo preterido face a outros géneros musicais, de índole mais interventiva. Assim, Amália Rodrigues consolidaria a sua carreira internacional, “quando um súbito ostracismo político inteiramente injustificado dificulta durante alguns anos o seu contacto directo com o público português” (NERY, R. V., 2010: 59). Pese embora esta sua projeção internacional, Amália ficava condicionada na apresentação de alguns dos fados do seu repertório, por serem considerados muito tradicionais, e portadores de uma idiosincrasia muito portuguesa, incompreensível aos ouvidos não portugueses. Divulgava, por isso, os fados-canção, da autoria de Frederico Valério, “de uma linguagem melódica universal onde o sabor fadista advém do dramatismo castiço intrínseco do canto e não tanto da tradição” (*ibidem*: 60). Deixava, portanto, arredados da sua apresentação no estrangeiro os poetas nacionais mais eruditos, como Bernardim Ribeiro, Camões, David Mourão-Ferreira, entre outros.

Em 1976, “com a reafirmação do quadro constitucional e a estabilização do regime democrático, o Fado depressa volta a ocupar o seu espaço natural no contexto da vida cultural portuguesa” (NERY, R. V., 2012a: 83). O nome de Carlos do Carmo constava do programa da primeira Festa do Avante e foi escolhido como único intérprete para o Festival RTP da Canção de 1976 (NERY, *ibidem*). Integrando o grupo de fadistas ligado ao Partido Comunista, cujo intuito consistia na revitalização do Fado, através da renovação e na “adoção de letras de cariz político progressista mais ou menos acentuado” (NERY, R. V., 2004: 257), Carlos do Carmo vai ganhar prestígio entre os anos de 1974 e 1975. Em 1977, no seguimento da procura da poesia erudita para ser cantada no Fado, Carlos do Carmo edita um álbum dedicado integralmente a celebrar os versos de Ary dos Santos, intitulado *Um Homem na Cidade*.

Durante a década de 80, estes dois fadistas (Amália e Carlos do Carmo) serão os ícones deste género musical, ainda que tenha surgido uma vasta plêiade de novos executantes, muitos deles chegados apenas pelas “referências discográficas, sem qualquer

laço familiar, social ou geográfico aos circuitos tradicionais da prática do género” (NERY, R. V., 2012a: 116), contrariamente ao que se verificava no passado. O Fado entra, novamente, no dia a dia dos portugueses, voltando a inspirar compositores e intérpretes.

Segundo Nery,

direta ou indirectamente, após décadas de isolamento no seu reduto próprio, o Fado afirma-se aqui como referência inspiradora para um grande número de discursos musicais alternativos cujo único traço comum parece ser o da busca multidireccional de uma identidade nacional bem reconhecível na Música popular portuguesa.

(NERY, R. V., 2004: 262)

O mercado musical vai sendo, igualmente, invadido por outras formas de música popular e urbana nacionais, embora o êxito do Fado fosse notório quer a nível nacional quer internacional, com a “emergência do circuito da «World Music», em que à partida se desenha uma apetência natural pelo género” (NERY, 2012a: 86).

Na década de 90, apareceu uma nova geração de jovens fadistas, os quais desconheciam a polémica em volta das origens do Fado assim como a conotação com o Estado Novo. Entre estes, consagraram-se nomes como Camané, Aldina Duarte, Mafalda Arnauth e Maria Ana Bobone, Mísia e Cristina Branco. Com a realização da exposição Lisboa 94 – Capital Europeia da Cultura, o Fado ganhará novo relevo, pois é incluído no programa deste evento com grande projeção. Este acontecimento será determinante para, no futuro, se incluir nas diferentes manifestações artísticas, nomeadamente na Expo’98, no Porto 2001 ou Guimarães 2012. Importante marco desta recente valorização do Fado na nossa cultura foi a inauguração, em Lisboa, no ano de 1998, do Museu do Fado, inicialmente designado por Casa do Fado e da Guitarra Portuguesa. Também a nível internacional, se tem destacado o Fado, mais concretamente desde a década de 1990, uma vez que este género musical tem penetrado vários contextos do mercado mundial, mediante a sua entrada em festivais ou concertos.

Não podemos deixar de referir outro dos momentos mais emblemáticos para a consideração que o Fado tem recebido entre nós; aquando da morte de Amália, em 1999, foi decretado luto nacional, e, posteriormente, os seus restos mortais foram trasladados para o Panteão Nacional da Igreja de Santa Engrácia, facto, até então, inédito, pois nenhuma figura do Fado tinha recebido iguais honras nacionais.

5.6. O Fado no início do século XXI

A partir do ano 2000, o Fado passou a desempenhar o papel principal em vários espetáculos teatrais de renome, como, por exemplo, os realizados por Felipe La Féria, *Amália* ou *História do Fado*. Fora de Portugal, há a referir a importante revelação que o filme *Fados*, do cineasta espanhol Carlos Saura (1932-), que lhe valeu o Prémio Goya (o mais importante galardão da indústria cinematográfica espanhola) para a melhor canção original, atribuído pela Academia de Artes e Ciências Cinematográficas de Espanha a Carlos do Carmo, pela interpretação do Fado Menor em Versículo, intitulado “[Fado da Saudade](#)”,²¹⁰ com nova letra de Fernando Pinto do Amaral. A este respeito, surgiu uma polémica acerca da sua autoria, por existir, segundo alguns herdeiros de Alfredo Marceneiro, uma versão original de Fado Menor Versículo, atribuída a este fadista, intitulada “[Pierrot](#)”,²¹¹ da autoria de João Linhares Barbosa, datado de 1928.

Continuaram a surgir nomes de relevo, que viriam a destacar-se e a enraizar-se no seio do Fado, como, por exemplo, Ana Moura, Carminho, Kátia Guerreiro,²¹² Mariza e Ricardo Ribeiro, Ana Sofia Varela, Cristina Nóbrega, Cuca Roseta, Joana Amendoeira, e outros.

Com a proliferação dos *media*, mais especificamente, com a internet, o Fado pode chegar, hoje, aos quatro cantos do mundo. Fundamental tem sido o papel da Rádio Amália

²¹⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vw-3ccM2f6g>, acessido em janeiro de 2015.

²¹¹ Disponível em: <http://jepleuresansraison.com/2011/10/08/o-pierrot-fado-versiculo-alfredo-marceneiro/>, acessido em janeiro de 2015.

²¹² Ana Moura, Carminho e Kátia Guerreiro foram recentemente homenageadas, no dia 27 de janeiro de 2015, com a Comenda da Ordem do Infante D. Henrique, além de Ricardo Ribeiro e Mário Pacheco, guitarrista e compositor de Fado. A condecoração foi feita pelo presidente da República Aníbal Cavaco Silva, no Museu do Fado, em Lisboa. Antes, já Amália, Vicente da Câmara e Mariza haviam sido distinguidos com esta comenda, pelo seu reconhecido talento no Fado. A Ordem do Infante foi criada em 1960 e destina-se a distinguir personalidades que, pelos seus serviços importantes, tenham representado Portugal no estrangeiro.

que, desde o seu nascimento, em 2009, tem atingido os maiores níveis de audiência de uma Rádio não generalista, dado o seu exclusivo interesse pelo Fado.

Entretanto, o Fado tem contaminado outros géneros musicais, desde o pop rock ao jazz, ou músicas alternativas. Exemplos disso são o surgimento do projeto *Amália Hoje*, dos *Deolinda* ou António Zambujo, este mais ligado ao cante alentejano e à música popular brasileira. Também a fadista Mariza deixa entrever uma certa similitude com as suas raízes africanas, no que respeita ao seu estilo vocal e à sua presença cénica (*apud* NERY, R. V., 2012a).

A divulgação do Fado tem registado audiências cada vez maiores e tem sido dilatado por públicos mais díspares, numa conquista perene dos mais jovens, que, hoje, numa atitude muito diferente da verificada no início do século XX, conceituam o Fado, efetivamente, como o pulsar de um património vivo em constante exaltação. A inserção do Fado na Lista Representativa do Património Cultural Imaterial da Humanidade, em 2011, assinala o Fado como produto de um processo construtivo deste género musical enquanto símbolo da identidade nacional portuguesa. O Fado deixava, então, de pertencer aos becos lisboetas onde era consumido pelos violadores da lei e pelos transgressores dos códigos ético-morais, com os quais se identificava, e ganhava uma dimensão de símbolo nacional, representativa de um povo nos vários palcos internacionais. Conquistou, assim, o epíteto de “cultura-mundo” (LIPOVETSKY, G. e SERROY, J. 2008: 112), a qual, apesar da sua dimensão universal, em contacto com outros gostos e outros parâmetros culturais, não abandonou as suas unicidades nacionais.

Esta desterritorialização iniciada, na década de 60 do século XX, pela voz de Amália, não impediu que o género musical autêntico se perpetuasse na sua essência cultural e linguística do povo português, ainda que traduzida para outras línguas, uma vez que Amália insistiu, desde o início da sua carreira internacional, “em cantar outras línguas e outros cançoneiros” (NERY, R. V., 2010: 60). Sempre que atuou fora do país, por exemplo no *Olimpia*, em Paris, dava entrevistas nas diferentes línguas.

Assim, começou por cantar fados em castelhano,²¹³ “perante grandes protestos patrióticos [...] que vêem neste eclectismo ibérico uma perigosa abertura e um suposto imperialismo castelhano” (*ibem, ibidem*). Cantou, de seguida, com ritmos de samba

²¹³ Ver vídeo inédito de uma atuação ao vivo de Amália, cantando em castelhano; disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nlvZ92JUh0>, acedido em janeiro de 2015.

brasileiro, e, mais tarde, gravou em francês, uma música composta para si por Charles Aznavour, “[Aïe!, Mourir Pour Toi](#)”,²¹⁴ e em italiano, com destaque para “[Una Canzone Per Te](#)”.²¹⁵ Como a própria Amália dizia, cantava sempre o que “lhe sabe a Fado”, ou seja, “aquilo que numa canção noutra língua lhe pode sugerir o mesmo canto magoado, a mesma tensão dramática, a mesma entrega emocional” (*idem, ibidem*). Para ela, todos os sentimentos que brotassem genuinamente compunham o Fado; vejamos esta atitude no Fado “[Tudo Isto É Fado](#)”,²¹⁶ do compositor F. Carvalho (Lisboa, 1913 - 1967):

“Tudo Isto é Fado”

Perguntaste-me outro dia
Se eu sabia o que era o fado
E Disse que não sabia
Tu ficaste admirado
Sem saber o que dizia
Eu menti naquela hora
Disse-te que não sabia
Mas vou-te dizer agora
Almas vencidas
Noites perdidas
Sombras bizarras
Na Mouraria

Canta um rufia
Choram guitarras
Amor ciúme
Cinzas e lume
Dor e pecado
Tudo isto existe
Tudo isto é triste
Tudo isto é fado

Se queres ser o meu senhor
E teres-me sempre a teu lado
Não me fales só de amor
Fala-me também do fado
E o fado é o meu castigo
Só nasceu pr'a me perder
O fado é tudo o que digo
Mais o que eu não sei dizer.

Amália foi considerada como metáfora da revolução do Fado, por encetar um percurso novo, trilhando novos rumos e novas perspectivas de estudo e de análise do Fado na sua relação com Portugal e o mundo. Apesar de se ter reinventado e renovado ao longo

²¹⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KyJGa8velVg>. Existe, ainda, a versão pela voz de Charles Aznavour, disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=cwQ5QK1E9VM>, acessido em janeiro de 2015.

²¹⁵ Disponível em: http://www.dailymotion.com/video/xdsv33_amalia-canzone-per-te_music, acessido em janeiro de 2015.

²¹⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Hxy4J9fcxig>, acessido em janeiro de 2015.

dos últimos anos, “o *fado* – que, á maneira do ouro, se vai enobrecendo sob a patina dos anos – não pode, como tantas outras coisas, desaparecer na promiscuidade das novas usanças cosmopolitas e na banalização caprichosa das modas” (CARVALHO, P. de, 2003 [1903]: 287).

Partilhando desta opinião, entre nós, atualmente, o Fado tem sido revigorado, com inúmeras iniciativas. Aquando da celebração dos 125 anos de Fernando Pessoa, a *Warner Music Portugal*, com o apoio da *Casa Fernando Pessoa* e do *Museu do Fado*, editou uma coletânea intitulada “[Fernando Pessoa – O Fado e a Alma Portuguesa](#)”,²¹⁷ na qual reúne vários poemas escritos por Pessoa, ao longo da sua vida. É o primeiro álbum que congrega a poesia pessoana e a música emblemática da nossa nação, isto é, aqui se cruzam dois dos nossos mais importantes patrimónios: a poesia e o Fado. Com a participação de vinte e um dos nomes mais consagrados das novas gerações do Fado, como sejam Mariza, Camané, Carminho, Mafalda Arnauth, Ana Sofia Varela, Kátia Guerreiro, entre outros, é um dos álbuns mais ricos da poesia e da música contemporâneas. Não é, porém, inédita a iniciativa de musicar a poesia de Fernando Pessoa, pois existem vários fados baseados nos seus poemas, como, por exemplo, o poema “[O Infante](#)”,²¹⁸ interpretado por João Braga, e, ainda apresentado ao vivo em Istambul por [Dulce Pontes](#).²¹⁹ O poema “[Mar Português](#)”²²⁰ foi, igualmente, cantado por Frei Hermano da Câmara e Américo. Também Mariza já gravara o poema de Pessoa “[Cavaleiro Monge](#)”.²²¹

Retomando o texto da Convenção para a Salvaguarda do Património Imaterial da Humanidade, UNESCO, 2003 (Artº 2, alínea 1), que afirma que este património imaterial “transmitido de geração em geração, é permanentemente recriado pelas comunidades e grupos em função do seu meio, da sua interação com a natureza e a sua história, proporcionando-lhes um sentimento de identidade e de continuidade [...], concluímos que, atualmente, assim como o dissera Tinop, no início do século XX, “o fado conserva um carácter estreme de individualidade local, e o povo vai recolhendo, hereditariamente, a

²¹⁷ A primeira parte da apresentação desta compilação encontra-se disponível no endereço eletrónico: <https://www.youtube.com/watch?v=LnkbOzSBf8I>; a segunda parte está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NQ6CvfoNqKQ>. Recomendamos, ainda, a consulta da página <http://sevenmuses.pt/lancamentos/cd/fernando-pessoa-o-fado-e-a-alma-portuguesa/>, da qual constam os nomes dos poemas e respectivos intérpretes dos fados. Acesso em janeiro de 2015.

²¹⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VoWpDDLLKuU>, acedido em janeiro de 2015.

²¹⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bP3CCh09dVk>, acedido em janeiro de 2015.

²²⁰ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=MLQqH_TcTs, acedido em janeiro de 2015.

²²¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LTvjdkvDZHs>, acedido em janeiro de 2015.

memória e o gosto, o ritmo e o sentido dessa canção amada, e conserva-a religiosamente, como um piedoso legado dos seus ancestrais” (CARVALHO, P. de, *ibidem*).

Cabe, portanto, a todos os detentores do ADN do Fado, nomeadamente, poetas, músicos, compositores, fadistas ou meros apreciadores de Fado, preservar este património, cuja tradição corre na seiva deste género musical e vibra pelas cordas de uma guitarra. Impera sobre todos este desígnio de impedir que a corrupção se apodere de um tesouro tão nosso, que, não obstante a sua permanente resignificação, devemos esforçar-nos por manter vivo, mesmo que recriado ou reinventado, *ad æternum*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No que respeita à formação do caráter do povo português, devemos aceitar que este tenha resultado de uma mistura de povos, dilatada no tempo e abundante no número de elementos envolvidos. O contacto desenvolvido de culturas e a aliança de povos pode, assim, explicar a complexidade do Português – o único ser do mundo que atribuiu significado à saudade e soube levar esse sentimento ao mundo que o próprio ajudou a criar. A cultura portuguesa nasce, pois, de uma construção da ideia de Nação, encarada como o habitáculo do cultural identitário. Alberto Pimentel, enquanto português diz o seguinte: “Orgulhamo-nos de possuir a palavra «saudade», que exprime melhor do que qualquer outro vocábulo das línguas estranhas o doer da ausência, isto é, um pensamento triste, consolação única das almas inconsoláveis por efeito de uma separação dolorosa” (PIMENTEL, A., 1904: 30), o que é revelador do orgulho nacional derivado da palavra “saudade”.

O saudosismo constituiu uma atitude perante a vida, que era tipicamente demarcada na literatura portuguesa e pretendia fazer incitar e ressuscitar o espírito lusitano na “Raça” portuguesa, pelo sentimento-ideia da saudade, como doutrina filosófico-político-social que buscava no passado glorioso – qual idade de ouro – de Portugal (em manifesta decadência) a inspiração transcendental para um futuro ainda mais glorioso. O que motivou os homens da *Renascença Portuguesa* e os principais nomes do saudosismo foi o desejo de, através dos textos da revista *A Águia* e, posteriormente, com Pessoa, em *Mensagem*, promover a “conquista da Distância” através de novas navegações que permitissem a elevação de Portugal e sua inclusão na tão sonhada Civilização. “A Poesia converte a matéria em espírito; e, por isso, ela intervém na criação da alma pátria, definindo e sublimando as suas qualidades, e tornando-as, ao mesmo tempo, universais e duradouras” (PASCOAES, T. de,

1978: 86). O saudosismo de Pascoaes é, portanto, idiossincrasia portuguesa, mas pretende ser de realização universal. “A saudade constitui, pois, para o etno-português, um fenómeno subjectivo extraordinariamente original. Nascido de uma concepção etno-sincrética das populações galaico-portuguesas, começou esse sentimento por manifestar-se através da poesia lírica [...]” (FONSECA, A. F. da, 2003: 236).

A música tem um valor incontestável para a apropriação e apreensão do real, permitindo conhecer a concepção do mundo e dos seus elementos, e, ainda, pela evocação ou imaginação, entender o passado e projetar o futuro. O Fado, enquanto sentimento e reflexo das inquietudes humanas, persiste, transformando-se, internacionalizando-se e mostrando-se cada vez mais como a melhor das formas de expressar-se um sentimento tão nosso, tão lusófono, como é a saudade.

Não obstante o reconhecimento do Fado como a expressão da sentimentalidade lusitana, da sua angústia coletiva, foi considerado, inicialmente, como marginal e ligado à prostituição, principalmente durante a Primeira República, com referências explícitas à fadista Severa. Nascido nos bairros mais pobres da Lisboa do século XIX, entre os escravos e criados, marinheiros e operários, marialvas e vadios, dentro e fora dos prostíbulos dos arredores da capital, o Fado foi ascendendo socialmente, deixando de se identificar com o lado marginal da sociedade e passando a frequentar os salões da burguesia e da aristocracia, até chegar à canção nacional, adotada pelo Estado Novo, a partir de 1937. Essa imagem imoral do Fado só terminaria nessa altura, em que também o fadista passou a ser encarado como artista e porta-voz do Fado, símbolo nacional. Esta situação tornou-se mais célere, graças à carreira em ascensão, inclusivamente a nível internacional, de Amália Rodrigues, a qual se converteria, por excelência, não só na mais famosa representante do Fado, como também na cantora nacional de Portugal.

Com Amália, as letras do Fado abandonam a dimensão de narrativa cantada e, progressivamente, os poemas passaram a existir enquanto criação estética, individualizada. Por seu turno, as músicas eram feitas para acompanhar determinados poemas. Exemplo disso foi o compositor francês Alain Oulman, que compôs inúmeros trechos musicais para musicar os poemas de Camões – v. g. “[Erros meus, má fortuna, amor ardente](#)”²²² – para serem cantados por Amália. No entanto, Amália também cantou muitos poemas feitos

²²² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xLGLsPbh8M0>, acessado em janeiro de 2015.

propositadamente para si, nomeadamente por Alberto Janes, tendo este abordado, nos seus versos, o tema da saudade, tão característico do idioma fadista, como se exemplifica:

Tenho a janela do meu peito
Aberta para o passado
Todo feito de fadistas e de fado!
Espreita a alma na janela,
Vai o Passado a passar,
Ao ver-se nela, a alma fica a chorar.

O mesmo aconteceu com o fadista Carlos do Carmo, com os seus músicos e os poemas de Ary dos Santos, nomeadamente “O Fado dos Azulejos” (*vide* excerto), em que a temática saudosista está, ainda, muito evidente:

Azulejos da cidade,
numa parede ou num banco,
são ladrilhas da saudade
vestida de azul e branco.

Bocados da minha vida,
todos vidrados de mágoa,
azulejos, despedida
dos meus olhos, rasos de água.

Importa, contudo, entender por que se liga o Fado à alma nacional, pois temos que recuar até às suas raízes etimológicas latinas, ao *fatum* ou “Destino”, do qual também divergiram outros vocábulos da língua portuguesa como “fatídico”, “fatal”, “fatalidade”, que carregam uma semântica de tragicidade, tendencialmente vista como signo do nosso país. Nós somos um povo originariamente triste, saudoso e com tendências para a desgraça, mercê de todas as contingências históricas por que passamos. Num poema de Pessoa, interpretado por Mariza, o poeta afirma que “Há uma musica do Povo /Nem sei dizer se é um Fado [...] É uma simples melodia /Das que se aprendem a viver.../Mas é tão consoladora/A vaga e triste canção...” (PESSOA, F.).

Alberto Pimentel, afirmou, também, que

o fado tem a poesia natural das grandes angústias, a tristeza dos que sofrem desamparados. É o hymno da desgraça, o romance das maguas obscuras, a epopeia do povo. Não há sentimento doloroso que a linguagem melancólica do fado não reproduza desde a saudade do tombadilho até à afflicção do lupanar [...]

(PIMENTEL. A., 1904: 152)

Num editorial de *A Canção do Sul* (nº 4, de 22 de abril de 1923), podia ler-se que “O Fado não é nem do Lírico, nem da taberna: É do coração. O seu autor é o Sentimento [...]” (*apud* VALVERDE, P., 1999: 18), remetendo para o domínio sentimental esta tipologia musical, pelo que não se deve ter a sua posse exclusiva, isto é, qualquer povo pode reivindicar o seu

domínio, o que vai justificar a relação com o étimo latino, de semântica sentimental e fatalista.

Há, porém, um universo de referência muito peculiar que envolve o Fado, e que faz dele pertença de um povo específico, por se vincular a um imaginário que é genuinamente português, quer no que respeita ao contexto histórico quer em relação ao aspeto musical. Transmitido oralmente, o Fado não é aprendido formalmente, ele expressa os sentimentos mais autênticos de cada sujeito, embora se sirva do suporte musical e se torne público em espaços próprios para esse efeito, como, por exemplo, as Casas de Fado. Deste modo, um fadista canta verdadeiramente o que sente, de acordo com as suas vivências, embora possam ser comuns a outros sujeitos, da mesma geração ou da mesma comunidade. Assim, encarado como identidade discursiva, o Fado pode transmitir um conjunto de valores, crenças ou símbolos de um povo. Por outro lado, o vasto leque de sentimentos abordados nas letras dos fados é comum a uma espécie e não apenas a um povo; exclui-se, talvez, a saudade, sentimento mais genuíno português, que reflete a nostalgia e a melancolia, a dor da ausência. O Fado intitulado “O Fado de ser Fadista”,²²³ da autoria de Artur Ribeiro e interpretado por Joana Amendoeira, elenca exatamente as características deste género musical:

“O Fado de ser fadista”

Fado é destino marcado,
Fado é perdão ou castigo,
A própria vida é um fado,
Que o coração traz consigo.

Seja canção fatalista,
Ou prece de quem sofreu,
O fado de ser Fadista
é sina que Deus me deu

Refrão:

Fado é ternura,
Fado é dor,
Fado é tristeza,
Fado é como que uma reza,
De quem sofre ou é feliz.

Fado é loucura,
É saudade, é incerteza,
E é a bem mais Portuguesa
das canções do meu País.

²²³ Disponível para visualização in: <https://www.youtube.com/watch?v=aDabVw0jXog>, acessido em janeiro de 2015.

Fado é tudo o que acontece,
Quando se ri ou se chora,
Quando se lembra ou se esquece,
Quando se odeia ou se adora.

É ter um jeito de artista,
P'ra moldar ao fado a voz,
E o fado de ser Fadista
a morar dentro de nós.

Notamos que, nas várias letras dos fados, começava por se contar uma narrativa de teor mais ou menos dramático do quotidiano, mas muitas das letras abordavam temáticas mais abstratas, do domínio emocional e moral, como a saudade, o destino ou a morte. O cânone melodramático permaneceu na composição poética, ao longo dos tempos e, no caso do discurso do Fado, que constitui o pilar de uma imagem cultural extremamente forte, a manipulação dos termos e das situações emocionais concebe uma forma de conhecer o mundo ou até de construir um mundo cultural específico.

Aqui reside o essencial da identidade de um povo: a vivência conjunta, numa relação com o Outro, dentro de uma comunidade de interesses afins, que reflete um estado de alma coletivo. O Fado, como estandarte desta identidade, concilia em si a saudade e a esperança associados à vivência de uma nação, cuja história está repleta de episódios que enaltecem o seu povo ou que, por outro lado, o humilham.

Vivemos, então, como portadores de uma crise de identidade? Fomos, por vezes, audaciosos, mas logo derrubados pela ousadia; procuramos uma grandeza ilusória que, efetivamente vivemos de forma muito esporádica, mas que permanece na nossa memória coletiva. Somos perseguidos pelo fantasma da submissão a Castela e da opressão a um regime ditatorial, mas procuramos resgatar a nossa nação pelo sentimento saudoso, o que é paradoxal da nossa identidade.

Afinal, o conceito de identidade deve ser reavaliado, pois temos que a conceber como algo *in fieri* (em constante adaptação) e não como *factus* atribuído ao sujeito, de forma natural e inalterável, por pertença a determinada comunidade. Devemos, também, distinguir identidade nacional de patriotismo, porquanto amar a pátria não significa que se tenha uma noção completa da sua identidade nacional, embora um patriota tenha mais facilidade em se ligar aos seus compatriotas por partilhar dos mesmos sentimentos, no que respeita à consciência histórica do seu país.

Álvaro Ribeiro (1937) anunciou, na sua *Doutrina Fadista*, que

A ideia de destino gera, no fadista, um sentimento de solidariedade e de irmandade que dificilmente se poderá encontrar fora do povo português; não que a outros povos faltem sentimentos comparáveis, mas falta-lhes a mesma fundamentação emotiva [...] o mesmo sentimento patriótico une qualquer povo espalhado pelo mundo; um hino. [...] Mas o sacramento do fado produz um milagre maior e diferente, coisa que só um grande artista poderia exprimir em palavras, coisa que só pode ser negada por quem seja isento de emotividade autêntica. Há no fado um não sei quê, que só o próprio fado pode dizer, mas que não se pode negar.

O Fado, habituado a ser segregado, ganhou uma nova dimensão, libertando-se do estigma matricial e é, hoje, a canção de um país, a forma de expressão de um povo, na sua forma peculiar de entender e apreender o mundo. O Fado é, segundo Álvaro Ribeiro, “a cristalização da essência de uma alma nacional”.

É nosso dever preservar este espólio literário e musical que detemos, pois traduz a nossa alma, o espírito do nosso povo, e identifica-nos como membros do mesmo corpo que é a nossa nação, portadora de sentimentos de pertença a uma pátria que é Portugal. Ainda que integre a Lista do Património Cultural Imaterial da Humanidade, ainda que seja conhecido por todo o mundo, e ainda que outros povos e outras línguas o pretendam cantar, há algo que é e será imutável: a casa do Fado é Portugal, e o seu berço, Lisboa.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA ATIVA

ALMEIDA, Avelino de (1923) – “O Lodo: peça em três actos, de Alfredo Cortez, representada, em récita única, no Politeama”. In *Ilustração Portuguesa*, 14 Julho. Disponível em: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/IlustracaoPort/IP21.htm>, acedido em 22 de junho de 2012.

AZEVEDO, Manuela (1981) – *Guerra Junqueiro, a obra e o homem*, Lisboa: Arcádia.

BRAGA, Teófilo Fernandes (1894) – *A Patria Portuguesa – O Território e a Raça*, Porto.

BRAGA, Teófilo (1867) – *Cancioneiro Popular* (Coligido da Tradição), Coimbra: Imprensa da Universidade. Disponível em formato digital in: http://books.google.pt/books?id=hmIuAAAAYAAJ&printsec=frontcover&dq=tradi%C3%A7%C3%A3o&hl=pt-PT&ei=8pXZS4yEK4TQ-Qak25DpAw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=10&ved=0CGEQ6AEwCQ#v=onepage&q=fado&f=false

CAMÕES, Luís Vaz de (1968) – “Canção X”, in *Obras Completas*, 3ª edição, vol. II, Lisboa.

CAMÕES, Luís Vaz de (1975) – *Os Lusíadas*, Porto: Porto Editora.

CANCIONEIRO DA BIBLIOTECA NACIONAL (Colocci-Brancuti) (1952), Leitura, Comentários e Glossário por Elza Paxeco Machado – José Pedro Machado, Ed. De Álvaro Pinto (revista de Portugal), vol. III, nº 481, Lisboa.

CANCIONEIRO DA BIBLIOTECA NACIONAL (Colocci-Brancuti) (1949), Edição Revista de Portugal, vol. I, Lisboa.

CARVALHO, Amorim de (1998) – *Guerra Junqueiro e a sua Obra Poética*. Porto: Lello Editores.

COIMBRA, Leonardo (1922), *A Águia*, 3ª série, nº 1, Porto.

_____ (1926), *O Problema da Educação Nacional*, Porto: Edições de Maranus.

_____ (1926) – *O Problema da Educação Nacional*. Tese Apresentada ao Congresso da Esquerda Democrática Realizado em 1926, Porto: Edição de Maranus, pp. 5-56.

_____ (2004) – *Obras Completas*, Vol. I (1903-1912), Tomo I, Lisboa: INCM.

_____ (2004) – *Obras Completas*, Vol. I (1903-1912), Tomo II, Lisboa: INCM.

CORTESÃO, Jaime (1911) – “O Poeta Teixeira de Pascoais”, in *A Águia*, nº 8, 1ª série, abril/1911, Porto: Tipografia Costa Carregal, pp. 8-10.

_____ (1912) – *A Vida Portuguesa*, Porto, nº 1, 31 de outubro de 1912, p. 1, apud SANTOS, Alfredo Ribeiro dos (1990), *A Renascença Portuguesa. Um Movimento Cultural Portuense*, Porto: Fundação Eng. António de Almeida, p. 120.

_____, *A Vida Portuguesa*, Ano I, nº 19, 1-11-1913, apud SAMUEL, Paulo (1990) – *A Renascença Portuguesa. Um Perfil Documental*, Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, 1ª edição, p. 171.

CORTEZ, Alfredo (1923) – *O Lôdo. Peça em trez actos*. Lisboa: 2º Milhar.

GARRETT, Almeida (1848) – *D. Branca*. Porto: Lello & Irmão, vol. 47, Coleção Lusitânia.

GARRETT, Alexandre (1963) – *Obras de Almeida Garrett*, Vol. II, Porto: Lello & Irmãos.

GARRETT, Alexandre (1963) – *Romanceiro II. Romances Cavalharescos Antigos. Parte I*, Edição Revista e Prefaciada por Fernando de Castro Pires de Lima, Col. Cultural e Recreio, Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho, Gabinete de Etnografia. Disponível em:

https://www.unisantos.br/edul/public/pdf/romanceiro_vol2.pdf, acessado em dezembro de 2014.

GARRETT, Almeida (1976) – *Viagens na Minha Terra*, Livros de Bolso 26, Mem Martins: Publicações Europa-América.

_____ (1981) – *Frei Luís de Sousa*. Enciclopédia Estudo. Série Clássicos Portugueses. Org. de Américo Areal. Edição anotada e revista por Albertino Alves Pedrinhas. Rio Tinto: Edições ASA.

HERCULANO, Alexandre (1985) – *Opúsculos*, Volume IV, Organização, Introdução e Notas de Jorge Custódio e José Manuel Garcia. Lisboa: Editorial Presença.

_____ (1873-1908) – *Opúsculos*. Lisboa: Viúva Bertrand, 10 v. Cópia em formato digital disponível em Biblioteca Nacional Digital, <http://purl.pt/718>, acessado em julho de 2014.

_____ (s/d) – *O Bobo*, Porto Editora, Coleção Clássicos da Literatura Portuguesa, disponível em formato digital no endereço: <http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/explorar-por-autor.html?aut=1057>, acessado em julho de 2013.

JUNQUEIRO, Guerra (s/d.^a) – *Obras de Guerra Junqueiro (Poesia)*, Organização e Introdução de Amorim de Carvalho, Porto: Lello & Irmão.

- _____ (s/d^b) – *Pátria*, Porto: Lello & Irmão Editores.
- _____ (1978) – *Prosas Dispersas*, Porto: Lello & Irmãos.
- _____ (1997) – «À Inglaterra», in *Poesias* [sel. e apr. de Manuela Rêgo], Lisboa: Editorial Presença.
- _____ (1997) – «O Caçador Simão», in *Poesias* [sel. e apr. de Manuela Rêgo], Lisboa: Editorial Presença.
- _____ (2000) – *Os Simples*, (s/l): Editora Ulisseia.
- _____ *Prosas Dispersas*, formato digital disponível em:
<https://freeditorial.com/pt/books/569/downloadbook?format=.pdf>, acessido em julho de 2013.
- LOURENÇO, Eduardo (1988) – *O Labirinto da Saudade - Psicanálise Mítica do Destino Português*, 3ª ed., Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- MONTEIRO, Luís de Sttau Monteiro (s/d) – *Felizmente Há Luar! Peça em dois actos*. 7ª Edição, Lisboa: Edições Ática.
- NEGREIROS, José de Almada (1992) – *Obras Completas – Ensaios*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Vol. V, pp. 59-63 [“Orpheu” (1965)].
- _____ (1993) – *Obras Completas – Textos de Intervenção*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Vol. VI, pp. 169-187 [“Um aniversário: Orpheu”; publicado em Diário de Lisboa, a 8 de Março de 1935].
- _____ (1993b) – «ULTIMATUM FUTURISTA às gerações portuguesas do século XX», in *Obras Completas de Almada Negreiros Volume VI – Textos de Intervenção*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 37-43.
- ORTIGÃO, Ramalho (2007) – *As Farpas Completas: O País e a Sociedade Portuguesa*. Ed. de Ernesto Rodrigues, vol. 2, tomo IV, cap. X, Lisboa: Círculo de Leitores.
- _____ (1878) – “A criminalidade em Lisboa e o Fadista”, in *As Farpas, Chronica Mensal da Politica, das Letras e dos Costumes*, Terceira Série—Tomo II, fevereiro a maio, pp. 13-15. Disponível em:
http://www3.universia.com.br/conteudo/livros/As_farpas_cronica_mensal_da_politica_das_letras_e_dos_costumes%281873-02-05%29.pdf, acessido em maio de 2014.
- PASCOAES, Teixeira de (1912) – “Renascença”, in *Revista A Águia*, nº 1, 2ª série, Porto: Tipografia Costa Carregal.
- _____ de (1912) – “Renascença”, in *A Águia*, nº 2, 2ª série, Porto: Tipografia Costa Carregal, pp. 33-35.

_____ (1912) – “Renascença”, in *A Águia*, n.º 37, 2ª série, Porto: Tipografia Costa Carregal, pp. 1-3.

_____ de (1913) – “Os meus comentários às duas cartas de Antonio Sergio”, in revista *A Águia*, n.º 22, 2ª série, Porto, pp. 104-109.

_____ (1913) – *O Génio Português na Sua Expressão Filosófica, Poética e Religiosa*, Porto: Renascença Portuguesa.

_____ (1914) – “Portugal e a Guerra e a Orientação das Novas Gerações”, in *A Águia*, n.º 36, dezembro/1914, 2ª série, Porto: Tipografia Costa Carregal.

_____ (1919) – *Os Poetas Lusíadas*, Porto.

_____ (1937) – “O Homem Universal” in *Obras de Teixeira de Pascoaes*, vol. 12, 1993, Lisboa: Editora Assírio e Alvim.

_____ (1951) – *A Minha Cartilha*, apud QUADROS, António (1989) – *A Ideia de Portugal na Literatura Portuguesa dos Últimos Cem Anos*, Lisboa: Fundação Lusíada, p. 93.

_____ (1978) – *Arte de Ser Português*, Lisboa: Delraux.

_____ (1988) – *A Saudade e o Saudosismo (dispersos e opúsculos)*, Compilação, introdução, fixação do texto e notas de Pinharanda Gomes, Lisboa: Assírio e Alvim.

_____, “A Fisionomia das Palavras”, *A Saudade e o Saudosismo*, citado por GUIMARÃES, Fernando (1988) – *Poética do Saudosismo*, Lisboa, Editorial Presença.

_____, “Renascença Portuguesa”, apud SAMUEL, Paulo (1990) – *A Renascença Portuguesa. Um Perfil Documental*, Porto: Fundação Eng. António de Almeida.

PATRÍCIO, António (1982) – *Teatro Completo*. Lisboa: Assírio & Alvim.

PESSOA, Fernando (1912) – “A Nova Poesia Portuguesa no seu Aspecto Psicológico”, in *Textos de Crítica e de Intervenção*. Lisboa: Ática, 1980 (original publicado na 2ª série, n.º 9 de *A Águia*). Disponível em <http://arquivopessoa.net/textos/3101>, acedido em 4 de julho de 2012.

_____ (1912) – “Uma Réplica Ao Snr. Dr. Adolfo Coelho”, in *Textos de Crítica e de Intervenção*. Lisboa: Ática, 1980 (original publicado em «Inquérito à vida literária» in “República”, Lisboa: Set. 1912). Disponível em <http://arquivopessoa.net/textos/3105>, acedido em 4 de julho de 2012.

_____ (1966) – *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação* [textos estabelecidos e prefaciados por G. Rudolf Lind e J. do Prado Coelho], Lisboa: Ed. Ática.

_____ (1980) – *Textos de Crítica e de Intervenção*, Lisboa: Ática.

_____ (1986a) – *Obras de Fernando Pessoa* (Introduções, organização, biobibliografia e notas de António Quadros), Porto: Lello & Irmão Editores. Vol. 3.

_____ (1986b), «A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada», in *Obras de Fernando Pessoa* [Introduções, organização, biobibliografia e notas de António Quadros], Porto: Lello & Irmão Editores, Vol. II, p. 1154.

_____ (1994) – *Antologia Poética*, Lisboa: RBA Editores.

_____ (2004) – “O Infante”, in *Mensagem*, 4ª ed., Lisboa: Assírio & Alvim, p. 49.

_____ (2004) – “Nevoeiro”, in *Mensagem*, 4ª ed., Lisboa: Assírio & Alvim, p. 91.

_____ (2009) – *Sensacionismo e outros ismos*, Edição crítica de Fernando Pessoa, X, edição de Jerónimo Pizarro, Lisboa: INCM.

QUENTAL, Antero de (1926) – *Prosas*, Vol. 2, Coimbra, Imprensa da Universidade.

_____ (1976) – “A Um Poeta”, *Sonetos*, Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora.

RÉGIO, José (s/d) – *Pequena História da Moderna Poesia Portuguesa*, Cadernos Culturais Inquérito, Lisboa.

RIBEIRO, Bernardim (1554) – *Hystoria de Menina e Moça*, Ferrara : [Abramo Usque]. Disponível no sítio: <http://purl.pt/81>, consultado em novembro de 2014.

_____ (1916) – *Saudades: história de menina e moça*, Ed. por Delfim Guimarães, Col. Horas de Leitura, Lisboa: Guimarães e Cª Editores. Disponível no sítio: <http://www.gutenberg.org/files/27725/27725-h/27725-h.htm>, consultado em novembro de 2014.

_____ (1990) – *Menina e Moça ou Saudades, Introdução e Fixação do texto de Helder Macedo*, 1ª edição, Lisboa: Publicações Dom Quixote.

SÁ-CARNEIRO, Mário de (1978) – *Cartas a Fernando Pessoa*, Vol. I, Lisboa: Edições Ática.

_____ (1979) – *Cartas a Fernando Pessoa*, Vol. II, Lisboa: Edições Ática.

_____ (1980) – *Céu em Fogo*, Lisboa: Edições Ática.

_____, *Obras Completas de Mário de Sá-Carneiro – Cartas a Fernando Pessoa I* – 2ª ed., Lisboa: Edições Ática, pp. 213-218 (documento disponibilizado na plataforma).

_____, *Obras Completas de Mário de Sá-Carneiro – Cartas a Fernando Pessoa I* – 2ª ed., Lisboa: Edições Ática, pp. 197-198 (documento disponibilizado na plataforma).

BIBLIOGRAFIA PASSIVA

AGUIAR, Flávio (s/d.) – “A viagem e o exílio em *Mensagem* de Fernando Pessoa”, in *Actas IV Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos – Secção Brasileira – I vol.*, Maia, Fundação Eng. António de Almeida, p. 261.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de (1984) – *Teoria da Literatura*, 6ª edição, Coimbra: Livraria Almedina.

ALMEIDA, Mário de (1917) – *Lisboa do Romantismo. (Lisboa Antes da Regeneração 1916)*, Lisboa: Rodrigues & Companhia, Livrários Editores. Disponível em formato digital e-book, no sítio:

<http://www.archive.org/stream/lisboadoromantis00alme#page/259/mode/1up> , acedido em dezembro de 2014.

AMADO, C. M. M., 2007: 207-217- História da Pedagogia e da Educação. Guião para o acompanhamento da aulas, Universidade de Évora, disponível em <http://home.dpe.uevora.pt/~casimiro/HPE-%20Guião%20-%20tudo.pdf>, 29-5-2012.

ANDERSON, Benedict (2008) – “Introdução”. In *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras.

ANDRADE, Eugénio (1984) – Inquérito: “O Significado histórico do «Orpheu», 1915/1975”, in *Modernismo e Vanguarda*, Cadernos da «Colóquio / Letras» 2, (coord. de Luís Amaro), Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 12-13.

ANTUNES, Alfredo (1983) – “A Saudade: alma da alma lusíada”, in *Brotéria*, vol. 116, nº 3, Março, Lisboa, pp. 281- 303.

ARISTÓTELES (1998) – *Poética*, tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. 5ª ed., Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

BAKHTIN, Mikhail (1987) – *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC.

BARREIRA, I. de (1662) – *Tractado das Significações, das Plantas, Flores e Fructos que se referem na Sagrada Escripura*, Lisboa: Pedro Craesbeeck, disponível em versão digitalizada, do microfilme, no sítio da Biblioteca Nacional Digital, em: <http://purl.pt/14228>, acedido em novembro de 2014.

BARREIROS, António José (1979) – *História da Literatura Portuguesa*, vol. II, 8.ª ed. Lisboa: Editora Pax.

BERARDINELLI, Cleonice (1985) – *Estudos de Literatura Portuguesa*, Maia: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

BERNSTEIN, Charles (1997) – “A-poética”, in *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº 47, [Os Poetas e o Social], pp.101-122, Coimbra: Centro de Estudos Sociais, disponível em http://www.ces.uc.pt/rccs/index.php?id=608&id_lingua=1, acedido em 10-1-1012.

BITTENCOURT, Roberto Nunes (2011) – “Mitos, Traumas e Utopias: Dinamismos da História Portuguesa e Recepção no Universo Literário”, in www.revistaexagium.com.br, número 9, pp. 17-36.

BLANCO, José (s/d) – “Fernando Pessoa ou os caminhos do futuro”, in *Actas IV Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos – Secção Brasileira – I vol.*, Maia, Fundação Eng. António de Almeida, p. 412.

BORGES, Paulo (2008) – *Princípio e Manifestação. Metafísica e teologia da Origem em Teixeira de Pascoaes*, Lisboa: INCM.

BOTELHO, Afonso (1990) – *Da Saudade ao Saudosismo*, 1ª ed., Lisboa: Instituto de Língua e Cultura Portuguesa, Biblioteca Breve, vol. 118, disponível em: <http://www.cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/.../file.html>

BOULÉGUE, JEAN (1989) – *Les Luso-Africains de Sénégalie*, Lisboa: Ministério da Educação, Instituto de Investigação Científica Tropical.

BRANCO, João de Freitas (1960) – *Alguns aspectos da música portuguesa contemporânea*. Lisboa: Edições Ática.

BRÁZ, João Maurício Barreiro (2011) – “1890-1910: A eficácia republicana e o Ultimatum – aparentes sucessos e fracassos”, in VILA MAIOR, Dionísio, & RITA, Annabela [coord.] (2011) – *Do Ultimato à(s) República(s)*, Lisboa: Esfera do Caos, pp. 225-239.

BRÁS, João Maurício (2010) – “A importância das representações negativas e o caso português”, in *Revista Letras Com Vida – Literatura, Cultura e Arte*, N.º 2, 2.º semestre, Lisboa: CLEPUL/ Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, pp. 112-123. Disponível em formato digital no sítio: <http://www.lusosofia.net/textos/20111102-revista-letras-comvida-n-mero-2-2-semester-de-2010.pdf>, consultado em junho de 2014.

BRITO, António Ferreira de (1996) – “JUNQUEIRO”, in MACHADO, Álvaro Manuel, Organização e Direção, *Dicionário de Literatura Portuguesa*, Lisboa: Editorial Presença, pp. 253-254.

_____ (2002) – “Guerra Junqueiro e a Escola” in *Revista Intercâmbio*, nº 11, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, pp. 247-256, disponível em <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/5952.pdf>, 15-04-2012.

BRITO, Joaquim Pais de (coord.) et al. (1994) – *Fado. Vozes e Sombras*, Lisboa: Electa.

_____ de e FRIAS, Aníbal (2001) – “Le fado: ethnographie dans la ville”, in *Recherches en Anthropologie au Portugal*, nº 7, pp. 103-120. Disponível em:

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rap_1240-3474_2001_num_7_1_1030, acessado em dezembro de 2014.

_____, “o fado: etnografia na cidade”, in VELHO, Gilberto (org.) (2006) – *Antropologia urbana: cultura e sociedade no Brasil e em Portugal*, 3ª edição, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, pp. 24-42.

CABRAL, Maria de Jesus Reis (2011) – “O Fim de António Patrício: o Revés da História no Tecido do Drama”, in VILA MAIOR, Dionísio e RITA, Annabela (Coord.), *Do Ultimato à(s) República(s). Variações literárias e culturais*. Lisboa: Esfera do Caos Editores.

CABRAL, Adelaide (2012a) – “A Pré-História do Fado”, in *O Melhor do Fado. A Essência do Povo Português. Amália*, vol. 1, Lisboa: Planeta DeAgostini.

_____ (2012b) – “A Pré-História do Fado”, in *O Melhor do Fado. A Essência do Povo Português. Camané*, vol. 1, Lisboa: Planeta DeAgostini.

CALAFATE, Pedro (dir.) (1999-2001a) – *História do Pensamento Filosófico Português*, Lisboa: Caminho, Vol. V, Tomo I.

_____ (dir.) (1999-2001b) – *História do Pensamento Filosófico Português*, Lisboa: Caminho, Vol. V, Tomo II.

_____ [dir.] (1999-2001) – *História do Pensamento Filosófico Português*, Lisboa: Caminho, Vol. V, Tomo 1, O Século XX, pp. 55-101.

_____ [org.] (2006) – *Portugal como Problema – Século XIX: A Decadência*. Vol. III, Lisboa: Fundação Luso-Americana.

CARR, E. H. (1986) – *O que é a História?* Lisboa: Gradiva.

CARRIÇO, Lilaz (1995) – *Literatura Prática*, vol. II. Porto: Porto Editora.

CARVALHO, Pinto de (Tinop) (1903) – *História do Fado* (com Ilustrações), ed. Fac-similada, Lisboa: Empresa da História de Portugal, Sociedade Editora. Disponível em <http://archive.org/stream/historiadofado00carvgoog#page/n8/mode/2up>, acessado em 22 de junho de 2012.

CARVALHO, Joaquim de (1953) – *Compleição do Patriotismo Português*, Coimbra: Atlântida.

CARVALHO, J. G. Herculano de (1973) – *Introdução à Menina e Moça de Bernardim Ribeiro*, 3ª ed., Coimbra: Atlântida.

CARVALHO, Joaquim Barradas de (1985) – *Da História-Crónica à História-Ciência*, Lisboa, Livros Horizonte.

CARVALHO, José Maurício de (2001) – *História da Filosofia e Tradições Culturais: Um Diálogo com Joaquim de Carvalho*. Coleção Filosofia. Porto Alegre: EDIPUCRS.

CARVALHO, João Carlos Firmino Andrade de (s/d) – “Cultura, literatura, identidade e a construção de ideais nacionais”, *Carnets, Cultures littéraires: nouvelles performances et développement*, n° spécial, automne / hiver 2009, pp. 81- 90. Disponível em <http://carnets.web.ua.pt/>, acedido em 2 de julho de 2012.

CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan e BRANCO, Jorge (2003). “Folclorização em Portugal: uma perspectiva”, in *Vozes do Povo: A folclorização em Portugal*, Salwa El-Shawan Castelo-Branco e Jorge Branco (eds), pp: 1-21. Lisboa: Celta.

CATROGA, Fernando (2005) – *Nação, mito e rito: religião civil e comemoracionismo (EUA, França e Portugal)*. Fortaleza: Edições NUDOC / Museu do Ceará.

CIDADE, Hernâni (1990) – “Alexandre Herculano”, in COELHO, Jacinto do Prado [Dir.] - *Dicionário de Literatura*, vol. 2, Porto, Figueirinhas, pp. 387-388.

COELHO, Jacinto do Prado (1969) – *Dicionário da Literatura Brasileira, Portuguesa, Galega e Estilística Literária*, Rio de Janeiro: Companhia das Letras, Vol. II.

_____ (1983) – *A Originalidade da Literatura Portuguesa*, Biblioteca Breve, vol. 1, 2ª edição, Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Ministério da Educação.

_____ (1985) – “Romantismo”, *Dicionário de Literatura*, Direção de Jacinto do Prado Coelho, Porto: Figueirinhas, pp. 962-965.

_____ (1985) – *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*, Lisboa: Editorial Verbo.

_____ (1989) – *Dicionário de Literatura*, vol. 3, “António Patrício”, 4.^a ed., Porto: Figueirinhas, p. 802.

_____ (1990) – *Dicionário de Literatura*, vol. 2, “Modernismo”, Porto, Figueirinhas, pp. 654-658.

_____ *Dicionário de Literatura*, vol. 3, “Orpheu”, Porto, Figueirinhas, pp. 773-774.

_____ (1990), *Dicionário de Literatura*, vol. 4, “Saudade”, pp. 1002-1005, Porto: Figueirinhas.

_____ (1990), *Dicionário de Literatura*, vol. 4, “Saudosismo”, pp. 1005-1007, Porto: Figueirinhas.

COOK, Manuela (2000) – “Missão patriótica ou escapismo face à ditadura?”, in *Lusotopie – Lusophonies Asiatiques, Asiatiques en Lusophonies*, Paris: Karthala Editions, pp. 107-121.

Disponível in: <http://www.lusotopie.sciencespobordeaux.fr/cook.pdf>, acedido em janeiro de 2015.

COSTA, Dalila L. Pereira da e GOMES, Pinharanda (1976) – *Introdução à Saudade (Antologia Teórica e Aproximação Crítica)*, Porto: Lello & Irmão-Editores.

COSTA, Dalila L. Pereira da (1996) – “A Praia Purgatória e a Saudade”, in *Actas do I Colóquio Luso-Galaico sobre a Saudade*, org. Instituto de Filosofia Luso-Brasileira, Viana do Castelo: Câmara Municipal.

COSTA, Catarina Alves – “A Grande Noite do Fado”, in BRITO, Joaquim Pais de (coord.) et al. (1994) – *Fado. Vozes e Sombras*, Lisboa: Electa, pp. 107-123.

COUTINHO, Jorge (1995) – *O Pensamento de Teixeira de Pascoaes. Estudo hermenêutico e crítico*, Braga: Publicações da Faculdade de Filosofia da Universidade Católica Portuguesa.

_____ (2001) – “O Pensamento Poético em Teixeira de Pascoaes”, in CALAFATE, Pedro (dir.) (1999-2001) – *História do Pensamento Filosófico Português*. Lisboa: Caminho, vol. V, Tomo I, pp. 25-54.

CRUZ, Duarte Ivo (1992) – “Introdução ao Teatro de Alfredo Cortez”, in *Alfredo Cortez. Teatro Completo*. Lisboa: IN/CM.

CUNHA, Carlos Manuel Ferreira da [ed.] (2011) – *Escrever a nação: literatura e nacionalidade (uma antologia)*, Guimarães: Opera Omnia, 1ª edição. Disponível em www.operaomnia.pt, acedido em julho 2014.

D’ALGE, Carlos (1989) – *A Experiência Futurista e a Geração de “Orpheu”*, Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa. Ministério da Educação. Disponível em http://cvc.instituto-camoes.pt/index.php?option=com_docman&task=cat_vew&gid=54&Itemid=69, acedido em 2 de julho de 2012.

DICIONÁRIO da Língua Portuguesa Etimológico, Prosódico e Ortográfico (1917) – 21ª Edição, Lisboa / Rio de Janeiro: Livrarias Aillaud e Bertrand / Livraria Francisco Alves.

DICIONÁRIO Integral de Língua Portuguesa (2009) – 1ª edição, Lisboa: Texto Editores.

DIAS, Jorge [1990a (1953)] – “Os Elementos Fundamentais da Cultura Portuguesa”, *Estudos de Antropologia*, Vol. I, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 135-157.

DIAS, Jorge (1955) – *Os Elementos Fundamentais da Cultura Portuguesa*, Coimbra.

FADDA, Sebastiana (a cura di), (2001) – *Teatro portoghese del XX secolo*, Roma: Bulzoni Editore. Disponível em <http://cvc.instituto-camoes.pt/teatro-em-portugal-pessoas/2189-alfredo-cortez.html>, acedido em 15 de junho de 2012.

FERRO, Túlio Ramires, in COELHO, Jacinto do Prado (1990) – *Dicionário de Literatura*: vol. 1, “Bobo”, p. 114. Porto: Figueirinhas.

_____ (1990) – *Dicionário de Literatura*: vol. 2, “Monge (O) de Cister”, pp. 661-662. Porto: Figueirinhas.

_____ (1990) – *Dicionário de Literatura*: vol. 2, “Lendas e Narrativas”, p. 525. Porto: Figueirinhas.

FIGUEIREDO, Eurico (1991) – *Psicanálise da Saudade*, Col. Cadernos O Jornal. Ensaios & manuais, Lisboa: O Jornal.

FILIPPI, Sérgio (1981) – *A Saudade. (Apontamentos para um Estudo)*, Porto: Lello & Irmão Editores.

FICHTE, J. G. (2009) – *Discursos à Nação Alemã*. Lisboa: Círculo de leitores.

FONSECA, Simões da (1911) – *Dicionário Encyclopédico Ilustrado da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro/Paris: H. Garnier: Livreiro-Editor.

FONSECA, António Fernandes da (2003) – “Teixeira de Pascoaes – o poeta filósofo”, pp. 233-241. Disponível em <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/3928.pdf>, acedido em março de 2012.

FONSECA, Ricardo Xavier Machado Silva (2011) – *O Novo Fado - Uma Leitura Transcultural*, Braga: Universidade do Minho. Instituto de Letras e Ciências Humanas. Disponível in: <http://repositorium.sdum.uminho.pt>, <http://hdl.handle.net/1822/24017>, acedido em dezembro de 2014.

FRANÇA, José-Augusto (1974) – *O Romantismo em Portugal*, Segundo Volume, Lisboa: Livros Horizonte.

_____ (1991) – *O Modernismo na Arte Portuguesa*, 3ª edição, ICALP, volume 43, Lisboa: Biblioteca Breve. Disponível em http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/doc_details.html?aut=5, acedido em 2 de julho de 2012.

FRANÇA, José-Augusto (2000) – *A Arte e a Sociedade Portuguesa no Século XX (1910-2000)*, 4ª edição atualizada, Lisboa: Livros Horizonte.

FRANCISCO, Elisabete, “Sinais de Vencidismo na Literatura da 1.^a República”, in *Revista Letras Com Vida – Literatura, Cultura e Arte*, N.º 2, 2.º semestre, Lisboa: CLEPUL/Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, pp. 213-220. Disponível em formato digital no sítio:

<http://www.lusosofia.net/textos/20111102->

[revista-letras-comvida-n-mero-2-2-semester-de-2010.pdf](http://www.lusosofia.net/textos/20111102-revista-letras-comvida-n-mero-2-2-semester-de-2010.pdf), consultado em junho de 2014.

FRANCO, António Cândido (2008) – “COIMBRA, Leonardo”, in *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português* [dir. Fernando Cabral Martins], Lisboa: Editorial Caminho, pp. 171-173.

_____ (2008) – “Saudosismo”, in *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português* [coord. Fernando Cabral Martins], Lisboa: Editorial Caminho, p. 763.

FREIRE, João Paulo (Mário) (1919) – *Albino Forjaz de Sampaio. Escorço Bio-Bibliográfico*, Lisboa: Editores Santos e Vieira.

FRIAS, Aníbal e BRITO, Joaquim Pais de (2001) – “Le Fado: Ethographie dans la Ville”, in *Recherches en Anthropologie au Portugal*, nº 7, Vol. 7, pp. 103-120. Disponível em: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rap_1240-3474_2001_num_7_1_1030#.

FUSCHINI, Augusto (1896) – *Liquidações Políticas: Fragmentos de Memórias*. Lisboa: Companhia Typographica.

GAMA, José (1982) – “A Polémica Saudosista: Teixeira de Pascoais e António Sérgio”, in *Brotéria, Cultura e Informação*, vol. 114 – nº 2, fevereiro, Lisboa, pp. 185-193.

GERSÃO, Teolinda (1984) – “Para o estudo do Futurismo Literário em Portugal”, in *Portugal Futurista*, Lisboa: Contexto Editora, Edição Facsimilada, pp. XXI - XXXIX.

GOMES, Pinharanda (1984) – *A “Renascença Portuguesa” – Teixeira Rêgo*, 1^a edição, volume 87, ICALP, Lisboa: Biblioteca Breve.

_____ (1987) – “Criacionismo”, in *Dicionário de Filosofia Portuguesa*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, p. 64.

GOMES JÚNIOR, Guilherme Simões (1998) - *Palavra peregrina: o Barroco e o pensamento sobre artes e letras no Brasil*, Ensaios de Cultura, 16, São Paulo: Editora da USP, Edição 2, disponível em http://books.google.pt/books?id=WmzZayNcT4C&dq=Ant%C3%B3nio+de+Nebrija+a+1%C3%ADngua+%C3%A9+companheira+do+Imp%C3%A9rio&hl=pt-PT&source=gbs_navlinks_s, acedido em setembro 2014.

GRAÇA MOURA, Vasco (1992) – “Introdução” in JÚDICE, Nuno e PAULINO, Francisco Faria – *Portugal, Língua e Cultura*, Catálogo: Comissariado de Portugal para a Exposição Universal de Sevilha 1992, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses.

GRIMAL, Pierre (1992) – *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, “Orpheu”, p. 340. Difel.

GUIBERNAU, Montserrat (2004) – “Anthony D. Smith on nations and national identity: a critical assessment”, in *Nations and Nationalism* 10 (1/2), pp. 125–141. ASEN.

GUIMARÃES, Luiz de Oliveira (1923) – “O Lodo passou...”. In *A Capital*, 4 Julho.

GUIMARÃES, Fernando (1988) – *Poética do Saudosismo*, Lisboa: Editorial Presença.

_____ (1992) – *Simbolismo, Modernismo, Vanguardas*, Porto: Lello & Irmãos, Editores.

_____ (1996) – “Saudosismo”, in *Dicionário de Literatura Portuguesa* [dir. Álvaro Manuel Machado], Lisboa: Editorial Presença, p. 555.

_____ (2011) – “A Renascença Portuguesa”, in AA.VV., *Literatura e Cidadania no Século XX - Ensaios*, Org. de Clara Rocha, Helena Carvalhão Buescu e Rosa Maria Goulart, 1ª Edição, Lisboa: INCM, pp. 49-68.

HALL, Stuart (2002) – *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 7ª ed. Rio de Janeiro: DP&A.

HALPERN, Manuel (2004) – *O Futuro da Saudade: o Novo Fado e os Novos Fadistas*, Lisboa: Publicações Dom Quixote.

HEAD, Brian Franklin (2000) – “A etimologia de saudade”, in RODRIGUEZ, Jose Luis (ed.) – *Estudos Dedicados a Ricardo Carvalho Calero*, Tomo I, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 595-628.

HERCULANO, Alexandre (1980-83) – «Advertência da Primeira Edição», in *História de Portugal*, Tomo 1. Venda Nova: Bertrand Editora.

HERDER, J. G. (1959) – *Ideas para una filosofia de la humanidad*. Buenos Aires: Editorial Losada.

HOBSBAWM, E.J. (1998) – *A Questão do Nacionalismo, Nações e Nacionalismo desde 1780*. Lisboa: Terramar.

HOBSBAWM, E. J. (2008) – “Introdução: a invenção das tradições”. In HOBSBAWM, E. J.; RANGER, T. (2008) – *A invenção das Tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

HOLTON, Kimberly Da Costa (2006) – “Fado Historiography: Old Myths And New Frontiers”, in *Portuguese Cultural Studies*, Winter 2006, Newark: Rutgers University, pp. 1-17.

JERÓNIMO, Rita e FRADIQUE, Teresa – “O Fadista Enquanto Artista”, in BRITO, Joaquim Pais de (coord.) *et al.* (1994) – *Fado. Vozes e Sombras*, Lisboa: Electa, pp. 91-105.

JÚDICE, Nuno (1984) – “O Futurismo em Portugal”, in *Portugal Futurista*, Lisboa: Contexto Editora, Edição Facsimilada, pp. VII-XIII.

_____ (1992) – “Veios finisseculares na linguagem poética do Modernismo”, in *O Processo Poético, Estudos de Teoria e Crítica Literárias*, Lisboa: INCM, pp. 97-102.

_____ e PAULINO, Francisco Faria (1992) – *Portugal, Língua e Cultura*, Catálogo: Comissariado de Portugal para a Exposição Universal de Sevilha 1992, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.

KLEIN, Alexandra Naia e ALVES, Vera Marques – “Casas do Fado”, in BRITO, Joaquim Pais de (coord.) *et al.* (1994) – *Fado. Vozes e Sombras*, Lisboa: Electa, pp. 37-56.

LAPA, Manuel Rodrigues (1981) – *Lições de Literatura Portuguesa*, 10ª edição, Coimbra: Coimbra Editora.

LEAL, Maria Joana Mendes (1961) – *A Saudade* (Separata do Boletim do Instituto Vasco da Gama), nº 80, Goa.

LEAL, João F. (2000) – *Etnografias Portuguesas (1870-1970): Cultura Popular e Identidade Nacional*, Col. Portugal de Perto, 40, 1ª edição, Lisboa: Publicações Dom Quixote.

LEAL, João (2000) – “The Making of Saudade: National Identity and Ethnic Psychology in Portugal.” *Roots and Rituals: The Construction of Ethnic Identities*, edited by Ton Dekker, John Helsloot, and Carla Wijers. Amsterdam: Het Spinhuis, 267-87, in HOLTON, Kimberly DaCosta (2006) – “Fado Historiography: Old Myths And New Frontiers”, in *Portuguese Cultural Studies*, Winter 2006, Newark: Rutgers University, pp. 1-17. Disponível in:

<http://www2.let.uu.nl/solis/psc/P/P%20Volume%20Zero%20Papers/P-Zero-Final-PDF-files/Holton-Fado%20Historiography.pdf>, acessado em maio de 2013.

LEAL, Ernesto Castro (2011) – «Sampaio (Bruno) e a República de 31 de Janeiro de 1891», in VILA MAIOR, Dionísio, & RITA, Annabela [coord.] (2011) – *Do Ultimato à(s) República(s)*, Lisboa: Esfera do Caos, pp. 137-144.

LEÃO, Duarte Nunes de (1607) – *Origem da Lingoa Portuguesa*, Lisboa: Pedro Craesbeeck, disponível em versão digitalizada, do microfilme, no sítio da Biblioteca Nacional Digital, em: <http://purl.pt/50>, acedido em novembro de 2014.

LE GOFF, J. (1990) – *História e Memória*. Campinas: Editora da UNICAMP.

LÉVI-STRAUSS, CLAUDE (1978) – *Mito e significado*. Coimbra: Edições 70.

LIMA, Edilson Vicente de (2001) – “A Modinha e o Lundu no Brasil”, in *Música Erudita Brasileira*, pp. 46-51. Disponível em:

<http://dc.itamaraty.gov.br/publicacoes/textos/portugues/revista12.pdf>, acedido em Dezembro de 2014.

LIPOVETSKY, Gilles e SERROY, Jean (2008) – *A cultura mundo. Resposta a uma sociedade desorientada*. São Paulo: Companhia das Letras.

LOPES, Óscar (1987) – *Entre Fialho e Nemésio. Estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea*. Vol. II, Lisboa: INCM.

LOUÇÃO, Paulo Alexandre (2007) – *A Alma Secreta de Portugal*, 4ª ed., Lisboa: Ésquilo.

LOURENÇO, Eduardo (1973) – *Pessoa Revisitado. Leitura Estruturante do Drama em Gente*. Porto: Editorial Inova.

_____ (1999) – *Portugal como Destino seguido de Mitologia da Saudade*, Lisboa: Gradiva.

_____ (2003) – “O livro e a literatura”, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº 872, de 3 a 16 de Março.

MACEDO, A. de S. (1631) – *Flores de Espanha Excelencias de Portugal*, Lisboa: Jorge Rodriguez, disponível em:

<https://archive.org/stream/floresdeespaax00sous#page/n5/mode/2up>, acedido em novembro de 2014.

MACHADO, Álvaro Manuel (1996) – *Do Romantismo aos Romantismos em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença.

MACHADO, Júlio César (1874) – *Lisboa na Rua*, 1ª Série, Lisboa: Empreza Horas Românticas. Disponível em formato digital, in:

<http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.a0000056572;view=1up;seq=9>, acedido em novembro de 2014.

MACHADO, José Pedro (1991) – *Vocabulário Português de Origem Árabe*, Lisboa: Editorial Notícias.

MACHADO, Carlos (s/d) – “O surrealismo português: entre o modernismo e a vanguarda”, pp. 33-52. Disponível em <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/7755.pdf>, acessado em 3 de julho de 2012.

MANSO, Artur (2002) – “Leonardo Coimbra e O Problema da Educação Nacional”, in *Teoremas de Filosofia*, Caderno Semestral de Filosofia Portuguesa, (Dir.) Joaquim Domingues e Pedro Sinde, 5, Porto, pp. 31-46. Disponível em: http://www.moodle.univ-ab.pt/moodle/file.php/64651/Documentos/topico_4-2012/Leonardo_coimbra.pdf, acessado em 14 de maio de 2012.

MARCONDES, Marcos Antônio (Ed.) (1977) – *Enciclopédia da música brasileira – erudita, folclórica e popular*. 2 Vols. São Paulo: Arte Editora/Itaú Cultural.

MARGARIDO, Alfredo (1961) – *Teixeira de Pascoaes. A Obra e o Homem*, Lisboa: Editora Arcádia.

MARINHO, José (2004) – “Teixeira de Pascoais, Poeta das Origens e da Saudade e Outros Textos”, vol. VI, *Obras de José Marinho*, INCM.

MARINHO, H. & SARDO, S. (2012) – “Construir a Nação com Música: o protagonismo do compositor Frederico de Freitas no primeiro fonofilm português”, in *Revista Música Hodie*, V. 12 – n.º 1, Goiânia, pp. 87 -103.

MARQUES, A. H. Oliveira (1974) – *História de Portugal*, Vol. II, 5.ª ed., Lisboa: Palas Editores.

MARQUES, Rui (2007) – “Quem somos nós?”, in OLIVEIRA E COSTA, João Paulo & LACERDA, Teresa, *A Interculturalidade na Expansão Portuguesa – Séculos XV-XVIII*, [Dir. Roberto Carneiro], Coleção Portugal Intercultural, 1ª edição, Lisboa: ACIME (Alto Comissariado para a Imigração e Minorias Étnicas), pp. 5-6.

MARTÍNEZ-GIL, Víctor (s/d) – “Identidade portuguesa e identidade catalã em Teixeira de Pascoaes e na «Renascença Portuguesa»: um exemplo de aproximação entre nacionalismos”, Departament de Filologia Catalana, Universitat Autònoma de Barcelona. Disponível em: http://www.moodle.univ-ab.pt/moodle/file.php/64651/Documentos/topico_3_2011.2012/VictorMartinez-Gil_Texto2.pdf, acessado em maio de 2012.

MARTINS, Joaquim Pedro de Oliveira (1890) – “O Tratado com a Inglaterra e a Situação de Portugal”, in *Revista de Portugal*, vol. III, Porto: Editores Lugan & Genelioux.

MARTINS, Joaquim Pedro de Oliveira (1955) – *As Raças Humanas e a Civilização Primitiva*, Lisboa: Guimarães, 5ª ed., vol. I.

_____ (1964) – *História de Portugal*, 14ª ed., Lisboa: Guimarães Editores.

MARTINS, Fernando Cabral (2008) – “*Nação Portuguesa*”, in *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português* [coord. Fernando Cabral Martins], Lisboa: Editorial Caminho, p. 498.

MATEUS, Maria Helena Mira (1986) – “Unidade da Língua Portuguesa”, in CRISTÓVÃO, Fernando [Dir.], *Revista ICALP*, nº 5, julho / 1986, 2ª edição, Lisboa: ICALP, pp. 7-15.

MATOS, Sérgio Campos (2002) – “História e Identidade Nacional. A formação de Portugal na Historiografia Contemporânea”, in *Lusotopie*, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, janeiro/junho, pp. 123-139. Disponível em <http://www.lusotopie.sciencespobordeaux.fr/matos.pdf>, acessado em 7 de julho de 2012.

MATTOSO, José (1985) – *Identificação de um País*. Vol. II: *Composição*, Lisboa: Ed. Estampa.

_____ (1986) – *O Essencial sobre a Formação da Nacionalidade*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

_____ (1994) – *História de Portugal*, vol. VI: A Segunda Fundação (1890-1926), Lisboa: Círculo de Leitores.

_____ (2008) – *A Identidade Nacional*. 4ª ed., Cadernos Democráticos, Lisboa: Gradiva.

MEDEIROS, Luísa (2008) – “Portugal”, in *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português* [coord. Fernando Cabral Martins], Lisboa: Editorial Caminho, p. 667.

MENÉRES, Maria Alberta (1997) – *Descobrimento da Ilha da Madeira. Ano 1420. Epanáfora Amorosa Terceira*, Lisboa: Parque EXPO 98 S.A.

MENDES, João (1982) – *Literatura Portuguesa III*, 2ª edição revista, Lisboa: Verbo.

MONIZ, António (2011) – “A República Portuguesa: os sonhos e as lutas, as propostas e as desilusões”, in VILA MAIOR, Dionísio, & RITA, Annabela [coord.] (2011) – *Do Ultimato à(s) República(s)*, Lisboa: Esfera do Caos, pp. 79-89.

MORÃO, Paula (2011) – “As Letras da República – Para um Panorama”, in AA.VV., *Literatura e Cidadania no Século XX - Ensaios*, Org. de Clara Rocha, Helena Carvalhão Buescu e Rosa Maria Goulart, 1ª Edição, Lisboa: INCM, pp. 19-47.

MOREIRA, Fernando Alberto Torres (s/d) – “Identidade Cultural Portuguesa: espaço de autonomia e diversidade”, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro. Disponível em http://www.moodle.univ-ab.pt/moodle/file.php/64651/Documentos/topico_9_2011-2012/Microsoft_Word_-_moreira_-_artigo.rtf.pdf, acessado em 14 de julho de 2012.

MOREIRA, Fernando Alberto Torres. “Identidade Cultural Portuguesa: espaço de autonomia e diversidade”. Disponível em: <http://www.alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/zips/moreira2.rtf>, acessado em 12 de julho de 2012.

MOREIRA DE SÁ, Maria das Graças (1992) - *Estética da Saudade em Teixeira de Pascoaes*, 1ª ed., Lisboa: INCM.

MOREIRA DE SÁ, Maria das Graças (2007) – “Eduardo Lourenço: Teixeira de Pascoaes e a Saudade”, in *Colóquio Letras*, nº 170, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 104-117.

NERY, Rui Vieira (2004) – *Para uma história do fado*, Lisboa: Público.

_____ (2010) – *Pensar Amália*, Lisboa: Tugaland.

_____ (2012a) – *Fado. Um Património Vivo*, Clube do Coleccionador dos Correios, Lisboa: CTT Correios de Portugal.

_____ (2012b) – *Fados Para a República*, 1ª edição, Lisboa: INCM.

NORONHA, Eduardo de (s/d) – *Diccionario Universal Ilustrado Lingüístico e Encyclopédico*, vol. 5 (D-I / F-J), Lisboa: João Romano Torres & Cª. Editores.

NORONHA, Maria Teresa de (2007) – *A Saudade. Contribuições Fenomenológicas, Lógicas e Ontológicas*, Lisboa: INCM.

OLIVEIRA, António Barbedo de (1990) – *Psicologia da Saudade*, in *Semanário de Assuntos Médicos e Paramédicos*, Porto.

PAIS, José Machado (1983) – “A prostituição na Lisboa boémia dos inícios do século XX”, in *Análise Social*, vol. XIX (77-78-79), 1983-3.º, 4.º 5.º, pp. 939-960.

PAIS, Carlos Castilho (2005) – “Apuntes de historia de la traducción portuguesa”. Soria: Diputación Provincial (Vertere: monográficos de la revista *herméneus*; 7), disponível em <http://repositorioaberto.uab.pt/bitstream/10400.2/1254/1/Apuntes.pdf>, acessado em maio de 2012.

PAREDES, Marçal de Menezes (2013) – *Configurações Luso-Brasileiras. Fronteiras Culturais, Demarcações da História e Escalas Identitárias (1870-1910)*, Coimbra: Novas Edições Académicas.

PATRÍCIO, Manuel Ferreira (1985) – *Figuras da Pedagogia Contemporânea II*, Évora: Universidade de Évora.

_____ (2000) – “A filosofia da educação em Portugal no século XX”, in *História do Pensamento Filosófico Português – Vol. V, O Século XX*, Tomo 2 [dir. Pedro Calafate], Lisboa: Editorial Caminho, pp. 71-134.

_____ (2008) – “A Identidade Nacional num Mundo Intercultural”, in *Portugal: Percursos De Interculturalidade*, Coord. de Mário Ferreira Lages e Artur Teodoro de Matos, Coleção Portugal Intercultural, Volume IV - Desafios à Identidade, cap. IX, pp. 423-464, Lisboa: ACIDI (Alto Comissariado para a Imigração e Diálogo Intercultural). Disponível em http://www.oi.acidi.gov.pt/docs/Col_Percursos_Intercultura/4_PI_Cap9.pdf, acessado em 8 de outubro de 2014.

PEREIRA, Nuno (1846) – *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, vol. I, Stuttgart.

PEREIRA, José Carlos Seabra (1975) – *Decadentismo e Simbolismo na poesia portuguesa*, Coimbra: Coimbra Editora.

_____ (2010) – “O Tempo republicano da Literatura Portuguesa”, in *Colóquio Letras* nº 175, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 3-64.

PIMENTEL, Alberto (1904) – *A Triste Canção do Sul: Subsídios para a história do fado*, ed. Facsimilada, Lisboa: Livraria Central. Disponível em: <http://archive.org/stream/atristecancaodo00goog#page/n5/mode/2up>, acessado em 22 de junho de 2012.

PIMENTEL, Manuel Cândido (1999-2001) – “A filosofia criacionista de Leonardo Coimbra”, in CALAFATE, Pedro (dir.), *História do Pensamento Filosófico Português*, Lisboa: Caminho, Vol. V, Tomo 1, cap. II, pp. 55-102.

_____, “O Tribuno”, UCP, disponível em: <http://www.biblioteca.porto.ucp.pt/lcoimbra/lcimngs/documentos/PDFs/tribuno.pdf>, acessado em 2 de junho de 2012.

PINTO, José Filipe – “O Elemento Psicológico como Factor da Afirmação de um País Chamado Portugal”, in *RES-PUBLICA – Revista Lusófona de Ciência Política e Relações Internacionais* (2007), 5/6, pp. 17 -29.

PIPA, Ana Isabel de Sá Ferreira (2004) – *Passar Fronteiras. Práticas e Instrumentos dos Contactos Iniciais em África*, Viseu: Passagem Editores.

PORTELA, Artur (1923) – “O drama «O Lodo» de Alfredo Cortez”, in *O Diário de Lisboa*, 3 de julho. Disponível em: http://www.fmsoares.pt/aeb_online/visualizador.php?bd=IMPrensa&nome_da_pasta=05740.004.00966&numero_da_pagina=4, acessado em 21 de junho de 2012.

PORTO, Carlos (1973) – *Em busca do teatro perdido*, vol. I. Lisboa: Plátano Editora.

PORTUGAL, Francisco de (1652) – *Divinos e Humanos Versos*, Lisboa.

PORTUGAL, José Blanc de (s/d:) - “Não sei que título para Alfredo Cortez”, in BARRETO, Costa (org.), *Estrada Larga*, 2. *A Arte Moderna em Portugal*, Porto: Porto Editora, pp. 424-426.

QUADROS, António (1967) – *O Espírito da Cultura Portuguesa*, Lisboa: Sociedade de Expansão Cultural.

_____ (1982) – *Poesia e Filosofia do Mito Sebastianista. O Sebastianismo em Portugal e no Brasil*, 1º volume, Lisboa: Guimarães & C.ª Editores.

_____ (1985) – “A obra de Leonardo Coimbra no Contexto Cultural da sua Época”, in *Leonardo Coimbra – Filósofo do Real e do Ideal*, (Coletânea de Estudos), Coleção Estudos e Ensaios, Lisboa: Instituto Amaro da Costa, pp. 17- 27.

_____ (1988) – *Portugal Razão e Mistério*, 2ª edição, Lisboa: Guimarães Editores.

_____ (1989) – *A Ideia de Portugal na Literatura Portuguesa dos Últimos Cem Anos*, Lisboa: Fundação Lusíada.

_____ (1991) – “O poeta Fernando Pessoa: introdução à biografia e à obra”, in *HOMENAGEM a Fernando Pessoa; HOMMAGE a Fernando Pessoa; HULDE aan Fernando Pessoa*, trad. R. Abramovici (francês); A. Pos (neerlandês), Porto: Fundação Eng. António de Almeida, pp. 50-89.

REAL, Miguel (2007) – *A Morte de Portugal*, Porto: Campo das Letras. Disponível em <http://pt.scribd.com/doc/12886109/real-miguel-a-morte-de-portugal>, acedido em 5 de julho de 2012.

_____ (2011) – *O Pensamento Português Contemporâneo – 1890-2010: O Labirinto da Razão e a Fome de Deus*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

REBELLO, Luiz Francisco (1978) – *O Teatro Naturalista e Neo-Romântico (1870-1910)*, Biblioteca Breve, volume 16, 1.ª edição, Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

_____ (1980) – *O Teatro Romântico (1836-1869)*, Lisboa: ICLP.

_____ (1984) – *100 Anos de Teatro Português (1880 – 1980)*, Porto: Brasília.

_____ (1991) – *História do Teatro*, Comissariado para a Europália 91 – Portugal, Lisboa: INCM.

_____ (2010) – *Três Espelhos. Uma Visão Panorâmica do Teatro Português. Do Liberalismo à Ditadura (1820-1926)*, Lisboa: INCM.

REIS, Carlos (1999) – *O Conhecimento da Literatura. Introdução aos Estudos Literários*, Coimbra: Almedina.

_____ (2006) – *Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea*, Lisboa: Universidade Aberta.

RENAN, Ernest (s/d) – “Qu' est-ce qu' une nation? (Conférence faite en Sorbonne, le 11 mars 1882)”, *Discours et Conférences*, 6^a ed. Paris: Calmann-Lévy, pp. 277-310, in CUNHA, Carlos Manuel Ferreira da [ed.] (2011) – *Escrever a nação: literatura e nacionalidade (uma antologia)*, Guimarães: Opera Omnia, 1^a edição, pp. 29-44. Disponível em www.operaomnia.pt, acedido em julho 2014.

RIBEIRO, Álvaro (1937) – “Doutrina Fadista” (excerto da colectânea *Portas do Conhecimento*). Disponível no site: <http://www.ofilosofo.com/aribeiro-t5.htm>, acedido em janeiro de 2015.

RIBEIRO, Margarida Calafate (2004) – *Uma História de Regressos – Império, Guerra Colonial e Pós-Colonialismo*, Porto: Ed. Afrontamento.

RITA, Annabela (2011) – «Retrato nacional da Monarquia à República», in VILA MAIOR, Dionísio, & RITA, Annabela [coord.] (2011) – *Do Ultimato à(s) República(s)*, Lisboa:, Esfera do Caos, pp. 57- 68.

ROCHA, André Crabbé (1990) – “Alfredo Cortês”, in *Dicionário de Literatura*, 4.^a ed., vol. I. Porto: Figueirinhas, p. 223.

RODRIGUES, Urbano Tavares (1967) – *A Saudade na Poesia Portuguesa* (seleção e prefácio), Antologias Universais, Poesia – VII, Barcelos: Portugália Editora.

SÁ, Maria das Graças Moreira de (1992) – *Estética da Saudade em Teixeira de Pascoaes*. 1^a ed., Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

SÁ, Maria das Graças Moreira de (2008) – “Eduardo Lourenço: Teixeira de Pascoaes e a Saudade”, in *Congresso Internacional Eduardo Lourenço*, 6 e 7 de Outubro de 2008, Organização do Centro Nacional de Cultura, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, disponível em http://www.eduardolourenco.com/6_oradores/oradores.html ,16-04-2012.

SAMUEL, Paulo (1990) – *A Renascença Portuguesa. Um Perfil Documental*, Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, 1^a edição.

SANTANA, Maria Helena (2008) – “Frei Luís de Sousa: a dramatização da identidade”, in *Actas das III Jornadas Científico-Pedagógicas de Português (Os Programas de Português dos Ensinos Básico e Secundário)*, Coimbra: Instituto de Língua e Literatura Portuguesas, Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra.

SANTOS, Alfredo Ribeiro dos (1990), *A Renascença Portuguesa. Um Movimento Cultural Portuense*, Porto: Fundação Eng. António de Almeida.

SARAIVA, José Hermano (1998) – *História de Portugal*, Biblioteca Da História, 9, 5ª Edição, Lisboa: Publicações Europa-América.

SARAIVA, António José Saraiva (1985) – *A Cultura em Portugal. Teoria e História*, Livro I, Introdução Geral à Cultura Portuguesa, 2ª edição, Lisboa: Bertrand Editora.

SARAIVA, António José & LOPES, Óscar (1987) – *História da Literatura Portuguesa*, Porto: Porto Editora.

SARAIVA, J. A. (2006) – *Por uma Nova Renascença*, Lisboa: INCM.

SARDINHA, José Alberto (2012) – “Fado, O Orgulho Português”, in *Revista Tempo Livre*, Nº 233, Janeiro 2012, Fundação INATEL, pp. 16-22. Disponível em: <http://www.inatel.pt/resourcesuser/fundacao/tl/233.pdf>, acedido em dezembro de 2014.

SEABRA, José Augusto (1978) – “Da «Renascença Portuguesa» ao «Orpheu»”, in *Persona 2*, Centro de Estudos Pessoaanos, FLUP, julho, pp. 53-60.

SEABRA, José Augusto (1985) – *O Heterotexto Pessoaano*, Lisboa: Dinalivro.

_____ (1996) – “COIMBRA, Leonardo”, in *Dicionário de Literatura Portuguesa* [Dir. Álvaro Manuel Machado], Lisboa: Editorial Presença, p. 136.

_____ (1998) – «A Pátria como Renascença (De Junqueiro a Bruno e Pessoa)», in *Colóquio Guerra Junqueiro e a Modernidade*, Porto: Universidade Católica Portuguesa & Lello Editores.

_____ (2003) – “Revistas e Movimentos Culturais no Primeiro Quarto do Século”, in AA.VV., *Revistas Ideias e Doutrinas. Leituras do Pensamento Contemporâneo*, Lisboa: Livros Horizonte.

SENA, Jorge de (1984) – Inquérito: “O Significado histórico do «Orpheu», 1915/1975”, in *Modernismo e Vanguarda*, Cadernos da «Colóquio / Letras» 2, (coord. de Luís Amaro), Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 15-18.

_____ (1984) – *Fernando Pessoa & Cª Heterónima (Estudos Coligidos 1940-1978)*. Lisboa: Edições 70.

SÉRGIO, António (1913) – “Epístolas aos Saudosistas”, in *A Águia*, nº 22, 2ª série, outubro/1913, Porto: Tipografia Costa Carregal, pp. 97-103.

_____ (1914) – “O problema da cultura”, in *A Vida Portuguesa*, nº 23.

SHAW, Harry (1982) – *Dicionário de Termos Literários*, Lisboa: Publicações Dom Quixote.

SILVA, Augusto Santos (1997) – *Palavras para um país: estudos incompletos sobre o século XIX português*. Oeiras: Celta Editores.

SMITH, Anthony D. (1997) – *Identidade Nacional*, Lisboa: Gradiva.

SOARES, Fernando Ribeiro (1979) – “O Lodo no D. Maria”, in jornal *O Diabo*.

SOUSA E COSTA, Júlio de (s/d) – *Severa*, Lisboa: Livraria Bertrand.

SOVERAL, Eduardo Abranches de (s/d) - “O nacionalismo metafísico de Teixeira de Pascoaes e a saudade portuguesa”. Disponível em <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/1893.pdf>, acessado em 13 de julho de 2012.

_____ (1957) – “A Saudade” – *Subsídio para o Estudo da Psicologia do Homem Português*, Coimbra, in Separata do Tomo VII das Publicações do XXII Congresso Luso-Espanhol – Coimbra 1956.

STOKES, Martin (2004) – *Music and the Global Order Chicago*, Annual Review of Anthropology, Vol. 33, pp. 47-72.

TEIXEIRA, António Braz (1996) – “A Saudade no Pensamento de Rof Carballo”, in *Actas do I Colóquio Luso-Galaico sobre a Saudade*, Instituto de Filosofia Luso-Brasileiro, Viana do Castelo.

TELES, Basílio (1968) – *Do Ultimatum ao 31 de Janeiro (1905)*, 2ª ed., Lisboa: Portugália.

TINHORÃO, José Ramos (2001) – *Cultura popular: temas e questões*. São Paulo: Editora 34.

_____ (2008) – *Os sons dos negros no Brasil: cantos, danças, folguedos: origens*, São Paulo: Editora 34.

TOMÁS, Júlia (2013) – *Ensaio sobre o Imaginário Marítimo dos Portugueses*, Braga: CECS - Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho. Formato e-book, disponível in: http://www.lasics.uminho.pt/ojs/index.php/cecs_ebooks/issue/view/121, acessado em dezembro de 2013.

TYLOR, Edward B. (1871) – *Primitive Culture: Culture Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art and Custom*. London: John Murray.

UNAMUNO, Miguel de (2009) – *Por Terras de Portugal e de Espanha*. Lisboa: Vega.

VALVERDE, Paulo (1999) – “O Fado é o Coração: o Corpo, as Emoções e a Performance no Fado”, in *Etnográfica*, Vol. III (1), Lisboa: Departamento de Antropologia do ISCTE - Centro de Estudos de Antropologia Social (ISCTE), pp. 5-20.

VASCONCELOS, Ana Isabel P. Teixeira de (1991) – “O Teatro Poético de António Patrício”, in BARATA, José Oliveira (1991) – *História do Teatro Português*. Lisboa: Universidade Aberta, pp. 313-329.

_____ (2003) – *O Drama Histórico Português do Século XIX (1836-56)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Disponível em <http://www.moodle.univ-ab.pt/moodle/mod/resource/view.php?id=2350321>, acedido, pela última vez, em 9 de maio de 2012.

_____ (2003) – “Teatro e Poder”, in *O Teatro Em Lisboa No Tempo De Almeida Garrett*. Lisboa: Museu do Teatro, pp. 40-46.

VILA MAIOR, Dionísio (1996) – *Introdução ao Modernismo*, Coimbra: Almedina.

_____ (1994a) – *Introdução ao Modernismo*. Coimbra: Almedina.

_____ (1994b) – *Fernando Pessoa: heteronímia e dialogismo*. Coimbra: Almedina.

_____ (2003) – *O Sujeito Modernista. Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros e António Ferro: crise e superação do sujeito*. Lisboa, Universidade Aberta.

_____ (2005) – “O Modernismo, a Mulher e o apelo ao Destino para questionar a Verdade”, in *Literatura e História — Para uma prática Interdisciplinar (Actas do I Colóquio Nacional, realizado no Padrão dos Descobrimentos, em Lisboa, de 14 a 16 de Novembro de 2002)*, Lisboa: Departamento de Língua e Cultura Portuguesas e Departamento de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Aberta, pp. 127-136.

_____ (2008) – «Fernando Pessoa: Um diálogo com a Lusofonia», in *Colóquio Comemorativo dos 30 anos da Secção Portuguesa do Instituto de Estudos Ibero-Americanos da Universidade de Varsóvia, 10 e 11 de Dezembro* [“Diálogos com a Lusofonia: um Encontro na Polónia” – atas], Varsóvia, Universidade de Varsóvia, pp. 244-262, disponível em, <http://repositorioaberto.uab.pt/handle/10400.2/1677>, acedido em 10-02-2012.

_____ (2011) – «Do Ultimato ao Ultimatum: a vitalidade nacional», in VILA MAIOR, Dionísio, & RITA, Annabela [coord.] (2011) – *Do Ultimato à(s) República(s)*, Lisboa: Esfera do Caos, pp. 113-135.

WELLEK, René e WARREN, Austin (1985) – *Teoria da Literatura*. 4ª Ed., Lisboa: Publicações Europa-América.

WIRTH, Louis (1979) – “O urbanismo como modo de vida”, *in* VELHO, Otávio (org.), *O fenômeno urbano*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora.

ANEXOS

ANEXO 1: UNESCO - DECISION 6.COM 13.39

Nomination file no. 00563 for inscription on the representative list of the intangible cultural heritage of humanity in 2011. Convention for the safeguarding of the intangible cultural heritage. Intergovernmental Committee for the safeguarding of the intangible cultural heritage, 2011.

Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity

Draft decision 13.39, nomination 00563

Portugal

Fado, urban popular song of Portugal

A symbol of identity, Fado music is widely sung in Lisbon and represents a distinctly Portuguese multicultural synthesis of Afro-Brazilian music, local genres of song and dance, rural music, and urban song patterns of the early nineteenth century. Fado is typically performed by a solo male or female singer, accompanied by an acoustic guitar and the Portuguese "guitarra", a pear-shaped twelve-stringed lute. It is performed professionally and informally in grass-root associations and often transmitted over successive generations within the same families.

Recommendation to inscribe (see motivation in draft decision 13.39)

Link to nomination and draft decision: MEDIA KIT Page 62

<http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=EN&pg=411#/culture/ich/img/photo/thumb/05076-LRG.jpg>

Item 13 on the agenda: <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=en&pg=411>

ITH/11/6.COM/CONF.206 - DECISION 6.COM 13.39, disponível no endereço electrónico: <http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/ITH-11-6.COM-CONF.206-13+Corr.+Add.-EN.pdf>

Pages 75-76:

“The Committee

1. Takes note that Portugal has nominated Fado, urban popular song of Portugal for inscription on the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity, described as follows:

Fado is a performance genre incorporating music and poetry widely practised by various communities in Lisbon. It represents a Portuguese multicultural synthesis of Afro-Brazilian sung dances, local traditional genres of song and dance, musical traditions from rural areas of the country brought by successive waves of internal immigration, and the cosmopolitan urban song patterns of the early nineteenth century. Fado songs are usually performed by a

solo singer, male or female, traditionally accompanied by a wire-strung acoustic guitar and the Portuguese guitarra – a pear-shaped cittern with twelve wire strings, unique to Portugal, which also has an extensive solo repertoire. The past few decades have witnessed this instrumental accompaniment expanded to two Portuguese guitars, a guitar and a bass guitar. Fado is performed professionally on the concert circuit and in small ‘Fado houses’, and by amateurs in numerous grass-root associations located throughout older neighbourhoods of Lisbon. Informal tuition by older, respected exponents takes place in traditional performance spaces and often over successive generations within the same families. The dissemination of Fado through emigration and the world music circuit has reinforced its image as a symbol of Portuguese identity, leading to a process of cross-cultural exchange involving other musical traditions.

2. Decides that, from the information provided in nomination file 00563, Fado, urban popular song of Portugal satisfies the criteria for inscription on the Representative List, as follows:

R.1: A musical and lyrical expression of great versatility, Fado strengthens the feeling of belonging and identity within the community of Lisbon, and its leading practitioners continue to transmit the repertory and practices to younger performers;

R.2: Inscription of Fado on the Representative List could contribute to further interaction with other musical genres, both at the national and international levels, thus ensuring visibility and awareness of the intangible cultural heritage and encouraging intercultural dialogue;

R.3: Safeguarding measures reflect the combined efforts and commitment of the bearers, local communities, the Museum of Fado, the Ministry of Culture, as well as other local and national authorities and aim at long-term safeguarding through educational programmes, research, publications, performances, seminars and workshops;

R.4: Fado musicians, singers, poets, historians, luthiers, collectors, researchers, the Museum of Fado and other institutions participated in the nomination process, and their free, prior and informed consent is demonstrated;

R.5: Fado is included in the catalogue of the Museu do Fado which was expanded in 2005 into a general inventory including also the collections of a wide range of public and private museums and archives.

3. Inscribes Fado, urban popular song of Portugal on the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity.