

**DIONÍSIO VILA MAIOR**

(org.)

# **VIAGENS PELA IDENTIDADE E UTOPIA**





# **VIAGENS PELA IDENTIDADE E UTOPIA**

## FICHA TÉCNICA

Título: *Viagens pela Identidade e Utopia*

Organização: Dionísio Vila Maior

Capa: pintura da autoria de Annabela Rita

Colecção: Vozes da História

Paginação: Luís da Cunha Pinheiro

Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Faculdade de Letras  
da Universidade de Lisboa

Lisboa, Março de 2018

ISBN – 978-989-8916-11-2

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

Esta é uma obra em acesso aberto, distribuída sob a Licença Internacional Creative Commons Atribuição-Não Comercial 4.0 (CC BY NC 4.0)



Dionísio Vila Maior  
(organização)

# Viagens pela Identidade e Utopia

CLEPUL  
2018



## Índice

Dionísio Vila Maior	
<i>Prefácio</i> . . . . .	v
Dionísio Vila Maior	
<i>Língua Portuguesa, Identidade e “Mística Coletiva”</i> . . . . .	1
Annabela Rita	
<i>Viagens: Patrimonialidade e Utopia</i> . . . . .	35
José Eduardo Franco	
<i>Paulo Ferreira da Cunha e a sua “Utopia” de uma constitui-</i> <i>ção internacional</i> . . . . .	45
Isabel Ponce de Leão	
<i>D. Juans e Marialvas (uma questão identitária nas artes e</i> <i>nas letras)</i> . . . . .	55
Dionísio Vila Maior	
<i>Orpheu em olhar dialógico</i> . . . . .	71
Annabela Rita	
<i>Refrações do protestantismo na literatura portuguesa – Re-</i> <i>tratística identitária</i> . . . . .	105
Mendo Castro Henriques	
<i>Raízes e Utopias do Nosso Tempo</i> . . . . .	121
Maria da Graça Gomes de Pina	
<i>André Álvares d’Almada: mercador de escravos ou mercante</i> <i>de literatura? Questões sobre a identidade cabo-verdiana quinhen-</i> <i>tista</i> . . . . .	129
Maria Aparecida Fontes	
<i>O ponto de vista como representação, identidade e poder:</i> <i>uma leitura do romance Um Crime Delicado, de Sérgio Sant’Anna</i> .	147



## PREFÁCIO

Com o presente livro, *Viagens pela Identidade e Utopia* (que integra a coleção "Vozes com História"), procura-se essencialmente concretizar um objetivo: apresentar, integrando-o numa das linhas de investigação ("Multiculturalismo e Lusofonia") do CLEPUL, um conjunto de reflexões, assentes polifonicamente um conjunto de termos e conceitos que assomam com recorrência em diversos campos de referência epistemológica — com o proveito funcional que tal procedimento, quando metodologicamente coerente, pode (também) originar. E a disposição seguida permitiu, de facto, a conformação a um encadeamento de procedimentos compassados com uma mundividência teórico-científica onde as categorias de *identidade*, *utopia*, *lusofonia*, *dialogismo*, se inscrevem — num jogo relacional com obras e autores (Luís de Camões, Almeida Garrett, Fernando Pessoa, José V. de Pina Martins, Thomas More, entre outros) — num quadro multidiscursivamente construído (consequência direta, em parte, da fortuna conceptual adscrita que lhes está adscrita e da multiplicidade de avaliações a que os autores, obras, escolas e movimentos literários aqui estudados podem ser submetidos).

Em *Língua Portuguesa, Identidade e "Mística Coletiva"*, Dionísio Vila Maior equaciona o termo e conceito de *Identidade*, sem nunca, note-se, se comprometer com o seu texto com premissas coniventes com qualquer tipo de discurso ideológico, circunscrevendo-se, antes, a um âmbito literário e linguístico-cultural e promovendo uma reflexão que converge em dois sentidos: um, concordante com um equacionamento da "identidade histórico-cultural"; o outro, dirigido por um posicionamento linguístico-cultural. Assim se apoia sobre um conjunto de questões (como, por exemplo, as que radicam no domínio da Teoria da Linguagem e da Teoria do

Sujeito), sublinhando de que forma o reforço da identidade de uma Comunidade resulta (também) da consciencialização de um acervo de informações que a memória cultural dessa Comunidade propicia. E o reforço da identidade igualmente delimita — com o consentimento atento do timbre do "império linguístico-cultural" de que nos fala Pessoa (doutrinalmente ajustado à Língua Portuguesa e aos "homens de génio literário" que a ela recorrem) — o texto *Orpheu em olhar dialógico*, onde o autor procura comprovar a revogação do sentido do posicionamento pessoano, incidindo, dialogicamente, a atenção na geração de Orpheu, no que ao olhar literário e histórico-literário essencialmente diz respeito.

Um olhar *outro* sobre Almeida Garrett comparece no texto de Annabela Rita, que, em *Viagens: Patrimonialidade e Utopia*, reflete sobre a multifuncionalidade das *Viagens na Minha Terra*, de Almeida Garrett — obra que, além do levantamento e perspetivação crítica da patrimonialidade material e imaterial, promove a consciência identitária nacional, estética e individual —, demonstrando o modo como o romance promove o trabalho (auto-)reflexivo e como, inovando, inscreve tudo isso no cânone literário. O problema *identitário* regressa no seu texto *Refrações do protestantismo na literatura portuguesa – Retratística identitária*, no que concerne à retórica da visualidade e discursividade iconográfica. Aí, a Autora pretende observar de que modo, por que razões e até que ponto a problemática da iconografia é diferentemente perspetivada dentro do cristianismo, em especial, opondo catolicismo e protestantismo. Por outro lado, e na sequência, reflete sobre o modo como essas estratégias se refratam nos programas e realizações estéticas, com base em casos mais expressivos no plano da configuração efabulatória, privilegiando a Literatura Portuguesa.

Também, mas não só, sobre este plano estético se sustenta o texto de Isabel Ponce de Leão, *D. Juans e Marialvas (uma questão identitária nas artes e nas letras)*; com este texto, a Autora desenvolve uma interessante reflexão sobre os conceitos de donjuanismo e de marialvismo, estudando a sua representação quer nas artes plásticas (Rafael Bordalo Pinheiro, Abel Manta ou José Malhoa), quer na literatura Portuguesa (Garrett, José Saramago, Eça, Cardoso Pires).

E sempre procurando corporizar diretrizes que estrategicamente conformam a linha 3 de investigação do CLEPUL, o texto *André Álvares d'Almada: mercador de escravos ou mercante de literatura? Questões sobre a identidade cabo-verdiana quinhentista*, de Maria da Graça Gomes de Pina, fundamenta-se metodologicamente numa pergunta — "qual o critério para distinguir uma obra etnográfica de um tratado com laivos romanescos"? — para refletir sobre O *Tratado breve dos rios de Guiné do Cabo Verde*, da autoria de André Álvares d'Almada, escrito em 1594. Trata-se de uma obra que, na esteira de outras obras com objetivos meramente descritivos mas não condenatórios, nos proporciona uma caracterização racional da realidade da costa ocidental africana de finais do século XVI. André Álvares d'Almada não se interessa tanto pela justificação ou condenação de certos usos e costumes africanos, mas, sim, pela apresentação caracterial dos povos em questão, realizando portanto um autêntico estudo de antropologia cultural. Com este contributo, a Autora procura verificar qual o alcance dessa descrição e a força da mesma para a manutenção da defesa das ilhas cabo-verdianas como entreposto no tráfico negreiro, dele transparece também um primeiro resquício de caracterização do povo cabo-verdiano através da explícita defesa da sua herança lusitana.

Já o estudo de José Eduardo Franco, *Paulo Ferreira da Cunha e a sua "Utopia" de uma constituição internacional*, pretende enquadrar na grande tradição utópica portuguesa e europeia o pensamento constitucionalista de Paulo Ferreira da Cunha e o projeto de criação do TIC - Tribunal Constitucional Internacional, de que é um dos principais teóricos e paladinos, sabendo-se que o ideário universalista que funda o TCI em ordem à afirmação plena dos Direitos da Pessoa Humana e da sua salvaguarda em todo o orbe habitado não deixa de fazer eco de projetos utópicos globais como o do Quinto Império do Padre António Vieira ou o projeto de paz perpétua de Kant.

Uma reflexão sobre o termo e conceito *utopia* continua com Mendo Castro Henriques, no estudo *Raízes e Utopias do Nosso Tempo*. Nesse sentido, relembrando que, desde que há quinhentos anos Thomas More cunhou a palavra *utopia* como título da sua obra clássica, o Autor considera que há um núcleo de significado que permanece idêntico na vas-

tíssima literatura utópica, a par de desacordos sobre as fronteiras deste género literário. Entre as definições do género, algumas são inaceitáveis e outras ambíguas, pelo que, também segundo Mendo Henriques, não podemos esperar uma definição única que abarque as obras de todas as épocas. Neste texto, explora-se por que razão a realidade, sempre em transformação, dos livros utópicos e do utopismo concreto nos deve impedir de confundir utopia com perfeição e aconselha a manter a atitude de abertura crítica e esperançosa da obra original.

No estudo *O ponto de vista como representação, identidade e poder: uma leitura do romance Um Crime Delicado, de Sérgio Sant'Anna*, Maria Aparecida Fontes, partindo primordialmente de uma questão ("quais as relações entre poder e representação, sobretudo quando o ponto de vista oscila entre a expressão do artista e as perspetivas do crítico?"), desenvolve uma reflexão sobre o romance *Um Crime Delicado* (1997), de Sérgio Sant'Anna — que, tendo recorrido a um discurso literário e crítico para falar da própria crítica, se apropriou da história da arte, da literatura e do teatro para em seguida negá-la ou mesmo reafirmá-la sob um novo ponto de vista, dissolvendo as fronteiras do discurso crítico, ficcional e identitário. O objetivo, neste texto, passa, então, por efetuar uma análise crítica dos dispositivos discursivos que criam efeitos de verdade e se constituem em signos de poder.

Resta-me agradecer a todos os autores com quem tive o privilégio de trabalhar, bem como ao CLEPUL, na pessoa do seu Diretor. E não ficaria o meu agradecimento completo se não o fizesse igualmente ao Dr. Luís Pinheiro, que, em todos os momentos deste processo, esteve sempre presente, demonstrando uma eficácia e um profissionalismo singulares; o meu enorme agradecimento.

Dionísio Vila Maior

Coimbra/Lisboa, março 2018

# LÍNGUA PORTUGUESA, IDENTIDADE E “MÍSTICA COLETIVA”

Dionísio Vila Maior

Departamento de Humanidades | Universidade Aberta / Centro de  
Literaturas Lusófonas e Europeias

Na base de qualquer reflexão sobre a(s) identidade(s), encontra-se um fecundo campo de referências revestido de pressupostos que entroncam em matrizes operatórias compósitas. O mesmo é dizer que, tratando-se de um conceito que figura no vasto panorama das ciências humanas e sociais, são-lhe naturalmente conferidas específicas categorias programáticas, refratárias, por esse mesmo facto, a um domínio conceptual redutível ao discurso de incidência monológica.

Conceito [re]nobilitado essencialmente pelo *discurso* das ciências sociais, ao qual deveu em parte a sua convalidação e utilização no panorama filosófico-social dos anos 80 do século passado, tem sido, de um modo frequente, espartilhado em rótulos vários que, no entanto, se não o legitimam como o conceito (modulando-o, sem propriamente o descaracterizar, com texturas variáveis), pelo menos, sempre lhe reconhecem uma faceta ideológica, tornando-se por isso necessário, numa análise desse conceito, uma certa acuidade metodológica.

Por outro lado, esta problemática, não se compadece aqui tanto com um investimento teórico em premissas coniventes com o discurso ideológico; irá circunscrever-se sobretudo a um âmbito linguístico-cultural e, em parte, literário, regido obviamente por padrões metodológicos axialmente

abalizados e ratificados por esses domínios científicos, note-se, contudo, que esses domínios conferem, apesar de tudo, conferem àquele conceito uma fluidez semântica e uma moldura programática, singularizada por um discurso que exalta o passado e o presente de uma comunidade, discurso esse condicionado, todavia, por um outro que salvaguarde o futuro dessa mesma comunidade. Assim, na prática, o índice que resulta da questionação desses discursos pode rastrear-se em reflexões que convergirão em duas linhas motrizes: uma, consentânea com um equacionamento da “identidade histórico-cultural”; a segunda, regida por um posicionamento linguístico-cultural. Nesse sentido, ater-nos-emos, em primeiro lugar, a um panorama limitado de questões, como, por exemplo, as que radicam no domínio da teoria da linguagem e do sujeito — o problema da unidade e da alteridade, prerrogativas concetuais nucleares, na nossa opinião, do conceito identidade —, as que se inferem da conceção segundo a qual o reforço da identidade nacional resulta da consciencialização de um acervo de informações que a memória cultural de uma comunidade propicia, do qual o *discurso* da identidade não se pode demitir, com o inconveniente de se desgastar um conjunto de figuras, episódios e *vivências* históricas cuja evocação potencia a união entre os indivíduos dessa comunidade. Na sequência destas reflexões, e concomitantemente, o problema da identidade, na sua feição linguística, será igualmente merecedor de alguma atenção, abordagem desde logo padronizada pelo epicentro da Língua Portuguesa, mas suscitada por um cromatismo de informações envolventes, relacionadas com a tradição histórico-linguística, com a relação linguística entre os falantes da comunidade lusófona e com o reconhecimento absoluto, por parte destes, da língua que falam como *a sua* língua, podendo depender dessa consciencialização em termos lacunares (desde logo marcada por uma ausência), ou tanto quanto possível completa (ou, pelo menos, consciente), respetivamente, a falência, ou o valimento, do *discurso* da identidade nacional, no qual uma política da Língua Portuguesa se deve necessariamente consumir.

1. É sintomática a polifonia de posições críticas, a fecundidade e o aumento crescente de reflexões sobre os predicados deste conceito (mat-

zado, contudo, por atributos monádicos e monológicos), a dimensão holista de que ele padece e à qual não nos podemos eximir, tornando-se assim pertinente lembrar as palavras de Manuel Viegas de Abreu, quando a ele se refere:

O conceito de identidade é tão conatural ao pensamento humano que desde o início da reflexão filosófica ele aparece como um dos *primeiros princípios* ou leis fundamentais da actividade do pensar. [...] Não surpreende, por isso, que o conceito de I. faça parte da linguagem comum e, simultaneamente, do vocabulário técnico de quase todas as ciências, desde a Lógica [...] e a Matemática [...] às Ciências Humanas: *identidade pessoal* (Psicologia), *identidade jurídica* (Direito), *identidade cultural e identidade nacional* (Antropologia, Sociologia, História) (ABREU, M. V, 1985: 360-1).

Ora, o que nestas palavras se torna desde logo significativo é a posição axial que ocupa em múltiplos redutos científicos, assim como a simplicidade daquele conceito com uma mundividência teórico-científica, creditada em termos epifenoménicos, sendo esta creditação o resultado visível da vitória, sobretudo nos anos 80 do século XX, de um triângulo temático no *discurso* das Ciências Sociais: referimo-nos aos termos ‘Identidade’, ‘Nacionalismo’ e ‘Diferença(s)’. Daí a projecção omnipresente do *discurso da identidade* no contexto do pensamento contemporâneo, servindo, por vezes, quer como base de outorgação de determinados comportamentos sociais de grupos mais ou menos restritos, quer como verdadeiro paliativo desses mesmos comportamentos. Com efeito, se hoje a “polifonia” se encontra inerente ao conceito de identidade — presente nas mais variadas utilizações desse termo, como ‘identidade cultural’, ‘identidade territorial’, ‘identidade literária’, ‘identidade linguística’, ‘identidade religiosa’, ‘identidade sexual’, etc. (imediatamente se conformando um quadro concetual ratificado por uma certa pluridiscursividade, uma vez que são utilizados em estudos que abrangem múltiplos grupos e territórios temático-ideológicos) —, também não é menos verdade que esta situação decorre, entre outras razões, da pujança que os *discursos* do pós-colonialismo, da etnicidade, da raça, do feminismo, da homossexualidade, da migração, do corpo, da alteridade, da discriminação, têm vindo cada vez mais a demonstrar.

Não se deve estranhar, por isso, que o conceito de identidade percorra a teia [pluri]discursiva social em consonância, pelo menos parte dele, com franjas ideológicas dos mais variados quadrantes sócio-culturais; nem tão-pouco, obviamente, se compadece com uma inconsequência ao nível de uma conceção intemporal. Com efeito, o conceito de identidade — nacional, uma vez que é fundamentalmente a que nos interessa — *evolui*, transforma-se, polifoniza-se diacronicamente, desdobra-se centrifugamente. Isto por duas razões fundamentais: antes de mais, pela própria vivacidade das línguas, que evoluem; por esse prisma, a identidade não estagna, é dinâmica, não é nunca igual a si mesma, não permanecendo, portanto, na lógica divina e monológica da unicidade concetual e essencial. Por outro lado, e pensamos ser esta a razão primordial, por essa evolução depender intimamente de fatores que se estendem desde a própria evolução histórica do país até à educação e condições artísticas no mesmo, passando por particularidades circunstanciais, como o volume de trocas comerciais e culturais, os movimentos migratórios (e a emigração portuguesa para territórios tão polarizados como Brasil, Angola, França, Estados Unidos da América, Moçambique, Alemanha, Canadá... é disso um índice evidente), as características geográficas do país, ou a situação sócio-económica dos indivíduos que fazem parte da comunidade familiar nacional.

Se as palavras anteriores apontam para o carácter proteiforme do conceito identidade, quer do ponto de vista sincrónico, quer do ponto de vista diacrónico, elas não apontam, contudo, para uma das características fundamentais, senão mesmo a principal, do conceito de identidade [nacional]: a que lhe imputa um tipo específico de *discurso*, o temporal. De facto, o conceito de identidade nacional concilia sempre três tipos de discursos, profundamente relacionados entre si e vinculados a três dimensões temporais: um discurso de exaltação do *passado*, outro de exaltação do *presente* e outro que alveja, com objetivos definidos, o *futuro*. Por outras palavras, poderíamos afirmar que a identidade de um povo é a *insígnia* desse povo, aquilo que marca [e é marcado por] um processo amplo de receção, transmissão e/ou revisão de um passado comum, de ação no presente, alvejando o futuro; essa insígnia é o que caracteriza esse povo, do ponto de vista bio-psicológico, cultural, histórico-literário, etc.

2. Ainda a este propósito, vale a pena lembrar que a tentativa de definição do conceito de identidade nacional encerra, em certa medida, a questionação de dois outros conceitos: o de crise de identidade e o de liberdade.

Nesta ordem de ideias, falar neste contexto em *crise de identidade* (de uma microcomunidade ou macrocomunidade) é sinteticamente cifrá-la sob o estigma que tinge as relações intra e intercomunitárias, maculadas quase sempre por multímodas situações, produto tanto de conflitos políticos e religiosos de âmbito nacional, como de valores e de tomadas de posição individuais, através das quais, por vezes em tonalidade obstinada e intencionalmente perversa, se simulacram verdadeiras logomaquias. Se não, como explicar o elevado índice das preocupações reveladas por uma *escrita* sobre a identidade, alvejando nomeadamente os défices humanos e humanistas resultantes do esbatimento das relações humanas?

Concomitantemente, torna-se especialmente significativo para esta problemática o conceito *liberdade*, assim como as implicações nele e por ele moduladas. Fernando Pessoa, a propósito do Homem Português, notava que só somos mais nós na “liberdade”. Independentemente da contextualização a que sujeitássemos essa sua reflexão, não seria despropositado afirmar que ela se refere, de um modo geral, a todo o indivíduo regido por princípios como o respeito pelos (e a *vivência* dos) Direitos Humanos, e de um modo particular, à possibilidade de, vivendo a liberdade, cada indivíduo poder pensar e agir em comunidade, sem que perca a sua individualidade, mas também ao imperativo de se colocar ao serviço dos outros elementos da sua comunidade, emprestando a sua individualidade, sem, contudo, cair num processo de alienação.

E falar aqui em comunidade é falar em *nação*, num conjunto de indivíduos de entre os quais deflui o *discurso da identidade* e a liberdade de, sem peias, se ter opinião. Escrevia Pessoa, num texto de 1924, que o “homem da espécie não pode ter opiniões, porque *a opinião é do indivíduo*, e desde que um homem pertença organicamente a uma *família*, a uma *classe*, a qualquer coisa que constitua ambiente imediato e vivo, deixa de ser um indivíduo para ser *uma célula qualquer*. Só a *nação*, por ser um ambiente abstrato, visto que tem parte no passado e parte no futuro, *não estorva a alma individual*” (PESSOA, F., 1986c: 35; it. nossos). Estas

palavras, ainda que integradas dentro de uma reflexão sobre a possibilidade de o “homem vulgar” não poder ser “antipatriota” (ao contrário do “homem de génio, cuja vida mental é uma coisa à parte”), não escondem uma questão importante: o laço umbilical que une o indivíduo, em liberdade, à comunidade *nacional* a que pertence, não resultando assim dessa relação outra coisa que não seja uma difração de interesses intermédios (“familiares” ou de “classe”), decorrendo antes da necessidade de o indivíduo se não suspender conjunturalmente em pertenças familiares ou de classe, mas de ter “opinião” (a sua “alma individual”), precisamente por causa do “ambiente” desafortunadamente “abstracto” que é a nação; isto é: aquela relação não desgasta de maneira nenhuma a liberdade individual.

Por esta ótica se pode igualmente dizer que uma das grandes crises, senão mesmo a maior, de identidade nacional portuguesa (e europeia) se situou durante a vigência da Inquisição (uma forma de “tirania política exercida em nome da religião”, dizia Francisco, um dos interlocutores num dos “Diálogos sobre a Tirania” de Pessoa [PESSOA, F., 1986c: 1040]), cuja atuação promoveu a destruição não só de bens materiais (e pessoas) em si, mas, sobretudo, o que eles representavam: a subjetividade da memória coletiva, enriquecida com trajetos culturais paralelos e polifónicos, individuais e coletivos. Note-se, também, que a perversidade que caracterizou esse momento histórico, tendo incrustado no corpo identitário português um ferrete panúrgico de má memória para o coletivo nacional (e para a Humanidade), se tem manifestado ao longo da História Universal noutros momentos e situações concretas, as quais têm, afinal, ludibriado o crédito e a dignificação que, à partida, é concedido pelo homem à ideia de liberdade, apanágio da identidade. Referimo-nos, por exemplo, aos conflitos étnico-rácicos (resultantes, em geral, das políticas colonizadoras), aos conflitos com base político-económica (como, por exemplo, a negação, por parte de governos autoritários, à autodeterminação de comunidades que se pretendem autónomas), à escravatura, no seu todo, ao holocausto nazi na segunda guerra mundial (com a perseguição e assassinato dos judeus nos campos de concentração), etc.

Ora, a partir da segunda metade do século XIX, a inflação e o esvanecimento da identidade (perspetivada em toda a sua dimensão humanista) foram processos incrementados pelo *discurso* da máquina e da tecno-

logia (com o estiolamento da identidade que os valores materialistas a ele ligados consequentemente provocam), sob a égide do qual o homem se tem vindo cada vez mais a des-subjetivar. E tanto mais certo é que esse *discurso* tende para ser consciencializado pelo indivíduo desde o momento em que tem consciência de si, quanto mais profundamente ele provoca a perda da sua identidade individual, quando este se deixa invadir inelutavelmente por valores utilitaristas, minados pela sociedade de consumo, pela cultura massificada, pela submissão a valores económicos, pela desespirtualização dos valores religiosos, pela barbárie dos ideais essenciais de solidariedade, subvertendo o processo que se pretende de humanização, cedendo, pelo contrário, ao imperialismo capitalista (“Subir! Subir! — e não subir na Prece! / O corpo sobe, mas a alma desce [...]”, avisara António Sardinha). Teremos chegado já à era vaticinada, “proclamada”, “garantida” pelo Álvaro de Campos do *Ultimatum*, a “Humanidade dos Engenheiros” (cada vez mais elementos de esquadrinha e regulação sócio-culturais)? Estaremos a viver, herdeiros de uma tradição futura, uma das mais profundas estigmatizações da identidade, esvaída na secularização humanista, limitando-se o consumidor a ser, em proporcionalidade direta, um fator regulado e coisificado? Não estará a identidade individual a deixar, de forma cada vez mais irresponsável, de existir *qua* identidade, passando a pertencer a um processo social global, massificador e ilegítimo no que à natureza humana (que acreditamos ser matricialmente eugénica) diz respeito?

Parece assim evidente que o lugar que o conceito identidade ocupa é abrangido por um conjunto de virtualidades que àquele infirmam uma aparente e enganadora simplicidade concetual. É pois um conceito contemplado por uma matriz operatória, se não complexa, pelo menos polifónica, pela panóplia de características de que é investido e que implica, a promoção a que são sujeitos termos e expressões como ‘unidade / alteridade’, ‘identidade histórica’ (assegurada pela memória histórico-cultural) e, essencialmente, ‘identidade linguística’ (perfilhada pela consciencialização linguístico-cultural).

3. Cabe perguntar: qual a importância que, para a delimitação dos contornos da identidade nacional, assume a questão da *unidade* e da *alteridade*? Respondemos, dizendo que assume na mesma medida em que, dentro da comunidade nacional, os *outros* não se deverão demitir na definição e verificação da consciência individual do *eu*. Bakhtine afirmara que “je ne suis pas seul quand je me regarde dans le miroir, je suis sous l’emprise de l’âme autre” (BAKHTINE, M., 1984: 53); e acrescenta, depois:

Du point de vue de la productivité effective de l’événement, lorsque nous sommes deux, ce qui importe ce n’est pas que, en plus de moi-même, il y ait encore un autre homme, semblable à moi (*deux hommes*), mais que, pour moi, il soit un autre, et c’est en quoi sa sympathie pour ma vie n’est pas notre fusion en un seul être, n’est pas une duplication numérique de ma vie, mais un enrichissement de l’événement qu’est ma vie, car il la vit sous une forme nouvelle, dans une catégorie de valeurs nouvelle — comme vie d’un autre qui est perçue différemment et qui reçoit une raison d’être différente de la sienne propre (*id.*: 100).

São três os sentidos que importa retirar destas palavras: antes de mais, o que nos reenvia diretamente para a questão da alteridade, aqui concebida como a eflorescência do *outro-eu*, que, na consciencialização de cada um de nós, emerge ao lado do *eu*; em segundo lugar, o que nos remete para a noção de “enrichissement” com que o *outro* nos contempla; finalmente, o que incide sobre a relação de *identidade diferencial* que, no mesmo panorama, existe entre o *eu* e o *outro*, isto é, sobre a impossibilidade de cada indivíduo, dentro de uma comunidade nacional, conseguir atingir a identidade de si próprio sem a perspectiva do *outro*, elemento necessário para que o *eu* se possa perspectivar, pelo menos de forma mais completa.

Todavia, se o *outro* muito contribui para a unidade do *eu*, e vice-versa, esse processo dialético nunca atinge a plena “fusion” entre essas duas personagens (da mesma comunidade, presumamos); resvala, sim, ontológica e identitariamente falando, numa relação convalidada pela *unidade na diferença* (do *eu* e dos *outros*) — cada identidade individual só tem

razão de ser se se manifestar num registo da diferença em relação às outras identidades individuais — e pela *diferença na unidade* (dos *outros* e do *eu*) — para existir uma identidade nacional, é necessário que o *eu* seja também os *outros*, ou melhor, que veja, ao mesmo tempo, a “Essência de outros e de ele mesmo” (PESSOA, F., 1986c: 287). Por um ou por outro lado, a conceção de identidade é devedora da noção de *pluridiscursividade*, pois cada indivíduo, inserido numa coletividade, é sempre um sujeito coletivo. Em última análise, portanto, a unidade individual e a unidade coletiva, que se consumam na identidade nacional, interrelacionam-se; além disso, podendo diferenciar-se entre si as unidades (e, por consequência, as identidades) individuais, todavia completam-se sempre. E talvez tão importante como reconhecermos na *relação* endogénica entre os indivíduos que compõem uma comunidade nacional um profícuo “enriquecimento” da identidade individual e da identidade nacional é imputarmos ao passado histórico de uma comunidade um papel nuclear na constituição e salvaguarda da identidade nacional.

4. Num contexto motivado, portanto, por uma reflexão sobre o conceito identidade, não deve ser desprezado o protagonismo assumido pela *memória* histórico-cultural, comum aos indivíduos de uma comunidade, que contribui para (e de cuja consciência por parte desses indivíduos depende) a legitimação da *identidade histórica*. Além disso, se aqui chamamos a atenção para essa *memória*, é porque ela reenvia para um conjunto de questões substantivas, diretamente ligadas a vários aspetos: à comunhão de vivências culturais que fizeram e fazem a história de um país, de uma comunidade; à cultura coletiva e à união cultural e histórica; a personalidades marcadas por elementos psicológicos e sentimentos interindividuais; a plataformas geopolíticas e geoeconómicas niveladas, assim como a atuações geoestratégicas irmanadas pelo reforço atestado à *ideia* nacional; ao respeito pelas microcomunidades regionais, evitando o aparecimento de zonas *descontínuas*; a um passado e um património histórico coletivos. E particularmente nesta última referência se alicerça, em momentos históricos diversos e constituindo um património histórico coletivo, a convivência de mitos, crenças, ideias, símbolos, transmitidos de gerações

em gerações. “Ignorar os mitos de um povo”, sublinha António Quadros, “é ficar à margem da sua identidade profunda [...]”. E continua: “Ao contrário conhecê-los [...] é fazer emergir a consciência da sua identidade e da sua personalidade [...]” (QUADROS, A., 1986: 66). Mas note-se: se o respeito pelo passado histórico-cultural coletivo implica que nos sustentemos na *continuidade* desse passado, ele implica, ao mesmo tempo, a sua *transcensão*; e certo é que toda esta ambivalência projectada no devir de uma comunidade não apenas impede a anquilose da identidade, como igualmente pressupõe o seu desenvolvimento cultural. De certo modo, é este o problema para o qual remete uma reflexão de Fernando Pessoa, de 1918 ou 1919, quando (ainda que num contexto diferente, onde discorre sobre a tirania [“Para ‘Cinco Diálogos Sobre a Tirania’”]) afirma: “Qualquer sociedade civilizada caracteriza-se por a existência nela de dois elementos — a estabilidade e o progresso. Se não oferece estabilidade, resulta anárquica, e impossível o progresso; se não progride, não pode dizer-se uma sociedade civilizada” (PESSOA, F., 1986c: 1038).

Encontramo-nos, como quer que seja, uma vez mais, no reduto da tradição de essência supra-individual, onde nos deparamos com um cortejo polifónico de diversas e diferentes identidades culturais, que funcionaram sempre em *relação dialógica*. Pode dizer-se, por exemplo, que a identidade nacional portuguesa constitui o resultado de importantes etapas culturais e civilizacionais passadas, diversos *substratos identitários* (gregos, romanos, godos, mouros, egípcios, judeus...) que têm contribuído, cada um a seu modo, para que hoje a identidade nacional apareça com um coeficiente positivo, ao qual nós, portugueses, devemos necessariamente reclamar o seu compromisso com o futuro.

De certo modo, esta questão conflui numa outra: a das *figuras históricas nacionais*, que são lembradas e referidas quase sempre como exemplos, funcionando como “agrupadores” da comunidade nacional e constituindo um verdadeiro núcleo duro quer da constituição da identidade, quer do discurso da identidade. São, simplesmente, as figuras que, tendo feito [a] história [nacional], contribuíram irrefreavelmente para a formação e desenvolvimento da comunidade nacional; são a matriz do decálogo simbólico com que aquela comunidade premeia a História, e cuja evocação pelo discurso da identidade revela uma importante forma de catalização

coletiva, pela exemplaridade que lhes é própria. Daí que, em momentos de crise e conseqüente necessidade de revivificação da identidade histórica de um coletivo nacional, a menção a figuras históricas (que, pelas suas características físicas e morais, constituem símbolos desse grupo) seja acionada.

Significa isto que, por exemplo, a presença (no quadro linguístico-ideológico do discurso da/de identidade) de personalidades históricas, como Viriato (em Portugal), Vercingétorix (em França), Hermann (na Alemanha), como que obriga os indivíduos de uma comunidade nacional a um estado de convivência tácita com toda uma mitificação e/ou mistificação nacional, concentrada quer nas figuras e/ou feitos históricos — relatados pelos historiadores —, quer na simples tradição oral coletiva — constantemente recriada, na Literatura Portuguesa, por poetas como Fernando Pessoa (que se “desejou” um “criador de mitos”, ou talvez melhor, um renovador e um reanimador de mitos), António Nobre, Lopes Vieira, António Sardinha, Pascoaes, Correia de Oliveira, etc. E essa mi[s]tificação não é inócua nem inconsequente, do ponto de vista do *capital identitário* investido na comunidade; pelo contrário, ativando-se com um favorecimento afetivo por um grupo de indivíduos, o alcance programático de tal mi[s]tificação — e, em parte por isso, um *ato* ideológico — encontra uma das suas justificações naquilo a que, numa resposta a um Inquérito realizado por Augusto da Costa, Fernando Pessoa chama “levantar o moral de uma nação”, quando escreve: “Há só uma espécie de propaganda com que se pode levantar o moral de uma nação — a construção ou renovação e a difusão conseqüente e multimoda de um grande mito nacional” (PES-SOA, F., 1986c: 710) (quanto do discurso da/de identidade não depende da “difusão” dos “mitos nacionais”, de narrativas míticas que apoiem as representações coletivas de um povo!).

Parece, portanto, não haver dúvida que o alcance demiúrgico, consciente ou não, das figuras históricas incide fundamentalmente no exemplo das virtudes de que se impregna o seu legado. Por outras palavras, a personagem histórica polariza — ou, pelo menos no discurso de recuperação do passado, deve polarizar — um feixe de requisitos que relevam não só das suas características físicas e psicológicas, como também de um leque de ações que essa personagem teve, ações essas que, à partida,

terão contribuído, a um primeiro nível, para o seu próprio enobrecimento enquanto figura individual, mas, a um segundo nível, e mais importante, para o enobrecimento do grupo que representa, pela posição de destaque histórico que geralmente a sua condição de figura única e/ou escolhida *inter pares* promoveu.

O destaque com que a figura histórica é promovida e o momento histórico [em] que vive variam; e diverge de igual modo o palco de referência científico-cultural em que aquela figura aparece. Por isso, frequentemente a figura histórica — imersa no discurso da identidade, em momentos de fulgor cultural — aparece, umas vezes, no *âmbito literário* (amiúde interpretando os anseios de importantes grupos geracionais), outras vezes, no circuito histórico, propriamente dito.

Conhece-se, por exemplo, a relevância da Geração de 70, dos Saudosistas, dos Integralistas, em Portugal.

Também nos países africanos de expressão portuguesa, nomeadamente no campo estético-literário, é apodítico o mérito de algumas gerações e figuras histórico-literárias.

Em Angola, nos primeiros anos da década de 50, o grupo da *Mensagem*, cujos representantes e colaboradores (como Agostinho Neto, Viriato da Cruz, António Jacinto, entre outros), motivados por um sentimento patriótico, apologistaram o registo da angolidade, da autenticidade cultural que, segundo eles, não havia na literatura angolana).

Em Cabo Verde, depois dos meados da década de 30, o grupo que se reuniu em volta da revista *Claridade*, em cujas linhas programáticas defendidas pelos fundadores (Baltasar Lopes, Manuel Lopes e Jorge Barbosa) e colaboradores, de um modo geral, se pressupunha, essencialmente na primeira fase de vida da revista — num timbre discursivo-literário nacionalista, e sob forte influência quer do grupo coimbrão da *Presença*, quer da literatura brasileira (como Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Jorge Amado, Raquel Queiroz, Érico Veríssimo e Gilberto Freire, no âmbito do romance nordestino; Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, no da poesia modernista) —, em cujas linhas programáticas se pressupunha, dizíamos, a necessidade de [re]descobrir a cabo-verdianidade, as raízes de Cabo Verde, redescoberta essa que passava pela abordagem do “problema de Cabo Verde”.

Em Moçambique, uma geração de escritores (envolvendo nomes como Ungulani Ba Ka Khosa, Marcelo Panguana, Mutimati Barnabé João, Mia Couto, Luís Carlos Patraquim) com presença ativa na produção literária moçambicana depois da independência (proclamada em Junho de 1975), e sobretudo após a segunda metade da década de 80, procurou legitimar o discurso da moçambicanidade, que passava, entre outros aspetos, pela celebração literária (e política, por vezes) do discurso histórico e nacional.

Em São Tomé e Príncipe, vários escritores também contribuíram para o enaltecimento do discurso nacionalista e de identidade nacional, como, por exemplo, Marcelo da Veiga (já na segunda parte da década de 1910, o discurso identitário era notificado pela sua poesia), Francisco José Tenreiro (cuja segunda parte de *Coração em África* não é alheia a um tom nacionalista), e ainda Alda do Espírito Santo, Maria Manuela Margarido e Tomás Medeiros.

Na Guiné-Bissau, no lugar estético-literário ocupado pelo discurso da identidade e/ou patriotismo nacional, realce, nos anos 70 e 80, para António Baticã Ferreira, as antologias poéticas (nomeadamente *Mantinhas para quem luta!*), Helder Proença e Vasco Cabral<sup>1</sup>.

De um modo semelhante, no que à *História*, propriamente dita, diz respeito, as figuras históricas, recuperadas de forma encomiástica pelo *discurso literário*, adscrevem uma dimensão identitária à comunidade, que, reclamando-lhes as qualidades exemplares, as evocam como epicentros da identidade coletiva, atitude à qual não é alheia uma função unificadora da consciência nacional, uma vez que as qualidades físico-morais daquelas constituem os mais altos padrões conformadores desta identidade, tendo sido ativadas em momentos históricos de suma importância, ajudando a conformar paulatinamente uma tradição histórica ininterrupta. No caso português, várias foram, e são, as figuras recordadas pelo discurso literário (e aqui *Os Lusíadas*, de Luís de Camões, assim como a *Mensagem*, de Fernando Pessoa são, como se sabe, duas referências obrigatórias), todas

---

<sup>1</sup> Sobre o problema respeitante a todos os escritores e grupos geracionais referidos, que, nos países africanos de expressão portuguesa, alicerçam um discurso literário enquadrado por estruturas estético-discursivas provenientes do registo apologético da identidade nacional, remetemos para LARANJEIRA, P., 1995: 71-75, 190-198, 324-329, 336-349, 359-363.

elas sempre ligadas, como dissemos, a acontecimentos cardinais da História, relacionadas essencialmente com o nascimento, ou a independência da nação portuguesa, ou com a expansão e as descobertas.

Neste sentido, Viriato, D. Afonso Henriques, Egas Moniz, D. Nuno Álvares Pereira, D. João I, o Infante D. Henrique, são, entre outras, algumas das figuras que reverberam auraticamente na galáxia de figuras históricas que é a História de Portugal, promovidas, pela panóplia de qualidades que concentram, à condição de mitos quer pelo discurso histórico, quer igualmente pela tradição histórica portuguesa, quer ainda (a perspetiva que agora nos interessa) pelo discurso literário:

- Viriato (chefe dos Lusitanos que resistiu às invasões romanas): “Destro na lança”, “Injuriada tem de Roma a fama, / Vencedor *invencível*,<sup>2</sup> afamado”, a quem “A vida lhe tiraram” com “manha vergonhosa”; assim o evoca Camões, pela voz de Paulo da Gama, no Canto VIII, estrofes 6-7, d’*Os Lusíadas* (CAMÕES, L., 1968b: 91-2); Pessoa, por seu turno, na *Mensagem*, refere-se-lhe nos seguintes termos: “Teu ser é *como aquela fria / Luz que precede a madrugada*” (PESSOA, F., 1986a: 1147); interpretá-lo-ia ainda Miguel Torga, nos seus *Poemas Ibéricos* (precisamente num poema intitulado “Viriato”) como um “Pastor de ovelhas, *simples criatura / A pintar de infinito a sua tela [...]*” (TORGA, M., 1965: 33);
- o primeiro rei de Portugal, D. Afonso Henriques, por motivos por de mais evidentes, também prevalece naquela recuperação anamnésica levada a cabo pelo discurso literário: é caracterizado n’*Os Lusíadas* como o Rei “*incansável*” (CAMÕES, L., 1968a: 145 [Canto III, est. 68]), ou o Rei “Que tantos esquadrões, que gente tanta, / Com tão pouca, tem roto e destroçado [...] / Tantos muros aspérrimos quebranta, / Tantas batalhas dá, *nunca cansado*”, “aquele *zeloso a quem Deus ama*” (CAMÕES, L., 1968b: 94-5 [Canto VIII, est. 10-11]); para Pessoa, ele é o “*Pai*”, de “*exemplo inteiro*” e “*inteira força*” (PESSOA, F., 1986a: 1148);

---

<sup>2</sup> Este e os seguintes são it. nossos.

- Egas Moniz, aio de D. Afonso Henriques, exemplo de verticalidade moral e lealdade (pelo conhecido episódio com o rei de Leão), o “leal vassalo”, “forte velho, / Para leais vassalos claro *espelho*” (CAMÕES, L., 1968a: 128 [Canto III, est. 36] e 1968b: 96 [Canto VIII, est. 13], respetivamente);
- D. Nuno Álvares Pereira, “O Santo Condestável”, amigo do mestre de Avis, notabiliza-se nos feitos contra os Castelhanos em Atoleiros, Aljubarrota e em Valverde: personalidade “forte”, que fala de “mão na espada” aos “senhores” que “desconcertam” “na vontade”, “o grande Pereira, em quem se encerra / *Todo o valor*” (CAMÕES, L., 1968a: 193-4 e 202 [Canto IV, est.12- 14 e 30]); a ele “a fama tanto estende, / Que de nenhum passado se contenta; / Que a *Pátria*, que de um fraco fio pende, / Sobre seus *duros ombros a sustenta*”, “reprende / A vil desconfiança, inerte e lenta, / Do povo”, homem de “*conselho e ousadia*”, “Capitão *devoto*”, “Ditosa pátria que tal *filho* teve” (CAMÕES, L., 1968b: 106-8 [Canto VIII, est. 28-32]); prócere cavaleiro, cujas qualidades lhe conferem, segundo Pessoa, substancialidades míticas: cercado por uma “*auréola*”, comparado a Galaaz: “espada que, volteando, / Faz que o ar alto perca / Seu azul negro e brando”; “*S. Portugal em ser*” (PESSOA, F., 1986a: 1152);
- “O Defensor do Reino”, D. João I, figura axial que se encontra na promoção dos Descobrimentos: Rei — que, já “não tendo a quem vencer na terra / *Vai cometer as ondas do Oceano*” (CAMÕES, L., 1968a: 212 [Canto IV, est.48]) — e “*Mestre*, sem o saber, do Templo / Que Portugal foi feito ser”, aquele que “*repele [...] / A sombra eterna*” (PESSOA, F., 1986a: 1149);
- o Infante D. Henrique, figura principal dos Descobrimentos, pelo impulso que lhes imprimiu, “O Navegador”, emoldurado com virtualidades ecuménicas, aquele que “*Tem aos pés o mar novo*”, “O único imperador que *tem*, deveras, / *O globo mundo em sua mão*” (PESSOA, F., 1986a: 1153); ainda Pessoa, agora num texto sobre a “Ibéria”, identifica-o como o “*nome supremo das Descobertas*”, como

“uma das figuras supremas de *criador de civilização* [...] de quem Colombo, Gama e Fernão de Magalhães são o braço e o gesto” (PESSOA, F., 1986c: 989-990); para Torga (no poema “O Infante”), ele é o “*inspirado*”, aquele que “Segue [...] *à frente*”, “*espírito audaz*” e o “*Guia de todos os descobrimentos*” (TORGA, M., 1965: 39).

Tudo isto, aqui referido como forma de justificar uma das vias de constituição da identidade nacional, e individual, serve também para ilustrar um grupo de fatores que, por dizerem respeito a um longo processo cultural que resgata ao passado o capital identitário de uma comunidade, imprime ao coletivo nacional a territorialização ideológico-cultural que necessariamente deve existir entre os indivíduos que constituem essa comunidade; mas, sobretudo, não nos esqueçamos, a mais-valia deste enraizamento é atestada ainda por uma consciencialização linguístico-cultural por parte de todos os elementos que *dizem e ocupam* o espaço verbal dessa cultura, só assim se conformando, pelo voluntarismo que é inerente a essa atualização e a esse preenchimento, um ideário comum.

5. A reflexão sobre a *identidade linguística* passa, então, por uma abordagem mais precisa do fenómeno linguístico, distribuída por três fases primordiais: antes de mais, incidir sobre a questão do imaginário linguístico-cultural, comum a uma comunidade, o que reenvia imediatamente para a problemática da tradição dessa comunidade; numa segunda fase, definir a relação linguística entre os falantes de uma comunidade, legitimada pela existência de uma orientação social das relações linguísticas; finalmente, vincar a legitimidade de uma das mais importantes circunstâncias balizadoras do conceito identidade: referimo-nos à imperatividade de os falantes de uma comunidade linguística interiorizarem profundamente a *sua* língua, o que nos conduz de imediato ao problema da sua atualização. A partir daí estaremos em condições de melhor operacionalizar e compreender mais profundamente a dimensão linguística no discurso da identidade e, correlatamente, a seriedade com que pelos falantes da Língua Portuguesa deve ser assumida a Comunidade Lusófona.

Recordemo-nos como, na sua *Teoria da Linguagem*, Herculano de Carvalho sublinhara no conceito de língua o seu estatuto de *topos* cumprido na e pela tradição, precisamente quando afirmou que “a língua é sobretudo uma entidade *histórico-social* e só como tal individualizada e una: o que lhe confere unidade e até existência e portanto individualidade é a consciência dos sujeitos falantes que, para além das divergências dos seus modos de falar, para além mesmo da mútua incompreensibilidade, se sentem unidos por uma tradição histórica, pelo reconhecimento de que esses seus diversos modos de falar pertencem a uma única tradição linguística e cultural” (CARVALHO, H., 1967: 327-8). Ora parece evidente que uma definição assim formulada obedece a uma conceção de língua como uma realidade não só histórica (pelos circunstancialismos que, rodeando-a, lhe atribuem uma condição de “fenómeno social”)<sup>3</sup>, mas também historicamente determinada, o que equivale também a dizer, em primeira instância, que o índice da interiorização histórico-cultural que uma comunidade tem da sua língua é diretamente proporcional à identidade linguística dessa comunidade. Mais: relacionada com aquela consciencialização encontra-se toda uma postura gnosiológica perante o real, quer ainda a essência profunda e espiritual dos falantes da comunidade, permitindo-lhes que se legitimem enquanto *sujeitos* contínua e positivamente enriquecidos no devir temporal.

Tudo isto no quadro de uma conceção evolutiva da língua, que supõe — através das *formas* de que uma cultura dispõe (literatura, filosofia, etc.) — o passado, sim, mas também o presente e o futuro da comunidade linguística. Há, com efeito, todo um passado, um presente e um futuro da comunidade nacional, todo um sentido de *tradição* e *continuidade* cultural, através do qual a língua pátria “passa, sem quebrar, de pais a filhos” (PESSOA, F., 1986c: 913) e toda uma vertente linguística que se encontra dentro do conceito de identidade nacional e, obviamente, dentro

<sup>3</sup> Repare-se no que, a este propósito, acentua Bakhtine, quando diz: “La véritable substance de la langue n’est pas constituée par un système abstrait de formes linguistiques ni par l’énonciation-monologue isolée, ni par l’acte psycho-physiologique de sa production, mais par le phénomène social de *l’interaction verbale*, réalisée à travers *l’énonciation* et *les énonciations*. L’interaction verbale constitue ainsi la réalité fondamentale de la langue” (BAKHTINE, M. e VOLOSHINOV, V. N., 1977: 135-136).

também do conceito de Pátria. Ainda numa outra passagem, inserida num conjunto de textos sobre “A opinião pública”, publicados em 1919, Pessoa, referindo-se à dimensão “social” da língua (que autonomiza uma relação íntima entre os falantes de uma comunidade, categorizando entre eles um padrão identitário comum), avalia a atualização linguística que uma comunidade faz da *sua* língua sob a tutela de uma superlatividade patriótica:

Falar [...], no sentido social, pressupõe *falar a mesma língua*. Falar a mesma língua pode envolver, evidentemente, [...] [um] elemento de hereditariedade [...]: é quando a língua, que os interlocutores falem, seja a língua herdada e materna de todos eles.

Encontrámos, portanto, a acção social que estabelece entre vários indivíduos a relação imediata de semelhança extensa e profunda: é o *falarem a mesma língua materna*. E, com isso, queda revelado qual é o instinto social *fundamental*: é o instinto chamado *patriotismo*” (PESSOA, F., 1986c: 778).

Em face do exposto, pode então concluir-se, em primeiro lugar, que o imaginário linguístico-cultural de uma comunidade linguística, sentido como património comum pelos falantes dessa comunidade, e circunscrevendo o pressuposto de *pátria cultural*, resolve de forma consistente quaisquer diferenças idiossincrásicas que possam existir entre os mesmos falantes; em segundo lugar, e consequentemente, que o facto de haver descoincidências ideológico-culturais não impede a existência de uma identidade inscrita pelo corpo da língua, quando consciencializado e atualizado. Não quer isto obviamente dizer que postulamos uma conceção linguístico-cultural de uma comunidade em termos monológicos; pelo contrário: as diferenças de todo o tipo sempre existiram, existem e existirão, dialogal e dialogicamente; o próprio conceito de *cultura aberta* tal perspectiva abarca. Só assim se ultrapassa uma conceção de identidade que não tem nada a ver com certos registos nacionalistas totalitários e ditatoriais. O que se pretende é, no quadro de um pluralismo cultural, tornar aceitável a ideia de identificação nacional enquadrada pela *ideologia da identidade*, diretamente comprometida, portanto, com o falar uma língua comum (no nosso caso, o Português) e com a existência de determinados impulsos, forças

instintivas, orientados coletivamente, a que Pessoa chamou “instintos sociais puros”, que reenviam para uma relação linguística concretizada.

De certo modo, embora num contexto diferente (onde se pronuncia sobre o “sufrágio político”), Fernando Pessoa alude a esses “instintos sociais”, “aqueles pelos quais um indivíduo se sente semelhante de outro indivíduo da mesma sociedade, por divergentes que sejam as suas atividades, e antagónicos que sejam os seus temperamentos. E os instintos primordialmente, fundamentalmente sociais serão aqueles pelos quais um indivíduo se sente semelhante do maior número possível de indivíduos da sociedade a que pertence”. E acrescenta, em tom de conclusão: “a [identidade] que mais funda e imediatamente nos faz sentir-nos semelhantes de outro homem é o facto de ele falar a mesma língua que nós. [...] E assim chegamos à descoberta do primeiro dos instintos propriamente sociais — a *fraternidade patriótica*, sentida através da comunidade linguística” (PESSOA, F., 1986c: 1051).

A língua que os falantes de uma comunidade falam é, pois, expressão da identidade; e, em última análise, o reconhecimento que estes dela têm como *sua* língua é, no fundo, a marca maior de nacionalidade. Neste contexto, o pendor da relação que daí decorre não se pode naturalmente escusar a um processo de absoluta identificação entre falantes e língua, nem tão-pouco, correndo o risco de subversão do discurso identitário, encerrar-se dentro dos limites cegos de atitudes xenófobas e culturalmente solipsistas. O que há que resolver é, antes de tudo (e tal não anula o esconjurar das línguas estrangeiras) o respeito pela sua língua. Numa conhecida carta (Carta III do livro I), onde faz a defesa da Língua Portuguesa, António Ferreira, escreve: “Do que se antigamente mais prezaram / Todos os que escreveram, foi honrar / A própria língua, e nisso trabalharam” (FERREIRA, A., 1973: 106). Pouco depois, dirigindo-se diretamente a Andrade de Caminha, exortando-o a escrever só em Português, remata nos seguintes termos:

Mostraste-te tégora tão esquecido,  
Meu Andrade, da terra em que nasceste,  
Como se nela não foras nascido.

Esses teus doces versos, com que ergueste  
Teu claro nome tanto, e que inda erguer  
Mais se verá, a estranha gente os deste.

Porque o com que podias nobrecer  
Tua terra e tua língua, lho roubaste,  
Por ires outra língua enriquecer?

Cuida melhor que, quanto mais honraste  
E em mais tiveste essa língua estrangeira,  
Tanto a esta tua ingrato te mostraste.

Volve, pois, volve, Andrade, da carreira  
Que errada levas (com tua paz o digo):  
Alcançarás tua glória verdadeira.

Té quando contra nós, contra ti, imigo  
Te mostrarás? Obrigue-te razão,  
Que eu, como posso, a tua sombra sigo. (*id.*: 111)

6. Bem mais tarde, também Eça de Queirós, na figura alteronímica de Fradique Mendes, em carta destinada a “Madame S.”, faz a apologia da identidade linguística [portuguesa]. Dessa carta achamos pertinente transcrever uma longa citação, desde logo justificada quer por ela ser, embora em timbre de outredade, de quem é (considerado um dos mais notáveis cultores da Língua Portuguesa), quer por nessa apreciação se reconhecer a necessidade de cada falante falar com gosto, com consciência, a Língua Portuguesa:

[...] as línguas [...] são apenas instrumentos do saber [...].  
Um homem só deve falar, com impecável segurança e pureza, a língua da sua terra: — todas as outras as deve falar mal, orgulhosamente mal, com aquele acento chato e falso que denuncia logo o estrangeiro. Na língua verdadeiramente reside a nacionalidade; — e quem for possuindo com crescente perfeição os idiomas da Europa vai gradualmente sofrendo uma desnacionalização. Não há já para ele o especial e exclusivo encanto da *fala materna* com as suas influências afectivas, que o envolvem, o isolam das outras raças; e o cosmopolitismo do verbo irremediavelmente lhe dá o cosmopolitismo do carácter. Por isso o poliglota nunca é patriota. Como cada

idioma alheio que assimila, introduzem-se-lhe no organismo moral modos alheios de pensar, modos alheios de sentir. O seu patriotismo desaparece, diluído em estrangeirismo.

[...] Por outro lado, o esforço contínuo de um homem para se exprimir, com genuína e exacta propriedade de construção e de acento, em idiomas estranhos [...] apaga nele toda a individualidade nativa. Ao fim de anos esse habilidoso, que chegou a falar absolutamente bem noutras línguas além da sua, perdeu toda a originalidade de espírito [...].

Além disso, o propósito de pronunciar com perfeição línguas estrangeiras constitui uma lamentável sabujice para com o estrangeiro. Há aí, diante dele, como o desejo servil de *não sermos nós mesmos*, de nos fundirmos nele, no que ele tem de mais seu, de mais próprio, o vocábulo. Ora isto é uma abdicação de dignidade nacional. Não, minha senhora! Falemos nobremente mal, patrioticamente mal, as línguas dos outros! (QUEIRÓS, E., s/d: 130-1).

Ora, o que destas palavras importa reter é, antes de mais, a consciência patenteada por Eça acerca da profunda interação que se estabelece entre o ato físico em que o falante *atualiza* a sua língua (portuguesa, neste caso) e o tecido espiritual feito de “individualidade” e de “originalidade de espírito” que desde logo não só tonifica essa atualização, mas envolve todo um específico substrato cultural que refulge na alma portuguesa. Dessa ligação resulta, em primeira instância, uma conceção de identidade linguística — cujos componentes, pela sua individualidade, assentam sobre um plano linguístico-cultural refratário ao estrangeiro; em segunda instância, um conjunto de motivações de índole patriótica e positivamente nacionalista (“Na língua verdadeiramente reside a nacionalidade”). Contudo, note-se, pensamos que, mais do que, nas palavras de Eça, se criticar o facto de um falante português falar outras línguas (um imperativo, contudo, dos tempos atuais, consequência imediata do desenvolvimento da cultura de informação e das tecnologias que a apoiam), vemos em filigrana uma crítica à subalternidade para com o estrangeiro, posição que — passando, também, por um desejo farisaico e “sabujo” de “pronunciar com perfeição línguas estrangeiras” e, certamente, de acatar passivamente toda e qualquer forma de estrangeirismo que faça esquecer

as riquezas linguísticas da Língua Portuguesa — conduziria, em última análise, à própria e intencional anulação do falante em termos culturais.

A este propósito, vale a pena recordar como também Fernando Pessoa, no âmbito do discurso da identidade nacional, tende, se bem que num contexto adjectivamente diferente, para um posicionamento substantivamente semelhante, quando traveja alguns dos seus textos com reflexões pontuais sobre a desnacionalização a que o pacto submisso e indiferente para com o que chama “forças exteriores” conduz. Assim, afirma que, desde o século XVII, em Portugal, no palco da atuação político-cultural das entidades governamentais, os seus atores, tornando-se “súbditos reles da hipnose do de-lá-fora”, passaram a “viver mentalmente do estrangeiro”, com a subsequente “quebra de contacto com as realidades nacionais”, ou, o mesmo é dizer, com a “quebra de contacto com a única fonte de inspiração original” (PESSOA, F., 1986c: 591). Em que termos se tem configurado essa relação de vassalagem? Na esfera política, nomeadamente através de algumas reformas que desde então se levaram a cabo [importado] — como, por exemplo, a implantação em domínio português do regime constitucionalista inglês, sem que se tivesse tido em conta o nosso contexto (*id.*: 594); no domínio ideológico-cultural, em tudo quanto se tinha assistido de “invasão das ideias estrangeiras” (*id.*: 597). Todos esses fluxos são “forças de destruição”, “forças *do exterior*, de cuja ação o organismo [nacional] vive, mas de cuja ação ele morre se não se pode adaptar a elas” (*id.*: 692), sendo que essa morte se traduz em “perda de coesão e, portanto, de vitalidade nacional” (*id.*: 766).

O que nas palavras de Eça e de Pessoa ortónimo encontramos é aquilo que — parecendo ser uma clara apologia da identidade nacional — se encontra, por exemplo, numa conhecida (e por vezes deturpada nas ilações que dela se tiram, talvez pela descontextualização com que é frequentemente citada)<sup>4</sup> reflexão de Bernardo Soares, sub-heterónimo de

---

<sup>4</sup> Repare-se, a este propósito, nas palavras de Eduardo Lourenço: “Une langue n’est à personne, mais nous ne sommes personne sans une langue. C’est dans ce sens, et uniquement dans ce sens — loin des identifications narcissiques des nationalismes culturels — qu’une langue est, comme le pensait Pessoa, *notre vraie patrie*”, tendo já antes alertado para o seguinte: “Sa célèbre phrase veut dire seulement ceci: *La langue portugaise*, cette langue qui me parle avant même que je sache la parler, mais surtout cette langue qui, à

Fernando Pessoa, o qual, no seu *Livro do Desassossego*, instila uma sintonia ideológica, entretanto marcada por desígnios não muito divergentes. Relembremos essa reflexão:

Não tenho sentimento nenhum político ou social. Tenho, porém, num sentido, um alto sentimento patriótico. Minha pátria é a língua portuguesa. Nada me pesaria que invadissem ou tomassem Portugal, desde que não me incomodassem pessoalmente. Mas odeio, com ódio verdadeiro, com o único ódio que sinto, não quem escreve mal português, não quem não sabe sintaxe, não quem escreve em ortografia simplificada, mas a página mal escrita, como pessoa própria, a sintaxe errada, como gente em que se bata, a ortografia sem ípsilon, como o escarro directo que me enoja independentemente de quem o cuspiße” (PESSOA, F., 1986b: 573).

Como se pode ver, Bernardo Soares só aparentemente mostra aquela espécie de patriotismo nacionalista por aquilo que diga respeito à Língua Portuguesa — a entidade que identifica, de facto, um povo, o português; nem, nesta curta exposição um pouco em jeito programático, o seu patriotismo se apresenta enquadrado por um perfil geográfico e político, antes por uma substantividade linguística. Por outras palavras, a consciência a que Bernardo Soares se atribui da Língua Portuguesa é uma consciência da materialidade da língua. Atente-se como, no mesmo texto, este sub-heterónimo (e o perfil ideológico deste *outro eu* pessoano, como se sabe, não se encontra muito aquém do de Fernando Pessoa ortónimo) afirma que, para ele, as palavras são “corpos tocáveis [...], sensualidades incorporadas” (PESSOA, F., 1986b: 572); e, pouco depois, referindo-se ao ato da escrita [em português, naturalmente], afirma gostar “da delícia da perda” de si; “E, assim, muitas vezes, escrevo sem querer pensar [...], deixando que as palavras me façam festas” (*id.*: 572).

Por este prisma se poderá, então, afirmar que a “nossa clara língua majestosa” a que se refere Bernardo Soares emerge na sua consciência de poeta como uma *realidade espiritual*, é certo (ela é a sua “pátria” e “a ortografia também é gente”), mas também como *entidade física*, “tocável”,

---

travers moi, devient une réalité non seulement vivante mais *unique*, la langue à travers laquelle je m’invente comme Fernando Pessoa, cette langue-là est ma *patrie*” (LOURENÇO, E., 1994: 42 e 38, respectivamente).

“vista e ouvida” (*id.*: 573). Obviamente que não se encontra presente nesta posição a ideia atualmente conferida ao conceito “lusofonia”, no que de alcance geográfico ele encerra, mas não é menos verdade que o modo como Bernardo Soares equaciona esta problemática nos conduz a uma conceção de língua que não desvanece por completo o plano espiritual, essencialista, do conceito de Língua Portuguesa em correlação com o de lusofonia<sup>5</sup>. E é a estes últimos aspetos a que as posições evocadas, em última análise, nos conduzem; por um lado, por aquilo que deixam imediatamente transparecer; por outro, pela elevada contribuição de testemunhos literários como os referidos para a afirmação e confirmação da identidade das comunidades de expressão portuguesa, questão tanto mais valorizada quanto mais refletíssemos sobre a criação da Comunidade policêntrica dos Países de Língua Portuguesa (CPLP), bem como as relações culturais distribuídas dialogicamente, pelo menos em termos quantitativos, por três continentes.

E quando, neste contexto, utilizamos o termo ‘dialogicamente’, devemos fazê-lo tendo em conta essencialmente três aspetos: em primeiro lugar, as preocupações relativas às diferenças culturais que naturalmente existem entre os Estados-Membros referidos, não obstante serem (também, mas sobretudo) unidos pela Língua Portuguesa; em segundo lugar, o diálogo que entre todos eles se estabelece, ao nível dos órgãos político-culturais que para esse efeito foram institucionalizados, promovendo também esse diálogo, em última instância, uma dinâmica de consolidação desses países no xadrez mundial das relações culturais e político-económicas; por último, mas não menos importantes, os objetivos e os princípios programáticos que estão na base da constituição da CPLP e que impendem matricial e estrategicamente sobre os modos de atuação, gerais e específicos, da Comunidade, orientados no sentido de, através de uma política da língua, promover a Língua Portuguesa.

Desde a sua institucionalização que se tornou evidente a CPLP ser, ao mesmo tempo, uma entidade plural(izada) e uma entidade individualizada. Plural(izada), porque resulta do encontro de vários países com estatutos culturais apesar de tudo diferentes. Individualizada, no sentido latente

---

<sup>5</sup> Para uma elucidação deste conceito e da sua relação com o pensamento de Fernando Pessoa, leia-se o importante estudo de Fernando Cristóvão (CRISTÓVÃO, F., 1995).

de ‘comunidade’, preenchida e reforçada por sujeitos motivados e unidos por uma frequência afetiva comum, conformadora de uma “alma coletiva” — uma comunidade não só em termos macro-estratégicos de índole económica e política, mas também, e essencialmente, em termos linguísticos. E, não o esqueçamos, é a língua o numerador e o denominador comum de uma comunidade; é com ela que a memória desta se forma. Naturalmente que são distintos os Estados-Membros que fazem parte da CPLP, os quais devem ser reconhecidos e respeitados pela sua diversidade cultural (e mesmo linguística, pela miríade de línguas nacionais e dialetos que se entrelaçam na rede linguística de cada um); por isso mesmo, diferentes são também as mundividências e os sistemas de classificação do mundo que os rodeia. Contudo, reconhecer e comumente falar (e escrever) a Língua Portuguesa é o reconhecimento de uma *unidade* transindividual.

E porque a formação da CPLP, enquanto *organismo* vital que se pretende que seja, não pode ser pensada nem conceituada fora de um contexto, segundo uma dinâmica de tipo mesológico, falar em Comunidade dos Países de Língua Portuguesa é emprestar-lhe cambiantes que associem os países que a constituem a uma movimentação de interesses mais gerais sobre o tabuleiro político mundial; quer isto dizer, por outras palavras, que não podemos demitir o problema da formação da CPLP de um conjunto de condições político-económicas concretas, assim como da configuração ideológico-cultural com que essas condições, de forma tácita ou manifesta, agem sobre essa Comunidade. Uma vez que Portugal faz parte da União Europeia, poder-se-ia aventar que tal facto terá contribuído para a formação da CPLP; para alguns, não será difícil de aceitar. O que, à primeira vista, será difícil é aceitar a ideia de que a constituição da CPLP terá sido, diretamente, o resultado da integração de Portugal na União Europeia. Num livro — *Pela Mão de Alice* — que constitui uma referência indiscutível nos estudos das ciências sociais, Boaventura de Sousa Santos avisa que, com a integração na União Europeia, Portugal não pôde criar a ilusão de que passa a pertencer à linha da frente europeia. E continua, dizendo pouco depois, que Portugal procurará (como tem acontecido) “consolidar, agora no âmbito da UE, uma relação privilegiada com as suas antigas colónias, atuando mais uma vez [...] como correia

de transmissão entre o centro europeu e a periferia africana de expressão oficial portuguesa” (SANTOS, B. S., 1994: 59).

7. Como Quer que seja, o que essencialmente importa, no contexto em que nos encontramos, é ver até que ponto pode e deve ir o diálogo entre os Estados-Membros que formam a CPLP, assim como o fomento da Língua Portuguesa. É que o relevo de que esta questão se reveste passa pela atenção que lhe é conferida na prática, o que não elimina, antes obriga, a Comunidade a um compromisso com uma determinada “política da língua”, devendo essa política atuar sempre a um nível intramural (atinente a um entrelaçamento de estratégias específicas) e a um nível extramuros (de pendor macro-estratégico).

Assim, dentro de uma dinâmica interna que a CPLP persegue (*intra-muros*), refira-se, por exemplo, algumas medidas que se foram tomando: a promoção de concursos e prémios conjuntos (a todos os níveis culturais), de projetos culturais comuns (que poderiam ser desenvolvidos sobretudo pelas Universidades, nomeadamente através dos seus Departamentos e Centros de Estudos Humanísticos e Sociais); o desenvolvimento acrescido das infra-estruturas educativas; um forte patrocínio de grandes eventos (culturais, desportistas, musicais, televisivos) que cheguem maciçamente às diversas comunidades; o intercâmbio de docentes, técnicos, autores; a difusão de material audiovisual (atente-se, neste caso, para o papel vertebral da Universidade Aberta); a institucionalização de novos cursos conjuntos de Língua, Cultura, História e Literatura dos países de expressão portuguesa para profissionais da Educação que neles, e com eles, trabalhem; a ampliação da área de influência dos países lusófonos; há, de facto, que expandir a lusofonia e os seus representantes literários para lá dos seus espaços; já Fernando Pessoa, em relação à “Ibéria” por ele desejada (num texto com a indicação homónima), sublinhava a necessidade de “valorizar intelectualmente a Ibéria no estrangeiro” (PESSOA, F., 1986c: 995), de “criar” uma “personalidade [...] nossa, que nos valorize perante o estrangeiro” (*ibid.*); uma ação contínua sobre os emigrantes (que se deixam, pouco a pouco, assimilar pela língua (e pela cultura) do país onde

se encontram; uma promoção da Língua Portuguesa a “língua de comunicação internacional”...

Sublinhe-se que o conceito de *identidade nacional* reenvia mediatamente para marcas e características estilísticas, temáticas e ideológicas que atravessam a literatura de um país ou de uma comunidade, muitas das quais identificam, comumente, a *alma* dessa comunidade. Daí a importância de nos envolvermos, por respeito à identidade linguístico-cultural, no estudo da literatura e da cultura de expressão portuguesa, sob o risco de conscientemente nos votarmos ao ostracismo em relação à nossa própria consciência histórica e de nos tornarmos fantasmas aos olhos das gerações vindouras.

Sabemos, então, que a promoção qualitativa da Língua Portuguesa no mundo perderá, deste modo, eficácia se a valorização a que dela se deve obrigar a CPLP não contemplar a sedimentação de um ‘império linguístico-cultural’; se utilizamos aqui o termo ‘império’, não o fazemos com as conotações pejorativas que durante séculos consigo transportou (“Queremos impor uma língua, que não uma força”, defendeu-o Pessoa [*id.*: 729]), mas no sentido que lhe emprestou Fernando Pessoa, numa multiplicidade de reflexões dedicadas a este assunto, defendendo precisamente a necessidade de existência de algumas “condições” para a formação de um “Império de Cultura”, “cujo ponto de apoio é a Cultura” (*id.*: 727). Para Pessoa, intimamente ligada à noção de ‘império’ encontra-se a ideia de *sincretismo*, de *ecletismo* — conceituação que se reveste de uma certa importância, se fosse confrontada quer, a um nível mais específico, com a problemática da heteronímia pessoana, quer, num contexto mais geral, com a categoria de ‘totalidade’ que, segundo Pessoa, conformando a identidade do homem português (o “ser tudo de todas as maneiras”), o emancipa dos outros povos. Num texto com a indicação “Bandarra”, escreve Pessoa que “a ideia de império (no seu alto sentido) é sincrética, ou, antes, é de um império sincrético — isto é, de um império que resuma várias coisas, concentre várias influências, seja uma síntese e não uma simples extensão força” (*id.*: 641); ainda num outro lugar, Pessoa avança, alegando: “Império é domínio, e pode ser domínio material, domínio intelectual e domínio espiritual” (*id.*: 716). Como se verifica, podemos reconhecer nestas frases um pendor de certo modo pluridiscursivo atribuído por Pessoa

ao conceito 'império', que se pode distribuir em dois planos: o primeiro é o que poderíamos denominar de índice somatório, pelo que de síntese e de emulação [cultural] aquele conceito implica; o segundo reenvia para a ambivalência de que, para Pessoa, o mesmo conceito se deve reclamar; trata-se, no fundo, de equacioná-lo dentro de uma conceção de sublimidade (mais do que de imposição autoritária ao *outro*), orientada e *animada* por uma especificidade de critérios quantitativamente "materiais" ("domínio material"), é certo, mas também qualitativamente superiores ("domínio intelectual e domínio espiritual"). Se não vejamos: num texto, cujo título (o texto aparece com a indicação "Império") desde logo se torna primordialmente importante para avaliar esta problemática, Fernando Pessoa indica um conjunto de três "condições imediatas" para o que ele chama de "Império de Cultura", condições essas que ilustram os critérios referidos; nesse texto, escreve:

Condições imediatas do Império de Cultura:

(1) Uma língua apta para isso, isto é: (a) rica; (b) gramaticalmente completa; (c) fortemente "nacional".

(2) O aparecimento de homens de génio literário, escrevendo nessa língua, e ilustrando-a: (a) de génio universal e (...) dentro da humanidade; (b) de génio de perfeição linguística; (c) [a concorrência de outros factores culturais para o conteúdo dessas obras de génio] [no original, aparece entre parênteses rectos]

(3) A base material imperial para se poder expandir (ainda mais) essa língua, e impô-la. (Imposição material): (a) número de gente falando-a inicialmente; (b) extensão da situação geográfica; (c) conquistada e ocupação perfeita [?] (*id.*: 725).

É fácil encontrar nestas palavras a confirmação das ideias apontadas anteriormente. Com efeito, estas facultam elementos importantes para melhor compreender a problemática do 'império linguístico-cultural' que deve estar doutrinariamente delineada na política da Língua Portuguesa: uma "língua", "homens de génio literário" e uma "base material".

Será necessário repetir o que tantos e tantos já disseram acerca da riqueza, a todos os níveis, da Língua Portuguesa?

Não constituirão exemplos de quilate intemporal personalidades como Luandino Vieira, Agostinho Neto, Pepetela, em Angola; Graciliano Ramos,

Jorge Amado, João Cabral de Melo Neto, Rachel de Queiroz, Érico Veríssimo, Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Machado de Assis, João Ubaldo Ribeiro, Ferreira Gullar, no Brasil; Baltasar Lopes, Corsino Fortes, em Cabo Verde; Hélder Proença, Vasco Cabral, na Guiné-Bissau; José Craveirinha, Noémia de Sousa, Mia Couto, em Moçambique; Gil Vicente, Luís de Camões, Padre António Vieira, Bernardim Ribeiro, Almeida Garrett, Alexandre Herculano, Camilo Castelo Branco, Eça de Queirós, Cesário Verde, Fernando Pessoa, Miguel Torga, Aquilino Ribeiro, Carlos de Oliveira, Vergílio Ferreira, Eugénio de Andrade, Sophia de Mello Breyner, António Ramos Rosa, Agustina Bessa-Luís, José Cardoso Pires, Vergílio Ferreira, Mário de Carvalho, Teolinda Gersão, José Saramago, António Lobo Antunes, em Portugal; Francisco José Tenreiro, em São Tomé e Príncipe; só para referir alguns dos consagrados pela história literária, da constelação que estas ricas literaturas nos oferecem?

E o número de pessoas que convive com a Língua Portuguesa como língua oficial? Mais de 250 milhões — distribuídos por Brasil, Moçambique, Angola, Portugal, Guiné-Bissau, Timor-Leste, Guiné Equatorial, Macau, Cabo Verde e São Tomé e Príncipe...

Como, assevera Pessoa, a “determinação do sentido cultural de um país” tem que se “definir [...] pela sua determinação em relação a si próprio, ao grupo civilizacional a que pertence, e à civilização em geral” (*id.*: 727)... Também a ampla Comunidade Lusófona terá sempre que revitalizar em si mesma os critérios unificadores — que a sustentem, a animem e unam entre si as, apesar de tudo, sempre diferentes representações culturais —, aqueles critérios que sejam capazes de lhe conferir a ressonância necessária para que no mundo tenha efetivamente lugar a Língua Portuguesa (e tudo o que ela implica, em termos de imanência histórico-cultural, literária, filosófica, social, político-económica, etc.) e, fundamentalmente, de impedir que o lugar que ela ocupa esmoreça; e, pouco depois, outorgando gradativamente um papel importante nesse processo de ressonância ao Brasil, à Ibéria e à Inglaterra, conclui:

Portugal, na determinação do apoio do seu imperialismo cultural, tem que buscar, primeiro, o Brasil, que tem por língua nacional o português.

Portugal, na determinação do seu apoio em grupo civilizacional, tem

que buscar a Ibéria, de cuja personalidade espiritual participa. Portugal, na determinação do seu apoio civilizacional, isto é, puramente político, tem que buscar a Inglaterra (e os países de língua inglesa ?????) para apoio político da sua política externa (*id.*: 728).

Será difícil não ver nesta reflexão um alcance que desliza um pouco para outras direções que não propriamente a que estamos a tratar. Obviamente que estas palavras se encontram marcadas por inevitáveis circunstancialismos; não esquecendo a formação inglesa de Fernando Pessoa, lembre-se que, se no século XIX, o domínio internacional pertencia à língua francesa, já no nosso século (mas com especial incidência a partir dos anos 50), esse domínio passou a pertencer à língua inglesa; além disso, repare-se que, pouco a pouco, também já no século XX e início do XXI, as línguas da Península Ibérica se têm vindo a expandir. Mas a reflexão de Pessoa tem para nós um outro interesse: para assegurar a *ressonância cultural* da Língua Portuguesa — desde sempre marcado por fatores civilizacionais que identificam de uma forma polifacetada os diferentes países de expressão portuguesa —, seria necessário o apoio entre todos os Estados-Membros que a formam, sem serem excluídos apoios exteriores<sup>6</sup>.

A partir do que ficou dito, e o bom senso assim o aconselha, seria erróneo concluir que uma política da Língua Portuguesa não se desvirtuaria enquanto consagração do discurso da identidade se somente por ela fluísse a atuação dos órgãos estatais; pelo contrário, seguindo apenas por esse caminho, esse tipo de discurso poderia entrar num processo dificilmente reversível. Logicamente que cabe às entidades governamentais, aos “Conselhos de Ministros”, aos “Comités de Concertação Permanente”, aos “Secretariados Executivos”... um papel de extrema importância, pelas virtualidades representativas que lhes cabem. Todavia, o périplo da Língua

<sup>6</sup> Por outras palavras, sublinha Eduardo Lourenço: “Le seul sujet de la langue portugaise, de cette langue que nous vivons comme une patrie, ou son esprit, ce sont les gents qui l’ont parlée, qui la parlent et la parleront dans l’avenir. Mais ce sont, d’une manière plus profonde, ceux qui s’en servent comme d’un instrument de vie et de lumière, qui se lovent dans ses recoins mystérieux, qui retirent de son fonds et de ses origines obscures de nouvelles expressions, de nouvelles formes en leur donnant tout à la fois leur imagination, leur fantaisie et leur coeur. En somme, les poètes” (LOURENÇO, E., 1994: 41).

Portuguesa no mundo tem que ser impresso por *todos* os seus falantes; é necessário que todos nós participemos nessa “renascença linguística”, seguindo uma direção unanimista, sem que haja uma valorização excessivamente negativa daquilo que, num outro contexto, Almada Negreiros chamou “núcleos colectivos, espécie de mundos parciais para idênticos” (NEGREIROS, A., 1992: 100).

O que é, em suma, necessário considerar é a necessidade de entre os falantes da Língua Portuguesa haver aquela “consciência da unidade espiritual” (que o mesmo Almada atribuía à Europa [*id.*: 116]), porque, em primeira e última instância, só através dessa consciencialização nos podemos permitir construir, reforçar e fazer perdurar a nossa “mística colectiva” (*id.*: 117).

## Bibliografia

ABREU, Manuel Viegas de (1985). Identidade. In *Polis*, vol.3. Lisboa/São Paulo: Editorial Verbo, Janeiro, pp.360-364.

BAKHTINE, Mikhaïl e VOLOSHINOV, V. N. (1977). *Le Marxisme et la Philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*. Paris: Les Éditions de Minuit.

BAKHTINE, Mikhaïl (1984). *Esthétique de la création verbale*. Paris: Gallimard.

CAMÕES, Luís de (1968a). *Luís de Camões: Obras Completas — Os Lusíadas (I)* [Prefácio e notas do Prof. Hernâni Cidade], 3.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Livraria Sá da Costa, Vol. IV.

CAMÕES, Luís de (1968b). *Luís de Camões: Obras Completas — Os Lusíadas (II)* [Prefácio e notas do Prof. Hernâni Cidade], 3.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Livraria Sá da Costa, Vol. V.

CARVALHO, José G. Herculano de (1967). *Teoria da Linguagem. Natureza do fenómeno linguístico e a análise das línguas*. Coimbra: Atlântida, Tomo I.

CRISTÓVÃO, Fernando (1995). Fernando Pessoa e a Lusofonia a Haver. In *Revista Internacional de Língua Portuguesa*, 14, Lisboa: Associação das Universidades de Língua Portuguesa, Dezembro, pp.16-26.

*Critical Inquiry* (1992), 18, 4, Summer (tít. genérico: "Identities").

FERREIRA, António (1973). *Poemas Lusitanos* [Notícia história e literária, selecção e anotações de F. Costa Marques], 2.<sup>a</sup> ed. Coimbra: Atlântida.

HOMEM, Amadeu Carvalho (1995) - Identidade nacional e contemporaneidade. In *Revista de História das Ideias*, 17, Coimbra: Instituto de História e Teoria das Ideias / Faculdade de Letras, pp.587-596.

*Jornal de Letras, Artes e Ideias* (1996), XVI, 672 ("Comunidade dos Países de Língua Portuguesa").

LARANJEIRA, Pires (1995). *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*, Lisboa: Universidade Aberta.

LOURENÇO, Eduardo (1994). De la langue comme patrie. In Amílcar Martins, Anna-Maria Folco e Alix Carvalho [eds.]. *Le portugais, Langue Internationale / O Português, Língua Internacional — Actes du colloque tenu les 4, 5 et 6 juin 1993*. Montréal: Université de Montréal, pp.37-43.

NEGREIROS, José de Almada (1992). *Obras Completas — Ensaíos*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, vol.V.

OLIVEIRA, José Aparecido de (1996). A segunda utopia lusíada. In *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, XVI, 672, p.11.

PESSOA, Fernando (1986a). *Obras de Fernando Pessoa* [organização de António Quadros]. Porto: Lello & Irmão Editores, Vols. I.

PESSOA, Fernando (1986b). *Obras de Fernando Pessoa* [organização de António Quadros]. Porto: Lello & Irmão Editores, Vols. II.

PESSOA, Fernando (1986c). *Obras de Fernando Pessoa* [organização de António Quadros]. Porto: Lello & Irmão Editores, Vols. III.

QUADROS, António (1986). Introdução. PESSOA, Fernando, *Obras de Fernando Pessoa* [Organização, introduções e notas de António Quadros]. Porto: Lello & Irmão Editores, Vol. II, pp.7-67.

QUEIRÓS, Eça de (s/d). *A Correspondência de Fradique Mendes*. Lisboa: Livros do Brasil.

*Revista de História das Ideias* (1992), 14, Coimbra: Instituto de História e Teoria das Ideias / Faculdade de Letras (tít. genérico: “Descobrimentos, Expansão e Identidade Nacional”).

SANTOS, Boaventura de Sousa (1994). *Pela Mão de Alice. O Social e o Político na Pós-Modernidade*, 2.<sup>a</sup> ed. Porto: Edições Afrontamento.

TORGA, Miguel (1965). *Poemas Ibéricos*. Coimbra: Coimbra Editora.

VASCONCELOS, José Carlos de (1996). Uma comunidade para o futuro. In *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, XVI, 672, p.2.



# VIAGENS: PATRIMONIALIDADE E UTOPIA

Annabela Rita

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa / Centro de Literaturas  
Lusófonas e Europeias

Em texto anterior<sup>1</sup>, assinalei o modo como Garrett parece inscrever a arquitetura de uma série de obras (e, dentro de cada uma, de componentes textuais) na tradição dos *polípticos*, consagradora, ritualística, identitária, a tradição e a modernidade, sugerindo a influência do *sagrado* sobre o *profano*, vertida em *destino* ou *fatalidade*.

E analisei o tríptico que nos oferece com *Camões* (1825), *Frei Luís de Sousa* (1843-44) e *Viagens na Minha Terra* (1846) [VMT], cuja relação íntima destaca no “Prólogo da primeira edição” das *Viagens* (1846).

De facto, eles vectoriam uma reescrita interpretativa e efabulada da história de Portugal à semelhança do modelo do *livro dos livros* (a Bíblia), *biblioteca* onde cada um oferece um *quadro* de uma época e um *ensaio* de *inovação genológica*, cada um deles entretecendo o drama passional e o nacional<sup>2</sup>. Tríptico onde se pensam e se exemplificam *crises* de consciência nacionais, familiares, individuais e literárias, ou seja, onde a mitologia

<sup>1</sup> Annabela Rita (2012). *Paisagem & Figuras*. Lisboa: Esfera do Caos.

<sup>2</sup> No “Prólogo” da 1.ª edição de *O Alfageme de Santarém*, datado de 1 de Outubro de 1841, Garrett afirma, significativamente: “Quis-se pintar neste quadro a face da sociedade em um dos grandes cataclismos por que ela tem passado em Portugal. O Pintor isolou-se de todo o sentimento e simpatia — paixões políticas não as tem — para ver e representar, como eles foram, são e hão de sempre ser, os dois grandes elementos sociais, o popular e o aristocrático.” E, adiante: “O amor é essencial parte do drama, porque o drama é a vida, e o amor o essencial parte da vida.” — *O Alfageme de Santarém. D Filipa de Vilhena*. Porto: Lello Editores, s. d., pp. XIII-XIV. Em suma, a época de crise sociopolítica é de

da História de Portugal se projeta no espelho mágico das águas fluviais do Tempo (rio Tejo), que os conecta. Tríptico que assegura, também, a representatividade da *diversidade genológica* (lírica, teatro e ficção) por cada obra, respetivamente, mas também, dentro de cada uma delas, conciliando essa diversidade de *lugares* que a Tópica associa tradicionalmente a cada um dos géneros sob o signo do domínio de um. Tríptico insinuado como *Panteão literário* de um *culto nacional* em cujo altar cada obra corresponde a um *momento*, a uma *figura*, a um *modo discursivo*, imagens de um *ser coletivo* entre o canto lírico, o réquiem e a celebração. Impondo a sua dimensão patrimonial e monumental na cultura portuguesa, que espelha e cristaliza, num jogo de reflexos.

## “Grande plano”: as VMT

Viajante e guia, consagrando no plural aventuroso da dupla *escrita e deslocação a cartografia* de uma *identidade nacional* perspetivada a diferentes níveis, o sujeito de *VMT* partilha com a comunidade o conhecimento da *sua terra* enquanto *processo* (viagem) e como *saber* adquirido (cultura). *Homo viator* entre Homero (ou Ulisses, personagem) e Cristo, o viajante garrettiano de ambos participa na axialidade social e cultural que reclama para o seu verbo. E a escrita cartográfica desenvolve-se na senda da horaciana equivalência *ut pictura poesis* (v. cap. XX)<sup>3</sup>.

### *In preasentia*

Não é o sublime da montanha, nem o augusto do bosque, nem o ameno do vale. Não há aí nada que se determine bem, que se possa definir positivamente. Há a solidão que é uma ideia negativa...

Eu amo a charneca.

E não sou romanesco. Romântico, Deus me livre de o ser — ao menos, o que na algaravia de hoje se entende por essa palavra.

Ora a charneca dentre Cartaxo e Santarém, àquela hora que a

---

questionamento da identidade nacional, na cultura em geral e na literatura em particular. Por isso, o conceito de “português velho” ou “antigo” (D. João de Portugal, Frei Luís de Sousa, etc.) e a questão de “ser português” são textualmente equacionados.

<sup>3</sup> No verso 361 da sua *Ars Poética*.

passámos, começava a ter esse tom, e a achar-lhe eu esse encanto indefinível. (GARRETT, VMT, cap. VIII)

A *cartografia* da escrita autoral das *Viagens* radica num *território* comum (geográfico, social, cultural, iconográfico, retórico, etc.), do *evidente*, mas contempla também quer as leituras que dele faz o viajante como “observador não vulgar”, sensível e erudito, quer o que nele *já não está* ou de que apenas restam *vestígios*, e, por vezes, “nem o mais leve, nem o mais apagado vestígio da antiga origem”<sup>4</sup> (como é o caso do palácio de Afonso Henriques e da sua Alcáçova, edifícios da dupla legitimação, sagrada e profana, da fundação nacional e da monarquia inaugural, e caso, ainda, da história de Joaninha, nuclear na novela), quer, ainda, o que outros nela foram vendo. Entre memória e esquecimento, como convém à renovação dos laços comunitários após épocas mais conflituosas (guerra civil entre liberais e absolutistas), num itinerário entre a capital política e a “Porta do Sol”, simbólico *caminho do Sol*, com dimensão arqueológica e efabulatória, de *sobreimpressão* fusional na *pátria* nacional.

A *paisagem* combina natureza e civilização, inscrevendo em si a estética e a cultura, donde a *periodologia*<sup>5</sup>, que vai sendo esclarecida *in praesentia* dos edifícios descritos e mostrados em longa hipotipose (“olhai para eles”)<sup>6</sup>: “sublime espetáculo da natureza”<sup>7</sup>, o quadro evoca o pensamento religioso medieval (que nele reconhecia provas da existência divina)

<sup>4</sup> “O palácio de Afonso Henriques está como a sua capela: nem o mais leve, nem o mais apagado vestígio da antiga origem. Sabe-se que é ali pela bem confrontada e inquestionável topografia dos lugares, por mais nada...”.

<sup>5</sup> No sentido em que Vítor Serrão, no seu estimulante *A Trans-Memória das Imagens: Estudos Iconológicos de Pintura Portuguesa (Séculos XVI-XVIII)*, considera as obras de arte como “jogos de espelhos” e “reservatórios de memórias” transportando em si “indícios de tempo”, sublinhando a “dimensão memorial das imagens artísticas” e o facto de elas relevarem de “programa[s] artístico[s] preciso[s]”, num raciocínio que o leva a propor “o conceito de *trans-memória* aplicado ao estudo integral das imagens artísticas”, às obras como “laboratório[s] de memórias acumuladas, que sobrevivem e perduram, seja nas franjas do subconsciente, seja na prática da criação e da re-criação dos artistas” — *A Trans-Memória das Imagens: Estudos Iconológicos de Pintura Portuguesa (Séculos XVI-XVIII)*, Chamusca, Cosmos, 2007, pp. 7-9.

<sup>6</sup> VMT, p. 175.

<sup>7</sup> *Id.*, p. 182.

e favorece um “sonhar acordado” ou “cismar poético” (cap. XXIX)<sup>8</sup> que conduz à confusão dos tempos e das *poéticas* (a do *sentimento* e a da *imaginação*, exemplificadas por Byron, Schiller e Camões, por um lado, e Homero, Goethe, Sófocles e Voltaire, por outro).

O *livro* constitui o *museu*, o *mapa* e a *nova-aliança* dessa ideia de *pátria*-nação, conformando fusionalmente o sagrado, o profano e o estético nela subsumidos<sup>9</sup>: uma identidade habitada pelo imaginário de “destino”<sup>10</sup>. Consubstanciando o pacto social e cultural, faz a ponte entre o seu autor e a comunidade, solidariza-os. Por outro lado, o *livro* replica essa função de *aliança* no plano estético: tempos, programas estéticos, autores, temas... Por isso Garrett o deseja “obra-prima, erudita, brilhante”<sup>11</sup>, para “ilustração” do leitor<sup>12</sup>, onde se inscreve “o mais interessante e misterioso episódio de amor que ainda foi contado e cantado”<sup>13</sup>, sinalizando um discurso genologicamente complexo, conjugando o dramático, o narrativo e o lírico. Livro em cuja meditação podemos pressentir a que Cesário fará de um “que exacerbe” ou a que informará a dimensão simultaneamente espectral e epifânica da *Mensagem*.

No *mapa* desenhado, a *Terra* inscreve-se na “nossa península”<sup>14</sup>, “toda a Península”<sup>15</sup> fraternizada nessa *identidade* cultural e estética tecida de história comum. E essa *Terra* beira o mar, mescla-se nele, como o simboliza o *verde* do vale e dos olhos de Joanhinha, cor de que todas derivam<sup>16</sup>, origem de todas elas. Nesse recorte-relevo cartográfico, faz-se evocar o camoniano (a “cabeça” da Europa) e anuncia-se o que Pessoa verterá em “rosto da Europa”: *paisagem* e *retrato* justapõem-se e identificam-se nessa metamorfose de uma no outro<sup>17</sup>.

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> Cf. Benedict Anderson. “Censo, Mapa, Museu”, pp. 221-248.

<sup>10</sup> *VMT*, p. 176.

<sup>11</sup> *Id.*, p. 121.

<sup>12</sup> *Id.*, p. 229.

<sup>13</sup> *Id.*, p. 74.

<sup>14</sup> *Id.*, p. 184.

<sup>15</sup> *Id.*, p. 193.

<sup>16</sup> *Id.*, p. 152.

<sup>17</sup> Benedict Anderson também se refere a esta identificação e cristalização da “imaginação nacional’ em acção”, do ponto de vista cultural.

O cronista-viajante assume-se, pois, como *arqueólogo da cultura* em questionamento dessa Santarém-Nínive-Pompeia<sup>18</sup> onde encontra “tudo deserto, tudo silencioso, mudo, morto!”, como “grande metrópole de um povo extinto, de uma nação que foi poderosa e celebrada mas que desapareceu da face da Terra e só deixou o monumento de suas construções gigantescas”<sup>19</sup>. Arqueólogo que *faz ver* (“olhai”)<sup>20</sup> e *ouvir* (“Escuta.”)<sup>21</sup> o outrora nessa morte anunciada, o do “povo de cuja história ela[, Santarém,] é o livro” e o de Joaninha, ausente da janela: “O povo [...] ainda existe”<sup>22</sup>, porque “[m]orrer, não morre a terra, nem a família, nem as raças: mas as nações deixam de existir”<sup>23</sup>. Poeta, faz ouvir o seu *lamento*, citando Jeremias (“*Quomodo sedet sola civitas!*”) no “lugar de desolação e melancolia”<sup>24</sup> que descreve com pesar e revolta relativamente aos governantes, em especial.

E tudo nos conduz “à porta do *Sol*” a contemplar a paisagem “majestosa, mas triste” “onde se faziam as execuções em tempos antigos”<sup>25</sup>: “esta derradeira e ocidental parte da nossa Espanha é, geologicamente falando, já tão África, tão pouco Europa”<sup>26</sup>, que exprime no arbusto designado por “salgadeira” essa especificidade da cultura peninsular, onde a Europa se encontra com África, com o mar de permeio, com uma paisagem humana também contrastiva: entre “os homens do Norte” e “os homens do Sul”, uns, os “antípodas” dos outros<sup>27</sup>. Os segundos, com o “cunho da raça africana”<sup>28</sup> são o homólogo humano da paisagem geográfica “já tão África, tão pouco Europa”<sup>29</sup>.

*Retrato e paisagem* refletem-se, pois, fazendo-se pensar reciprocamente. Como se cada um observasse a metamorfose do outro. Porque se

---

<sup>18</sup> VMT, p. 183.

<sup>19</sup> *Id.*, p. 174.

<sup>20</sup> *Id.*, p. 175.

<sup>21</sup> *Id.*, p. 197.

<sup>22</sup> *Id.*, p. 183.

<sup>23</sup> *Id.*, p. 194.

<sup>24</sup> *Id.*, p. 196.

<sup>25</sup> *Id.*, pp. 195-196.

<sup>26</sup> *Id.*, p. 194.

<sup>27</sup> *Id.*, pp. 18-19.

<sup>28</sup> *Id.*, p. 18.

<sup>29</sup> *Id.*, p. 195.

modificam ao mesmo tempo (não ao mesmo ritmo) e no mesmo sentido, refratando-se. Também porque ambos têm uma anterioridade que buscam para se projetarem num futuro incerto. E porque ambos estão inscritos em labirintos de espelhos que os foram plasmando, desde os tempos primordiais (Éden, infância) até à contemporaneidade.

Esta *tópica genológica* radica em imagens bem mais pregnantas dos imaginários europeu e universal: a do Éden e a da infância.

No final de um itinerário que plasma o cultural nacional sobre um *caminho* de ancestral sacralidade, o vale de Santarém insinua-se, também, com a função da *clareira* dos bosques sagrados das antigas religiões da natureza (druídicas e outras): santuário. Matriz de uma identidade e lugar de renovação. *Sobreimpressão* (vale de Santarém e Éden) impondo-se na génese de duas narrativas identitárias, a da humanidade e a da "*Odisseia*" garrettiana, mas também insinuando a velha ideia de "povo eleito" do nosso imaginário nacional, na nossa mitologia messiânica, sebastiânica e de V Império.

Por isso, é onde acontece o encontro entre Joaninha e Carlos, Natureza e Civilização, feminino e masculino, ideal e realidade, passado e presente, amor e paixão, a diversidade estética e simbólica que assinaei em análise já publicada<sup>30</sup>. Encontro entre diferentes em que o *eu* se cinde: por isso, amoroso e fraturante, trágico, resolver-se-á na destruição do passado assinalado pelos guardiões do *caminho do tempo*, que aguardam a morte e vigiam a vida, apresentando ao viajante, novo Édipo, a palavra da Esfinge, *verbo* cifrado: Frei Dinis e avó Francisca, ambos cegos.

## Museologia e legado

Se *Os Lusíadas* (Camões) é Portugal em verso (épica), *VMT* é, pois, um "Portugal em prosa"<sup>31</sup> oitocentista, mas prosa "inclassicável", *sobre-vivente*.

Santarém é síntese e sinédoque museológica desse passado em devir,

<sup>30</sup> Cf. *Emergências Estéticas*, Lisboa, Roma Editora, 2006: "Joaninha adormecida: um 'quadro' habitado de memórias", pp. 13-28.

<sup>31</sup> *VMT*, p. 194.

“livro de pedra” “[e]ncadernado a verde e prata”<sup>32</sup>, “lugar de desolação e melancolia”<sup>33</sup>, “longa via sacra de relíquias, templos e monumentos”<sup>34</sup>. À *porta do Sol*, lugar-templo-ruína ou “grande metrópole de um povo extinto, de uma nação que foi poderosa e celebrada mas que desapareceu da face da Terra e só deixou o monumento de suas construções gigantescas”<sup>35</sup>. Nínive ou Pompeia de Portugal<sup>36</sup>. E Joanhina é o seu *retrato* “ideal”, fundida na paisagem, indistinguível dela, que representa:

Sobre uma espécie de banco rústico de verdura, tapeçado de gramas e de macela brava, Joanhina, meio recostada, meio deitada, dormia profundamente.

A luz baça do crepúsculo, coada ainda pelos ramos das árvores, iluminava tibiamente as expressivas feições da donzela; e as formas graciosas do seu corpo se desenhavam mole e voluptuosamente no fundo vaporoso e vago das exalações da terra, com uma incerteza e indecisão de contornos que redobrava o encanto do quadro, e permitia à imaginação exaltada percorrer toda a escala de harmonia das graças femininas.

Era um ideal do *demi-jour* da *coquette* parisiense: sem arte nem estudo, lho preparara a natureza no seu *boudoir* de folhagem perfumado da brisa recendente dos prados.

Como nessas poéticas e populares legendas de um dos mais poéticos livros que se tem escrito, o *Flos-sanctorum*, em que a ave querida e fadada acompanha sempre a amável santa da sua afeição — Joanhina não estava ali sem o seu mavioso companheiro. Do mais espesso da ramagem, que fazia sobrecéu àquele leito de verdura, saía uma torrente de melodias, que vagas e ondulantes como a selva com o vento, fortes, bravas, e admiráveis de irregularidade e invenção, como as bárbaras endechas de um poeta selvagem das montanhas... Era um rouxinol, um dos queridos rouxinóis do vale que ali ficara de vela e companhia à sua protectora, à menina do seu nome.

Com o aproximar dos soldados, e o cochichar do curto diálogo

---

<sup>32</sup> *Id.*, p. 183.

<sup>33</sup> *Id.*, p. 196.

<sup>34</sup> *Id.*, p. 194.

<sup>35</sup> *Id.*, p. 174.

<sup>36</sup> *Id.*, p. 183.

que no fim do último capítulo se referiu, cessara por alguns momentos o delicioso canto da avezinha; mas quando o oficial, postadas as sentinelas a distância, voltou pé ante pé e entrou cautelosamente para debaixo das árvores, já o rouxinol tinha tornado ao seu canto, e não o suspendeu outra vez agora, antes redobrou de trilos e gorjeios, e do mais alto da sua voz agudíssima veio descaindo depois nuns suspiros tão magoados, tão sentidos, que não disseras senão que preludiava à mais terna e maviosa cena de amor que esse vale tivesse visto.<sup>37</sup>

Um “anjo” prestes a despertar para a vida e a ser varrido pelos ventos das paixões e dos desmandos dos homens, desaparecendo do Éden que, por sua vez, também se transforma.

Retrato & Paisagem, retrato na paisagem, paisagem com retrato. *VMT* oferece-se, por tudo isto, a um (Autor, Leitor) e a outro (Portugal), originais como “crónica do passado, história do presente, programa do futuro”<sup>38</sup>, na sequência fusional do canto profano, a épica galvanizadora e consagrada (*Os Lusíadas*, “*Ilíada* dos tempos modernos”, e a *Odisseia*), e do canto religioso, o *lamento* (o de Ur e o de Jerusalém), modelos em ponto de fuga, e na confluência de outros mais próximos de si, divididos entre a “imaginação” (Homero, Goethe, Sófocles e Voltaire) e o “sentimento” (Byron, Schiller, Camões e Tasso), numa evolução que sugere a “marcha do intelecto” marcada pela “angliza[ção] do mundo”<sup>39</sup>: de Homero e Eurípedes a Milton, Shakespeare e Lord Byron.

Tudo, porque pinta a seu modo, assemelhando-se a um pintor medieval:

Mas quando pinto, quando vou riscando e colorindo as minhas figuras, sou como aqueles pintores da Idade Média que entrelaçavam nos seus painéis, dísticos de sentenças, fitas lavradas de moralidades e conceitos... talvez porque não sabiam dar aos gestos e atitudes expressão bastante para dizer por eles o que assim escreviam, e servia a pena de suplemento e ilustração ao pincel... Talvez: e talvez pelo mesmo motivo caio eu no mesmo defeito...

<sup>37</sup> *Id.*, p. 151.

<sup>38</sup> *Id.*, p. 22.

<sup>39</sup> *Id.*, p. 43.

Será; mas em mim é irremediável, não sei pintar de outro modo.<sup>40</sup>

É por ele e para ele, “povo” a reconstituir como “nação”<sup>41</sup>, que A. viaja até Santarém e nos faz viajar com ele:

É difícil de explicar-se este fenómeno, interessantíssimo para qualquer observador não vulgar, que nestas crenças do comum, nestas antigualhas, desprezadas pela soberba filosofia dos néscios, quer estudar os homens e as nações e as idades onde eles mais sinceramente se mostram e se deixam conhecer.<sup>42</sup>

É para ele e por ele que, mais de século e meio depois, nos continuamos a rever a esse espelho mágico do verbo garrettiano. É por nós e para nós que a lição vibra ainda quando olhamos a *nossa terra...* após a loucura que Joaninha lega ao Doido de *Pátria* (1896), de Guerra Junqueiro, que parece regressar para uma convocatória e esfíngica *Mensagem* (1934) no século seguinte, que revê, em transe, toda a História nacional entre figuras e paisagens. À *beira-mágoa* do tempo e do espaço.

---

<sup>40</sup> *Id.*, p. 151.

<sup>41</sup> *Id.*, p. 194.

<sup>42</sup> *Id.*, pp. 192-193.



# PAULO FERREIRA DA CUNHA E A SUA “UTOPIA” DE UMA CONSTITUIÇÃO INTERNACIONAL

José Eduardo Franco

Universidade Aberta / Cátedra FCT Infante Dom Henrique para os  
Estudos Insulares Atlânticos e a Globalização / CLEPUL

“A utopia é boa enquanto não se torna realidade. Não é um objectivo, é um horizonte em movimento” (Umberto Eco)

“(…) as utopias são frutos da imaginação, da projecção para o futuro de uma constelação de desejos e aspirações. A utopia vai buscar a sua força a dois elementos: por um lado, a inconformidade, a insatisfação ou o mal-estar que a realidade atual gera; por outro, a inquebrantável convicção de que é possível outro mundo. Daí a sua força mobilizadora” (Jorge Mario Bergoglio [Papa Francisco])

## **Considerações preliminares em torno da noção de utopia**

Tem havido algum debate em Portugal em torno do conceito de utopia, no sentido de saber se há ou não utopias na cultura portuguesa, ou se esta gerou ou não um pensamento utópico distintivo. Alguns ilustres historiadores da cultura tenderam, recentemente, a negar a existência de utopias em Portugal, entendendo a ideia de utopia em sentido estrito.

Importa, pois, aqui clarificar, logo à partida, que entendemos o conceito de utopia em sentido lato, permitindo alargar o campo semântico restrito da sua compreensão denotativa, a partir da sua raiz etimológica como mero não lugar.

O termo utopia, e o conceito a este associado, não tem tido traduções e leituras consensuais. Por isso, importa, desde já, delimitar aquilo que pretendemos significar com o uso deste vocábulo. A palavra *utopia*, etimologicamente derivada dos étimos gregos *ou-tópos*, significa aquilo que não tem lugar, e está relacionada com a palavra *ucronia*, também derivada dos étimos helénicos *ou-krónos*, e que seria aquilo que não tem tempo.<sup>1</sup> Todavia, podemos fazer uma tradução mais aberta e considerar a utopia como o lugar ainda não existente, mas que pode ser alcançado. Por outro lado, a utopia, com o enriquecimento semântico que lhe foi associado ao longo da sua evolução e aplicação linguística, pode ser entendida como aquilo que resulta da imaginação e do desejo, da revolta e do inconformismo, da capacidade de transportar-se do presente para o passado mais remoto ou para o futuro mais longínquo.

A literatura utópica fundada na Época Moderna gerou um pensamento fecundo que estrutura a própria ideia de Modernidade, ou seja, do tempo novo que esta inaugurou. A utopia transporta sempre uma semente de mudança que pode ser mais ou menos radical, podendo mesmo ser fermento de revoluções no plano coletivo ou, pelo menos, metanoias no plano mais individual.

Não será excessivo considerar que a utopia seja uma das produções, com fortes raízes medievais, mais mobilizadoras e fecundas do pensamento moderno, no sentido de projeção de futuros possíveis para a vida em sociedade, em ordem à construção de uma humanidade melhor.

A utopia apela para a função regeneradora e racionalizadora que “asiste o homem como ser social”. A faculdade de idealizar um futuro di-

---

<sup>1</sup> Embora o seu conteúdo conceptual não tenha sido estranho à cultura clássica, o termo conceptualizado de *Utopia* é tardio, datado de 1516, e forjado por Thomas More na sua obra *De optimo reipublicae statu, deque nova insula utopia*. Desde então, a palavra tem sido enriquecida de novos sentidos, sendo-lhe proposto, cumulativamente, o sentido de *bom lugar* ou *lugar ideal*. Daqui deriva uma ampla polivalência semântica. (Cf. BAILLY, A., 1950; MACHADO, J. P., 1990; SILVA, A. M., 1958).

ferente, mais perfeito, é uma das constantes cíclicas da história da vida do homem em sociedade. Dimana de uma vontade de construir um projeto extrínseco à realidade social em crise e institui-se como paradigma, tendo em vista a paz e a felicidade, apresentando-se, assim, como reação à fragmentação do ordenamento da sociedade. De facto, a utopia constitui, segundo Manuel Antunes, "o fruto sazonado", principalmente das épocas de crise e dos tempos de crítica. A utopia coaduna-se com a emergência da transformação individual e coletiva que o homem experimenta, com a exigência de esperar inscrita na sua natureza, com a capacidade de extrapolar a realidade e de recriar mundos novos pela ação conjunta da imaginação e da razão, no impulso de se projetar na dimensão do possível.<sup>2</sup> Deste modo, a utopia relaciona-se com a ideologia, com a escatologia, com a mitologia, com a profecia e com a prospetiva.<sup>3</sup>

Contudo, a utopia diferencia-se de todas estas correntes em dois aspetos fundamentais: na vontade de rutura com o presente e na acentuação da categoria da possibilidade frente à categoria da necessidade. Daqui advém o seu poder de contingências incontroláveis e imprevisíveis: pode desembocar no totalitarismo imanentista mais extremo e pode deixar aberta uma fresta para a transcendência; pode contribuir para a libertação de condições injustas ou pode engendrar estruturas mais injustas ainda; pode ensinar a *douta esperança* e pode encerrar o homem em cadeias do mais trágico dos desesperos.

Embora seja difícil estabelecer modelos tipológicos, podemos tentar identificar alguns: utopias míticas, se nelas predominar o mito; utopias racionais, se nelas predominar o elemento lógico; utopias políticas, ético-filosóficas e religiosas, segundo o seu conteúdo respetivo; utopias prospetivas e retrospectivas, conforme o tempo ideal, situado no futuro ou no passado; e utopias positivas e negativas ou distopias, conforme o objeto, de desejo ou de repúdio.

Com efeito, a utopia corresponde a um modo de reagir ao sentimento de crise, no qual a imaginação arde e tende a evadir-se, porque é aí que a razão busca soluções e *raciócnios para a realidade em transe*

<sup>2</sup> ANTUNES, Padre Manuel, sj, 2007; BARRETO, Luís Filipe, *História da Cultura*, 2007: 404.

<sup>3</sup> SERVIER, Jean, 1967.

*desordenada quando não em caos delirante*; das épocas de crítica, porque é então que as instituições *pensam* e a estabilidade *cansa*, porque é então, sobretudo, que o desejo de palingenesia se revela num certo contacto de plenitude com a natureza e com as fontes da vida, para além dos sofismas da civilização, das suas carências e dos sofrimentos que provoca. Isso mesmo revela a longa e acidentada história da utopia, na história ocidental, desde os gregos e hebreus até aos nossos dias.

Consideramos que o pensamento utópico pode inspirar ao aperfeiçoamento humano no sentido do pluralismo, da liberdade e da partilha justa dos recursos disponíveis para a vida humana, na sua diversidade étnica. Ou pode inspirar projetos de segregação e de exclusão. Nesta linha, entendemos que existem dois grandes tipos de utopias, que se agregam em dois conjuntos diferenciados: as utopias exclusivistas e as utopias inclusivistas. Os projetos utópicos como o de Thomas Morus, concretizado na sua Ilha da Utopia, ou o de Tommazio de Campanella, consagrado na Cidade do Sol, concebem a possibilidade de uma sociedade ideal, desde que separada através de uma educação e de uma seleção de seres humanos capazes de atender aos requisitos das restritas sociedades perfeitas que imaginaram. Definimos estas e todas as suas sucedâneas como sendo utopias exclusivistas, a que não é alheio o perigo de inspirar projetos eugenistas e segregacionistas, na base da construção de um mundo ideal, eliminador da diferença.

Por seu lado, aos projetos utópicos que admitem os vários segmentos da humanidade, na sua diversidade de raças, cores e religiões, na idealização de um futuro de paz e harmonia sobre a terra, classificamos de utopias inclusivistas, sendo o lugar da sua concretização o planeta no seu todo, ou um espaço aberto que pode suplantar a própria terra. No plano europeu, temos, entre outros, o exemplo emblemático do pensamento utópico de Kant. Em pleno ambiente europeu de afirmação da viragem histórica do paradigma dos deveres humanos para os Direitos Humanos, proclamados no quadro da Revolução Francesa, o filósofo alemão Kant concebe a sua famosa utopia irenista na obra icónica intitulada *A Paz Perpétua* (1795). Preocupado em encontrar um caminho para resolver o problema da “realização da paz civil que administre o direito universal”, defende que uma paz perene para a humanidade só se conseguirá com

uma constituição e um Estado cosmopolita. Considera que a construção da paz universal é um imperativo que decorre do exercício pleno da razão humana. Ao imperativo categórico associa uma visão prática em ordem ao estabelecimento da paz global e definitiva através de um ordenamento de três níveis jurídicos: direito civil, direitos humanos e direito cosmopolita. O dever ético de construção da paz em harmonia com a razão será possível pela federação de estados republicanos que acatem o direito universal que funda uma cidadania mundial.

### **A tradição universalista do pensamento utópico português**

Esta tipologia de inscrever o melhor, o mais profundo e o mais universalista pensamento utópico português tem como o mais brilhante fundador o Padre António Vieira e as suas obras profético-utópicas *História do Futuro* e *Chave dos Profetas*.<sup>4</sup> Vieira gerou um pensamento capaz de pensar uma humanidade nova em língua portuguesa, que conheceu uma tradição metamórfica fecunda, continuado, atualizado e reformulado por poetas e filósofos como Fernando Pessoa, Agostinho da Silva e Natália Correia.

O horizonte onírico deste pensamento utópico reflete o fito de reconciliação universal e professa a esperança da possibilidade de um convívio são e pacífico dos homens entre si. O estudioso Raymond Cantel foi dos primeiros a compreender melhor o significado e o alcance da utopia mundialista do Padre António Vieira, a qual transportava preocupações que acabariam por ocupar amplamente os homens dos séculos XX e XXI, especialmente no que concerne à resolução dos conflitos à escala global e ao respeito por um conjunto mínimo de princípios fundadores dos Direitos Humanos e da proteção da dignidade da pessoa. Vieira afirmou-se, de facto, um precursor e um arquiteto capaz de desenhar um projeto para atender à necessidade de implantar uma ordem mundial que hodiernamente tem sido materializada no projeto das Nações Unidas<sup>5</sup>. É por isso que Raymond Cantel considerou o seu pensamento como o mais univer-

<sup>4</sup> Cf. VIEIRA, P. A., 2013.

<sup>5</sup> CANTEL, R., 1963: 145 e ss.

salista, o mais generoso e o mais avançado do seu tempo, pois envolvia já não apenas uma ilha ou uma cidade, mas a humanidade e a terra. A partir da experiência e do conhecimento do mundo, que se tinha globalizado pelas viagens de portugueses e espanhóis, a utopia de Vieira, de fundo cristão, mas de horizonte ecuménico, não poderia deixar ninguém de fora. Nunca ninguém foi tão longe e foi tão antecipador dos problemas que vieram a ser os grandes problemas da globalização.

Como bem compreendeu o vieirista Aníbal Pinto de Castro, as ideias avançadas que configuram o pensamento utópico de Vieira poderiam ser definidas como uma espécie de “manual de cidadania do futuro”<sup>6</sup>, quer para inspirar caminhos de resolução dos desafios que se perfilavam no seu tempo, quer ainda para nós, homens e mulheres do século XXI.

## O projeto do TCI como utopia

O pensamento constitucionalista de Paulo Ferreira da Cunha e a reflexão que tem potenciado em ordem à criação de um TCI – Tribunal Constitucional Internacional, de fundamento jushumanista de horizonte universalizante, pode ser inscrito, em nosso entender, naquela que denominamos a grande tradição do pensamento utópico universalista de marca portuguesa e europeia. Esta tradição teve, dissemos anteriormente, como o seu mais luminar fundador o Padre António Vieira e a sua utopia do Quinto Império, que tem na sua base a preocupação com os conflitos que perturbam a ordem internacional e o escopo de criação de uma autoridade mundial capaz de estabelecer uma era de paz, concórdia e justiça que abranja a humanidade. Ora, o ideário de implantação global da paz assente na justiça nunca poderá ser realizado, hoje em dia, sem o respeito por um conjunto fundamental de direitos em que os homens e as nações se possam rever.

O caminho a fazer para a fundação de um Tribunal Constitucional Internacional implica quer uma reflexão profunda, quer um reconhecimento de que os vários Estados precisariam de aceitar uma autoridade judicial a nível global, capaz de dirimir conflitos, sentenciando sobre questões

---

<sup>6</sup> CASTRO, A. P., 1997: 226.

essenciais no quadro da assunção de uma cidadania global, para que os homens e as mulheres tivessem a sua carta de princípios de dignidade humana salvaguarda.

Paulo Ferreira da Cunha, eminente juriconsulto e professor de Direito Constitucional, tem-se tornado, fazendo equipa com figuras de relevância do Direito Internacional, um paladino da fundação teórica da necessidade e exequibilidade da criação de um Tribunal Constitucional Internacional. Este órgão judicial, com jurisdição tendencialmente global, precisaria de reunir consensos entre os diferentes Estados, os quais, numa conferência internacional, aprovariam um tratado de fundação e a moldura estatutária para o funcionamento desta Corte Constitucional Global, em que a humanidade pudesse reconhecer independência e imparcialidade, para se pronunciar, em sede judicial, sobre questões relacionadas com a salvaguarda da democracia e do respeito pela diferença e pela pluralidade de pensamento, como é o caso de dúvidas sobre realizações de escrutínios eleitorais e sobre decisões judiciais nacionais a propósito da aplicação dos direitos humanos.

Esta última instância de justiça à escala planetária constituiria uma salvaguarda contra as decisões discricionárias de tribunais nacionais, por vezes subjugados por conveniências e interesses possivelmente assentes na velha razão de estado, que enfermam a aplicação da justiça plena conforme à dignidade de cada homem e de cada mulher. Seria um antídoto contra a assunção de ditaduras e, mesmo em democracia, da ditadura do politicamente correto, que nem sempre corresponde ao humanamente mais correto. Em tempo de incertezas e de temores sobre a deriva presente do ideal de democracia, que deveria ser um dado adquirido a nível internacional, Paulo Ferreira da Cunha olha para a criação de um TCI como um instrumento importante para ajudar a introduzir mais harmonia numa ordem mundial cada vez mais em risco de desordem e de hecatombe: "Dada a conjuntura internacional, é cada vez mais urgente fazê-lo. Onde togas justas falam, calam-se as armas e o discurso das calculadoras pesa menos. Os povos querem Justiça, não um futuro hipotecado à lógica fria dos números ou à irracionalidade sangrenta dos extremismos."<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> CUNHA, P. F., 2017.

O empenho e o investimento de Paulo Ferreira da Cunha na teorização deste projeto-ideal, através de textos de reflexão e da promoção de congressos e de conferências internacionais jushumanistas, nomeadamente em Portugal e no Brasil, faz deste pensador avançado do Direito Internacional um ponto de chegada e de atualização no século XXI, do pensamento utópico português, na sua vertente mais universalista, ou seja, preocupada com o destino da humanidade e com a felicidade de todos os homens e de todas as mulheres sobre a terra. Este é o caminho para a afirmação progressiva de uma cidadania universal em que todos os homens e mulheres se sintam livres e iguais, assim reconhecidos e defendidos na mesma e primeira pátria que é o planeta terra.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Este texto, aqui publicado com pequenas adaptações, recupera um texto do autor publicado noutra lugar.

## Bibliografia

ANTUNES Padre Manuel, sj (2007). *Obra Completa*, Coord. Geral de José Eduardo Franco, Tomo I, Vol. IV, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

BAILLY, A. (1950). *Dictionnaire Grec Français*, Paris.

BARRETO, Luís Filipe (Coord.) (2007). *História da Cultura* (2007). Coord. de Luís Filipe Barreto, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

CANTEL, Raymond (1963). *Prophétisme et Messianisme dans l'Oeuvre de Antonio Vieira*, Paris, Ed. Hispano-Americanas.

CASTRO, Aníbal Pinto de (1997). *António Vieira, uma síntese do barroco luso-brasileiro*, Lisboa, Correios.

CUNHA, Paulo Ferreira da (2017). Já ouviu falar no TCI?. In *Público*, 3 de maio de 2017: <https://www.publico.pt/2017/05/03/politica/opiniao/ja-ouviu-falar-no-tci-1770654>.

MACHADO, José Pedro (1990). *Dicionário Etimológico de Língua Portuguesa*, Vol. V, Lisboa.

SERVIER, Jean (1967). *Histoire de l'utopie*, Paris, Gallimard.

SILVA, António Morais (1958). *Grande Dicionário de Língua Portuguesa*, Vol. XI, Lisboa.

VIEIRA, Padre António (2013). *Obra Completa*, Dir. José Eduardo Franco e Pedro Calafate, Tomo III, Lisboa, Círculo de Leitores.



## D. JUANS E MARIALVAS (UMA QUESTÃO IDENTITÁRIA NAS ARTES E NAS LETRAS)

Isabel Ponce de Leão

Universidade Fernando Pessoa / CLEPUL Porto

Os conceitos de donjuanismo e de marialvismo têm sofrido transformações, através do tempo, que se encarregou de lhes alterar a carga semântica que, inicialmente, lhes andava associada. No domínio da Literatura e das Artes Plásticas, a sua representação evidencia alterações e revoluções caracterizadoras de épocas e de evoluções / regressões de mentalidades.

Pretender-se-á, aqui, refletir sobre a configuração destes conceitos, de Garrett a Saramago, ou de Eça a Cardoso Pires, convocando como ponto de referência privilegiado a *Cartilha do Marialva*, deste último escritor. De igual modo, a alusão a artistas plásticos como Rafael Bordalo Pinheiro, Abel Manta ou José Malhoa, entre outros, afigura-se pertinente, sem postergar uma cultura dita *popular*, contributo de eleição na referida configuração.

Que leituras destes conceitos nos propiciará o novo mundo? Manter-se-ão no masculino? Redimensionar-se-ão no feminino? Paridade Homem / Mulher? Patriarcado ou Matriarcado? Quem seduz? Porque seduz? Como seduz?

Que respostas serão dadas pelas letras e pelas artes? Com que tipo de liberalidades seremos confrontados?

Para estas e outras perguntas se ensaiarão respostas.

Espaço de múltímodas vicissitudes, o século XXI obriga a um redimensionamento de formas, conceitos, e valores tidos como corretos, e a perspetivá-los numa dimensão transdisciplinar, sem que, com isso, se postergue todo um passado que, naturalmente, lhes subjaz. Tal acontece com o mito que, entendido aqui como um sistema de comunicação, mais do que uma ideia, é a sua forma. Importa relevar não a mensagem de *per sí*, mas a forma do enunciado; e, se algum limite se lhe põe, será sempre de natureza formal e nunca substancial. Por isso, o mito é também a/in/temporal, porquanto faz parte de um sistema semiológico dinâmico.

No caso do mito de *D. Juan*, pertencendo, como pertence, à modernidade, mais vulnerável se torna a leituras várias que o volvem num mito vivo. Se Tirso de Molina, em *Burlador de Sevilha* — cuja personagem gerou o mito —, lhe confere uma negatividade de quem desbarata o tempo, no momento do desejo erótico, satisfazendo, tão só, as exigências do instinto, o donjuanismo do *D. Juan* de Mozart assume maior tragicidade, por ser, sobretudo, uma atitude mental. A efemeridade e a consciência dela a que o homem está sujeito é a mesma da erótica donjuanesca. Kierkegaard, em *Diário de um Sedutor*, relewa o narcisismo, menos autocontemplativo e mais autocrítico, inerente ao *D. Juan* que, antes de mais, deseja, sendo este desejo que o seduz. Flaubert, Milosz, Rilka, António Patrício, configuram-no no desejo erótico, que confina com o desejo de morte, tornando-o, assim, num predestinado. São, de facto, inúmeras as variantes deste mito, ainda que o seu término seja relativamente convergente.

Convém, de qualquer modo, que não se perspetive *D. Juan* de forma redutora. Ele é, mais que o femeeiro, o impostor sem escrúpulos, o mero apreciador dos prazeres mundanos. Apresenta-se, sobretudo, como um ser delicado, terno e cálido que conhece a arte de galantear. É, antes de mais, é uma personagem trágica, cujo desejo é ilimitado, e, não o podendo esgotar, regressa sempre a si mesmo. A insaciabilidade confere-lhe uma atitude conflitual, sobretudo consigo próprio. Correndo atrás da sedução, esta apenas o encanta, enquanto ato preparador do abandono, o que lhe imputa, também, uma feição de sádica vanidade. Por tal, se pode

acrescentar que “o mito de *Don Juan* não tem fim, um fim que se voltaria sobre si mesmo para o envolver, para o embalsamar. Ou antes, este fim é uma explosão, com a fulgurância do raio que mata” (ROUSSET, J., 1981: 75).

Já a imagem do marialva se configura de outro modo. Tratando-se de um marquesado concedido ao 3.º Conde de Cantanhede, D. António Luís de Meneses, no século XVII, o comportamento de um descendente, D. Pedro Melchior Coutinho, foi mal ajuizado e, até, deturpado, conferindo-se, assim, à palavra uma carga pejorativa. Este 4.º Marquês de Marialva foi um exímio cavaleiro, tendo sobre esta arte escrito a obra *Luz da liberal e nobre arte de cavalaria*. A sua coragem e valentia ficaram patentes quando, numa tourada, abateu um touro que provocara a morte de seu filho, considerado um dos melhores cavaleiros da Europa. Deixou, em Lisboa, uma fama popular, porque se misturava com o povo, nas vielas da Mouraria. Fez do fado uma forma de estar na vida e, apesar de ter casado duas vezes, o seu nome anda ligado ao da Severa, com quem nunca se casou. Os seus defeitos e virtudes estiveram na génese do conceito de marialvismo. Hoje, o epíteto de marialva é dado ao rapaz, em princípio bem-nascido, que gosta de touros, cavalos e fado, e leva uma vida boémia e dissoluta, tratando com desprezo as mulheres de que se serve. O tempo encarregou-se de dar à palavra uma conotação pouco menos que desprezível. É de Cardoso Pires o seguinte apontamento:

Marialva é o antilibertino português, privilegiado em nome da razão de Casa e Sangue, cuja configuração social e intelectual se define, nas suas tonalidades mais vincadas, no decorrer do século XVIII. No convencionalismo popular (ou antes pequeno-burguês) marialva é o fidalgo (forma primitiva de “privilegiado”) boémio e estoura-vergas. Socialmente será outra coisa: um indivíduo interessado [...] no irracionalismo (PIRES, J. C., 1999: 13).

Donjuanismo e marialvismo, não sendo conceitos afins, têm, contudo, alguma correlação, o que leva a que, não raro, erradamente embora, sejam usados como sinónimos. As figuras do *Don Juan* e do Marialva proliferam nas nossas artes, assumindo, contudo, aspetos diversificados consoante as mentalidades dos seres e dos tempos.

Recuando ao século XIX, quem não se entenece com o donjuanismo do Carlos de *Viagens na Minha Terra*, amando as três irmãs inglesas sem nunca deixar de amar Joaninha, e acabando por não optar por nenhuma, nem por si próprio, assumindo, como forma de morte, a recusa dos seus ideais? Quem não teve vontade de o contradizer, quando ele se apoda de “monstro” e “aleijão moral”? Quem não se identifica com a aflitiva coerência do “Não te amo. Quero-te” de *Folhas Caídas*? Apesar de tudo, perpassa a obra garrettiana um conservadorismo masculino, cujo arsenal demagógico provém da tentativa de superiorizar a sabedoria popular, com o fito da sua exclusiva conveniência: nisto avulta o traço de marialvismo. Nas obras de Júlio Dinis, a simpatia é devida a um donjuanismo *light*, misto de bom senso e respeito a Deus, do Daniel, de *As Pupilas do Senhor Reitor*, e do Carlos, de *Uma Família Inglesa*. Já *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, eles mesmos, prefiguram o marialva, posto que à sua ociosidade se ligue uma quase ausência de sentimentos. No entanto, Júlio Dinis é dos que consulta “à noite as regras da *Carta de Guia* de D. Francisco Manuel” (*id.*: 95), pelo provincianismo e angelicalismo como trata a figura feminina, dando-lhe um estatuto de quase demência. Em *Eça* atraí-nos Carlos da Maia que reúne, em si, todos os condimentos donjuanescos: o complexo edípiano sugerido pela consumação do incesto, e a necessidade da sedução feminina. Repugnam, por outro lado, figuras como o Padre Amaro ou o Primo Basílio, dizendo, muito justamente, deste último José Cardoso Pires (*id.*: 49): “Os comentários finais do Primo Basílio e do Visconde Reinaldo, acerca da “pobre Luísa que estava naquele horror dos Prazeres”, valem como um selo oficial do machismo em expressão literária”. Quero crer que, em *Eça*, o marialvismo se sobrepõe ao donjuanismo, não só por afirmações feitas em *Uma Campanha Alegre*, ao dizer que “O homem que nunca teve uma amante casada é [...] ridículo [...] Mas se teve uma amante com publicidade e relevo, ah!, é um homem”, como, principalmente, pelo modo como padroniza, no elemento feminino, forças diabólicas provenientes do adultério:

Maria, traindo Pedro da Maia, leva-o ao suicídio; a filha, Eduarda, paga as leviandades da mãe com uma vida desregrada e, quando se recompõe, termina no incesto; Amélia morre depois do parto clandestino; a amante do Primo Basílio segue igual sorte... Não

há dúvida, o crime não compensa – e D. Francisco Manuel de Melo  
há muito que o tinha escrito. (PIRES, J. C., 1999: 99)

Lembrar nomes como o de Rafael Bordalo Pinheiro, que através dos sucessivos jornais de caricaturas que fundou — *O António Maria*, *Pontos nos ii*, *A Paródia*, etc. —, evidenciou também traços de donjuanismo, mas, sobretudo, de marialvismo, nos políticos da época, ou de José Malhoa que, no quadro *O Fado*, exemplarmente retrata um quarto de meretriz, alfurja desleixada e sórdida, onde o fadista, numa velada melancólica, apresenta todos os componentes que enformam o perfeito marialva.

De facto, o fado aparece, frequentemente, conotado com marialvismo. O próprio Marquês de Marialva deu ensejo, com a sua atitude corajosa de vingar a morte do filho a que atrás aludi, a um célebre fado intitulado *A Última Tourada Real de Salvaterra*. O fadista é, por norma, o amante de touros e cavalos; também de relações extraconjugais, que não esconde, antes exhibe: “Ai cá pr’a mim / Não há, ai não / Maior prazer / Que o selim e a mulher”, diz o poema. Todavia, sendo o fado aceite como *ex-libris* do marialvismo, como interpretar a excelente peça dramática “Não venhas tarde”, de Aníbal Nazaré e João Nobre, em que o homem se desloca para junto da amante com aparente desconfiança da presuntiva mulher legítima que, à janela, ao despedir-se, lhe pede que não venha tarde. A sua reação não esconde algum temor:

Sem alegria  
Eu confesso, tenho medo  
Que tu me digas um dia  
Meu amor, não venhas cedo

Por ironia  
Pois nunca sei onde vais,  
Que eu chegue cedo algum dia  
E seja tarde demais.

Começa-se a adivinhar o perfil feminino que, aos poucos, vai tornando anacrónica a postura do marialva que, aqui e agora, apresenta os seus receios, até então insólitos, de ser, também ele, abandonado. E começa-se a adivinhar também o donjuanismo no feminino que tem, em Florbela Espanca, o seu paradigma. Quando esta anuncia

Eu quero amar, amar perdidamente!  
 Amar só por amar: Aqui... além...  
 Mais Este e Aquele, o Outro e toda a gente...  
 Amar! Amar! E não amar ninguém!,

assume a postura donjuanesca do desejo do outro sem conhecer limites, acumulando casos, que mais não são que a procura de si própria, para, enfim, se refugiar na morte, ao declinar tudo aquilo por que, em êxtase, ansiou.

Também o nosso rifoneiro é rico em situações contraditórias, no que a estes dois conceitos se reporta. Se, por um lado, se configura a mulher tiranizada por costumes marialvas — “Quando há homens não se confessam mulheres”, “A mula e a mulher com pau se quer” —, por outro, é patente o receio de algumas das suas atitudes ou mesmo da sua inteligência — “Mal vai a casa em que a roca manda mais que a espada”, “Não provam bem as senhoras que se metem a doutoras” —, chegando, até, a constatar-se da sua superioridade — “Não há como a mulher para fazer do homem quanto quer”.

Com isto aparecem, aos poucos, descaracterizadas, seja através da omissão, seja da crítica, estas duas figuras, na sociedade contemporânea. Se Mário Saa ainda consente que

Quem muitas mulheres tiver,  
 em vez duma amada esposa,  
 mais se afirma e se repousa  
 pera amar sua mulher;

ao consenti-lo, fá-lo com o fito de dar prazer à mulher legítima, algo absolutamente impensável na personalidade marialva.

David Mourão-Ferreira, para quem o vínculo amoroso é “contrário à própria essência do amor” (MOURÃO-FERREIRA, D., 1989: 239), reconhece que “não há amor que não esteja à mercê da sua intrínseca fúria de autodestruição” (*id.*: 245). Quando afirma que “— Importa amar, sem ver a quem... / Ser infeliz, todos os dias” (1980: 40), está, naturalmente, a enveredar pelos cânones donjuanescos. O sofrimento de *Don Juan* aparece também plasmado em versos como “... Sempre esse frio sórdido, a seguir / ao fogo em que nos qu’remos consumir” (MOURÃO-FERREIRA,

D., 1980: 78), ou ao identificar o amor com “a cobardia / de buscar nos lençóis a mais sombria / razão de encantamento e de desprezo” (*id.*: 128), ou ainda quando, fazendo o balanço da vida, constata, com alguma mágoa, em *Ladainha Horizontal* (*id.*: 178), que

Como se fossem jangadas  
desmanteladas  
vogam no mar da memória  
as camas da minha vida...  
Tanta cama! Tanta história!  
Tanta cama numa vida!  
[...]  
Ó fráglimas jangadas,  
desmanteladas...!  
E nelas há quem se arrisque  
sobre os pélagos da vida!  
Cigarros! Beijos! Uísque.  
Tanta cama numa vida!

Note-se, todavia, que o eventual donjuanismo, que perpassa a obra de Mourão-Ferreira, já sofreu mutações. Aqui assiste-se à paridade homem / mulher nas euforias e disforias da sua relação, caminhando lado a lado e sofrendo, ambos, análogos desvios. No entanto, o poeta assume a necessidade de trocar o objeto amado, mas vivencia, em plenitude física e mental, o momento que está com cada um e para o qual convoca todo o donaire do típico *Don Juan*. A mesma atitude, afinal, que se observa nos desenhos e nas estátuas de Francisco Simões, seu fiel intérprete e íntimo colaborador.

O tratamento exemplar do marialvismo surge com a *Cartilha do Marialva*, de José Cardoso Pires. Ensaio eivado de ironia, parte de preceitos estabelecidos por D. Francisco Manuel de Melo, na *Carta de Guia de Casados*, e, tratando com alguma parcimónia o donjuanismo em que “a sensualidade é de uma importância secundária” (PIRES, J. C., 1999: 48), crítica, de forma cáustica, as libertinagens marialvas alimentadas de “satisfações fáceis” (*id.*: 48): “O machismo ou exibição “viril”, isso é que é sujeição cega à “voz do sangue”, atributo do marialva, e o marialva jamais

pode aceitar a igualdade em soberania dos amantes” (*id.*: 49) porque não vê na mulher mais do que um ser débil, uma fatal tentação. Assim,

Os indícios de marialvismo distribuem-se pelo quotidiano actual – costumes, comércio e publicidade – numa sucessão de emblemas de machismo, e por vezes afloram nos escritores dos nossos dias de formação materialista (*id.*: 104).

Dando também conta da decadência da libertinagem, admite que, a existir, se deve às características ainda algo provincianas, materialistas e irracionalistas do nosso século. No entanto, as mulheres esqueceram a resignação — sua principal virtude aos olhos do marialva — e, por tal,

...já não são apenas as condenações libertinas e o liberalismo económico que pesam sobre a existência marialva. É o tempo – tempo histórico, medido nas formas científicas e concretas que obriga a convivência das nações no mundo actual. E esse tempo previram-no os libertinos de melhor fibra quando souberam retirar-se da cena, depois de terem feito triunfar o espírito citadino e de o reconhecerem inadaptável às sociedades do novo século. (Pires 1999: 119)

São estas as douradas e inquestionáveis opiniões de Cardoso Pires, depois de ter criado, em *O Delfim*, a excelente personagem Palma Bravo, tipificadora do marialva português. Não tenho dúvida de que a *Cartilha* abalou, senão o marialvismo, pela menos a literatura de inspiração marialva. E os que a ensaiam traem-se ou são traídos.

A título de exemplo, veja-se a obra *As mulheres deviam vir com livro de instruções*, do jovem escritor Manuel Jorge Marmelo. O título, só por si aliciante, convida à leitura, esta menos aliciante, mas, mesmo assim, curiosa; e curiosa, porquanto o narrador, perscrutando o mundo feminino, é a si próprio que se pretende conhecer. Sobre elas afirma, em feição machista:

São, pois um bicho bem curioso, as mulheres, e às vezes penso que deviam vir com livro de instruções. E, já agora, com outro, de reclamações. E com um certificado que garantisse o direito de devolução. E com um selo de qualidade e respectivo prazo de validade. Nada mais justo. (Marmelo 1999: 60)

Coisificando as mulheres, o narrador autodiegético releva, afinal, o grande receio da sua manifesta imprevisibilidade. Há uma necessidade de as conhecer para não ser surpreendido, ainda que se surpreenda com a sua reação perante uma infidelidade, e adiante:

Perguntar-me-ão por que raio um tipo da minha laia, que, para além de polígamo, é infiel, reage como uma virgem ofendida a uma facadita que muito provavelmente não passa de um roubo inconsequente. E conseqüentemente, presumo, concluirão que me ofendo porque não passo de um machão do tipo pré-histórico, desses que arrastavam as mulheres pelos cabelos, rojando-as pelo chão pedregoso que dava acesso às cavernas. Estarão certos? Creio que não e penso até que posso provar que não sou um desses machistas abomináveis que o século – o XX – se encarregou de ostracizar (MARMELO, M. J., 1999: 110).

Aparentando uma subtil superioridade, o narrador / personagem acaba por revelar situações que o preocupam. A primeira será o desejo de, mais do que conhecer, entender as mulheres, mostrando, para isso, a sua inabilidade; a segunda é a salvaguarda da sua aparência; a terceira será o conhecer-se a si próprio, para tentar explicar a sua dor de homem traído; a quarta, que não a última, a de se afirmar antimarialva e antimachista. O que esta obra denuncia é uma enorme fragilidade do mundo masculino perante o feminino, que, mesmo assim, o homem tende a manter separados. Esta fragilidade, em tudo assumida, até no próprio título, é a perfeita negação da presença nela de *Don Juans* e Marialvas.

O colapso destas figuras, senão míticas, pelo menos mitificadas, configura-se lenta mas claramente, na arte em geral e na literatura em particular. Quando Gaby Hauptmann escreve *Mulher procura Homem impotente para relacionamento sério*, Carmen Legg, a protagonista, não demanda propriamente a impotência, mas uma vivência em situação de paridade. Trintona *sexy*, “protótipo de uma mulher independente e segura de si” (HAUPTMANN, G., 1999: 8), não hesita afirmar, ao sentir-se usada: “Vocês, homens, ainda não perceberam uma coisa — nós, mulheres, pensamos com o cérebro, e vocês com o andar de baixo” (*id.*: 11), e, para que um negócio se concretize, “Brilha em olhares e sorrisos, em jogos eróticos

com o cabelo e carícias no pescoço" (*id.*: 11), enquanto "expõe as condições do contrato" (*id.*: 12). Quando, terminado o negócio, o cliente lhe pergunta: "Vamos para tua casa, ou chamo um táxi para nós?" (*id.*: 13), ela, assumindo uma postura profissional, responde laconicamente: "Receio que o senhor tenha percebido qualquer coisa mal!" (*ibid.*). Cabe-lhe agora a ela o papel donjuanesco; só que Carmen está cansada das suas próprias capacidades sedutoras, farta ainda de um namorado que "acha mesmo que o contacto com o pénis dele é o feitiço que a deixa logo em brasa" (*id.*: 15), impondo-se, depois de um cansativo dia de trabalho. Por tal, põe um anúncio onde se lê o texto que também titula a obra. Insólito? Não, contraditório... Porque o que Carmen Legg deseja mesmo, inconscientemente embora, é alguém que partilhe com inteligência os seus projectos de vida e a quem ela, asseverando o carácter contraditório do sexo feminino, devolverá a virilidade. O livro, divertido mas extremamente previsível, levanta questões de ordem vária. O que pretende a mulher com as suas estratégias de sedução? O que espera ela de um homem? O que leva um homem a fazer-se passar por impotente, não o sendo? Afinal, o que se intenta aqui é demonstrar a exigência e a existência da situação de paridade, que acima referi. Já não é só a mulher a rejeitar o donjuanismo e o marialvismo; é o próprio homem que o rejeita também, porque a filosofia de vida mudou, como mudou a senda desta sociedade a que já vamos, cautamente embora, chamando pós-moderna.

O homem surge agora, ele próprio, a parodiar-se com situações que, há bem pouco tempo, seriam humilhantes e causadoras de duelos mortais. Camilo José Cela publicou já em 1976, o *Rol dos Cornudos*. A obra, avaliando comportamentos pela negativa, é de mau gosto e inaceitável numa sociedade onde as relações humanas tendem a ser inequívocas; todavia, tipifica uma certa postura mediterrânico-latina sem equivalência noutras culturas. De facto, a palavra "traição", pouco própria, a meu ver, quando apensa ao domínio dos sentimentos, tem um jugo diferente para outros povos, passando por ser, somente, uma atitude mental, sem assumir o carácter prosaico que Cela lhe confere. Se chamo esta obra à colação é, tão-só, para evidenciar, mais uma vez, que é o próprio homem a questionar posturas machistas e marialvas.

Por outro lado, assiste-se à separação dos mundos feminino e masculino. Nos diálogos, que Agustina Bessa-Luís escreveu para que Manoel de Oliveira realizasse o filme *Party*, é clara essa separação. Leonor anuncia, a dado passo, que os filhos “Estão a estudar em colégios. Um para rapazes, outro para raparigas” (OLIVEIRA, M.: 1996). Não surpreende. Trata-se de algo perfeitamente consentâneo com os cânones tradicionais. Surpreende, sim, a justificação do facto: “Num aprende-se o amor e noutro os nomes do amor” (*ibid.*). A perversidade desta justificação aparece, também, na reação da personagem a uma declaração amorosa: “Tudo o que me diz sobre o amor deixa-me maravilhada. Mas enquanto eu não satisfizer todo o desejo que tenho pelos homens, não posso dedicar-me a um amor tão belo” (*ibid.*). Irene, que no filme representa o mundo feminino da prudência, do calculismo, da proteção e, sobretudo, da perfídia, afirma, referindo-se aos homens: “Quando se trata de mulheres, eles são completamente varridos do juízo. [...] Daqui a cem anos as mulheres tomam conta da política, dos negócios, de tudo, e ficam sós a mandar, em troca de se prestarem a ser amadas” (*ibid.*). Ora, aqui, aparece configurado, por um lado, o donjuanismo no feminino de Leonor, que precisa de saciar o seu apetite sexual para poder entender a real dimensão da palavra amor; por outro, a perfídia marialva também no feminino, pronta a dominar o mundo masculino pela arte da sedução; por tal, tem que, desde jovem, aprender os “nomes do amor”. A inversão de papéis é uma realidade com a natural felonía que o mundo atual consente.

Mas é o mesmo Manoel de Oliveira que, em *A Carta*, revitaliza o arquétipo do século XVII, *La Princesse de Clèves*, de Madame de La Fayette, estabelecendo um pacto diabólico com situações exacerbadamente anacrónicas, que negam a interindividualidade conducente a uma presuntiva felicidade, numa réplica de um virtuosismo, que em nada se assemelha ao de *Party*. Em *A Carta*, releva-se uma estranha pudicícia — que não insinua sequer o masoquismo da privação —, impeditiva de uma relação a dois, que nem pecaminosa é!

Curiosamente, o século XXI parece corroborar no orbe das incertezas e, ao assim asseverar, não posso deixar de referir a estranha personagem Blimunda, do *Memorial do Convento*, de José Saramago, que, postulando-se, embora, no domínio do fantástico, gere, com aparente submissão, a

vida do seu homem Baltazar, numa tentativa de conciliação e intersecção dos dois mundos, acima referidos, ainda que tal tentativa não invalide ambiguidades atuais ou seculares.

Tais ambiguidades prefiguram-se também num plano prospetivo, porque a humanidade, com todo o palimpsesto que a enforma, permanecerá a mesma. O que me parece, de facto, é que os conceitos de *D. Juan* e de Marialva sofrerão as necessárias adaptações, para sobreviverem numa sociedade informatizada.

O donjuanismo, tal como tem sido concebido, está ameaçado em termos de futuro, porque há todo um quadro social de independência cultural e económica da mulher, que a torna insubmissa, logo incómoda ao voluptuoso *D. Juan*. Dessa independência parece-me resultar, fatalmente, um donjuanismo no feminino, algo que, por outro lado, não constitui uma novidade cabal por tudo quanto atrás disse, no que à arte diz respeito, e também, se o assunto se perspetivar em termos sociológicos, pela evocação do matriarcado minhoto ou de certos costumes tribais.

Quanto ao marialvismo, ele continuar-se-á a postular nos *head-lines* da publicidade, nas letras de alguns fados, na linguagem proverbial em que se aproveita o “exibicionismo machista como adorno e prestígio da estabilidade patriarcal” (PIRES, J. C., 1999: 110). Mas, tal como o donjuanismo, ele deixa de ser apanágio dos homens, para o ser, de igual modo, de algumas mulheres, reiterado, ainda e também, nos exemplos supracitados.

O espetáculo — queira-se ou não — artístico, ainda que adiafórico, que é o *striptease* parece-me também ser exegético de alterações profundas. Outrora feito por mulheres, que exorcizavam, com a dança, parte da sua nudez, hoje também os homens o fazem, desnudando-se em situações análogas. E quanto aos que assistem, a eles se refere a recentíssima obra de Melanie Phillips, *The Sex Change Society: Feminised Britain and the Neutered Male*, publicada em Londres em 1/11/99, onde a autora afirma que as mulheres são mais grosseiras e exaltadas, chegando a assaltar o palco onde os artistas se despem, enquanto os homens são muito mais contidos e, se o não fossem, seriam vistos como uma ameaça à integridade física e moral das *strippers*. No *incipit* do texto de Melanie Phillips, está explícito que foram as mulheres que alteraram o relacionamento en-

tre os sexos, comportando-se, agora, com o mesmo oportunismo, que em tempos era atributo do homem, ao reduzirem os seus encontros sexuais à gratificação física.

Não me parece ter sido o papel masculino que faliu, mas a conduta feminina que se alterou. E, na verdade, esta alteração tornou-se preocupante no redimensionamento da sociedade contemporânea, com naturais reflexos na literatura, de que são exemplos as obras de Isabel Stiwell, *Guia para Ficar a Saber Ainda Menos sobre as Mulheres*, ou a de John Gray, *Os homens são de Marte as mulheres de Vénus*, onde se comprova que a diferença entre os sexos inviabiliza um bom relacionamento.

Enigmática, comandará a Mulher os desígnios da humanidade? Quero crer que não. O que, de facto, a revoltou foi permanecer Penélope e, então, impôs a Ulisses viagens bem mais curtas que ele, de boa vontade, aceitou. Reciprocidade, cogito, ou melhor dito, as relações relacionais começaram há muito, começaram no momento em que homens e mulheres se aperceberam que urgia o intento de uma situação de paridade, numa relação que, para ser duradoura, teria que se regular pela cumplicidade, pelo companheirismo, pela amizade e pela cooperação económica, numa simbiose perfeita rumo à felicidade. E, se, aqui e agora, reitero que a actual situação há muito se iniciou, é porque a imagística humana também há muito se apercebeu que a interindividualidade não se compadece com cronologias. “Um pedigree não nasce de um dia para o outro. Cultiva-se, apura-se” (PIRES, J. C., 1999: 30). A literatura, a 7.<sup>a</sup> arte, a pintura... , enquanto reflexo de uma sociedade, disto são garantes.

Pode exorcizar-se a vanidade, mas ninguém se pode liberar de fardos ancestrais. E ainda bem, sem que com isto faça a apologia de Taine ou de Darwin, mas lá no âmago da nossa mentalidade mediterrânea, feminina ou masculina, há um lugar recôndito e furtivo para o sedutor *D. Juan*, contrariando, embora, todas as liberalidades apregoadas.

Marialvas? Já não! O marialvismo “pressupõe meditação sobre as influências irracionalistas na sociedade” (*id.*: 115), e o racionalismo é terapia predestinada, nesta viragem do milénio.

*D. Juans*, porque não? Se todo o mito é um *renovatio* adaptável às mutações emocionais e sociais, que também, e quero crer que sobretudo, as artes servem, porque não permitir que a sedução de *D. Juan*, no masculino

ou no feminino, convoque todas as liberalidades, que resultem humanizantes, num mundo que se arrisca à desumanização?

Serão as artes, elas mesmas, o sustentáculo de indizíveis emoções viabilizadoras das “seduções”, ainda que com as “liberalidades” felizmente inerentes ao novo milénio. E serão ainda elas que propiciarão a anábase comunicativa, configuradora da demanda da felicidade.

## Bibliografia

HAUPTMANN, Gaby (1999). *Mulher procura Homem impotente para relacionamento sério*. Lisboa: Quetzal.

MARMELO, Manuel Jorge (1999). *As mulheres deviam vir com livro de instruções*. Porto: Campo das Letras.

MOURÃO-FERREIRA, David (1989). *Os Ócios do Ofício*. Lisboa: Guimarães Editores.

MOURÃO-FERREIRA, David (1980). *Obra Poética*. Lisboa: Livraria Bertrand.

OLIVEIRA, Manoel (1999). *A Carta*. Lisboa: Atalanta Filmes.

OLIVEIRA, Manoel (1996). *Party*. Lisboa: Atalanta Filmes.

PIRES, José Cardoso (1999). *Cartilha do Marialva*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

RODRIGUES, Urbano Tavares (1960). *O Mito de D. Juan e o Donjuanismo em Portugal*. Lisboa: Ática.

ROUSSET, Jean et alii (1981). *O mito de Don Juan*. Lisboa: Arcádia.



# ORPHEU EM OLHAR DIALÓGICO

Dionísio Vila Maior

Departamento de Humanidades | Universidade Aberta / Centro de  
Literaturas Lusófonas e Europeias

1. Em 6 de Fevereiro de 1909, Mário de Sá-Carneiro publica, na revista *Azulejos*, um conto intitulado *Página de um suicida*. Nesse conto, a personagem principal, Lourenço Furtado, aparece-nos com um desejo singular — não tanto por aquilo que essa personagem deseja, mas sobretudo por aquilo para que mediatamente esse desejo reenvia: ansioso, e curioso, perante o encontro com o desconhecido que tal ato envolve, Lourenço Furtado pretende suicidar-se, considerando-se, desde logo, diferente daqueles que morrem sem o desejar. Com esse caminhar voluntário ao encontro da morte, Lourenço Furtado acredita que, para além do estatuto de “descobridor”, seria igualmente referido como um “neurasténico”. No entanto, ele próprio refere:

[...] sou simplesmente uma vítima da época, nada mais... O meu espírito é um espírito aventureiro e investigador por excelência. Se eu tivesse nascido no século XV descobriria novos mares, novos continentes... No começo do século XIX teria talvez inventado o caminho de ferro... Há poucos anos mesmo, ainda teria com que me ocupar: os automóveis, a telegrafia sem fios... Mas agora... agora que me resta?... (SÁ-CARNEIRO, M., s/d: 128);

logo a seguir, responde:

A aviação... Pf... essa já nada me interessa depois dos último resultados dos Wrights e de Farman... Para o Pólo Sul partiu há pouco o Dr. Charcot... Não há dúvida, não: a única coisa interessante que existe actualmente na vida é... a morte! Pois bem, serei o primeiro explorador dessa região misteriosa, completamente desconhecida... (*ibid.*)

Deixando de lado o que, em termos narratológicos, tal atitude implicaria, importa, acima de tudo, notar, nestas palavras, o significado assumido por dois elementos: por um lado, a ideia de *cansaço* civilizacional, inseparável de um (aparente) triunfalismo — creditado, no final do século XIX, pelo desenvolvimento científico-tecnológico; por outro lado, a sensação e o signo de *morte*, num contexto histórico-cultural singularizado precisamente pela paulatina ascendência da máquina. E o que da conexão entre estas duas ideias aqui interessa reter é o que de *desassossego* implicou a forte ambiência científico-tecnológica que decididamente marcou a segunda metade do século XIX e os inícios do século XX; como se, afinal, a *morte* não só fosse inerente a esse contexto histórico-cultural, mas também a ela conduzisse — o que não poderia deixar de inevitavelmente nos encaminhar de igual modo para a ideia de *crise*.

Na esteira desta reflexão, a representação literária desse sentimento seria, aliás, de igual modo feita mais tarde por Pessoa, pela voz de Bernardo Soares. Num fragmento sem data do *Livro do Desassossego* (mas, provavelmente, de 1917), inserido numa passagem culturalmente muito generosa quanto às ilações que permite retirar, este semi-heterónimo pessoano mostra-se afetado negativamente por um tempo histórico-cultural marcado, de forma indelével, pela sensação de intranquilidade; e se esse fragmento serve, em parte, para justificar a incerteza existencial que, de uma forma ou de outra, variavelmente marcou Fernando Pessoa, com facilidade nos conduz também a uma outra conclusão: a forte consciência de um tempo de crise. Depois de se referir ao “trabalho destrutivo das gerações anteriores” (PESSOA, F., 2010a: 144), lembra que a *insegurança* passou a caracterizar a vivência do homem ocidental, nas esferas “religiosa”, “moral” e “política”: “Nascemos já em plena angústia metafísica, em plena angústia moral, em pleno desassossego político”, escreve; e continua, pouco depois:

Ébrias de uma coisa incerta, a que chamaram “positividade”, essas gerações criticaram toda a moral, esquadriharam todas as regras de viver, e, de tal choque de doutrinas, só ficou a certeza nenhuma, e a dor de não haver essa certeza. Uma sociedade assim indisciplinada nos seus fundamentos culturais não podia, evidentemente ser senão vítima, na política, dessa indisciplinada; e assim foi que acordámos para um mundo ávido de novidades sociais, e com alegria ia à conquista de uma liberdade que não sabia o que era, de um progresso que nunca definira (*ibid.*)<sup>1</sup>.

Não deixa de ser sintomático, nestas palavras, o facto de Pessoa definir o sentido da sua angústia, recorrendo à imagem flutuante da *inquietação* e da *confiança* — esta última bem patente no desejo de procura de novos caminhos por parte da civilização ocidental (“acordámos para um mundo ávido de novidades sociais, e com alegria [...] [íamos] à conquista de uma liberdade”); e, como se pode ver, as virtualidades semânticas decorrentes daquele sentimento de desassossego ligam-se intimamente a este (impreciso, é certo) desejo de “liberdade” e de “progresso”.

Ora, as palavras avançadas quer por Pessoa (pela voz *outra*), quer pela personagem Lourenço Furtado (do conto de Mário de Sá-Carneiro) são, a este propósito, inequívocas, quanto à matização de um estado cultural muito particular: um estado de crise civilizacional evidente, consequência (ou ‘reflexo’, talvez) de um forte desenvolvimento científico-tecnológico que, nos finais do século XIX, alterou consideravelmente todo um conjunto de vivências e referências culturais do homem ocidental.

2. Entretanto, a estas noções não é indiferente o modo como — quando indissociáveis da lucidez com que refletiram sobre a cultura portuguesa — alguns representantes da *Geração de 70* defenderam a urgência de uma ação intelectual renovadora. Recorde-se, a este propósito,

---

<sup>1</sup> Compare-se, ainda, estas palavras com um trecho de Soares (PESSOA, F., 2010a: 142-143), outro de Pessoa, sobre o Sensacionismo (PESSOA, F., 2009a: 183-184) e um outro atribuído ao Barão de Teive, sobre a perda de fé (por parte da geração a que pertence) nos “deuses das religiões antigas e [...] nos deuses nas irreligiões modernas” (PESSOA, F., 2007: 25).

o intuito programático de Antero de Quental, configurando um posicionamento ideológico-cultural alinhado com os desígnios gerais das *Conferências do Casino*. Num texto programático das *Conferências Democráticas*, Antero sublinha a necessidade premente de doutrinação e intervenção: “[...] ligar Portugal com o movimento moderno, fazendo-o nutrir-se dos elementos vitais de que vive a humanidade civilizada; procurar adquirir a consciência dos factos que nos rodeiam, na Europa; agitar na opinião pública as grandes questões da Filosofia e da Ciência moderna; estudar as condições de transformação política, económica e religiosa da sociedade portuguesa” (Antero de Quental, *apud* SIMÕES, J. G., s/d: 65).

Não têm nem significado, nem alcance estético-literário muito diversos as palavras de Eça de Queirós, quando, em Maio de 1971, aponta para o objetivo de natureza prática, “científica e experimental” (QUEIRÓS, E., 1978: 44) das *Conferências do Casino*: a oposição aos “aparatos retóricos” (*ibid.*). Foi assim, também nesse sentido, que a Geração de 70 (pontificada por Eça, Antero e Oliveira Martins) se insurgiu contra as conceções passadistas da Literatura e da História, advogando, pelo contrário, tanto a europeização de Portugal (na tentativa de integrar o nosso país no ambiente de progresso científico que despontava nas principais capitais europeias), como uma revolução ideológica de perfil socialista (através da qual se deveria denunciar uma exacerbada estética romântica e afirmar o dinamismo da História). E, com efeito, entre 1871 e 1890, Portugal assistiu, por parte daqueles escritores e intelectuais, a uma crítica geral à sociedade portuguesa (encarada como atrasada em relação à Europa): aos paradigmas culturais estabelecidos; aos baluartes ultrarromânticos; à influência da Igreja (apresentada como responsável na decadência dos povos peninsulares, pela sua posição antimodernista); ao tipo de jornalismo praticado; à monarquia.

É certo que nem todos os protagonistas da Geração de 70 partilhavam dos mesmos princípios. Lembre-se, a este propósito, a divergência entre Antero (que perfilhará a doutrina socialista) e Teófilo (que, pelo seu lado, decidirá-se-á pelo Republicanismo).

Independente de tudo isto, o que, no presente contexto, interessa sobretudo realçar é um ponto fundamental, de certo modo mundividente nos desideratos da Geração de 70 (que, note-se, se constitui como um grupo

ativo só depois de 1871): a conceção dinâmica e empenhada do fenómeno literário — que se traduz num *discurso de provocação*, suscetível de (com objetivos atestados por alguma agressividade) ilustrar com um cunho altamente pragmático o ideário defendido. Esse ideário (bebido em Marx, Comte, Flaubert, Baudelaire e Hegel) foi sustentado, então, à custa de uma rutura explícita contra a cultura (o desajustamento da cultura portuguesa às exigências da evolução histórica), a política (o regime monárquico-constitucional e o papel considerado negativo da Contra-Reforma...), a literatura (o sentimentalismo ultrarromântico, a falta de originalidade) e as práticas literárias oficiais (marcadas fundamentalmente pelo academismo)<sup>2</sup>.

Que essa rutura adquiriu foros de aberto antagonismo (entre os “poetas da nova geração” e os que, segundo estes, defendiam, tutelados por Castilho, uma conceção passadista da literatura e da sociedade) sabemos-lo através de alguns textos entretanto publicados, e que, pelo tom de antagonismo de que se revestiram, contribuíram para uma revisão da literatura portuguesa e, em última instância, do sentido da História de Portugal: concorreram para isso alguns textos, como as *Odes Modernas* e as *Tendências novas da poesia contemporânea* (de Antero), as *Visões dos Tempos* e *Tempestades Sonoras* (de Teófilo), o opúsculo *Bom Senso e Bom Gosto* (de Antero) e as conferências intituladas *Causas da decadência dos povos peninsulares* (proferida por Antero) e *A Literatura Nova: o Realismo como nova expressão de arte* (proferida por Eça).

De alguma forma, estes textos e o ideário que, de um modo geral, os norteou têm inerente a si uma linha de pensamento com um discurso específico que se aproxima, em parte, do *gesto* vanguardista, se por esse *gesto* compreendermos o timbre de agressividade que os marcou, assim como o processo de raciocínio que envolveram: a crítica do passado e a correlata orientação para a descoberta de novas expressões da sensibilidade estética.

---

<sup>2</sup>Lembre-se a reação sarcástica e negativa de Castilho, na carta-posfácio ao *Poema da Mocidade* (de Pinheiro Chagas), em relação às obras de Antero e de Teófilo e ao espírito irreverente dos jovens escritores, quando, zangado, verifica que, contra a prática frequente, se publicavam obras sem o seu *imprimatur*.

Esse *gesto*, encontrá-lo-emos de forma evidente décadas mais tarde em Fernando Pessoa, quando, em (provavelmente) 1914, referindo-se à literatura portuguesa de então, escreverá: “Afastamo-nos de Camões, de todos os absurdos enfadonhos da tradição portuguesa, e avançamos para o futuro” (PESSOA, F., 1966: 122). Como se vê, desde logo se torna evidente o alcance duplo destas afirmações: romper com a literatura do passado (e com os símbolos e imagens da memória cultural) e atualizar o futuro.

Por outro lado, não menos evidente é uma outra circunstância: o que nos parece significativo naquelas apreciações é aquilo que aparece perfeitamente definido e ativado por um conjunto de fatores que, com o aproximar do final do século XIX, ia configurando, em Portugal, uma crise geral no pensamento e nas instituições, com todo o sentimento de decadência socioeconómica e política que essa crise inevitavelmente emprestaria: a confirmação de uma alta taxa de analfabetismo, o aumento das dívidas externas, o alastramento de uma angústia literária e social ‘importada’ de França, a generalização de um pessimismo procedente da filosofia de Schopenhauer e a propagação, afinal, de uma inquietação geral perante a falência da civilização moderna, herdeira direta do Romantismo humanitário e do progresso científico.

3. A partir daqui, uma noção se impõe relativamente a esta impressão geral de inquietude na sociedade portuguesa; dependendo, mediata ou imediatamente, essa impressão de motivos culturais, literários, filosóficos ou sociais, cumpre lembrar um facto que, pela sua importância, muito contribuiu para que, entre nós, o sentimento de crise mais se aprofundasse: as consequências que, em Janeiro de 1890, o *Ultimato inglês* acarreta na vida cultura portuguesa: “O ultimato”, escreve José Vicente Serrão, “consistiu num lacónico telegrama enviado, em 11 de Janeiro de 1890, pelo governo inglês às autoridades nacionais, exigindo a imediata retirada das forças militares portuguesas estacionadas em territórios hoje correspondentes ao Zimbábwe e ao Malawi e ameaçando com uma intervenção militar, na ausência de resposta satisfatória por parte de Portugal”; e continua:

[...] em época de corrida à África, era imperioso não desacertar o passo com os demais e salvaguardar os direitos históricos de Portugal. Multiplicam-se então as chamadas “expedições científicas” ao continente africano, redobram-se os esforços diplomáticos e em 1886 as pretensões coloniais portuguesas adquirem mesmo uma expressão bem definida, sob a forma do “mapa cor-de-rosa” — projecto de ligação da costa angolana à costa moçambicana, sob a bandeira portuguesa. Portugal dá então início a várias tentativas de ocupação efectiva de territórios, lançando-se numa disputa colonial aberta com a Inglaterra. Foi a uma dessas tentativas que esta respondeu com o ultimato (SERRÃO, J. V., 1990: 303-304)<sup>3</sup>.

Pretende-se com isto sublinhar o sentimento de humilhação (logo, de *crise*) que o ultimato inglês cravejou na sociedade portuguesa — ultimato este considerado, aliás, por Fernando Catroga e Paulo Archer de Carvalho como “o acontecimento político que mais repercussões teve nos meios culturais portugueses e que mais serviu de pretexto para a intensificação de uma meditação apaixonada sobre o destino português” (CATROGA, F. e CARVALHO, P. A., 1996: 251).

E equacionar assim o problema é ter em consideração um conjunto de factos históricos com este relacionados; entre outros, relembre-se: os desentendimentos entre Lord Salisbury e Barros Gomes sobre os direitos de Portugal e da Inglaterra (em Portugal, o sentimento anti-Inglaterra encontrava, aliás, as suas motivações na perda da Índia e no Tratado de Methuen [1703]); a expedição portuguesa ao actual Malawi (que, aí entrando, matara alguns indígenas protegidos pelos ingleses); a reacção inglesa com uma frota militar dissuasora; a justificação de Portugal; as trocas de textos a nível diplomático e os protestos do Governo português (defendendo que o território onde se verificara esse episódio era seu); o desaire diplomático do Conselho de Estado (que, humilhado, aceita as exigências inglesas).

Ora, depois de todos estes acontecimentos, verifica-se em Portugal uma reacção coletiva que atesta um descontentamento generalizado em relação à atitude tomada pelos governantes — um descontentamento que se, por um lado, segundo Eça de Queirós, provou que Portugal tinha

<sup>3</sup> Leia-se igualmente SERRÃO, J., 1990: 159-169.

“vida, calor, energia, uma ideia, um propósito”, uma “vida que tão inesperadamente o país em si surpreende”, por outro, assumiu alguns contornos criticáveis segundo este escritor (QUEIRÓS, E., s/d: 240 ss)<sup>4</sup>.

E porque importa não esquecer, recorde-se, em traços gerais, algumas manifestações, bem representativas deste “cúmulo de xenofobia atingido pelo sentimento anti-britânico” (HOMEM, A. C., 2001: 96) — tantas ve-

<sup>4</sup> A este propósito, referindo-se ao “movimento nacional” que se seguiu ao ultimato inglês, escreve Eça: “Belo e de bom presságio se nos apresenta este movimento! Mas todavia, por ora, não há nele senão os sintomas materiais de vida. É o respirar, o mover, o palpitar, o falar de um corpo que muitos julgavam morto, gelado, fácil de pisar, e talvez de retalhar”. Pouco depois, continua “Ora, a julgar pelos incontáveis protestos, declarações, manifestos, cartas, apelos, etc., que transbordam na imprensa, não nos parece que por ora o pensar e o querer do país se estejam exercendo para fins verdadeiramente sérios, úteis, práticos e patrióticos. De todos esses documentos, com efeito, em que o país, decerto reflectidamente e serenamente (porque num longo mês sobra tempo para serenar e reflectir), tem exprimido a sua ideia e a sua vontade — que propósito exacto e definitivo ressalta com saliência? Um só: — *fazer mal à Inglaterra*. Como? Injuriando a Inglaterra; fomentando o ódio à Inglaterra; *boycottando*, tirando a freguesia à Inglaterra. [...] Injuriar a Inglaterra! De que serve? Se o fazemos por meio daquele processo que se denomina *chamar nomes* [...] não aproveitamos decerto os primeiros dias do nosso despertar patriótico em obra muito bela, nem muito digna. [...] Odiar a Inglaterra! Sentimento bem legítimo [...]. Mas o ódio fixo, em perpetuidade, cultivado e organizado como programa nacional [...] que significa? [...] E que esperança pode ter este frágil reino de abater o mais forte dos impérios, dura ressurreição do duro império romano? [...] O ódio é um sentimento negativo que nada cria e tudo esteriliza [...]. [...] Temos depois, como plano, *boycottar* a Inglaterra. Ideia bem natural e bem lógica. [...] Resta averiguar se é eficaz. [...] ao fim de um ou dois anos de quebrar as relações comerciais com a Inglaterra, teríamos as nossas despesas consideravelmente elevadas, os nossos rendimentos consideravelmente diminuídos, obras colossais a pagar e nenhum lucro a tirar delas. [...] Todo este movimento público, pois, que, para *fazer mal* à Inglaterra, se impõe como missão odiar a Inglaterra, ofender a Inglaterra, *boycottar* a Inglaterra — a si mesmo se esteriliza, errando a sua direcção: porque, evidentemente, como movimento nacional, nascido da alma da nação para proveito da nação, nunca lhe cumpriria tomar por fim único o *fazer mal à Inglaterra*, mas, antes de tudo e sobretudo, *fazer bem a Portugal*. [...] Assim julgamos que devia ser utilizada e regularizada essa bela efervescência de vida, que se denomina o “movimento nacional”. Porque de resto, bradar nas ruas contra a Inglaterra, elaborar manifestos, fundar comissões, agitar archotes, desfraldar bandeiras, abater tabuletas, não nos parecem na verdade os modos de um povo que, sob o impulso do patriotismo, se prepara para a regeneração: — antes se nos afiguram os modos de um povo que, através do patriotismo, se está educando para a insurreição” (QUEIRÓS, E., s/d: 240-254).

zes redundando na “prática da violência gratuita” e no “gesto largo”, na “palavra enfática”, na “atitude dramatizante”, na “vindicta miúda” (*id.*: 95 e 97): o apedrejamento (na noite de 11 de Janeiro de 1890) da casa do então Ministro português dos Negócios Estrangeiros; as manifestações contra a legação britânica; a malograda revolta no Porto (em 31 de Janeiro de 1891) por parte de intelectuais republicanos, na tentativa (frustrada) de instaurarem a República (revolta que provocará o exílio de algumas personalidades que tinham estado à frente daquela manifestação); a cobertura por estudantes da estátua de Camões por “funerários panos” (*id.*: 98); a proliferação de “panfletos jornalísticos” e “manifestos” (sobretudo em Coimbra), bem como, em Lisboa, a perceção dos primeiros “acordes d’A Portuguesa”, ou até a dinamização da Liga Liberal, levada a cabo por militares (CATROGA, F. e CARVALHO, P. A., 1996: 251-252), etc. etc.<sup>5</sup>. Para além disso, o ultimato britânico — que o Partido republicano em parte aproveitou (HOMEM, A. C., 1992: 288)<sup>6</sup> — não só se revelou um acontecimento que intensificou um momento de crise de identidade nacional<sup>7</sup>, como também serviu para que, sobretudo no campo da literatura, da história e da cultura portuguesas, um leque de textos de cariz nacionalista aparecesse — onde, entre outros, sobressaem *Finis Patriae* (de Guerra Junqueiro), *A Vida de Nun’Álvares* (de Oliveira Martins), *A Pátria Portuguesa* (de Teófilo Braga), *Fim* (de António Patrício), *O Desejado* [publ. póst.] (de António Nobre) e *O Encoberto* (de Sampaio Bruno)<sup>8</sup>.

<sup>5</sup> Recorde-se ainda as reações dos estudantes em Coimbra (com o jornal *O Ultimatum*, por exemplo) e no Porto (com os desregramentos de linguagem e o envolvimento [“forçado”] de Antero, mandatado pela Liga Patriótica do Norte) (cf. HOMEM, A. C., 2001: 105-106).

<sup>6</sup> Sobre as reações antimonárquicas, tenha-se em conta a posição de António Enes, em “A situação”, in *Jornal O Dia*, de 6 a 8 de Fevereiro de 1890 (cf. HOMEM, A. C., 1992: 288).

<sup>7</sup> Essa crise seria, aliás, redobrada com a crise económico-financeira que mediamente decorreria da acatção do ultimato, com o regicídio em 1908, com a instabilidade, com o recrudescimento das agitações e das tensões político-sociais após a implantação da República (em substituição da Monarquia institucional), em Outubro de 1910, e consequente instauração do Governo Provisório presidido por Teófilo Braga (agitações tensões aquelas que conduziram à instauração da ditadura militar de 1926), e com a participação de Portugal na Primeira Guerra Mundial.

<sup>8</sup> Sobre as reações pós-ultimato inglês, leia-se HOMEM, A. C., 1992 e 2001: 95-

De certo modo, as referências mencionadas ligam-se mediatamente ao facto de contribuírem para que se tenha uma imagem mais precisa das reações nacionalistas de índole literário-cultural ou política, que, de uma forma ou de outra, iriam matizar a cultura portuguesa do final do século XIX (e início do século XX) e que responderiam a uma necessidade moral por parte da coletividade portuguesa de reencontrar a sua própria identidade nacional<sup>9</sup>.

Ora, toda essa ambiência é desde logo muito significativa, porque consente (senão direta, pelo menos indiretamente) a revelação, no campo estético-literário, de um sujeito português em crise. Tal ideia corrobora (num outro plano, mas com este relacionado) a noção segundo a qual a categoria da *pluralidade* teria então marcado visivelmente esse sujeito e teria amplificado a *rutura* como categoria central; e, em última instância, a estas categorias a literatura não ficou de modo nenhum indiferente.

4. Assim, paulatinamente, a ideia de decadência torna-se obsidante, predispondo à aceitação das teorias anarquistas. Por outro lado, Eça, Antero, Oliveira Martins e Junqueiro, perante o insucesso do ideário reformista da Geração de 70, acabariam por abandonar uma conceção sociológica do progresso, mostrando uma cada vez maior preocupação perante a impressão que tinham da falência da civilização moderna. Mas outros escritores houve que desejaram a transformação radical das condições de existência. Lembre-se, por exemplo, as ações de Alberto de Oliveira, Raul Brandão, João de Castro (que, reunindo-se em cenáculos, propõem uma nova visão da vida e injuriam os “políticos hidrocefalos”).

Entretanto, não deixa igualmente de ser muito esclarecedor o facto de, na estética literária do final do século XIX, e no que a toda esta questão

---

109; e, ainda para uma melhor visão acerca das intervenções, neste contexto, de Guerra Junqueiro e Sampaio Bruno, bem como acerca da “consciência” geral de “finitude coletiva”, remetemos para CATROGA, F. e CARVALHO, P. A., 1996: 252-259.

<sup>9</sup> Lembremo-nos daqueles conhecidos versos de *Finis Patriae* de Junqueiro, onde este, no poema “O caçador Simão”, escreve, de forma tão sintética e convincente, que a “Pátria é morta!”, que a “Liberdade é morta!”, fazendo questão de lembrar como “Ri o estrangeiro odioso à nossa porta”.

diz respeito, a *cidade* aparecer constantemente representada em termos disfóricos. Exemplo flagrante é a poesia de Cesário Verde. Refletindo, até, de uma forma mais lata, uma situação de crise civilizacional, bem como, no contexto específico português, a crise do Naturalismo e o desencanto pela estética realista (bem patentes na fugacidade, no dinamismo, na fragmentação do real, na pluralidade de perspectivas apresentadas pelo sujeito poético, na visão subjetivista)<sup>10</sup>, a poesia de Cesário representa recorrentemente a cidade como um espaço que oprime o sujeito poético (e, por contiguidade, toda a civilização ocidental), pela ambiência de melancolia, enclausuramento, pessimismo, decadência e morte; esses sentimentos aparecem, aliás, de forma bem visível, num poema publicado em 10 de Junho de 1880, *O Sentimento dum Ocidental* (“poema-mito do universo de Cesário”, como o qualificou Eduardo Lourenço)<sup>11</sup>.

Tendo mediatamente que ver com o contexto do último quartel do século XIX — remetendo por isso para um cenário de crise generalizada —, o acerto de alguns versos de Cesário ganha, aqui, uma operacionalidade específica, se a partir deles conseguirmos perceber melhor os contornos de crise que enquadraram esse contexto. É isso que nos permite desde logo sublinhar, nesse poema, aquele “desejo absurdo de sofrer” (VERDE, C., 1992: 149) sentido pelo sujeito poético — que, por esse meio, mais não faz do que registar poeticamente todo um *sentimento decadente* literário, e histórico, configurando-se, assim, um sinal que aponta para uma situação de perturbação generalizada.

Parece claro, portanto, que, em Cesário, a figuração poética da *cidade* confina, de uma forma geral, com a necessidade de legitimarmos, mediatamente, a pertinência da problemática da crise civilizacional finissecular; como se a (grande) cidade, nascida com a “vida moderna”, se opusesse à vida no campo, lugar de tradições “antigas, primitivas”, epicentro da “formidável alma popular” (*id.*: 176).

---

<sup>10</sup> “[...] ao meu olhar / Tudo tem certo espírito secreto”, escreveu em *Nós* (VERDE, C., 1992: 175).

<sup>11</sup> A cidade é sentida pelo sujeito poético Cesário como uma “Enorme [...] massa irregular / De prédios sepulcrais” (escreveu n’*O Sentimento dum Ocidental* [VERDE, C., 1992: 156]), ou como uma “Babel [...] velha e corruptora” (escreveu em *A Débil* [*id.*: 117]).

5. De certa forma, este problema, assim considerado, abre o caminho para uma outra equação complementar: a que concerne às coordenadas ideológicas que orientam um conjunto de manifestações literárias de perfil *neogarrettista*. Com efeito, ainda nos finais do século XIX, encontramos diversas produções literárias diretamente relacionadas com uma solicitação inspirada numa revivescência romântica dentro dos parâmetros nacionalistas que alguns escritores inferem da obra de Almeida Garrett — no que diz respeito à reivindicação da autenticidade da cultura portuguesa como valor supremo e à revitalização da literatura de fundo e forma nacionais, inspirada nas suas tradições e folclore. Assim, encontramos um Alberto de Oliveira, que, em 1894, em *Palavras Loucas*, assevera deverem os escritores seguir a pisadas de Almeida Garrett; e, nesse livro, no capítulo “No neogarrettismo no teatro”, lembra Alberto de Oliveira como o autor das *Viagens na minha terra* “sonhou, com olhos de génio, uma literatura portuguesa nova, pujante, toda de regresso às tradições, com a melancolia e o maravilhoso do povo” (OLIVEIRA, A. de, 1894: 36)<sup>12</sup>. Perfilhando, assim, uma ideologia de cariz nacionalista, Alberto de Oliveira encaminha as suas preocupações num sentido particular: o da reeducação estética dos que às lides literárias se votavam. Nesse sentido, defende a noção segundo a qual os escritores deveriam cantar a história de Portugal, as paisagens lusas, as vivências da gente da aldeia (a sua simplicidade, o seu folclore, as suas superstições). Propõe, assim, o regresso à simplicidade rústica, “afastada da [...] civilização banal” (*id.*: 82). É assim que, por exemplo, no capítulo “A respeito de Portugal”, escreve:

A pior coisa, o meio mais imbecil, a atmosfera mais banal e deprimidamente que se respira neste povo, é, sem dúvida, Lisboa (*id.*: 217);

e, pouco depois, continua:

---

<sup>12</sup> Repare-se como, mais à frente, no capítulo “A língua Portuguesa”, escreveria ainda, lembrando a importância de Garrett para a Língua Portuguesa: “[...] a beleza, a harmonia, a graça da língua portuguesa ficaram sobretudo dentro de algumas páginas de Garrett, e é ali que há de ir buscar a semente quem quiser neste terreno pisado e abandonado da literatura nacional fazer crescer árvores que se vejam” (OLIVEIRA, A. de, 1894: 243).

Portugal é o Minho, o Douro, as duas Beiras, o Alentejo, o Algarve  
(*id.*: 219).

Mas mais: se, n' *As Farpas* ou n' *O Culto da Arte em Portugal*, [sendo o primeiro também] de Ramalho Ortigão, se tende a acentuar o amor pelas coisas nacionais (paisagens, costumes, trajos, instrumentos de trabalho populares), também Teófilo Braga investiga e analisa (nos *Contos Tradicionais do Povo Português* [1883] e n' *O Povo Português nos seus Costumes, Crenças e Tradições* [1885], por exemplo) alguns dos mais importantes elementos da cultura portuguesa (contos, lendas, mitos, costumes), proclamando-se, aliás, um acérrimo defensor da literatura popular e do folclore português. Por seu lado, que dizer da última fase de Eça de Queirós, resolvida ao nível de uma discursividade afetada por um feixe de dominantes temático-ideológicas codificadas também quer na defesa de um "reaportuguesamento" de Portugal, quer na denúncia da importação acrítica de práticas culturais?

De certo modo, esta questão abre a possibilidade de um outro equacionamento, nomeadamente tendo agora em conta o perfil cultural e literário que a configuração periodológica dos inícios do século XX assume: referimo-nos a um conjunto de práticas estético-literária cujas virtualidades de representação semântico-ideológica — assentando, aliás, genericamente no idealismo e no nacionalismo tradicionalista do Neogarretismo — insinuam, por força de procedimentos semióticos específicos, a conformação de uma estética peculiar: o Saudosismo.

A este propósito, como se sabe, os grupos do *Integralismo Lusitano* e da *Renascença Portuguesa* constituíram dois movimentos doutrinários que, cada um a seu modo, representaram, nos inícios do século XX, discursos tributários, no plano teórico-programático, de concepções estético-ideológicas nacionalistas — espelhando, quer um, quer outro grupo, um profundo desencanto perante o contexto cultural e político português. O *Integralismo Lusitano* (cujas motivações ideológicas entroncam em reflexões de Herculano, Garrett, Oliveira Martins e Eça), fundamentalmente através do seu líder, António Sardinha, e do seu órgão de expressão doutrinária, a *Nação Portuguesa*, propugnava um ideário antirrepublicano, a reformulação da monarquia, a exaltação da raça portuguesa e da tradição (alguns dos seus elementos e das suas reflexões, note-se, estariam na

base ideológica do Salazarismo)<sup>13</sup>. Por seu lado, a *Renascença Portuguesa* (sobretudo através do seu mentor, Teixeira de Pascoaes, e do seu órgão de expressão cultural, a revista *A Águia*) procurou repensar a essência de ser português e revitalizar a mentalidade portuguesa, tentando encontrar os traços mais genuínos da *alma portuguesa* — adquirindo, nos seus princípios doutrinários, as ideias de *revitalização cultural* e *renascença cultural* uma importância vertebral (encontrando-se, aliás, algumas destas ideias no centro da polémica de António Sérgio com a *Renascença Portuguesa* e no aparecimento da revista *Seara Nova*)<sup>14</sup>.

6. Ora, é precisamente em 1912 que, n' *A Águia* (publicada desde 1910), Fernando Pessoa publica um conjunto de artigos sobre a Nova Poesia Portuguesa (*A Nova Poesia Portuguesa Sociologicamente considerada* [PESSOA, F., 1986b: 1145 ss] *Reincindido* [*id.*: 1158 ss] e *A Nova Poesia Portuguesa no seu Aspecto Psicológico* [*id.*: 1174 ss]). As teses que defende apontam essencialmente para o facto de a literatura constituir um indicador sociológico de um determinado período, sublinhando audaciosamente que à poesia portuguesa, vivendo então um período de renascimento, só faltava um autor, um “Grande Poeta” que, na prática, corporizasse esse renascimento. Esse autor seria, di-lo-ia em Setem-

<sup>13</sup>Sobre o *Integralismo Lusitano*, leia-se TORRALBA, L. R., 1993; CATROGA, F. e CARVALHO, P. A., 1996: 333-348; CRUZ, M. B., 1982; LOPES, Ó., 1987: 225-231 e 329-334; QUADROS, A., 1986: 15-33; D'ALGE, C., 1989: 42 ss.

<sup>14</sup>Naquele que é considerado o primeiro manifesto-programa da *Renascença Portuguesa*, intitulado “Renascença” (ainda que este texto não tivesse sido aceite pelo grupo que fundara o movimento da “Renascença Portuguesa”), escreve Teixeira de Pascoaes: “É preciso [...] chamar a nossa Raça desperta à sua própria realidade essencial, ao sentido da sua própria vida, para que ela saiba quem é e o que deseja. E então poderá realizar a sua obra de perfeição social, de amor e de justiça, e poderá gritar entre os Povos: *Renasci!*” (PASCOAES, T. de, 1988: 35-36). Para um melhor esclarecimento sobre a *Renascença Portuguesa*, sobre os seus representantes, as polémicas, as linhas ideológico-programáticas, as atividades desenvolvidas, cf. GUIMARÃES, F., 1987; 1988; 1996; 1999: 66 ss; FRANCO, A. C., 1996; GOMES, P., 1987; CASTRO, E. M. de M., 1993: *passim*; SEABRA, J. A., 1985: 121-146; JÚDICE, N., 1986: 9 ss; SENA, T., 1986; MOURA, V. G., 1987; BARREIRA, C., 1991; BOTELHO, A., 1990; PATRÍCIO, M. F., 1996; SAMUEL, P., 1990.

bro de 1912, numa *Réplica (ao Doutor Adolfo Coelho)*, uma espécie de “super-Camões, isto é, um poeta máximo, inevitavelmente maior do que aquele poeta verdadeiramente grande” (*id.*: 1203); reformula, deste modo, Pessoa o mito camoniano sob a forma de um outro mito. Assim, procurando talvez integrar um movimento literário “representativo da nova geração”, ou obedecendo a uma solicitação interior para escrever algo que elevasse o nome de Portugal, Pessoa caracteriza a estética da nova poesia portuguesa (conformada por três princípios: o “vago”, a “subtileza” e a “complexidade”) e fundamenta o pensamento de Teixeira de Pascoas sobre “o futuro glorioso que espera a Pátria Portuguesa”.

Como se sabe, Pessoa era, até aqui, conhecido sobretudo como crítico. É certo que já escrevera alguns poemas e criara imensos pseudónimos. Mário de Sá-Carneiro (que parte para Paris em Outubro de 2012) incita-o mesmo a mostrar-se como poeta. O ano de 1912 marca, aliás, o início da correspondência entre Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, correspondência essa essencial para compreendermos melhor o que foi o Modernismo em Portugal — já que nessas cartas se encontram alguns dos princípios fundamentais que orientarão a revista *Orpheu*, que aparecerá em março de 2015.

Contudo, se é certo que os princípios fundamentais da revista *Orpheu* (que, no princípio, estaria para se chamar *Europa* [PESSOA, F., 1986b: 1324]) se encontram nessa correspondência, não menos certo é que a ideia do seu lançamento (ou do lançamento de *uma* revista) ia ganhando consistência nas conversas entre os amigos e companheiros que integrariam o primeiro número. Ronald de Carvalho, no Brasil, sugerira essa ideia a Luís de Montalvor; este, ao regressar a Portugal, comunica-a a Fernando Pessoa e a Mário de Sá-Carneiro. Em Fevereiro, fica decidido: *Orpheu* seria uma revista trimestral, cujos diretores seriam Luís de Montalvor, em Portugal, e Ronald de Carvalho, no Brasil. Em Março, *Orpheu 1* está pronta e é colocada à venda.

7. E quando se fala no Grupo da revista *Orpheu*, bem como na dinâmica que, estética, literária e sociologicamente, o envolveu, são tidos normalmente em conta alguns dos seguintes parâmetros: tratou-se de

um grupo de personalidades que vivenciaram artisticamente o fenómeno literário e que constituíram um marco fundamental na estética modernista em Portugal; procuraram não seguir escolas (antes sintetizá-las e transcendê-las), tentando abrir-se às novas estéticas europeias; aceitaram a diversidade na unidade; alguns dos textos ‘refletem’ a dispersão do *eu* (em *Orpheu*, encontramos textos do heterónimo pessoano Álvaro de Campos e do pseudónimo feminino de Armando Côrtes-Rodrigues, Violante de Cysneiros); desejaram harmonizar o lusitanismo e o europeísmo<sup>15</sup>; as colaborações distinguiram-se igualmente pela diversificação estética<sup>16</sup>; no plano técnico-literário, pode afirmar-se que alguns textos inseridos na revista subverteram a linguagem comum, recorrendo a uma nova substantivação, à infração das proposições, ao uso de analogias forçadas, à manipulação ‘feroz’ e ‘insólita’ do vocabulário, à forma livre de certos poemas, à ilogicidade de determinadas imagens<sup>17</sup>.

<sup>15</sup>Por um lado, os órficos desejavam ser “portugueses simplesmente” (NEGREIROS, J. A., 1992: 61); por outro, afirmavam-se com o espírito unanimista em relação aos movimentos literários europeus (cf. PESSOA, F., 1986b: 1087-1088; PESSOA, F., 1993: 254). A razão é apontada por Almada Negreiros, ao afirmar que o homem português “não pode deixar de ser europeu, e cada vez menos pode deixar de o ser, pela simples razão de que a Europa é cada vez mais Europa” (NEGREIROS, J. A., 1992: 62).

<sup>16</sup>A revista *Orpheu* foi, nas palavras de Almada, um “encontro português das letras e da pintura” (NEGREIROS, J. A., 1993: 174). Com efeito, a revista congregou não só o *discurso* literário, mas igualmente o *discurso* das artes plásticas, com realce para os desenhos e colagens futuristas de Santa-Rita Pintor em *Orpheu 2*. Para uma visão sistematizada de muitas das questões que conformam a problemática da revista *Orpheu*, veja-se VILA MAIOR, D. e RITA, A., 2016.

<sup>17</sup>Numa carta dirigida a Camilo Pessanha, em provavelmente 1915 (não se sabe se terá sido enviada), Fernando Pessoa atesta esse desejo do *Orpheu* para contrariar a vulgaridade e a sensorialidade que lavrava no panorama cultural português (cf. PESSOA, F., 1986b: 203); num outro texto, escrito entre provavelmente 1915 e 1917, chega mesmo a conferir à revista *Orpheu* a única ligação entre a Literatura Portuguesa e a Literatura Europeia (cf. PESSOA, F., 1993: 254). Mais tarde, em 1934, Almada Negreiros sublinharia, com o mesmo tom, o carácter precursor do Grupo de *Orpheu*, realçando inclusivamente os defeitos e a decadência literária que evidenciava a Cultura Portuguesa, assim como a incompreensão e o ódio de muitos para com os órficos: “[...] surpreendeu-nos o ódio que levantámos contra nós. [...] Não os tínhamos adivinhado tão concretos. Pelo contrário, julgávamos os erros que atacávamos e a rotina que queríamos romper como defeitos de nós todos, mais do que apenas de alguns que se sentiram molestados nos seus prestígios” (NEGREIROS, J. A., 1992: 56).

E é sobretudo esta última questão que, agora, deve valorizar-se: alguns elementos do Grupo de *Orpheu* mostravam de facto possuir uma mentalidade aberta à novidade, procurando, em primeiro e último graus, atingir objetivos comuns: *colocar Portugal em questão e reavaliar a Literatura Portuguesa*<sup>18</sup>. Tinham, como se sabe, as suas diferenças (no que diz respeito, por exemplo, ao local de nascimento, ou ao tipo de educação)<sup>19</sup>. Arrogavam-se, contudo — à semelhança da Geração de 70 —, ao direito de se *interrogarem* sobre o estado da cultura portuguesa de então. No entanto, note-se muito bem: *nem todos os textos então publicados na revista constituem textos de rutura*.

De facto, José-Augusto França, Maria Aliete Galhoz, Jorge de Sena e Fernando Guimarães, entre outros investigadores, já fundamentaram bem esta ideia, lembrando a herança visível do Simbolismo e do Decadentismo Francês, presente fundamentalmente no *Orpheu 1*. O tom verdadeiramente polémico, de efetiva rutura com a tradição, esse, sim, distingue, sobretudo, o *Orpheu 2*. Esta ideia reenvia-nos, então, para duas outras questões, que importa relembrar: a *polifonia* literária da revista *Orpheu* e a sua *duplicidade* estético-literária.

8. Quando se fala na *herança pós-simbolista e decadentista* do *Orpheu*, importa ter em consideração um leque de particularidades que, de um modo geral, marcaram a poesia nos últimos anos do século XIX. Isto não significa, porém (já o lembrou Arnaldo Saraiva), que esse decadentismo fosse equivalente de passadismo; lembre-se, a este propósito,

---

<sup>18</sup>A título de curiosidade, quando se fala em particularidades comuns de certos elementos do Grupo, tem-se em conta outros três atributos: o comportamento aristocrata, a educação superior diversificada (nos domínios da Literatura, da Filosofia, da Música e das Artes plásticas) e a orfandade (Pessoa, Almada, Sá-Carneiro, Armando Côrtes-Rodrigues [e, ao que parece, Raul Leal]).

<sup>19</sup>Recorde-se, por exemplo, que Pessoa e Mário de Sá-Carneiro nascem no continente português; Almada, em São Tomé e Príncipe; Ronald de Carvalho, no Brasil; Armando Côrtes-Rodrigues, nos Açores; Luís de Montalvor, em Cabo Verde. Por outro lado, note-se que Fernando Pessoa estuda na África do Sul, Mário de Sá-Carneiro e Santa-Rita Pintor, em Paris — ou, ainda, que Armando Côrtes-Rodrigues se licencia em Letras, Alfredo Pedro Guisado e Raul Leal, em Direito.

que Fernando Pessoa, pela voz de Álvaro de Campos, considerava que o *Orpheu* era “a soma e a síntese de todos os movimentos literários modernos” (PESSOA, F., 1986b: 1087).

Além disso, recorde-se que algumas das marcas estilístico-formais normalmente apontadas como caracterizadoras da vertente vanguardista do *Orpheu* — a desarticulação lógica das imagens, o verso livre e a musicalidade poética — já se encontravam em poemas conformadores da estética simbolista. Para além disto, é, aliás, costume apontar os simbolistas como sendo os primeiros responsáveis pela crise do sujeito emissor/autor, característica normalmente apontada como sendo uma das principais características da poesia modernista. Mallarmé, por exemplo, defendia que o seu *Livro*, uma vez desligado do autor, se volveria numa entidade autónoma e transcendente, afirmando que a “obra pura” deveria ceder a “iniciativa às palavras”, de modo a que se verificasse então a “plenitude encantatória da linguagem”.

De um ponto de vista estético-literário, não há, portanto, uma rutura *radical* entre a poesia modernista do *Orpheu* e a poesia simbolista — facto já amplamente salientado e estudado por José Carlos Seabra Pereira, Fernando Guimarães e Teresa Rita Lopes, ao refletirem sobre as afinidades estético-literárias entre Modernismo e Simbolismo. De facto, o que existe, sobretudo em alguns textos do *Orpheu 1*, é uma “sutura”, uma continuidade literária em relação a Camilo Pessanha, Eugénio de Castro, António de Oliveira Soares, entre outros. Segundo essa perspectiva, tem toda a pertinência a noção de “o *moderno* ser uma tradição” — num contexto em que se entenda por “*moderno*” aquele que acrescenta um novo patamar cultural a um caminho já percorrido, aquele que (tantas vezes sob o epíteto de maldito) revela aos seus contemporâneos uma nova percepção, uma nova perspectiva das riquezas (ou defeitos) do Homem.

Assim, e na esteira deste raciocínio, dever-se-á chamar a atenção para alguns procedimentos técnico-discursivos e técnico-estilísticos característicos dos textos simbolistas, que justificam falar-se numa relação de continuidade entre a estética simbolista e alguns textos do *Orpheu*; eles são conhecidos: o recurso à estética, não da nomeação, mas da “sugestão”, do vago, da paisagem esfumada e melancólica, do pessimismo existencial, do tédio; a exploração poética da “face escondida e essencial

das coisas e dos seres”, através do sortilégio do *verbo*; a utilização da plurissignificação, despojando-se as palavras do significado quotidiano; a repetição da maiúscula, para fugir precisamente ao uso comum da palavra; o uso de metáforas inéditas que, sobretudo, sugiram; a defesa da expressividade fonética ao poema, promovendo-se a relação intrínseca entre significante e significado; a subversão das restrições impostas pelas regras lógico-gramaticais; o emprego de um vocabulário bastante evocativo, requintado, raro, erudito (tantas vezes alusivo a um mundo de pedras raras, perfumes exóticos, símbolos heráldicos, etc.). Lembre-se, por exemplo, o papel de Eugénio de Castro, nome tutelar do Simbolismo Português, que, no *Prólogo-Prefácio* de *Oaristos* (de 1890), reage contra os lugares-comuns e advoga o uso de vocabulários esquecidos (cf. MARTINS, F. C., 1990: 175). Mas lembre-se igualmente como, no livro *Horas* (de 1891), o mesmo Eugénio de Castro mostra uma atitude de nefelibatismo e de superioridade cultural, de deliberado distanciamento em relação às coisas triviais (cf. *id.*: 181-182). Ora, esta atitude de superioridade cultural e de cultivo da diferença, já o vimos, seria enunciada igualmente por Luís de Montalvor, na *Introdução* a *Orpheu 1*, quando escreve que *Orpheu* é “um exílio de temperamentos de arte que a querem como a um segredo ou tormento”, ou quando se refere ao “princípio aristocrático” e ao “ideal esotérico” que, segundo ele, deveria caracterizar o Grupo de *Orpheu*.

Muito do que se publicou em *Orpheu 1* aproxima-se, de facto, da poética simbolista. Ronald de Carvalho, por exemplo, com os seus *Poemas*, não traz propriamente nada de novo, que justificasse falar-se em rutura com a tradição literária: “Fujo de mim como um *perfume antigo* / foge *ondulante e vago* de um missal / e julgo uma *alma estranha andar comigo*”; “*vago perdido em outros* num jardim”; “A *Vida* é uma *princesa dolorosa* / no seu castelo de rubis e opalas, / tangendo ao poente”; “Dor dos repuxos ao *Sol-Pôr agonizando*”; “Dor dos repuxos ao *crepúsculo cantando!*”. Estes versos, como se confirma, acentuam esteticamente os desígnios literários patentes na “Introdução” de Luís de Montalvor. E, com a laboração temática que os caracteriza — o vago e a interioridade, a paisagem melancólica e crepuscular, a fluidez do tempo, as pedras raras, algumas ideias desconexas —, relacionam-se intimamente com a poética simbolista.

Quanto a *O Marinheiro*, esse “drama estático” de Fernando Pessoa, composto em 1913: não segue as leis do teatro representável, mas do teatro simbolista (teorizado por Mallarmé e praticado por Maeterlinck, nos seus “dramas estáticos”); não existe nele propriamente uma intriga, nem uma linearidade temporal; o espaço é indefinido, fictício; a morte encontra-se presente de forma obsessiva; as [falsas] personagens vivem numa imobilidade quase total: as três veladoras não representam discursos individualizados, antes se constituem como uma única voz<sup>20</sup>.

E que dizer das marcas decadentistas e simbolistas em Alfredo Pedro Guisado, nos seus *Sonetos*, com a evocação de palácios, reis, princesas, sonhos, saudades e armaduras, da “Dor”, do “templo do [...] Ser”, com a reinvenção das relações sintáticas e das analogias semânticas do uso corrente (“Os lagos dormem cisnes na alameda”, “Fita paisagens-Ânsia”. “Cismam príncipes-Cor”, “E descí Deus para me encontrar em mim. / Voei-me sobre pontes de marfim”)?

Mas, então, no que diz respeito à revista *Orpheu*, o que provocou realmente o escândalo, que justifica falar-se do *discurso* de *Orpheu* como se de um *discurso* de rutura se tratasse?

Foi a *Ode Triunfal* (em *Orpheu* 1), de Álvaro de Campos — texto sensacionista e futurista, muito próximo do registo oral, de clara provocação, constituída por versos libertos da estrutura melódica tradicional, abordando motivos considerados menos poéticos (as máquinas, os motores, as fábricas, os cartazes, os anúncios luminosos, os “progressos dos armamentos gloriosamente mortíferos” [PESSOA, F., 1990: 69]). Essa dinâmica de rutura continuaria, aliás, com a *Ode Marítima* (em *Orpheu* 2).

Foram os *Frisos* (em *Orpheu* 1), de Almada Negreiros, conjunto de textos que abordam a temática amorosa, e cuja [aparente e inquietante] ingenuidade os aproxima da expressão infantil. Desse modo, segundo David Mourão-Ferreira, colidiram com o *horizonte de referências* de um determinado público habituado à expressão ornamental (MOURÃO-FERREIRA, D., 1988: 22-23).

Foi a escrita de Mário de Sá-Carneiro, irredutível, por vezes, aos códigos de então. Mário de Sá-Carneiro exacerba a linguagem pós-simbolista,

<sup>20</sup>Elas funcionam, segundo Manuel Gusmão, “como uma dimensão íntima de uma única voz” (GUSMÃO, M., 1986: 146).

reforçando a fragmentação do sujeito e apelando à inovação morfológica e sintática (os substantivos são adjetivos, os verbos intransitivos são transitivos...), à elipse, à justaposição, ao esbatimento entre o real e a ficção, ao absurdo, à inovação semântica. Repare-se em alguns versos do poema *Apoteose* (em *Orpheu 1*): “Mastros quebrados, singro num mar d’Ouro”; “E em metade de mim hoje só moro...”; “São tristezas de bronze as que ainda choro — / Pilastras mortas, mármore ao Poente...”; “Lagearam-se-me as ânsias brancamente”; “Desci de mim”; “Findei... Horas-platina... Olor-brocado...”; “Luar-ânsia... Luz-Perdão... Orquídeas pranto...”. O que, porém, causou ainda maior escândalo foi o *experimentalismo* nos poemas *Manucure* e *Apoteose* (em *Orpheu 2*), que podemos considerar como tentativas formais de uma incorporação de pressupostos teóricos do Futurismo literário. Para além disso, no poema *Manucure*, o sujeito poético entusiasma-se com os signos que representam a vida moderna, procurando vê-los com os seus olhos “futuristas”, “cubistas” e “interseccionistas”, cantando as “estações” e os “cais de embarque, / Os grandes caixotes acumulados, / As malas, os fardos — pêle-mêle... [...]”, desejando a união com esses signos da modernidade. E esta apologia do progresso e da civilização moderna continuariam na poesia *Apoteose* (em *Orpheu 2*) — através do elogio dos jornais, da indústria tipográfica, dos reclames e cartazes, dos anúncios publicitários, das marcas comerciais, ou através do recurso à técnica da justaposição e da colagem, procedimento estético que não terá sido positivamente apreciado pelo público de então.

Mas outros textos contribuíram de igual modo para o escândalo de *Orpheu*, ao colocarem em causa a *linguagem* tradicionalmente aceite pelos “lepidópteros burgueses”. Também esses textos ajudaram a enquadrar o Grupo de *Orpheu*, disse-o Jorge de Sena, como um grupo inscrito na literatura portuguesa pela sua “tão lúcida iconoclastia” e “equilibradamente juvenil audácia de espírito” (SENA, J., 1984b: 103):

E que dizer dos *Poemas Inéditos* (em *Orpheu 2*), de Ângelo de Lima, que, antecipando de certa forma o Surrealismo (pela exploração do mundo interior e pela imagética), se encontram marcados pela linguagem ilógica, suficiente para afetar o significado do poema? E mesmo o facto de Ângelo de Lima se encontrar internado num manicómio concorreu para a crítica

oficial jornalística desvalorizar ainda mais o grupo e, por defeito, os textos publicados.

Por seu lado, a prosa “vertigica” de *Atelier* (em *Orpheu 2*), de Raul Leal (com a complexidade do seu discurso, ao qual subjaz uma filosofia visionária e uma divinização da homossexualidade), e os quatro *hors-textes* futuristas de Santa-Rita Pintor (em *Orpheu 2*), *blagueur* célebre, conhecido pelo comportamento excêntrico (é célebre a sua fotografia, vestido de palhaço), ajudaram a cimentar a ideia geral “dos rapazes de *Orpheu*” como um grupo de personalidades excêntricas, à margem das convenções.

Finalmente, importa não esquecer ainda a série poemática *Chuva Oblíqua* (em *Orpheu 2*), de Fernando Pessoa, aquele que seria o texto paradigmático do Interseccionismo — o *ismo* modernista que melhor enuncia a dialética entre unidade e diversidade do sujeito poético. Neste contexto, constitui um texto deveras importante, sobretudo pela relação estreita que detém com o fenómeno da heteronímia pessoana. Como se sabe, o desenvolvimento poético de *Chuva Oblíqua* assenta na representação simultânea de vários planos da realidade (terrestre / aquático, luz / sombra, horizontalidade / verticalidade, passado / presente, som / silêncio, entre outros), através de uma intercalação (inter + seccionismo) desses planos, sem que nenhum perca a sua identidade<sup>21</sup>.

9. Em função também do que se tem vindo a dizer, facilmente se pode concluir acerca da feição polifónica da revista *Orpheu* (cujo levantamento e estudo já foi feito por Maria Aliete Galhoz [1984a: XXXIII-XLVIII]), especificidade que Almada considera ser “a característica mesma da modernidade actual” (NEGREIROS, J. A., 1993: 187). Como temos vindo a mostrar, nela encontramos, entre outros, textos com ligações explícitas às estéticas decadentista e simbolista, textos de índole interseccionista, de carácter sensacionista e mesmo de natureza futurista.

Pode inclusivamente dizer-se que a *vertente futurista de Orpheu* se encontra bastante bem representada num outro texto, este de Almada Negreiros: *A Cena do Ódio*. Escrito para o número três da revista *Orpheu*, foi

<sup>21</sup>Remetemos para PICCHIO, L. S., 1977; CENTENO, Y., 1978; GOTLIB, N. B., 1976; LIND, G. R., 1981: 62-68.

publicado somente no n.º 7 da revista *Contemporânea* (e, de forma integral, em 1958). Como se sabe, e de um ponto de vista estético-ideológico, este poema, o mais longo de Almada, tem ligações com o pensamento de Nietzsche e com o ideário futurista, fundamentalmente pelas atitudes de provocação, arrogância e de iconoclastia que o percorrem<sup>22</sup>.

Provocação contra quê e contra quem? Contra o convencionalismo de uma moral tradicional e contra uma coletividade portuguesa apática, no seu conjunto (aristocratas, intelectuais, anarquistas, prostitutas, gente humilde e simples, classe operária, políticos, jornalistas, etc.), mas, fundamentalmente, contra a figura do burguês — figura que, na sua opinião, concentra os defeitos nacionais.

Qual o objetivo dessa invetiva? Em primeira e em última instância, contribuir para a revitalização sociocultural da coletividade portuguesa.

10. Num inquérito realizado a várias personalidades da cultura portuguesa sobre *O significado histórico do "Orpheu"*, Vergílio Ferreira retomava a seguinte questão: "Em que medida [...] a lição de *Orpheu* se nos extinguiu ou não?"; e respondia, logo a seguir, considerando que "a poesia de hoje" é "dificilmente concebível [...] sem tal lição" (FERREIRA, F., 1984: 24).

Com base nestas palavras, e tendo em conta a leitura que procurámos sistematizar acerca dos fundamentos socioculturais, estéticos e literários do Grupo de *Orpheu*, cremos poder então compreender-se melhor de que forma o *discurso* dos órficos foi um *discurso de subversão* — apesar das ligações a um certo esteticismo finissecular. Com esse *discurso* — que, historicamente, encontra na Geração de 70 objetivos e manifestações semelhantes —, procurou-se essencialmente negar o convencional. Dessa forma, alguns elementos do Grupo de *Orpheu* favoreceram uma nova *descontinuidade* na literatura portuguesa, na tentativa de acordar a coletividade nacional e de afiná-la com os diapasões estético-literários europeus. Sem, todavia, perderem de vista o desejo "o mais difícil dos títulos portugueses: [...] [serem] portugueses simplesmente!" (NEGREIROS, J. A.,

<sup>22</sup>Cf. FRANÇA, J.-A., 1986: 197-202; D'ALGE, C., 1989: 105-117; AMARAL, A. L., 1990; CEIA, C., 2003.

1992: 60), os órficos acompanharam o movimento europeu de renovação da literatura, exprimindo as tendências esteticamente mais 'atrevidas' de então do cenário europeu.

E acrescenta-se a isto o seguinte: a vertente vanguardista de *Orpheu* continuaria nos anos seguintes, sob a forma de atitudes e manifestações culturais de alguns dos elementos que em 1915 se "lançaram à aventura". Tais atitudes e manifestações acabariam inclusivamente por se tornar factos de referência da história da nossa literatura: o exemplo mais evidente foi a publicação da revista *Portugal Futurista*, em 1917. Aí, o discurso de subversão assumiu um relevo ainda maior, pela linguagem belicista, assim como pela dinâmica desmistificatória e desmitificatória presente em muitos textos dos seus colaboradores. Entre estes, realce para Almada Negreiros (com o *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX*) e Álvaro de Campos (com o *Ultimatum*). Como quer que seja, o "corte epistemológico", o golpe na estética gramaticalizada, a apetência pelo estranhamento estético-literário, a necessidade de *épater le bourgeois*, tudo isso já trazia a marca do *Orpheu*.

Entretanto, a herança histórico-cultural e estético-literária do *Orpheu* continuaria pelas décadas seguintes e o Grupo seria plenamente reconhecido anos depois, sobretudo pela divulgação que dele fazia o Grupo da *Presença*. É certo que, como afirma José Blanc de Portugal, *Orpheu* mais não fez afinal do que atualizar "componentes dos invariantes estéticos e literários que são de todas as épocas" (PORTUGAL, J. B., 1984: 21). Mas não é menos certo que do Grupo de *Orpheu* são inúmeros poetas que, posteriormente a 1915, assinariam a história da literatura portuguesa do século XX. A este propósito, é conhecido, por exemplo, a relação (sobretudo no plano da materialidade do texto) que, na década de 50, os nossos surrealistas manteriam com os órficos. Perfecto Cuadrado Fernández demonstra-o de forma inequívoca (CUADRADO FERNÁNDEZ, P., 1987: 79 ss), quando, na poesia dos surrealistas, encontra propriedades essenciais que derivam direta ou indiretamente de alguns dos elementos do Grupo de *Orpheu*: a conceção da poesia como forma privilegiada de autoconhecimento; o recurso ao humor subversivo e criativo; a utilização de um discurso complexo e ilógico (suficiente para afetar o significado do

poema); a manifestação de alteronímica; a percepção do poeta como figura à margem da sociedade.

O próprio Fernando Pessoa reconheceria, entretanto, ao longo da sua vida, o lugar de destaque conquistado pelo Grupo de *Orpheu* na literatura portuguesa do século XX. E em 1935, um mês antes de morrer, a revista *Sudoeste* publicaria um texto seu, onde, resumidamente, o líder do Grupo regista:

*Orpheu* acabou. *Orpheu* continua (PESSOA, F., 1986b: 1334).

Com estas palavras, Fernando Pessoa rematava com consistência a noção segundo a qual o legado de *Orpheu* permaneceria. Continua, no fundo, a sustentar a mesma ideia que defendera vinte anos antes, quando, já então, alinhava o *discurso* do Grupo de *Orpheu* com o *Discurso* da posteridade. Nesse texto, garantia Pessoa que “*Orpheu* não acabou” e que “*Orpheu* não [...] [podia] acabar”; e rematava:

Na mitologia dos antigos, que o meu espírito radicalmente pagão se não cansa nunca de recordar, numa reminiscência constelada, há a história de um rio, de cujo nome apenas me entrelembro, que, a certa altura do seu curso, se sumia na areia. Aparentemente morto, ele, porém, mais adiante — milhas para além de onde se sumira — surgia outra vez à superfície, e continuava, com aquático escrúpulo, o seu leve caminho para o mar (PESSOA, F., 1993: 247).

## Bibliografia

AMARAL, Ana Luísa (1990). *A Cena do Ódio* de Almada-Negreiros e *The Waste Land* de T. S. Eliot. In *Colóquio / Letras*, 113-114, Janeiro-Abril. Lisboa: pp.145-156.

BARREIRA, Cecília (1991). Do Finis Patriae à Presença: Breve resenha. *Sete Faces Ocultas da cultura portuguesa (de Gil Vicente a Pascoaes)*. Lisboa: Átrio, pp.71-96.

BERARDINELLI, Cleonice (1985). A Geração de 70 e a Geração de Orpheu. *Estudos de Literatura Portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp.159-179.

BOTELHO, Afonso (1990). *Da Saudade ao Saudosismo*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

BRÉCHON, Robert (1986). Sous le signe d'*Orphée*. In *L'enseignement et l'expansion de la littérature portugaise en France*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian / Centre Culturel Portugais, pp.135-141.

*Cadernos da Colóquio/Letras* (1984), 2 (tít. genérico: "Modernismo e Vanguarda").

CALINESCU, Matei (1986). Modernism and Ideology. In Monique Chefdor, Ricardo Quinones e Albert Wachtel [eds.], *Modernism: Challenges and Perspectives*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, pp.79-93.

CALINESCU, Matei (1991). *Cinco caras de la modernidade*. Madrid: Editorial Tecnos.

CASTRO, E. M. de Melo e (1984). Vanguarda ideológica e vanguarda literária [Inquérito]. In *Cadernos da Colóquio/Letras*, 2, pp.177-181.

CASTRO, E. M. de Melo e (1993). Razão e Desrazão Dialéctica da Poesia Portuguesa do Século XX a Camões ou Vice-Versa. In *Estudos Universitários de Língua e Literatura. Homenagem ao Prof. Dr. Leodegário A. de Azevedo Filho*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, pp.533-548.

CATROGA, Fernando e CARVALHO, Paulo A. M. Archer de (1996). *Sociedade e Cultura Portuguesas II*. Lisboa: Universidade Aberta.

CEIA, Carlos (2003). A luxúria como obra de arte vanguardista em dois poemas de Almada Negreiros: "A cena do ódio" e "Mima-Fatáxa-sinfonia cosmopolita e apologia do triângulo feminino". *Sexualidade e Literatura. Ensaios sobre Eça de Queirós, Cesário Verde, Almada Negreiros e Alexandre O'Neill*. Lisboa: Edições Colibri, pp. 59-74.

CENTENO, Yvette (1978). Fragmentação e totalidade em "Chuva Oblíqua". In Yvette Centeno e Stefan Reckert, *Fernando Pessoa - Tempo, Solidão, Hermetismo*. Lisboa: Livraria Moraes, pp.103-124.

CRUZ, Manuel Braga da (1982). O integralismo lusitano nas origens do salazarismo. In *Análise Social*, Vol. XVIII, 1.º, pp.137-182.

CUADRADO FERNÁNDEZ, Perfecto (1987). Los vasos comunicantes de la vanguardia portuguesa: de *Orpheu* al surrealismo. In *Anthropos*, 74/75, pp.72-82.

D'ALGE, Carlos (1989). *A experiência futurista e a geração de "Orpheu"*. Lisboa: ICALP.

FERREIRA, Vergílio (1984). O significado histórico do "Orpheu" [Inquérito]. In *Cadernos da Colóquio/Letras*, 2, pp.22-24.

FERRO, António (1987). *Obras de António Ferro — Intervenção Modernista*. Lisboa: Verbo.

FRANÇA, José-Augusto (1979). Que modernismo? In *Actas do 1.º Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*, Porto, Brasília Editora, pp.367-396.

FRANÇA, José-Augusto (1984). O significado histórico do "Orpheu" [Inquérito]. In *Cadernos da Colóquio/Letras*, 2, pp.18-19.

FRANÇA, José-Augusto (1986). *Amadeo & Almada*. Lisboa: Livraria Bertrand.

FRANCO, António Cândido (1996). *O Saudosismo de Teixeira de Pascoaes*, s/l: Edições do Tâmega.

GALHOZ, Maria Aliete Dores (1984a). O momento poético do *Orpheu*. In *Orpheu 1*, 4.ª reed. Lisboa: Ática, pp.IX-LI.

GALHOZ, Maria Aliete Dores (1984b). Introdução. In *Orpheu 2*, 3.ª reed. Lisboa: Ática, pp.VII-LXVIII.

GOMES, Pinharanda (1987). A Tensão Doutrinal na Génese da “Renascença Portuguesa”. In *Nova Renascença*, VII, Porto, pp.277-290.

GOMES, Pinharanda [ed.] (1988). *Teixeira de Pascoaes. A Saudade e do Saudosismo* [Compilação, introdução, fixação do texto e notas de Pinharanda Gomes]. Lisboa: Assírio & Alvim.

GOTLIB, Nádía Battella (1976). Poesia / Geometria: “Chuva Oblíqua” de Fernando Pessoa. *Língua e Literatura*. São Paulo: Departamento de Letras da Universidade de São Paulo, pp.321-333.

GUIMARÃES, Fernando (1982). *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

GUIMARÃES, Fernando (1984). O significado histórico do “Orpheu” [Inquérito]. In *Cadernos da Colóquio/Letras*, 2, pp.13-15.

GUIMARÃES, Fernando (1987). Acerca da primeira série da revista *A Águia*. In *Nova Renascença*, 27/28, Julho/Dezembro, pp.199-204.

GUIMARÃES, Fernando (1988). *Poética do Saudosismo*. Lisboa: Presença.

GUIMARÃES, Fernando (1996). Saudosismo. In Álvaro Manuel Machado [dir. e org.], *Dicionário de Literatura Portuguesa*. Lisboa: Editorial Presença, pp.555-557.

GUIMARÃES, Fernando (1999). *O Modernismo Português e a sua Poética*. Porto: Lello Editores.

GUSMÃO, Manuel (1986). *O Poema Impossível. O ‘Fausto’ de Pessoa*. Lisboa: Editorial Caminho.

HATHERLY, Ana (1984). O significado histórico do “Orpheu” [Inquérito]. In *Cadernos da Colóquio/Letras*, 2, pp.9-11.

HOMEM, Amadeu Carvalho (1992). O “Ultimatum” inglês de 1890 e a opinião pública. In *Revista de História das Ideias*, 14, Coimbra: Instituto de História e Teoria das Ideias / Faculdade de Letras, pp.281-296.

HOMEM, Amadeu Carvalho (2001) – *Da Monarquia à República*. Viseu: Palimage Editores.

JÚDICE, Nuno (1986). *A era do “Orpheu”*. Lisboa: Teorema.

KARL, Frederick R. (1988). *Modern and Modernism. The Sovereignty of the Artist 1885-1925*. New York: Atheneum.

LIND, Georg Rudolf (1981). *Estudos sobre Fernando Pessoa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

LOPES, Óscar (1987). *Entre Fialho e Nemésio I*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

LOPES, Teresa Rita (1977). *Fernando Pessoa et le drame symboliste: héritage et création*. Paris: Centre Culturel Portugais.

LOPES, Teresa Rita (1990). *Pessoa por conhecer — Textos para um novo mapa*. Lisboa: Editorial Estampa, Vol. II.

LOURENÇO, Eduardo (1974). "Orpheu" ou a poesia como realidade. *Tempo e Poesia*. Porto: Editorial Inova, pp.47-67.

LOURENÇO, Eduardo (1984). O significado histórico do "Orpheu" [Inquérito]. In *Cadernos da Colóquio/Letras*, 2, pp.11-12.

MARINHO, Maria de Fátima (1983). A viagem do drama estático *O Marinheiro*. In *Persona*, 9, Porto: Centro de Estudos Pessoaanos, Outubro, pp.28-31.

MARTINS, Fernando Cabral [ed.] (1990). *Poesia Simbolista Portuguesa* [Apresentação crítica, selecção, notas e linhas de leitura de Fernando Cabral Martins]. Lisboa: Editorial Comunicação.

MOURA, Vasco Graça (1987). A Renascença Portuguesa ou os Equívocos do Porto. *Várias Vozes*. Lisboa: Ed. Presença, pp.33-34.

MOURÃO-FERREIRA, David (1988). *Nos passos de Pessoa*. Lisboa: Editorial Presença.

NEGREIROS, José de Almada (1992). *Obras Completas — Ensaíos*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Vol. V.

NEGREIROS, José de Almada (1993). *Obras Completas — Textos de Intervenção*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Vol. VI.

OLIVEIRA, Alberto de (1894). *Palavras Loucas*. Coimbra: França Amado Editor.

*Orpheu 1* (1984), 4.<sup>a</sup> reed. Lisboa: Ática.

*Orpheu 2* (1984), 3.<sup>a</sup> reed. Lisboa: Ática.

*Orpheu 3* (1984). Lisboa: Ática.

PASCOAES, Teixeira de (1988). Renascença. In Pinharanda Gomes [ed.], *Teixeira de Pascoaes. A Saudade e do Saudosismo* [Compilação, introdução, fixação do texto e notas de Pinharanda Gomes]. Lisboa: Assírio & Alvim, pp.34-37.

PASCOAES, Teixeira de (1988). *A Saudade e o Saudosismo (dispersos e opúsculos)* [Compilação, introdução, fixação do texto e notas de

Pinharanda Gomes]. Lisboa: Assírio & Alvim.

PATRÍCIO, Manuel Ferreira (1996). *Arte de Ser Português*. Um comentário. *O messianismo de Teixeira de Pascoaes e a educação dos portugueses*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp.11-55.

PEREIRA, José Carlos Seabra (1979). *Do fim-de-século ao tempo de Orfeu*. Coimbra: Almedina.

PESSOA, Fernando (1966). *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação* [textos estabelecidos e prefaciados por G. Rudolf Lind e J. do Prado Coelho]. Lisboa: Edições Ática.

PESSOA, Fernando (1982). *Obras em Prosa* [Organização, Introdução e Notas de Cleonice Berardinelli]. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.

PESSOA, Fernando (1985). *Cartas a Armando Cortes-Rodrigues*. Lisboa: Livros Horizonte.

PESSOA, Fernando (1986). *Textos de Intervenção Social e Cultural - A ficção dos heterónimos*. Lisboa: Europa-América.

PESSOA, Fernando (1986a). *Obras de Fernando Pessoa* [Introduções, organização, biobibliografia e notas de António Quadros]. Porto: Lello & Irmão Editores, Vol I.

PESSOA, Fernando (1986b). *Obras de Fernando Pessoa* [Introduções, organização, biobibliografia e notas de António Quadros]. Porto: Lello & Irmão Editores, Vol II.

PESSOA, Fernando (1986c). *Obras de Fernando Pessoa* [Introduções, organização, biobibliografia e notas de António Quadros]. Porto: Lello & Irmão Editores, Vol III.

PESSOA, Fernando (1990). *Edição crítica de Fernando Pessoa - Poemas de Álvaro de Campos* [Edição e introdução de Cleonice Berardinelli]. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Vol. II.

PESSOA, Fernando (1993). *Pessoa Inédito* [coordenação de Teresa Rita Lopes]. Lisboa: Livros Horizonte.

PESSOA, Fernando (1996). *Correspondência Inédita* [Organização de Manuela Parreira da Silva]. Lisboa: Livros Horizonte.

PESSOA, Fernando (2007). *Edição crítica de Fernando Pessoa - A Educação do Stoico* [Edição de Jerónimo Pizarro]. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Vol. IX.

PESSOA, Fernando (2009a). *Edição crítica de Fernando Pessoa -*

*Sensacionismo e outros Ismos* [Edição de Jerónimo Pizarro]. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Vol. X.

PESSOA, Fernando (2010a). *Edição crítica de Fernando Pessoa – Livro do Desasocego* [Edição de Jerónimo Pizarro]. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Vol. XII, Tomo I.

PESSOA, Fernando (2010b). *Edição crítica de Fernando Pessoa – Livro do Desasocego* [Edição de Jerónimo Pizarro]. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Vol. XII, Tomo II.

PETERSEN, Julius (1984). Las generaciones literarias. In AAVV, *Filosofía de la Ciencia Literaria*. México/Madrid/Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, pp.137-193.

PICCHIO, Luciana Stegagno (1977). “Chuva Oblíqua”: dall’Infinito turbolento di F. Pessoa all’Intersezionismo portoghese. In *Quaderni Portoghesi*, 2. Pisa: Giardini Ed., Autumno, pp. 27-63.

PICCHIO, Luciana Stegagno (1982). Marinetti et le futurisme mental des portugais. *La Méthode Philologique. Écrits sur la Littérature Portugaise — I. Poésie*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian / Centro Cultural Português, pp.305-330.

PICCHIO, Luciana Stegagno (1995). O manifesto como gênero literário: a tradição retórica dos manifestos modernistas brasileiros. In Cilene da Cunha Pereira e Paulo Roberto Dias Pereira [org.], *Miscelânea de Estudos Linguísticos Filológicos e Literários In Memoriam Celso Cunha*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, pp.963-973.

*Portugal Futurista* (1984). Lisboa: Contexto [4.ª ed. facsimilada].

PORTUGAL, José Blanc de (1984). O significado histórico do “Orpheu” [Inquérito]. In *Cadernos da Colóquio/Letras*, 2, pp.20-21.

QUADROS, António (1986). Introdução. Fernando Pessoa, *Obras de Fernando Pessoa* [Organização, introduções e notas de António Quadros]. Porto: Lello & Irmão Editores, Vol.II, pp.7-67.

QUADROS, António (1989). *O Primeiro Modernismo Português. Vanguarda e Tradição*. Mem Martins: Publ. Europa-América.

QUEIRÓS, Eça de (1978). *Uma Campanha Alegre*. Porto: Lello & Irmão Editores.

QUEIRÓS, Eça de (s/d). *Cartas Inéditas de Fradique Mendes e mais páginas esquecidas*. Porto: Lello & Irmão Editores.

RÉGIO, José (1977a). Da Geração Modernista. *Páginas de doutrina e crítica da "Presença"*. Porto: Brasília Editora, pp.25-30.

REIS, Carlos (1995). *O Conhecimento da Literatura. Introdução aos Estudos Literários*. Coimbra: Livraria Almedina.

SÁ-CARNEIRO, Mário de (1992). *Obras Completas de Mário de Sá-Carneiro — Cartas a Fernando Pessoa II*, 2.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Edições Ática.

SÁ-CARNEIRO, Mário de (s/d). *Princípio e Outros Contos*. Mem Martins: Publicações Europa-América.

SAMUEL, Paulo (1990). *A Renascença Portuguesa. Um perfil documental*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida.

SARAIVA, Arnaldo (1983). Os órfãos do *Orpheu* e o romance heteronímico. In *Persona*, 9. Porto: Centro de Estudos Pessoaanos, Outubro, pp.9-14.

SARAIVA, Arnaldo (1984). Introdução à leitura de *Orpheu* 3. In *Orpheu* 3. Lisboa: Ática, pp.I-XLIV.

SARAIVA, Arnaldo (1988). O Extinto e Inextinguível *Orpheu*. In AAVV, *Um Século de Poesia (1888-1988)*. Lisboa: A Phala, pp.41-46.

SARAIVA, Arnaldo (1992). Os Dois Modernismos. In Luís Forjaz Trigueiros e Lélia Parreira Duarte [eds.], *Temas Portugueses e Brasileiros*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, pp.163-173.

SEABRA, José Augusto (1985). *O Heterotexto pessoano*. Lisboa: Dinalivro.

SEABRA, José Augusto (1996). Un drame sans drame. *O Coração do Texto. Le Coeur du Texte — Novos ensaios pessoanos*. Lisboa: Edições Cosmos, pp.235-241.

SENA, Jorge de (1984a). O significado histórico do "Orpheu" [Inquérito]. In *Cadernos da Colóquio/Letras*, 2, pp.15-18.

SENA, Jorge de (1984b). ORPHEU. *Fernando Pessoa e C.<sup>a</sup> Heterónima*, 2.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Ed. 70, pp.97-108.

SENA, Tereza (1986). *A Águia em 1918*. Um Modernismo Conciliatório de Restauração do Tradicional. In *Colóquio / Letras*, 94, Lisboa, Novembro, pp.14-24.

SERRÃO, Joel (1990) – *Da "Regeneração" à República*. Lisboa: Livros Horizonte.

SERRÃO, José Vicente (1990). Ultimato. In *Dicionário Enciclopédico da História de Portugal*. s/l: Publicações Alfa, Vol. 2, pp.303-304.

SILVA, Vítor Aguiar e (1995). A constituição da categoria periodológica de *Modernismo* na literatura portuguesa. In *Diacrítica*, 10, Braga: Univ. do Minho, pp.137-164.

SIMÕES, João Gaspar (s/d). Modernismo. In *Estética Presencista*. Porto: Documentos Literários, pp.13-18.

SIMÕES, João Gaspar (s/d). *A Geração de 70. Alguns tópicos para a sua história*. Lisboa: Inquérito.

TABUCCHI, António (1984). *Pessoana Mínima*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

TORGAL, Luís dos Reis (1993). Antero 'mestre da contra-revolução'. Ensaio de análise de leituras 'integralistas'. In *Congresso Anteriano Internacional - Actas, 14-18, Outubro (1991)*. Ponta Delgada: Univ. dos Açores, pp. 787-803.

VERDE, Cesário (1992). *Obra Completa* [Prefácio, organização e notas de Joel Serrão], 6.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Livros Horizonte.

VILA MAIOR, Dionísio (1994). *Introdução ao Modernismo*. Coimbra: Livraria Almedina.

VILA MAIOR, Dionísio (2003). *O Sujeito Modernista — Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros e António Ferro: Crise e Superação do Sujeito*. Lisboa: Universidade Aberta.

VILA MAIOR, Dionísio; RITA, Annabela [Coords.] (2016). *100 Orpheu*. Viseu: Edições Esgotadas.

WOHL, Robert (1986). The Generation of 1914 and Modernism. In Monique Chefdor, Ricardo Quinones e Albert Wachtel [eds.], *Modernism: challenges and perspectives*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, pp.66-78.



# REFRAÇÕES DO PROTESTANTISMO NA LITERATURA PORTUGUESA – RETRATÍSTICA IDENTITÁRIA

Annabela Rita

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa / Centro de Literaturas  
Lusófonas e Europeias

## 1. Revisões

O I Concílio de Niceia (325 d. C.) visou um consenso da igreja sobre a questão cristológica entre Jesus e Deus, o Pai, o estabelecimento da doutrina Papal, a construção do Credo Niceno, a fixação da data da Páscoa e a promulgação da lei canónica. Fixou 20 cânones com base nos quais se definirá o Credo Niceno:

Creemos em um só Deus, Pai todo poderoso, Criador de todas as coisas, visíveis e invisíveis;

E em um só Senhor, Jesus Cristo, Filho de Deus, gerado do Pai, unigênito, isto é, da substância do Pai, Deus de Deus, Luz da Luz, Deus verdadeiro de Deus verdadeiro, gerado, não criado, consubstancial do Pai, por quem todas as coisas foram feitas no céu e na terra, o qual por causa de nós homens e por causa de nossa salvação desceu, se encarnou e se fez homem, padeceu e ressuscitou ao terceiro dia, subiu aos céus e virá para julgar os vivos e os mortos; E no Espírito Santo.

Mas quantos àqueles que dizem: “existiu quando não era” e “antes

que nascesse não era” e “foi feito do nada”, ou àqueles que afirmam que o Filho de Deus é uma hipóstase ou substância diferente, ou foi criado, ou é sujeito à alteração e mudança, a estes a Igreja anatematiza.

O II Concílio de Constantinopla (V Concílio Ecuménico da Igreja, 5/5- a 2/6/553) emitiu 14 cânones cristológicos menos acessíveis ao leigo, que tornam à *natureza* de Deus.

O II Concílio de Niceia (VII Concílio Ecuménico do cristianismo, 24/9- 23/10/787), o último a ser aceite pela Igreja Católica e pela Igreja Ortodoxa, foi sobre a legitimidade da veneração de imagens de santos que tinham sido suprimidos pelo édito do Império Bizantino de Leão III (717-741), cujo filho, Constantino V (741-775), reprimiu a veneração de imagens:

- a legitimação da veneração dos ícones foi estabelecida a partir das passagens bíblicas de *Êxodo* 25: 19, *Números* 7: 89, *Hebreus* 9: 5, *Ezequiel* 41: 18 e *Génese* 31: 34, reconhecendo-se que a interdição das imagens em *Ex* 20, 4 era contingente ou devida ao perigo de idolatria do monoteísmo rodeado de paganismo;
- e foram reconhecidas 3 funções às imagens: reavivar a memória dos factos históricos, estimular a imitação dos personagens representados e permitir a veneração.<sup>1</sup>

Ícone (do gr., εἰκὼν, *eikon*) vs. ídolo (do gr. εἰδωλον, *eidolon*). Ambos são imagens, mas com uma função e natureza bem diversas: símbolo que *remete para vs.* figura(ção) divina *a ser adorada*. Porém, a distinção entre *proskynesis* (do gr. προσκνησις, de πρς, *pros*, e κυνω, *kuneo*, lit. “beijar em direção a”, a veneração dada a ícones e relíquias dos santos) e *latría*, ou entre *dulia* (do gr. δουλεια, *douleuo* = “honrar”, honra e culto de veneração devotados aos santos, com destaque para a devotada a Maria, chamada *hiperdulia*, ou υπερδουλεια) e *latría* (do gr. λατρεία, *latreuo*, “adorar”, culto de adoração devida e dada somente a Deus, ou seja, à

<sup>1</sup> Cf. <http://www.outrostempos.uema.br/vol5.6/art.12.pdf>.

Santíssima Trindade) — é tão impercetível para os leigos, que a Reforma rejeitou a decisão desse concílio considerando que estimulava a idolatria.

O principal e decisivo argumento da legitimação das imagens foi a tradição bíblica da *Encarnação* (“No começo, o Verbo já existia: o Verbo estava voltado para Deus, e o Verbo era Deus. E o Verbo se fez homem e habitou entre nós”, João 1, 1-14), não somente para afirmar a tese segundo a qual a pintura pode representar adequadamente os eventos evangélicos, mas também a de que há plena correspondência entre as imagens e a Escritura.

Defendendo a possibilidade da imagem sacra, o Concílio de Niceia II defendeu a humanidade do homem, sua origem sagrada e sua afinidade com Deus, feito “à sua imagem”.

A *iconoclastia*<sup>2</sup> reapareceu com força na Reforma Protestante. Martinho Lutero (1483-1546) e João Calvino (1509-1564) foram responsáveis pela difusão de ideias contrárias às imagens, pela Europa. Calvino tinha uma posição mais radical, afirmava que “a arte nada pode ensinar a respeito do invisível. Só pode e deve mostrar as coisas que se vêem com os olhos”<sup>3</sup>.

A cultura renascentista, para o cristianismo, adotou uma teologia da Encarnação vista como fundamental e reconduzindo Jesus ao centro e à gênese de tudo, alfa e ómega. O Concílio de Trento foi realizado nesse contexto, em 1562.<sup>4</sup> A adoração deve-se a Deus e a veneração dirige-se aos Santos, mas a imagem é sempre *transitiva*, ponte ou janela para um *além de si* que a enobrece.

## 2. (Re)visões

Tudo isto, já de si complexo, enredado na sinuosa reflexão teológica, confronta-nos com a seguinte cisão do cristianismo ocidental (catolicismo, protestantismo e anglicanismo) no plano da iconografia, apesar da sua *transitividade*:

---

<sup>2</sup> BESANÇON, A., 1997.

<sup>3</sup> CALVINO *apud* DEBRAY, R., 1993: 84.

<sup>4</sup> DIDI-HUBERMAN, G., 1994: 164-165; FRANCASTEL, P., 1973.

- no catolicismo ocidental: forte vínculo novo-testamentário de legitimação da representação de Cristo devido à Encarnação, e, consequentemente, de todas as que lhe estão associadas (toda a hierarquia do sagrado cristão);
- no protestantismo: forte vínculo velho-testamentário de suspeita dessa representação e de todas as que lhe estão associadas (toda a hierarquia do sagrado cristão), uma vez que, no Antigo Testamento, Deus não era visível, não tinha corpo nem rosto. Neste relacionamento com a iconografia, distancia-se do catolicismo e aproxima-se do judaísmo e do islamismo, que interditam a representação de Deus, quer por heresia, quer por impossibilidade (inacessível, inapreensível, sem encarnação).

Por isso, o catolicismo desenvolve toda uma retórica da *visualidade*, onde a *iconografia* se afirma, enquanto o protestantismo busca, compensatoriamente, uma retórica da *leitura* e da *escuta*, onde a música se evidencia (Lutero, que também era músico, colocava a Senhora Música imediatamente a seguir à Teologia)<sup>5</sup>. Como dizia, "The Kingdom of Christ "is a hearing kingdom, not a seeing kingdom: for the eyes do not lead and guide us to where we know and find Christ, but rather the ears do this"<sup>6</sup>.

Numa carta ("Outra vez os profetas divinos das imagens e sacramentos"), Lutero equacionará essa diferença num curioso confronto que não resisto a evocar:

É melhor que se pinte nas paredes, como Deus criou o mundo, como Noé construiu a Arca, e outras belas histórias, do que quaisquer outras mundanamente vulgares. Ah, quisera Deus que soubesse convencer os Senhores e Ricos para que pintassem a Bíblia inteira por dentro e por fora das casas, para que todos pudessem ver. Isso seria uma obra fielmente cristã.<sup>7</sup>

Gilbert Durand distingue, também, a iconografia carnal da Sagrada Família (Jesus, Maria e José), dos santos Doutores e Confessores da Igreja e o imaginário "espiritual" protestante do culto.

<sup>5</sup> DURAND, G., 2001: 22.

<sup>6</sup> Cf. <https://www.lrb.co.uk/v26/n16/eamon-duffy/brush-for-hire>.

<sup>7</sup> Cf. <http://periodicos.est.edu.br/index.php/nepp/article/viewFile/2127/2038>.

E reconhecida é, também, a conseqüente crítica do protestantismo às relíquias e representações, chegando a atingir a iconoclastia (destruição das imagens): p. ex., o altar da Catedral de S. Martinho (originalmente um templo católico, passou a ser protestante desde 1580), em Utrecht, atacado em 1566 durante o Beeldenstorm, foi tapado por uma parede e o seu retábulo só se tornou visível de novo após a restauração de 1919, pela remoção da parede.

### 3. (Re)visitações

Duas problemáticas se agigantam, porém, na iconografia do catolicismo:

- a *representação* implica um *referente*, remetendo, assim, para Cristo-Deus-feito-homem, instância que, na falta de um conhecimento pessoal (já reduzido na sua contemporaneidade), só podia ser representada a partir de *outra(s) representação(ões)*, ou seja, de sucessivos *duplos* imagísticos. Em suma, uma representação em *diferência*, em metamorfose, portanto, em crescente distanciamento desse *original perdido* que convoca;
- esse original e referente, Cristo, torna-se, logicamente, o corpo/face a partir do/a qual toda a *representação do sagrado se elabora e organiza*: tem uma função replicadora, refletindo-se em todos os que o rodeiam. No entanto, esse original desapareceu, deixando um vazio para que os seus duplos nos remetem em ansiosa convocação e em progressiva dissolução da sua imagem mnésica.

E, antes ainda da morte de Cristo que demonstra definitivamente a sua natureza divina com a Ressurreição, o gesto de Pôncio Pilatos *exibindo-o* à multidão e instituindo *essa imagem como imagem a ver* (e o templo como lugar da sua *exibição*), inaugura a linhagem de exibição/apresentação e de representação da Paixão: *Ecce Homo*.

Será esse *original* apenas presencial/factual num momento e, a partir dele verbalizado, lembrado por uns e imaginado pela restante humanidade, o ponto de partida da seqüência das *Santas Imagens* que nos

oferecem *Cristo vivo em sofrimento* (a Verónica, a Face da Dor) e *Cristo já morto* (o Sudário, o Corpo morto flagelado), ciclo de vida e morte na imagem.

### 3.1 (Re)Visitações: original & representações

Entre esses três momentos, dois da vida e um da morte, se comporá o *cânone iconográfico da cristologia*. Será também esse *gesto de exibição* que reforçará a *exibição iconográfica* posterior.

Cristo-homem deixa, porém, com a Ressurreição, o *vazio corporal* objetivo no imaginário cristão.

Um fenómeno, porém, veio *atravessar esse vazio*, criando uma ponte objetiva entre o *original perdido* e a sua *representação*, impondo *modelos* pela pregnância do contacto do sagrado ou do mistério da sua génese: imagens classificadas como *acheiropoieta* (“não feitas pelas mãos”). Imagens que, legitimadas por isso, *modelizam* a arte e os programas da representação do divino e, por consequência, do todo sagrado que o rodeia e replica, como num processo de círculos concêntricos. Compõem o *cânone iconográfico*.<sup>8</sup>

As principais são as imagens de *antes* e de *depois* da morte de Cristo, retratos do rosto e de corpo inteiro: a Verónica (e a de Manoppello) e o Sudário (de Turim, de Oviedo e de Kornelimünster)<sup>9</sup>. Envoltas em misté-

---

<sup>8</sup> A grande semelhança do rosto do Sudário com o ícone do Pantocrator conservado no mosteiro de Santa Catarina no Sinai sinalizaria que o Sudário já era bem conhecido por volta do ano 550 (<https://cienciaconfirmaigreja.blogspot.pt/p/toda-verdade-sobre-o-santo-sudario.html#16031714>). Cf. O ROSTO DE CRISTO: A FORMAÇÃO DO IMAGINÁRIO E DA ARTE CRISTÃ (2003), DE ARMINDO TREVISAN ([https://books.google.pt/books/about/O\\_rosto\\_de\\_Cristo.html?id=n1N3bgq-rH8C&redir\\_esc=y](https://books.google.pt/books/about/O_rosto_de_Cristo.html?id=n1N3bgq-rH8C&redir_esc=y)). Cf. algumas relíquias em <http://www.oprincipedoscruzados.com.br/2014/02/localizacao-de-reliquias-de-santos-e.html>.

<sup>9</sup> Que Carlos Magno tinha recebido e levado para a catedral imperial de Aachen (Aquisgrão em português e Aix-la-Chapelle em francês), na Alemanha. *Le Saint-Suaire de Saint-Corneille de Compiègne* (1904), por Emile Morel (1842-1919). Relíquia que o neto de Carlos Magno doou à Abadia de Saint-Corneille (Compiègne, Oise) (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96311r/f8.item>).

rio e controvérsia, com cronologias e histórias diversas, mas uma mesma gênese reclamada: impressões derivadas do contacto com Cristo.

### 3.2 (Re)visitações: cristologia

Com elas se configura uma linhagem de reconfigurações do rosto crítico. A lista de autores e de obras é interminável: *Master of Saint Veronica* (*Santa Verónica com o Santo Véu*, 1400), Robert Campin (*Sta. Verónica*, c. 1410), Hans Memling (*Sta. Verónica*, c. 1470-75; díptico *S. João e Sta. Verónica* (painel direito), c. 1483; *Sta. Verónica*, 1485), Mestre da Lenda de Sta. Úrsula (*Sta. Verónica com o Sudário*, 1480-1500), Hans Burgkmair, the Elder (*Sta. Verónica com o Sudário*, madeira, c. 1505), Albrecht Dürer (*Small Passion: 22. The Sudarium of St. Veronica*, 1511), El Greco (*Sta. Verónica*, 1580), Bernardo Strozzi (*Sta. Verónica*, 1625-30), Francesco Mochi (*Sta. Verónica*, 1629-32), Jacques Blanchard (*Sta. Verónica*, c. 1633-34), Francisco de Zurbarán (*O Sudário de Sta. Verónica*, 1658-61), etc. Esculturas que ostentam a Santa Face, como a do Anjo da Basílica de S. Pedro (Vaticano) ou a da Ponte de Santo Ângelo (Bernini), ou altares que a consagram e evidenciam como o de Jesus Parish, na cidade de Lucena, o da Catedral de Saint Patrick, o do Mosteiro de Silverstream, Irlanda, o de Lesser Poland, o de Wolf Huber.

Entre as imagens que se reclamam *vera icon*<sup>10</sup>, os estudos assinalam coincidências (de proporção, de lugares feridos, de tecido) que lhes conferem, também, a função de prova e de vestígio da existência de Cristo com recíproca relação de *prova*.

Na página do Centro Português de Sindonologia<sup>11</sup>, Antero de Frias Moreira afirma perentoriamente:

O actual Sudário de Turim, o Sudário de Cristo de Constantinopla e o Mandyllion ou Imagem de Edessa são a mesma e verdadeira relíquia da Paixão de Cristo e o elemento que permite inferir que

<sup>10</sup> São, pelo menos, seis imagens com semelhanças entre si e que se afirma serem o Véu original, uma cópia direta dele ou, em dois casos, o *Mandyllion*: a do Vaticano, a de Jaz, a de Manoppello, a de Viena, a de Alicante, a de Oviedo, a de Turim.

<sup>11</sup> Cf. <http://santosudariodeturim.blogspot.pt/>.

a Ressurreição de Cristo foi um facto físico real que deixou a sua marca naquele lençol como testemunho para a Humanidade.<sup>12</sup>

Poderíamos, a partir daqui, buscar nas Artes Plásticas as linhagens que resultam dessas imagens, ou as das que delas divergem, ou aquelas em que melhor se exprime a sensibilidade da Reforma ou a da Contrarreforma.

### 3.3 (Re)visitações: autorrepresentações

Interessante, também, seria perscrutarmos o itinerário dessa Santa Face na História do Autorretrato: muitos foram os autores que se pintaram configurando-se como Cristo, *Ecce Homo* e/ou Redentor: é o caso de Piero della Francesca (*A Ressurreição*, c. 1463-5), Hans Memling, Da Vinci (c. 1499), Andrea Mantegna (e também como *Ecce Homo*, c. 1500), Durër (1500), Cranach (*Christ's Head with Crown of Thorns*, c. 1520-25, e *Form of the Body of Jesus*, 1553), Samuel Palmer (*The Artist as Christ*, 1833), etc. Essas figurações vibram de ambiguidade: homenagem ou automitificação? Ou ambas?

Não é esse, porém, o meu objetivo.

## 4. (Re)visitação nacional

Interessa-me, aqui e agora, evocar o modo como, no séc. XIX, tempo de emocional anticlericalismo, varrido pelos ventos reformistas e de um positivismo que chega a tender ao ateísmo, por um lado, a manifestação estética parece precisar de uma referência de *completude pessoal* em que *corpo* e *espírito* se fundam inextricavelmente, por outro, tende a verter a reflexão identitária do *nacional* nessa *figuração crística* de dupla natureza, humana e divina, evidenciando a incompletude de um sem o outro. O modelo cristológico é assumido pela hermenêutica cultural da nacionalidade, integrando o biológico (corpo/espécie, de Darwin) numa

<sup>12</sup> Cf. <http://santosudariodeturim.blogspot.pt/2016/12/o-veu-de-veronica-imagem-de-essa-e-o.html>.

sensibilidade que parece, por vezes, conciliar a iconografia católica e a protestante.

Um caso expressivo dessa convergência entre o despojamento e estilização representativa da sensibilidade reformista e a tradição representativa do catolicismo encontra-se em *A Pátria* (1896), de Guerra Junqueiro.

Nessa peça, Guerra Junqueiro encena a história simbólica do país desde a loucura (Doido) por amnésia até à epifania identitária e subsequente crucificação, com insinuação joaquinita e arturiana de ressurreição/restauração futura.

A caminhada no século artístico vai sendo preparada pela construção genealógica, que Antero de Quental tão bem elabora no soneto “A um Crucifixo” (*Sonetos*, 1861):

Não se perdeu teu sangue generoso,  
Nem padeceste em vão, quem quer que foste,  
Plebeu antigo, que amarrado ao poste  
Morreste como vil e faccioso.

*Desse sangue maldito e ignominioso  
Surgiu armada uma invencível hoste...  
Paz aos homens, e guerra aos deuses! — pôs-te  
Em vão sobre um altar o vulgo ocioso...*

Do pobre que protesta foste a imagem:  
*Um povo em ti começa, um homem novo:  
De ti data essa trágica linhagem.  
Por isso nós, a Plebe, ao pensar nisto,  
Lembraremos, herdeiros desse povo,  
Que entre nossos avós se conta Cristo.*<sup>13</sup>

Será essa linhagem espiritual *nacional* que os Painéis de S. Vicente simbolizarão, de modo que Almada Negreiros, Pessoa, o Saudosismo, a Nova Renascença e a Filosofia Portuguesa recuperarão e o Estado Novo funcionalizará na sua comunicação.<sup>14</sup>

<sup>13</sup> QUENTAL, A., 1981: s. p. [itálicos meus].

<sup>14</sup> Cf. RITA, A., 2014 e 2017.

No fim do séc. XIX, a *Pátria* reconfigura-se no Doido, enquadrado por noturno tormentoso, tropejante, e precedido pela sua “voz trágica”, que anda perdido de si, alienado por não saber quem é.

Do itinerário vivido, resta ao Doido um livro na mão, “*um velho livro em pedaços*”, volume semidespedaçado sem “princípio, nem fim” (cena VI), em jeito de vida suspensa na desorientação, onde se lê a epígrafe da obra e outros versos reconhecíveis d’*Os Lusíadas*, memória já perdida da comunidade. Camões, o épico e o lírico, vocalização comunitária e individual.

O seu discurso da perda e da queda na miséria, o seu pranto, bebendo no da vicentina Maria Parda, continuando o do Lusíada nobriano, enfim, toda uma linhagem de perspetivações da decadência que desembocará no encontro pessoano com a espectralidade dos seus fantasmas, diversidade suscetível de se sintetizar num só, “aparição estranha e luminosa”: Nun’Álvares, “guerreiro” e “monge”, “S. Portugal em Ser” (*Mensagem*). É “ele”, o Doido, “tal e qual” o que “foi” ou “seu retrato!”.

Atentemos no reconhecimento do Doido com o seu fantasma e ancestral (Nun’Álvares), e no modo como emerge, progressivamente, a consciência identitária, onde indivíduo e coletividade confluem e se fundem simbolicamente. Primeiro, no confronto com a negatividade, com o eu-outro, corrosivo–corrompido:

O DOIDO:

Dormir!... dormir!... Oh, quem me dera  
 Dormir!... Oh, quem me dera esta cabeça vaga,  
 Esta cabeça tonta, arrimá-la a uma fraga  
 E quedar-me p’ra sempre esquecido no chão!...  
 E os mortos dormem... e eu morri... então... então]  
 Porque não durmo?!...

*Vagueando os olhos esgazeados pelos retratos da dinastia de Bragança, e como que recordando-se gradualmente, em sonho, dum escuro passado, abolido e longínquo:*

Olha os bandidos... os traidores!...  
 Bem nos conheço!... fôram êles... subtilmente

*Rosnam os cães, enfurecidos.*

Com drogas más e com venenos de serpente,  
Sem eu saber, de noite e dia, a pouco a pouco,  
Me levaram a alma e me tornaram louco...  
Enlouqueceram-me, endoidaram-me os bandidos!...  
A minha alma!... a minha alma!... Ouço gemidos...  
São talvez dela... tem-na aqui encarcerada...  
Onde estás, onde estás, alma desamparada?!...  
Grita por mim!... onde é que estás?!... Ai, quero emfim  
Ver-te comigo... Onde é que estás?!...<sup>15</sup>

Depois, pela afirmativa, pelo deslumbramento com a positividade, pelo  
*eu* reencontrado:

Oh, que figura estranha e luminosa!...  
Que aparição aquela!...  
E eu já a vi... eu já a vi... lembro-me dela...  
Mas onde foi?... Cabeça tonta!... Onde seria?!...  
Ah, ah, já me recordo!... quando eu vivia,  
Tive assim um parente... um irmão... Um irmão?  
Eu nunca tive irmão!...  
Oh, que loucura! oh, que loucura!  
Mas eu conheço este fantasma... esta figura...  
Aquele ar singular de guerreiro e de monge...  
Eu conheço-o... Mas onde foi? quando é que foi? lá muito ao  
longe...  
Muito ao longe... Ora espera!... Já sei! Não era irmão, não era!...  
Fui eu próprio!... Fui eu assim!... Fui eu! fui eu! Fui eu!]  
É tal e qual... é exacto, O meu retrato!...  
Fui eu!...

.....

Ah, fui eu... um outro eu... que andou no mundo e já morreu!<sup>16</sup>

Por fim, a *encarnação*:

<sup>15</sup> JUNQUEIRO, G., s/d: 27-28.

<sup>16</sup> *Id.*: 102.

*A alma embebe-se-lhe no corpo.*  
 Alma a expirar, clarão sombrio,  
 Porque vieste  
 Iluminar um túmulo vazio?!...  
 Porque vieste  
 Ressuscitar de novo, inda um momento,  
 A poeira do meu nada?!... Antes o vento  
 A sacudisse inânime e delida  
 Na eterna paz do eterno esquecimento!  
 Memória! espelho fúnebre da vida,  
 Porque me vens de súbito trazer  
 A apagada, a esquecida  
 Imagem tormentosa do meu ser!

Este processo de autorreconhecimento do Doido de Junqueiro decalca-se no itinerário parenético, nesse encontro de si consigo mesmo e com a transcendência que lhe devolve a alma ("*A alma embebe-se-lhe no corpo.*", cena XXIII), encontro concluído no beijo à "fúlgida epopeia" da sua história e da sua memória, mas também o reconstrói para a crucificação final sob a legenda "*Portugal, rei do Oriente!*", representando a crucificação arquetípica, de Cristo, numa cena decalcada na narrativa bíblica.

Por fim, representando as duas idades, passado e potencialidade de futuro, atravessam a cena um velho camponês e uma criança que encontra a espada nacional caída e a ergue, retomando a cena fundadora do ciclo arturiano, mas também reescrevendo, no gesto do braço, a *transfiguração* descrita por Mateus no *Novo Testamento* e representada por Rafael (1518-20), onde uma criança hesita entre o assombro e a alienação.

Importa, neste exemplo, observar o modo como a *pessoa* na plenitude das suas funções é *ser* fundindo *corpo* e *espírito*, reflexos um do outro e, quando frente a frente, se iluminam mutuamente. Qualquer deles é incapaz de *ser* sem o outro que lhe dá inteireza, identidade, qualquer deles parece insuficiente para ser representado: o Doido era voz das sombras, "fantasma", "vulto trágico", sem *sombra*, sem *duplo*... Será, aliás, apenas intermitentemente visível "ao clarão dum relâmpago", como o especifica a didascália:

([...] *destaca-se, de súbito, fronteiro ao castelo o vulto trágico do doido. Um gigante. Roto, cadavérico, longa barba esquelética, olhos*

*profundos de alucinado, agitando no ar um bordão em círculos de agoiro, cabalísticos. O manto esvoaça-lhe tumultuoso, restos duma bandeira velha ou dum sudário). (Ato I, Cena III)<sup>17</sup>*

Será a *encarnação* a conferir-lhe presença, identidade e... morte na cruz. O encontro entre o *corpo* ("velho alienado, horroroso e sombrio", "Roto, cadavérico, longa barba esquelada, olhos profundos de alucinado") e o *espírito* ("figura estranha e luminosa", "alma a expirar, clarão sombrio") que naquele se *embebe*. É a *encarnação* que constitui, ilumina e dá visibilidade ao *ser uno* e só ela o faz "Ressuscitar". *Ecce homo*.

Trata-se de uma liturgia da *identidade nacional cristologicamente refletida* através de um vulto envolto em "restos duma bandeira velha ou dum sudário", confundindo Estado e Igreja. *Imagem do Sudário que encerra o século que Herculano abriu a comentar a decadência do islamismo e a ascensão do cristianismo na Península Ibérica*<sup>18</sup>, identificando a *nação morta com um corpo cristicamente envolvido por ele*.

Em *A Pátria*, a *indefinição* fisionómica e corporal concilia os cânones da iconografia católica e da reformista (espiritualidades convivendo no Portugal da época<sup>19</sup>, em que se reflete sobre o papel do cristianismo na regeneração do país): entre farrapos, como figuração da morte, o Doido assemelha-se a uma versão animada da fixada no Sudário e apenas se define para nós na excecionalidade luminosa de uma *Encarnação-Ressurreição*. Configuração necessária à trágica centralidade icónica da

<sup>17</sup> *Id.*: 17.

<sup>18</sup> "Os maometanos da Península oferecem-nos pelo meado do século XII mais um desses exemplos, ao mesmo tempo terríveis e saltares, de que abunda a história. Naquele país, seja qual for o seu grau de civilização e poderio, onde falece o amor da pátria, onde os vícios mais hediondos vivem à luz do sol, onde a todas as ambições é lícito pretender e esperar tudo, onde a lei, atirada para o charco das ruas pelo pé desdenhoso dos grandes, vai lá servir de juguete às multidões desenfreadas, onde a liberdade do homem, a majestade dos príncipes e as virtudes da família se convertem em três grandes mentiras, há aí uma nação que vai morrer. A Providência, que o previu, suscita então outro povo que venha envolver aquele cadáver no *sudário* dos mortos. Pobre, grosseiro, não numeroso, que importa isso? Para pregar as tábuas de um ataúde, qualquer pequena força basta" — HERCULANO, A., 1914: 201-202.

<sup>19</sup> Oliveira Martins afirmava que, oficialmente, havia em Portugal 4 000 000 de protestantes. Cf. JORGE, A. M. C. M, 2000. Cf. SANTOS, L. A., 2000.

representação nacional, consensual para a comunidade como o fora o modelo original, cristão, para os cristianismos ocidentais.

## Bibliografia

### ATIVA

- JUNQUEIRO, Guerra (s/d). *A Pátria*. s. l.: Freeditorial.
- QUENTAL, Antero de (1981). *A um Crucifixo. Sonetos Completos*. Lisboa: Publicações Europa-América.

### PASSIVA

- BESANÇON, Alain (1997). *A imagem proibida: uma história intelectual da iconoclastia*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- DEBRAY, Régis, *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no Ocidente*, Rio de Janeiro, Vozes, 1993.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1994). Poderes da figura: exegese e visualidade na arte cristã. *Revista de Comunicação e Linguagens*, n.º 20, *Figuras*, Lisboa.
- DURAND, Gilbert (2001). *O imaginário. Ensaios acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: DIFEL.
- FRANCASTEL, Pierre (1973). *A realidade figurativa: elementos estruturais de sociologia da arte*. São Paulo: Perspectiva, EDUSP.
- HERCULANO, Alexandre (1914). *História de Portugal*. Lisboa: Ailaud & Bertrand, vol. I.
- JORGE, Ana Maria C. M. (2000). Os participantes do I Congresso Católico Português (1871-1872). *Lusitânia Sacra*, 2.ª série, 12, pp. 377-411 (versão eletrónica: [https://repositorio.ucp.pt/bitstream/10400.14/4450/3/L\\_S\\_S2\\_12\\_AnaMJorge.pdf](https://repositorio.ucp.pt/bitstream/10400.14/4450/3/L_S_S2_12_AnaMJorge.pdf))
- RITA, Annabela (2014). *Luz & Sombras do Cânone Literário*. Lisboa: Esfera do Caos.
- RITA, Annabela (2018). *Do Que Não Existe*, Lisboa, Esfera do Caos [no prelo].

---

SANTOS, Luís Aguiar (2000). O protestantismo em Portugal (sécs. XIX-XX): linhas de força da sua história e historiografia. In *Lusitânia Sacra*, II série, 12, 2000, pp. 37-64 (versão eletrónica em <http://hdl.handle.net/10400.14/4390>).

# RAÍZES E UTOPIAS DO NOSSO TEMPO<sup>1</sup>

Mendo Castro Henriques

Universidade Católica Portuguesa

## 1. O projeto imaginativo e a tensão existencial

Em que circunstâncias surgem as utopias? A imaginação utópica irrompe quando se constata que o absurdo e a miséria existencial parecem mais fortes que a construção do sentido e da sociedade. Quando o fardo da existência perde sentido e se torna absurdo; quando o imaginário crê possuir o poder de transfigurar utopicamente a existência imperfeita em estado de perfeição; então, a quebra com o sentido vital presente na realidade obriga o utopista a construir uma narrativa imaginária, um projeto de transformação do mundo. Nascem as utopias, boas ou más, esperanças ou malditas, eutopias ou distopias, em que a impaciência da ordem nova perfeita substitui o amor que reconstrói a ordem presente carregada de imperfeições. Todas as utopias fazem parte do imaginário; mas nem todo o imaginário tem que viver dentro de utopias.

## 2. Por um mundo melhor: as cidades felizes desde a Antiguidade.

A história da utopia confunde-se com a história do imaginário social.

---

<sup>1</sup> Versão da conferência “Raízes e utopias do nosso tempo” Congresso de Jovens Filósofos, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 19 de Abril de 2000.

Existem descrições de sociedades melhores na Suméria, no Antigo Testamento e entre antigos Gregos. Debate-se até que ponto é um fenómeno universal humana e mesmo a observação de que não existiam utopias Japonesas está a ser ultrapassada pelas séries televisivas, tipo Pokemon. A discussão da eu zen, e das sociedades melhores surge em Aristóteles, que em *Política* critica Platão e outros projetistas de sociedade melhores. Aristóteles (*Política*, §§27-8) argumenta que o desígnio de uma sociedade ideal constitui uma aproximação à teorização política. Mas sugere que a crítica de sociedades contemporâneas e o desenvolvimento de propostas para melhorar as atuais tem que se basear na compreensão realista dos sistemas políticos e da ação humana. Na filosofia dos clássicos mesmo a melhor ordem social está carregada de imperfeições pessoais. Pelo mesmo motivo a utopia nunca constituiu particular problema para o Cristianismo, sendo vista quer como expressão de heresia (MOLNAR, 1967) quer como dinâmica de esperança (MOLTMANN, 2010). Está destinada a ser superada, a decair por pressão das paixões humanas, de circunstâncias, de imagens. Mantemos a ordem num mar precário de desordem envolvente.

### **3 Tomás Moro: peçam o impossível – a sociedade que existe nenhures.**

No livro *Utopia* (1516) Moro descreveu uma sociedade melhor que a Inglaterra do seu tempo e o termo utopia designa, desde então, uma sociedade imaginária melhor que aquela em que o autor vive e que funciona como uma crítica. A obra pode ainda funcionar como orientação para a mudança social ou como alvo a ser atingido. Mas Moro sabia que estava a pedir o impossível. Na sua ação como governante em nada se comportou como pedia na sua obra, sem, contudo, perder a tensão com a realidade política que lhe foi dado administrar. Após Moro, o termo foi adotado em todas as línguas europeias e empregue sistematicamente desde 1520. A utopia desenvolveu-se depressa como género literário; 20 utopias foram publicadas no séc. XVI (SARGENT, 1988), o primeiro estudo é de 1704 (AHLEFELD, 1704; cf. WIDDICOMBE, 1992). A tradição utopista ficou estabelecida desde a modernidade Tomás Moro Utopia de 1516, Tomás

Campanella Cidade do Sol de 1623 e Francis Bacon Nova Atlântida de 1627. Rápida influência em França e Inglaterra, nos países das ideias claras e distintas.

#### **4 Variações iluministas sobre a sociedade perfeita que não pode ser realizada.**

Enquanto as utopias iniciais têm um prólogo em que o narrador apresenta a situação e epílogo comparativo com situação europeia, a partir do séc. XVIII o cenário é dispensado. E o séc. XIX apresenta a pretensão de profecia histórica. São as variações iluministas sobre o modelo de sociedade perfeita que não pode ser realizada, mas sem que os autores aceitem ou manifestam consciência desse facto. Julgam Quebrar barreiras, e Partir muros, mas é em cima de nós que caem os escombros criados pelo iluminismo. Fraude intelectual, autodeceção, iliteracia: existem várias explicações para a inversão iluminista da utopia: mas esse lugar que o ativista quer criar e que T. S. Eliot caracterizou como *dreaming of systems so perfect that no one will need to be good* coloca problemas especiais. A utopia francesa que levou ao socialismo utópico, é prólogo ao pensamento de Marx e da proliferação de programas para o futuro e de projetos planeadores.

#### **5 De como os socialismos utópicos se digladiaram entre si desde o sec. XIX**

Friedrich Engels em *Die Entwicklung des Sozialismus von der Utopie zur Wissenschaft* (traduzido como *Socialism: Utopian and Scientific*), de 1880, criou a expressão 'socialista utópico' para descrever Owen, Fourier, Saint-Simon e Cabet, cujas propostas considerava inferiores às do 'socialismo científico' de Marx. No entanto as propostas de ambos os sectores se digladiaram ao longo do séc. XX porque o esquerdismo utópico sempre alimentou as correntes estabilizadoras ortodoxas. Marxistas e anti Marxistas consideram que utopia é naïve e irrealista e tem pressupostos inaceitáveis sobre 'humana natureza'. As utopias são um primeiro passo

que quase inevitavelmente conduz ao totalitarismo. Segundo a visão superficial de Karl Popper em *The Open Society and Its Enemies*: 'the Utopian approach can be saved only by the Platonic belief in one absolute and unchanging ideal, together with two further assumptions, namely (a) that there are rational methods to determine once and for all what this ideal is, and (b) what the best means of its realization are' (Popper [1945] 1957, vol. 1: 161). É mais uma das confusões de Popper (seguida desajeitadamente por Rorty) entre platonismo e realismo.

## 6 O Futuro já não é o que era – ou as distopias do séc. XX.

O debate contemporâneo sobre as utopias nasce da sua rejeição. Karl Mannheim, em *Sociologia do conhecimento*, usa os conceitos utopia e ideologia como construções mentais que distorcem o discurso político. Mannheim libertou as palavras utopia and ideologia de significados negativos em *Ideology and Utopia* (1929). Utopia designa qualquer processo de pensamento gerado pelo imaginário mas considerado como não-existente. São ideologias se visam estabilizar a realidade social; são utopias se inspiram uma actividade colectiva de transformação da realidade.

O aviso de Hans Jonas em *Das Prinzip Verantwortung*, 1979 contra a ingenuidade dinâmica de Ernst Bloch em *Das Prinzip Hoffnung*, 1961, é um dos grandes avisos de que a utopia se converte facilmente em distopia. George Orwell, 1984, é apenas o mais saliente dos exemplos das distopias do séc. XX das descrições de sociedades imaginadas, ou imaginárias, em que a vida decorre às avessas, em que a violência e o mal se instalaram definitivamente e que culmina uma longa série da literatura inglesa em que H.G Wells com o *Homem Invisível*, Aldous Huxley com *Brave New World*, Anthony Burgess com *Mechanical Orange*, descrevem a banalização crescente do mal desde um indivíduo, aos gangs, à violência organizada do estado. Poderíamos acrescentar que testemunhos como *Cisnes Selvagens*, 1994, de Jung Chang, *Arquipélago Goulag*, 1972, de Soljhenitsyn, *Sobreviverá a URSS em 1984?* de Andrei Amalrik dão corpo a esta tendência em que a realidade ultrapassa a ficção.

## 7 A definição do gênero “utopia”

A definição do gênero literário “utopia” gira em torno da descrição de uma sociedade inexistente descrita com detalhe e localizada num determinado tempo e espaço. O gênero admite variações que, muito resumidamente, foram sintetizadas por Widdicombe (WIDDICOMBE, 1982) do seguinte modo: 1) Utopismo: uma fantasia social. 2) Eutopia ou utopia positiva, apresenta uma sociedade considerada melhor do que a sociedade em que vive o leitor contemporâneo. 3) Distopia ou utopia negativa, pelo contrário, descreve uma sociedade consideravelmente pior do que a atual. 4) Cacotopia é um outro termo, criado por Jeremy Bentham (1818) que se aproxima da sátira utópica: 5) Antiutopia: uma crítica do utopismo ou de eutopias específicas. 6) Utopia crítica: descrição de uma sociedade com problemas difíceis de resolver e com uma visão crítica da sociedade presente. 7) Utopia falhada: uma narrativa que conduz o leitor ao que parece ser uma boa sociedade até se revelarem falhas que a transformam em distopia. 8) Comunidade utópica: termo que designa uma comunidade que agrega famílias e partilha valores. Acrescentem-se ainda as 8) heterotopias, na designação de Michel Foucault, como os lugares que imaginam ou constroem espaços diferentes, onde a realidade é simulada – como num museu jardim botânico ou zoológico – ou imposta – como num asilo, prisão, internato, enfermaria.

## 8 Sonhar ou morrer – as novas utopia críticas

Segundo Tom Moylan, *Demand the Impossible* (1986) existe um novo tipo de utopia, a ‘utopia crítica’ em que romancistas e teóricos têm produzido um fluxo contínuo. Tem-se argumentado que o imaginário social é ao mesmo tempo essencial e potencialmente arriscado. As nossas utopias são muito boas, mas as dos outros são perigosas. Diz F.L. Polak em *The Image of the Future* que as nossas imagens do futuro (*eutopias* ou *distopias*) afetam o futuro: ‘*We will view human society and culture as being magnetically pulled towards a future fulfilment of their own preceding and prevailing, idealistic images of the future, as well as being pushed from behind by their own realistic past*’ (Polak, 1961, vol. 1: 15). Afirma ain-

da sobre o homem ocidental que este *has no choice but to dream or to die, condemning the whole of Western society to die with him* (Polak, 1961, vol. 1: 53).

Vivemos até 1989 rodeados pela força maciça de ativistas que nos queriam libertar à força através da imaginação utópica de mundos perfeitos. Vivemos desde então presos pelos vendedores de bens, espectáculos e seduções que nos querem libertar à força através de uma imaginação eutópica – planeadora, aquisitiva, uniformizadora, centralizadora, politicamente correta. Após a ilusão de uma nova ordem mundial de que atos de imaginação criadora seremos ainda capazes?

## Bibliografia

ENGELS Friedrich (2010). *Socialism Utopian and Scientific* (1880). London: Kessinger Publishing

KAUTSKY Karl (1927). *Thomas More and his Utopia* (1888). London: AC Black.

MORE, Thomas (2006). *Utopia* (ed. crítica). Lisboa: FC Gulbenkian.

MOLNAR Thomas (1967). *Utopia: The Perennial Heresy*. New York: Sheed and Ward.

MOYLAN, Tom (1986). *Demand the Impossible*. New York & London: Methuen.

MANNHEIM Karl (1987 [1936]). *Ideology and Utopia*. London: Routledge.

MOLTMANN Juergen (2010). *Teologia da Esperança*. Rio de Janeiro: Loyola.

POLAK Frederick L. (1973). *The image of the future*. Amsterdam: Elsevier.

SARGENT Lyman Tower (1979). *British and American Utopian Literature 1516-1975: A annotated Bibliography*. Boston: G.K. Hall.

VOEGELIN Eric (1996). *Estudos de Ideias Políticas* [ed. M.C. Henriques]. Lisboa: Ática.

WIDDICOMBE, Richard Toby (1992). Early Histories of Utopian Thought (to 1950). In *Utopian Studies*, 3.1, pp. 1-38.



**ANDRÉ ÁLVARES D'ALMADA:  
MERCADOR DE ESCRAVOS OU MERCANTE DE  
LITERATURA? QUESTÕES SOBRE A IDENTIDADE  
CABO-VERDIANA QUINHENTISTA**

Maria da Graça Gomes de Pina

Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"

Quando Heródoto escreve o prómio das suas *Histórias* introduz dois vocábulos que marcarão de forma indelével os futuros historiadores: *historiê* e *apódeixis*. Esses dois termos, que na modernidade têm sido traduzidos respetivamente por *investigação/pesquisa/informação* e por *exposição/descrição*, unem-se a um terceiro extremamente fundamental, a saber, *exítelos genésthai*, que significa *cair no esquecimento*. Conjugando-os, obtemos a estrutura comunicativa pela qual se orienta o narrador grego, ou seja, aquela malha de significações que subjaz ao conteúdo transmitido. Por conseguinte, emergem daí o objeto e o objetivo da sua obra: descrever o resultado da investigação e informar por meio da exposição, para que o conteúdo narrado, isto é, as façanhas de Gregos e Bárbaros, não caia no esquecimento.

Em seguida, a *investigação* torna-se *história* e a *exposição* adquirirá a aceção de *demonstração*, significado que Aristóteles fixará, como é seu costume, ao distinguir os âmbitos do que entende por 'exposição', na *Retórica* (1417 b):

É necessário que as provas sejam demonstrativas. [...], é útil formular a demonstração sobre o ponto que está em questão.

Ora, se o ponto em questão, no caso das *Histórias* de Heródoto, é impedir que as proezas de Gregos e Bárbaros caiam no esquecimento, será mediante uma narração demonstrativa (que fixe os factos na memória) que esse objetivo poderá ser alcançado, razão pela qual Aristóteles distingue, desta vez, na *Poética* (1450 a 36-1451 b 5) o terreno da informação histórica do da narração poética:

Pelas precedentes considerações se manifesta que não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verosimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta, por escreverem verso ou prosa (pois que bem poderiam ser postas em verso as obras de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser história, se fossem em verso o que eram em prosa) – diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta, o particular.

Segundo Aristóteles, um historiador é portanto quem se debruça sobre o particular, sobre os eventos acontecidos, e para cumprir o seu ofício precisa de convencer o público com a ajuda da demonstração, impedindo que desça sobre si o invisível véu da dúvida e da incredulidade. Mais do que o poeta, o historiador, ao referir-se ao que já passou, precisa de estar certo de que a sua dignidade de narrador também não venha a ser comprometida.

“Narra tudo quanto chama a atenção para o teu próprio valor”, aconselha ainda Aristóteles de maneira perentória na *Retórica* (1417 a), de modo a que o teor do que é afirmado ganhe aquele brilho típico do espelho que reflete fidedignamente os factos.

Ora, se isso parece ter sido lei entre os seguidores dos ditames aristotélicos, sobretudo no que diz respeito às técnicas de redação da retórica, no caso do *Tratado breve dos rios de Guiné do Cabo Verde* ([1594] 1964) do capitão André Álvares d’Almada, a fronteira entre verosimilhança e necessidade não se mostra tão fixa e insuperável quanto isso, de maneira

que a distinção hermenêutica que separa história de poesia – em sentido muito lato, entenda-se – não pode ser aplicada à letra.

Todavia, não se pode negar que Almada não tenha assimilado com perfeição as técnicas de escrita do seu tempo, técnicas essas descendentes da sistematização filosófica realizada por Aristóteles no que concerne à arte retórica. Também o nosso capitão tem o cuidado de suportar criteriosamente as suas asserções com frases que o defendam da acusação de falsidade relativa sobretudo ao passado ou ao particular, para usar termos aristotélicos, que podem tornar censurável o texto escrito.

É justamente para combater a falsidade das afirmações e para não incorrer em censura, vigente nessa época, que Almada se coloca na primeira linha e se expõe, expondo ao mesmo tempo aquilo que viu, ouviu e soube ([1594] 1964: 231-2):

*Quis* escrever algumas cousas dos Rios de Guiné [e] Cabo Verde, começando do Rio de Sanagá até á Serra Leoa, que é o limite da Ilha de Santiago, porque destas partes sei *honestamente*, e das cousas em que tive dúvida me *informei* de algumas pessoas práticas e nas ditas partes versadas; *quis*, como digo, escrever deste Guiné, não porque muitos não tivessem dele dito, mas já pode ser que dele não tiveram tão *verdadeira* notícia como eu, porque vi a maior parte dele, e tratei em muitos Rios, metendo-me por eles muitas léguas, e sobretudo me *informei* bem de todas as dúvidas, assim de homens nossos, práticos nas ditas partes, como dos próprios negros, *informando-me* deles das cousas acontecidas nas ditas partes, dos seus juízos [e] costumes; tratarei brevemente das armas, trajos e costumes dos negros e das suas guerras, e de tudo o mais que nas ditas partes há notável; e nos capítulos de cada Reino e Nação tratarei *no melhor modo que ser possa*, porque *a minha tenção* é tratar *na verdade*; os que o larem recebam de mim a *verdade* e o desejo de melhor talento, para neste com melhor disposição dizer muito mais. Mas o que disser, ainda que incomposto, será *na verdade* [itálicos meus].

Como se pode ver, o Autor revela, antes de mais, a decisão de escrever sobre aquelas partes da costa africana, indicando tal decisão com o verbo *querer* (utilizado por bem duas vezes neste trecho): *in primis*, porque das ditas partes sabe *honestamente*, isto é, pode dar fé da veridicidade

das suas afirmações; *in secundis*, porque essa veridicidade esteve sempre acompanhada pelo desejo de eliminar o erro e a falsidade, daí a insistência em frisar o conceito de *verdade* (termo usado quatro vezes, se adicionarmos também o adjetivo *verdadeira*) acerca do que será descrito; por último, *in tertiis*, a conjugação da honestidade das palavras com a sua verdade faz com que o Autor recorra ao verbo *informar* (também este usado três vezes no parágrafo), que mais não é do que um *historiar*, para mostrar que o teor do seu discurso pode ser tido entre os mais fiáveis, dentro, porém, do terreno da possibilidade (“no melhor modo que ser possa”).

Como referi anteriormente, a linha divisória entre texto histórico e texto poético instaurada por Aristóteles só em parte pode ser aplicada a uma obra como a que Almada nos apresenta. Com efeito, de entre os vários géneros que lhe podemos atribuir – etnográfico, antropológico, histórico, etc. – há também um que lhe pode caber: o género romanesco. Contudo, não à maneira do que se entende hoje por romance, a saber, como um texto ficcional em prosa. No *Tratado breve dos rios de Guiné do Cabo Verde* (doravante *Tratado breve*), como pretendo demonstrar, Almada está interessado, sim, em recolher informações que sirvam de base documental para a caracterização dos povos africanos da costa ocidental – de resto, afirma-o explicitamente em abertura –, todavia junto com essa recolha de dados assiste-se à construção de uma *estória na história*, ou seja, com o tratamento desse material, vai-se desenhando também, consciente ou inconscientemente, a história pessoal do narrador e, por conseguinte, a da sua época, mas também a das ilhas cabo-verdianas e a da sua importância estratégica como entreposto para o tráfico negroiro.

Penso podermos asseverar que o projeto de criar uma *estória na história* não está de todo longe de ser um dos escopos do Autor, principalmente se prestarmos atenção ao que se diz logo ao início do *Tratado breve* ([1594] 1964: 230-1):

Antre os negros da nossa África não houve escritores, nem entre eles se usou escrever cousa que ler se possa, posto que neste gentio há alguns negros tidos por religiosos, chamados bixirins, os quais escrevem em papel e em livros encadernados de quarto e meia folha, mas de tal maneira são suas escrituras que não podem servir a outrem, nem de outrem serem entendidos mais dos que as escrevem,

porque mais são certos sinais e particulares conceitos que letras inteligíveis; e como assim seja não se pode saber as cousas notáveis que entre eles passaram, posto que *seu costume seja trazê-las por histórias*; porque como a memória dos homens não possa compreender muito, subposto que tudo compreenda, não se pode reter tanto que a continuação do tempo o não gaste e consuma, pelo que não podemos saber deles mais que as cousas que eles hoje retêm em memória; porque as que naqueles tempos antigos passaram, posto que dignas de eterno nome, os tempos as gastaram [itálico meu].

Diz-nos então o Autor que aquilo que alguns poucos negros africanos da costa ocidental escrevem não se pode nem se consegue ler, nem eles têm a tradição de guardar por escrito o seu saber. Servem-se, portanto, da *história* (ou da *estória*?), ou melhor, da narração oral<sup>1</sup>, como forma de conservação da memória coletiva, selecionando o que merece ser retido e transmitido à posteridade.

A intenção de fixar por escrito, neste *Tratado breve*, as características das etnias que vai visitando mostra que Almada entende, em primeiro lugar, assegurar de alguma forma a sobrevivência do que é guardado por ora apenas na memória das populações africanas que serão objeto da sua descrição, lutando contra o desgaste provocado pelo tempo. E desse ponto de vista, o teor da sua escrita emboca pelo canal da história antropológica, ao tratar de maneira geral dos costumes, armas, trajos, juramentos e guerras das referidas populações, como ele próprio declara já no título.

Contudo, é no modo de abordar esses traços distintivos que o Autor se vai distanciando em parte do cânone da escrita histórico-descritiva, desviando-se gradualmente para o relato dos exploradores, em cuja forma de redação se conotam e se veiculam mensagens quase subliminares que pretendem enformar a opinião que o leitor formará. Esse relato está, de certa forma, interligado também à imagem que Almada tem da sua pessoa, enquanto figura qualificada para levar a cabo o seu objetivo.

O *incipit* do *Tratado breve* seria portanto um convite para o alargamento do imaginário do leitor, nesse caso o do Rei<sup>2</sup> a quem o tratado

<sup>1</sup> Esta faceta da oralidade acabará depois por ser bem evidenciada durante a obra.

<sup>2</sup> Apesar de apresentar um grande handicap, a saber, ser mestiço, André Álvares

é dedicado, um alargamento do imaginário operado à maneira das construções dos diques ou barragens, em que os sulcos que se deixam e os desvios realizados no caudal do rio servem para o forçar e condicionar a ir numa determinada direção e lugar e aí contê-lo. Nesse fluxo de informações, o caudal do rio corre com muita força, mas é represado pela estrutura que o enforma e o contém, a barragem neste caso, a qual armazena toda a torrente informativa, depurando-a e fornecendo depois um certo tipo e valor de água. Aqui, o produto dessa depuração coincide, como bem afirmou Raul Fernandes (2007: 1), com o desejo e o ensejo de poder persuadir a Metrópole de que a costa ocidental africana é a 'terra prometida'.

[...] o olhar ocidental sobre a África no fim do séc. XVI deixou de ser com André Alvares (*sic*) de Almada a procura de um paraíso terrestre para passar a ser a de uma terra prometida, abundante, a ser explorada por novos ocupantes, de forma estratégica.

Numa espécie de jogo de espelhos, a apresentação descritiva dos vários povos que habitam os rios da Guiné feita por Almada estimulará no imaginário do leitor o desejo de querer obter mais informações, e o Autor será por sua vez autoestimulado pelo pedido do outro para aprofundar e oferecer detalhes sempre mais pormenorizados dessas gentes e seus costumes, ainda que tenha afirmado que deles falaria apenas por traços gerais (*cf.* pág. 2). Intersectam-se assim a declaração de oferta de notícias meramente indicativas com a necessidade de guarnecer esse tipo de exposição de testemunhos presenciais não unicamente reprodutivos. Essa estratégia visa incutir no imaginário do leitor a impressão de ter efetivamente acompanhado o Autor ou de ter estado presente com ele nas suas viagens pela costa africana, depurando mais uma vez o caudal das informações oferecidas. Não só, a mesma estratégia serve para mostrar a importância do capitão enquanto representante digno para estabelecer de novo relações entre a costa africana e a Metrópole, junto dos cabo-verdianos. Estes sentiam-se defraudados, pois "franceses, ingleses e holandeses, contrariando estas leis<sup>3</sup>, comerciavam livremente naquelas

d'Almada foi recompensado, em 1598, com o hábito de cavaleiro da Ordem de Cristo.

<sup>3</sup> Trata-se das Ordenações Manuelinas de 1512-1521.

costas sem darem qualquer benefício à fazenda real, o que revoltava os moradores de Cabo Verde” (SANTOS, M. E. M., 1988: 489). Na viagem que Almada realiza, destinatário e *Tratado Breve* transformam-se simultaneamente num *diário de bordo*, onde o Autor vai anotando a rota da sua travessia; as palavras tornam-se peças de um tabuleiro que, à medida que se deslocam, vão figurando uma realidade africana que o Autor não quer que aparente ser tão distante da sua, e vão fazendo com que o olhar do leitor se dirija para determinado aspeto em detrimento de outro. Com essa correção do olhar, Almada impede que a atenção do leitor se distraia do verdadeiro propósito ou campo visual que se vai descortinando e ganhando forma à sua frente.

Assim sendo, ao traço descritivo meramente histórico da obra de Almada será necessário acrescentar uma caracterização que faça sobressair dele a componente mais atraente, ou seja, a que exerce um fascínio mais perene e incisivo no leitor. Aqui entra em jogo a vertente ‘exótica’ da escrita, isto é, a que causa maior apazimento aquando da leitura, de maneira que o *Tratado breve* pode ser visto também como exemplo do que foi chamado de prosa *eufórica* (cf. TOCCO, V., 2011: 69-74) quinhentista, ou seja, um texto que apresenta um conteúdo fortemente positivo. E essa característica não se retira especificamente do teor histórico, quanto das qualidades “poéticas” de uma obra.

Disse em precedência que Almada afirma que a realidade africana de que vai tratando não é tão distante da sua e nem da do leitor; para tal, bastaria contar a quantidade de ocorrências de termos de comparação tipo “como os nossos”, “como as nossas”, “como nós” – todas expressões que remetem para o sentido de identidade cabo-verdiana na sua relação de pertença ao império português – para constatar que o seu objetivo é convencer o leitor de que as referidas terras são idóneas para exploração e colonização, mesmo quando lhes está a negar uma semelhança:

as abraçaduras ao modo de broquel, não nas trazem metidas no braço como nós, senão apegadas na mão pelas abraçaduras ([1594] 1964: 242).

[...] há alguns Bixirins destes, que contam os meses como nós contamos, nos quais tem o povo grande devoção e dão muito crédito ao que eles dizem ([1594] 1964: 249).

Semelhança e dissemelhança não deverão ser vistas como um entrave. A distância entre os povos africanos e o narrador, separação que ele paulatinamente encurta ou pretende anular, chama mais uma vez em causa a presença do leitor, colocando-o ao seu lado e da sua parte, como seu braço direito, ou até como seu irmão. A ideia que se pretende fazer valer ao leitor é a de que o Outro é Diverso, mas não Oposto, ou melhor, de que com o Outro se podem estabelecer alianças.

Está nesta aldeia uma povoação de negros Sapes, que vieram fugidos no tempo das guerras dos Sumbas, e vivem sobre si, apartados em sua aldeia, na qual têm Rei a quem dão obediência; o Rei que hoje reina nela é Cristão, chama-se Ventura de Sequeira, sabe ler e escrever, por se criar na Ilha de Santiago; os mais dos negros da sua aldeia são cristãos; os meninos que nela nasce[m] a todos manda baptizar. E todas as noites se ensina a doutrina Cristã em sua aldeia, em voz alta, adonde também acodem alguns filhos de alguns negros ladinos da terra, posto que não sejam cristãos; por certo que ousarei afirmar, que à falta de quem pregue a palavra de Deus perecem muitas almas, que se podiam salvar, em muitas partes dos Rios de Guiné ([1594] 1964: 302-3).

Em boa verdade, essa estratégia narrativa – de apelar para os sentimentos de afinidade com o leitor, através da afinidade com o objeto tratado – prende-se com uma motivação diferente. A razão pela qual Almada insiste em frisar as características desses povos e a riqueza que do seu trato ainda se pode retirar tem a ver com dois alvarás em especial: o de 12 de março de 1518 e o de 15 de março do mesmo ano (BRÁSIO, A., 1954: 113-4; 115-6). Esses alvarás prejudicaram e limitaram grandemente as atividades comerciais dos moradores e dos mercadores oriundos da ilha de Santiago, entre os quais se conta, como é óbvio, o nosso capitão. Por conseguinte, chamar a si a presença do leitor, colocá-lo no lugar do fiel escudeiro que defende o seu senhor, que das suas aventuras participa e dá testemunho, é um modo para contar com o seu apoio incondicionado e fazer fé ao mesmo tempo também da veridicidade da narração. Se o leitor se sentir igualmente afetado (por *sympatheia*) como o nosso Autor, mais facilmente dará um parecer positivo ao relato do narrador.

Mas como fazer com que se sinta tocado nos mesmos sentimentos que tocam o Autor? Diria que seria mister regressar à analogia da construção da represa para compreender que o tipo de desvio e de sulco escolhidos pelo Autor lhe permite gerir a orientação a dar ao seu relato e, por conseguinte, joeirar o que deve ser retido.

Ora, embora no *Tratado breve* não se aplique a analepse, podemos *grosso modo* dizer que há alguns indícios dela em momentos cruciais da narração. Como afirmei, enquanto capitão, André Álvares d'Almada tem todo o interesse em manter os tratos da Guiné ativos, ou melhor, em recuperá-los, pois os dois alvarás que mencionei anteriormente muito contribuíram para o descontentamento generalizado dos moradores de Santiago.

Vejam um trecho do alvará de 12 de março, seguido de outro trecho do alvará de 15 do mesmo mês:

Nós elRej fazemos saber a todos os homẽs brãcos que andam em Guinee, así portugueses como de qual quer outra naçam que sejam, que nós por o auermos así por muyto nosso seruiço, tiramos aos tratadores e rendeiros dos tratos de Guinee seus trautos e ar[r]endamentos e mandamos tratar os ditos tratos e todos os resgates de Guinee por nossos navios, mercadorias e capitaães, pello qual vos mandamos a todos em gerall e cada huũ de vós ẽ especiall, que loguo vos saiaees de Gujnee e vos venhaes neste navio pera nossos Reinos e Senhorios e em qualquer outro que lá ouuer, que loguo se aja de partir e vir com todo o que de vosas fazẽdas nelles poderdes trazer (BRÁSIO, A., 1954: 113).

Nós elRej fazemos saber a quantos este nosso aluará virem que comsiramdo nós a perda e dano que os moradores da nossa jlha de Santiaguõ tem feyto cõ suas armaçoẽs nos nossos resgates de Guinee, de maneira que hos tem tã acabados por a pouca valia e estima ẽ que tem postas as nossas mercadarias e a careza ẽ que lhe tem alçadas as suas que há muj pouquo ganho e que muita parte deste dapno e perda tem feyo os homẽs branquos que nas ditas partes de Guiné sã lançados cõ os negros, determinamos ora de vedar o dito resgate aos moradores da dita jlha e mais queremos dar forma como os ditos homẽs branquos, pois estaõ ẽ tamto desseruiço de Deus e noso e comdenaçãõ de suas almas, sejam das ditas partes lançados com mandarmos dar e cometer com todas suas fazemdas

aos Reis e negros domde esteuerẽ pera que os matẽ ou ẽtreguẽ aos capitaẽs dos nosos nauyos que daquy por diamte lá determinarmos mãdar, ou lhe dar tamtas davjdas (*dádivas*) per que os ẽtreguẽ como dito hé, pelo que ho notefficamos asy aos ditos homẽs bramquos que lá sam lançados, pera serẽ desto çerto[s] e os que se quiserẽ vyr cõ Bernaldim Guomez capitã deste Noso naujo, poderam cõ ele vyr seguros por que Nós os seguramos e perdoamos, por lhes fazer mercê, cõ tanto que paguẽ os x + dos [cruzados] ordenados ao espritall de Todolos Sãtos desta cidade de Lixboa e mais a metade de todas suas fazẽdas que no navio meterẽ e o dito capitão cobrarã a sua mão os ditos dez + dos e metade das ditas fazẽdas que trazerẽ e eles poderõ cõ ele vyr seguros, como dito hee e cobrarẽ seu conhecimento feyto pello escpriuaõ das merçês, ẽ que dê suas fees como receberõ as ditas fazẽdas e o dinheiro do espritall e lhe foraõ carregados ẽ receita e por ele e o trelado dele handarõ seguros té averẽ seu perdaõ ẽ forma e os que hasy nõ quizerẽ vyr saibaõ por çerto que havemos cõ eles de mãdar ter a maneira sobre dita, por cõprir asy a noso serviço, por a perda que nas ditas partes fazẽ, alem de estarẽ ẽ tanto dano e periguo de suas cõçiẽcias, como estaõ e por sua guarda, fermeza e segurãça do que dito hee mandamos pasar este, que queremos que valha pera segurãça dos ditos homẽs bramcos e pretos cristaaõs se lá amdarẽ, e se asy quyserẽ vyr, como se fose carta asellada e pasada por nosa ordenança ẽ contrairo feita (BRÁSIO, A., 1954: 115-6).

Ao contar uma história, o narrador pode deixar entrever passagens de factos passados. E é exatamente isso que sucede no *Tratado breve*. Não somos claramente informados de que os moradores estão proibidos de irem tratar nos reinos da Guiné, mas de alguma maneira essa informação perpassa e chega até nós.

Sabe-se que depois de uma primeira fase de forte impulso ao povoamento das ilhas cabo-verdianas, sobretudo a ilha de Santiago, que remonta aos primeiros anos volvidos sobre a descoberta do arquipélago, e em que se concediam grandíssimos privilégios para que, de certa forma, se condicionasse a população da metrópole a imigrar para lá – veja-se a *Carta de privilégios aos moradores de Santiago* de 12 de junho de 1466<sup>4</sup>

<sup>4</sup> “Os moradores da dita ilha que daqui em diante para sempre hajam e tenham licença

(CARREIRA, A., 2000: 33-5) –, se deu o processo inverso, isto é, lentamente se começou a restringir a liberdade de moradores e contratadores a irem tratar nas costas da Guiné. O primeiro corte aos privilégios adquiridos em precedência faz-se logo em 1472 (CARREIRA, A., 2000: 40-2) e representa um duro golpe ao teor de vida dos moradores das ilhas. Com o alvará de 24 de outubro de 1512 a situação piora, com ordem explícita de não fazer passar por Cabo Verde o produto dos resgates provindos dos tratos e terras da Guiné, levando-os portanto diretamente para Lisboa. Nesse se incluem, como é natural, também os escravos, fonte inestimável de riqueza. Assim sendo, em 60 anos a situação económica dos moradores da ilha de Santiago sofre um brusco revés que se alia às condições climatéricas das ilhas e aos surtos de grande carestia.

A esta condição é preciso acrescentar outra que incide também nas disposições régias em pôr entraves aos tratos dos moradores: a enorme presença de 'lançados' e/ou 'tangomãos' nas costas da Guiné. Diz-nos Maria do Rosário Pimentel que

Acolhendo-se sob a protecção de chefes africanos, obtinham informações preciosas sobre costumes, produções, rotas e mercados, preferências e práticas, conhecimentos que lhes permitiam entrar na lógica do trato negocial africano e os tornava expeditos negociantes privados, intermediários entre as etnias africanas e os comerciantes atlânticos. Por norma o europeu não se embrenhava no sertão com o fim de comerciar; servia-se de intermediários negros ou mulatos livres, alguns treinados para exercerem essa função, e de lançados (2000: 86).

É portanto de supor que a proibição da presença de *homens brancos* nos tratos da Guiné, de que se fala nos alvarás de 1518, se esteja a referir precisamente aos lançados. O facto de se indicarem esses homens brancos como podendo ser também de origem portuguesa fez pensar muitos estudiosos (CARREIRA, A., 1984, 2000; SOARES, M. J., 2000) que se tratasse provavelmente dos moradores da ilha de Santiago os quais, tendo mostrado grande dissabor com as limitações impostas pela Coroa, decidiram

---

para cada vez que lhes aprouver poderem ir com navios a tratar e resgatar em todos os nossos tratos das partes de Guiné [...]" (CARREIRA, A., 2000: 33-4).

agir por conta própria e tomar as rédeas da situação, preferindo tratar com outros compradores que não fossem somente portugueses. Dessa presença Almada dá-nos claramente várias informações.

E andam estes nossos Portugueses lançados muito mimosos destes imigos. E o dia de eles receberem as pagas e entregarem as suas mercadorias, lhes dão os Ingleses em terra banquetes, com muita música de violas de arco e outros instrumentos músicos. E por esta causa estão estes resgates de toda esta costa do Cabo Verde até o Rio de Gâmbia perdidos. E não tratam neles senão estes lançados com os imigos, os quais têm companhias no Rio de S. Domingos e no Rio Grande, com os que neles habitam, para onde mandam o ferro e o mais que hão, e deles lhes vêm os despachos para despacharem os imigos.//

E se não foram estes Portugueses lançados, não tiveram estas duas nações tanto trato em Guiné, nem comércio como têm hoje; porque o gentio não tem habilidade para lhes dar tão largos despachos; porque havendo-os da mão deles não era[m] importante[s], porque não adquiriam nem traziam as mercadorias do sertão, senão de muito perto, por onde não podiam dar senão muito pouco despacho. Hoje atravessam estes Portugueses lançados todos os Rios e terras dos negros, adquirindo tudo o que acham nelas, para estas naus de seus amigos, em tanto que há homem nosso que se meteu pelo sertão até o Reino do Gran-Fulo, que são muitas léguas, e dele manda muito marfim, ao Rio Sanagá, adonde o mandam tomar as naus que estão na Angra pelos seus pataxos ([1594] 1964: 251-2).

Eis então como a analepse ganhou forma no texto, embora sub-repticiamente. Ao mencionar os danos que estes lançados causam aos resgates, Almada está de certa forma a aludir-se ao conteúdo dos dois alvarás supracitados.

Mas vejamos: na construção de uma história há sempre um bom da fita e um vilão, uma donzela em perigo ou disputada, um campo de batalha e, em geral, um final feliz. No que diz respeito ao *Tratado breve* de Almada os *typoi* supracitados acabam por ganhar relevos um pouco diferentes, contudo o esquema pode na mesma ser-lhe aplicado: o bom da fita é sem sombra de dúvidas o próprio Autor; o vilão é representado pelos reinos adversários do português e por todos os seus coadjuvantes, como os

lançados, por exemplo; a donzela em perigo é a Coroa portuguesa (embora se viva um período de coroa unida) e o final feliz é deixado em aberto, pois depende sobretudo da intervenção divina e não especificamente da fortuna do herói.

Todavia, falta-nos ainda mencionar o campo de batalha para completar o esquema. Poder-se-ia dizer que no *Tratado breve*, espaço de ação e donzela se confundem, pois conquistá-los é de certa forma defender-lhes o pundonor, de maneira que, para lhes garantir a pureza é preciso combater por eles, e Almada vê nos tratos da Guiné uma extensão da donzela disputada. Se o prémio do herói é a mão da donzela libertada, é mister criar condições para agir em sua defesa. Eis porque, a meu ver, o *Tratado breve* não deve ser lido única e meramente como uma descrição dos povos africanos da costa da Guiné e das suas riquezas, mas sobretudo enquanto história pessoal de um cavaleiro que se propõe como paladino da causa portuguesa – ou melhor seria dizer, cabo-verdiana?

Eis também como início e fim do *Tratado* se unem. Almada afirmara que daria informações certas e seguras dos rios da Guiné, que trataria de todos eles com honestidade, porque deles se informara e investigara profundamente. Em suma, estivera presente e entrara diretamente em contacto com informadores locais, pusera a sua vida em risco para poder asseverar que as palavras que oferecia à corte correspondiam à verdade dos factos por ele testemunhados. Sabendo perfeitamente que se usasse o tratado como simples apresentação sistemática de usos e costumes africanos não teria logrado capturar a atenção do leitor, sendo visto como mais um dos tantos relatórios, que se redigiam na época, Almada apresenta-se então como porta-voz de uma ilha de moradores que se vê excluída dos cuidados da corte,

[...] haverá como catorze anos que fui eleito nela pelo povo, para vir tratar com Sua Majestade sobre se povoar a Serra, eles se passarem a ela ([1594] 1964: 377).

mas que todavia não escreve para explicitamente acusar a metrópole de má gestão. O seu desejo é persuadi-la de que pode contar ainda com a lealdade incondicionada dos mesmos moradores que, mesmo nas adversi-

dades, lhe são todavia fiéis, contrariamente aos muitos que se tornaram lançados, traíndo o espírito e os propósitos da corte portuguesa.

Como disse antes, em toda a história há um final feliz, realizado ou não. André Álvares d'Almada prospeta um, que vai de encontro aos ideais do império intencionado a expandir a fé cristã e que busca também um canto paradisíaco onde fixar os confins territoriais. Como bom mercante que conhece o produto e avalia o lucro que dele pode retirar, põe à nossa disposição mercadoria literária e caberá a cada leitor considerar-lhe o preço e regatear quanto ao valor a atribuir-lhe.

Está hoje esta terra tão boa à porta, donde não falta nada, e podem ir de Lisboa a ela com o pão fresco e água em quinze e vinte dias, quase desamparada de nós; porque pela continuação dos Franceses e Ingleses, da Ilha não armam navios para ela, e segundo tudo vai afracando, cada vez será pior; uma só cousa me dá pena; *tendo nós isto à porta o deixamos para irmos buscar empresas duvidosas*. Povoando-se resultará muito serviço a Nosso Senhor na Cristandade que haverá, e permitirá, que pois Europa está tão conficionada com muitas heresias, a sua santa fé se aumente e acrescente na terra destes gentios; e se acrescentará a fazenda de Sua Majestade; abrindo estas portas a seus vassallos se fecharão aos estrangeiros, os quais enriquecem as suas terras com o que destas partes levam; e dela podem correr para a Costa da Malagueta com o mesmo trato, e cessarão os Franceses e Ingleses ([1594] 1964: 377-8) [itálico meu].

O *Tratado breve* é então a estória na história de um povo e o nosso capitão, que de certa forma adivinha o seu porvir e descreve não só o que aconteceu mas também alinhava o que acontecerá, torna-se o seu 'poeta', termo aqui usado no sentido originário de 'fazedor de algo'.

É difícil não notar a afirmação quase profética (digo profética, pois após a independência do Brasil e a conferência de Berlim, Portugal voltará o seu olhar para África) – “tendo nós isto à porta o deixamos para irmos buscar empresas duvidosas” –, que mais não é do que uma crítica velada à decisão por parte do Reino português de abandonar o 'paraíso terrestre' que tem à sua disposição. Se invertêssemos a direção das palavras de Almada, torná-la-íamos veredicto certamente do velho do Restelo

André Álvares d'Almada: mercador de escravos ou mercante de literatura?

Questões sobre a identidade cabo-verdiana quinhentista

143

---

camoniano – “Deixas criar às portas o inimigo,/ por ires buscar outro de  
tão longe,/ por quem se despovoe o Reino antigo,/ se enfraqueça e se vá  
deitando a longe”.

## Bibliografia

### *ATIVA*

D'ALMADA, André Álvares (1964), Tratado breve dos rios de Guiné do Cabo Verde dêz do Rio Sanagá até os baixos de Santa Ana de todas as nações de negros que há na dita costa e de seus costumes, armas, trajos, juramentos, guerras. Feito pelo capitão André Álvares d'Almada natural da Ilha de Santiago de Cabo Verde prático e versado nas ditas partes [1594]. In António Brásio. *Monumenta missionaria africana. África ocidental (1570-1600)*, Vol. III, Leitura, introdução e notas de António Brásio C.S.Sp. Lisboa: Agência Geral do Ultramar.

### *PASSIVA*

ARISTÓTELES (1994). *Poética*, Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 4.<sup>a</sup> edição.

ARISTÓTELES (1998). *Retórica*, Introdução de Manuel Alexandre Júnior [Tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto, Abel do Nascimento Pena]. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

BOULÈGUE, Jean (1989). *Les Luso-Africains de Sénégalie*. Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical/Université de Paris / Centre de Recherches Africaines.

BRÁSIO, António [org.] (1954). *Monumenta missionaria africana. África ocidental (1469-1599)*, Vol. IV. Lisboa: Agência Geral do Ultramar Divisão de Publicações e Bibliotecas.

CAMÕES, Luís de (1992). *Os Lusíadas*, Leitura, prefácio e notas de Álvaro Júlio da Costa Pimpão. Lisboa: Ministério da Educação/Instituto Camões, 3.<sup>a</sup> edição.

CARREIRA, António (1984). *Os portugueses nos Rios da Guiné (1500-1900)*. Praia: Instituto Cabo-Verdiano do Livro.

CARREIRA, António (2000). *Cabo Verde. Formação e extinção de uma sociedade escravocrata (1460-1878)*. Praia: Instituto de Promoção Cultural, 3.<sup>a</sup> edição.

FERNANDES, Raul Mendes (2007). André d'Almada: um certo olhar "renascentista". In *O Cabo dos Trabalhos: Revista Electrónica do Programa de Doutoramento Pós-Colonialismos e Cidadania Global*, n.º 2, pp. 1-28.

HAVIK, Philip J. (1994). Women and Trade in the Guinea Bissau Region: the Role of African and Luso-African Women in Trade Networks from the Early 16th to the Mid 19th century. In *Studia*, 52, pp. 83-120.

KUNDERA, Milan (1988). *L'arte del romanzo*. Tradução italiana de Ena Marchi e Anna Ravano. Milano: Adelphi Edizioni.

LANG, Jürgen *et al.* (2006). *Cabo Verde origens da sua sociedade e do seu crioulo. Actas do Colóquio Internacional, Erlangen-Nürnberg, 23-25 de Setembro de 2004*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.

SANTOS, Maria Emília Madeira (1988). As estratégicas ilhas de Cabo Verde ou a "Fresca Serra Leoa": uma escolha para a política de expansão portuguesa no Atlântico. In *Revista da Universidade de Coimbra*, Vol. XXXIV, pp. 485-91.

SANTOS, Maria Emília Madeira [coord.] (2001). *História geral de Cabo Verde*, Vol. II. Lisboa-Praia: Centro de Estudos de História e Cartografia Antiga/Instituto de Investigação Científica Tropical-Instituto Nacional de Investigação Cultural, 2.<sup>a</sup> edição.

SILVA, Maria da Graça Garcia Nolasco da (1970). Subsídios para o estudo dos lançados da Guiné. In *Boletim Cultural da Guiné Portuguesa*, 25, Bissau, pp. 25-40; 217-32; 397-420.

PIMENTEL, Maria do Rosário (2000). Um contributo para a história de Cabo Verde e do Hospital de Todos-os-Santos de Lisboa. In *Revista Studia*, 56/57, pp. 83-106.

ROUGÉ, Jean-Louis (1994). A propos de la Formation des créoles du Cap Vert et de Guiné. In *Papia*, vol. 3, 2.<sup>a</sup> série, pp. 137-49.

SILVA, Alberto da Costa e (2002). *A manilha e o libambo: a África e a escravidão, de 1500 a 1700*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.

SILVA, Alberto da Costa e [org.] (2012). *Imagens da África. Da Antiguidade ao século XIX*. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras.

SOARES, Maria João (2000). Para uma compreensão dos lançados nos rios de Guiné. Século XVI-meados do século XVII. In *Revista Studia*, 56/57, pp. 147-222.

TOCCO, Valeria (2011). *Breve storia della letteratura portoghese*. Roma: Carocci editore.

# O PONTO DE VISTA COMO REPRESENTAÇÃO, IDENTIDADE E PODER: UMA LEITURA DO ROMANCE *UM CRIME DELICADO*, DE SÉRGIO SANT'ANNA

Maria Aparecida Fontes

Università degli Studi di Padova

## 1. Introdução

O interesse hoje dos Estudos Literários e da Literatura Comparada, como disciplinas, é o estudo das diversas relações que se estabelecem entre as expressões culturais atravessadas pela alteridade e pelas diferenças entre comunidades e grupos humanos plurinacionais, por isso, os estudos da cultura têm ocupado um lugar preponderante na análise literária e vêm sendo reconsiderados enquanto “narração” e discurso constitutivo de cruzamentos culturais e não mais como argumentações que sempre funcionaram como estratégias de identificações culturais, cuja finalidade era, até então, legitimar politicamente a existência de alguns sujeitos coletivos, cancelando e excluindo as minorias linguísticas, tais como a literatura produzida por mulheres, negros, homossexuais, imigrantes e outros. O texto literário, neste sentido, funcionaria como um fato histórico privilegiado, não porque produziria um *insight* da natureza de seu contexto, mas porque forneceria um modelo para o estudo desse contexto. O problema assim posto acabou sendo deslocado da possível construção de uma história literária para o próprio fenômeno literário, enquanto signo crítico que

indica uma posição particular dentro do sistema social, responsável por modelar os seus intérpretes, atentos aos componentes trans-históricos. Desse modo, cada linguagem refletiria e substancializaria o caráter específico da cultura da qual emerge.

Enquanto se discutia nos anos 1980 acerca das estratégias e da legitimidade da historiografia, o discurso ficcional, através dos vários recursos estilísticos e estruturais pós-modernistas, não só evidenciava a desintegração das identidades nacionais e a crescente homogeneização cultural, mas expunha a inviabilidade de um estilo pessoal, que trazia o esmaecimento do afeto e consigo uma escritura superficial, chamada por Roland Barthes de escritura branca, isto é, uma espécie de paródia branca ou pastiche que, segundo F. Jameson, seria “uma estátua sem olhos”<sup>1</sup>. O resultado desse tipo de discurso foi a explosão da literatura moderna em um sem-número de maneirismos e estilos distintos. Este jogo aleatório das alusões estilísticas — referências, intertextos, citações —, chamado por Jameson de “canibalização aleatória de todos os estilos do passado”<sup>2</sup>, tornou-se o *modus operandi* da produção literária também no Brasil a partir dos anos 1980. Duchamp, Edward Hopper, Balthus, Francis Bacon, Manet, Renoir, Whistler, Ziembski; o texto teatral *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues; as referências ao *ready-made*; “a mítica *madame*” e a simbólica Combray, de Proust, as alusões à obra *As Meninas*, de Velázquez e as de René Magritte, e, sobretudo, o intertexto com o discurso da crítica são alguns elementos que compõem a cartografia imaginária, de *Um crime delicado*, de Sérgio Sant’Anna. Uma cartografia cujas linhas fronteiriças entre o imaginário, o fato e o acontecimento se dissolvem em digressões sobre o problema da representação, identidade, critérios de valores, o papel da crítica e da criação da obra de arte, enfim, os limites entre literatura, teatro e artes plásticas.

Esse trabalho intertextual era (e ainda é) o modo pelo qual se dialogava com o Outro, era o eixo da nova forma cultural reconhecida como estética desse novo espaço global, para o qual as relações entre os sujeitos e as suas condições reais de existência no interior de uma comunidade não passavam de uma representação imaginária. Nesse contexto, o artista

<sup>1</sup> JAMESON, F., 1997: 45.

<sup>2</sup> *Id.*, p. 45.

assumia não somente a voz da crítica, mas também a do próprio historiador, tentando recuperar, a seu modo, as fissuras da história. Vários escritores brasileiros adotaram esse mecanismo para criticar o sistema ou promover uma revisão da história cultural do país, sobretudo através da metaficção historiográfica.

As configurações econômicas e culturais delineadas por esse momento histórico globalizado exaltavam a condição de um Brasil periférico e sua identidade híbrida, fornecendo à literatura a sua matéria-prima. A ficção lançou-se, então, à tarefa de buscar no passado os fragmentos de uma história inconclusa para explicar e reinventar o presente. Estabeleceu-se entre os escritores uma nova técnica, i. e., um substrato do repensar das formas e dos conteúdos do passado como autoconsciência teórica acerca da história e da ficção. Refiro-me também à metaficção historiográfica que, ao avaliar o discurso da história e da literatura, questionava, no dizer de Hutcheon, as relações entre fato histórico e o acontecimento empírico, apontando para as consequências ontológicas do ato de tornar problemático aquilo que era aceito pela historiografia — e pela literatura — como certeza<sup>3</sup>. Nessa esteira, consumou-se o apagamento das fronteiras entre os gêneros e entre as disciplinas, eliminaram-se a figura central do narrador e o dialogismo. O texto literário podia acomodar quase tudo: a ficção metadiscursiva, autobiografias, memórias, ensaio, entrevista, romance histórico, formas teatrais, documentos históricos, crítica e toda e qualquer espécie de referência. No mesmo tabuleiro de xadrez também se cruzavam o discurso historiográfico e a escrita ficcional. Entre a história e ficção, entre o político e o estético, entre a crítica e a arte, as fronteiras eram tensas. Havia sempre uma cumplicidade entre a crítica e a atividade literária e, nessa perspectiva, a geografia intertextual não conferia limites às possibilidades do discurso, da imaginação e da realidade, e é aqui que se insere a obra, sobretudo o romance *Um crime delicado*, do escritor brasileiro Sérgio Sant'Anna, que prima pelas relações interculturais explorando as ambiguidades mediante um paroxismo singular, construindo narrativas de caráter experimental e transgressivas.

---

<sup>3</sup> HUTCHEON, L., 1991: 14.

## 2.Representação, poder e identidade em *Um crime delicado*

Sérgio Sant'Anna, em *Um crime delicado* (1997), utilizou o discurso literário e crítico para falar da própria crítica, apropriou-se da história da arte, da literatura e do teatro para em seguida negá-la ou mesmo reafirmá-la sob um novo ponto de vista. O *leitmotiv* de *Um crime delicado* é a acusação de estupro contra Antônio Martins, crítico-narrador, que se envolve afetivamente com Inês, uma mulher manca, frágil e misteriosa, que serve de modelo ao artista plástico Vitório Brancatti. Após ter sido colocado nos bancos dos réus, o protagonista relata seu drama, num tom analítico e confessional, e, perseguindo os detalhes da trama, a partir dos múltiplos pontos de vista, tenta reconstituir as várias cenas que culminaram no dia fatídico em que um estupro, um ato “quase” antropofágico, faz do crítico um criminoso. Para além das contendas entre o crítico, o artista e a modelo, a preocupação do autor é com um dispositivo discursivo referente às fronteiras do discurso crítico, ficcional, identitário e histórico.

Sant'Anna descreve ironicamente os modos pelos quais a linguagem se vinculava à realidade, indagando acerca das fronteiras dos valores da obra de arte, dos limites entre representação e realidade — mimesis. O litígio entre os personagens Antônio e Brancatti reside justamente na busca dessa legitimação da identidade e do poder atribuídos tanto à arte quanto à crítica e à historiografia. Antônio é julgado por um crime que diz não ter cometido, mas a sua infração não está no possível estupro, mas na dificuldade de ler os signos da cadeia discursiva da diferença, o discurso cultural do entre-lugar. Um espaço agora ocupado pela cultura, pela história da arte e da literatura, e a partir do qual todas as formas de arte passaram a ser concebidas como um texto, i.e., um constructo discursivo, com qual a ficção trabalha e que lhe serve de moldura. Quando L. Hutcheon afirmou que toda referência constituía um texto, i.e., “um sistema de signos que são unidades textuais pré-fabricadas”<sup>4</sup>, o que se queria era desviar o enfoque crítico da noção do sujeito/autor para a ideia de produtividade textual, com as suas várias vozes, como descreveria

---

<sup>4</sup> *Id.*: 185

também J. Kristeva e M. Bakhtin. O relacionamento entre autor/obra foi, a partir daí, substituído pela tensão dialógica entre leitor/obra, “que situa o *lócus* do sentido textual dentro da história do próprio discurso”<sup>5</sup>. Esta estratégia, dedicada aos estudos literários, já tinha sido anunciada por Antonio Candido quando, revendo a metodologia da historiografia literária brasileira, elaborou, em *Formação da literatura brasileira* (2000), o famoso conceito de “Sistema Orgânico Literário”, articulado pela tríade autor-obra-leitor.

Antônio Martins é um crítico teatral conceituado que escreve uma narrativa romanceada, um pseudorromance, ou melhor, um antiromance, na tentativa de reconstituir seu auto de defesa da acusação de estupro vinda de Inês, com a qual teria tido um suposto relacionamento. O que é relevante é o fato de o possível “estupro” representar a apropriação do corpo do outro sem o seu consentimento e a sua cumplicidade. Uma censura à apropriação da arte pela crítica? Ou do crítico pelo artista e pela obra de arte? O texto assume característica autoinvestigativa à medida que o narrador-protagonista se põe à prova. Antônio é o próprio investigador e o investigado, o que torna impossível de saber se é culpado ou inocente, porque há sempre um ponto de vista que se desdobra e se esconde através do artifício da construção ficcional. Esses são os protagonistas da narrativa brasileira atual, mas são também seus narradores fingidos à moda de Fernando Pessoa; são eles heterônimos em diálogo como narrador tradicional.

Num jogo de espelhos entre crítico, obra e artista a apropriação parece ser uma via de mão dupla. De fato, o romance se inicia com uma curiosa cena: Antônio esclarece que, quando viu Inês pela primeira vez, ela estava sentada num café conversando com um homem (posteriormente ficamos sabendo que esse indivíduo era Brancatti) e não pôde vê-la de corpo inteiro, somente o rosto cuja composição lembrava o semblante de uma princesa russa. E, porque não era o tipo de homem de abordagens e olhares ostensivos, foi através dos espelhos que a observação se deu, “discreta e oblíqua”.

---

<sup>5</sup> *Id.*: 166.

Desde o primeiro encontro fica explícita uma relação especular entre a atividade crítica e o objeto da obra de arte, ou seja, a modelo Inês. A imagem de Inês torna-se o texto, ou melhor, o hipertexto para as análises acerca das fronteiras do discurso crítico e da identidade cultural dos anos 1990. O quadro *A Modelo*, de Brancatti, descrito e criticado por Antônio, reúne múltiplas questões acerca da representação na pintura, i.e., as relações entre pintor, modelo e espectador. Essa mesma discussão encontramos no trabalho de Velázquez *As Meninas* e na metapintura de Picasso chamada de *Meninas*. Na década de 1950, Picasso, intrigado com as relações entre arte, representação e realidade que se estabelecem entre pintor, modelo e espectador, fez vários estudos sobre o sistema de valores na pintura e as diversas possibilidades de leitura da obra de Velázquez. Trata-se, neste caso, de 40 variações realizadas a partir da referida obra-prima do espanhol.

Quais seriam, então, os limites entre representação e realidade? Questionava também o personagem-crítico Antônio ao ver o quadro de Brancatti, cujo tema era *A Modelo Inês*:

[o quadro] mostrava Inês, sentada num tamborete, atrás do biombo negro, capturada no ato de vestir ou despir um penhoar ou quimono, de modo que se via um de seus seios — um belo, firme e pequeno seio — enquanto a sua perna rija se descobria inteiramente, por estar naturalmente esticada, deixando que se entrevisse, mais acima, a penugem de seu sexo. Sobre a borda do biombo, num naturalismo ostensivo, estavam jogadas uma calcinha e um sutiã. Tive um choque, porque era exatamente a materialização da minha fantasia na manhã posterior à bebedeira, e que, portanto, deixava o terreno da fantasia para entrar na realidade. [...] Também não havia dúvidas de que todo o ambiente reproduzido na tela era o do apartamento de Inês, mas despido de qualquer adereço supérfluo do ponto de vista das intenções do pintor e retratado de uma perspectiva oposta àquela da qual eu o observara, na maior parte do tempo, quando lá estive. Pois a cena era capturada atrás do biombo, deixando um espaço lateral aberto para que divisassem, ao fundo, a tela em branco e a muleta, sobre o cavalete, e o divã em que Inês adormecera antes de eu carregá-la até a cama, que aliás não podia ser vista na

pintura.<sup>6</sup>

Após descrevê-lo, Antônio passa analisá-lo. Vejamos, o que diz o personagem/narrador:

Uma crítica precipitada, de primeira impressão, bastaria aquela cruza naturalista para se rejeitar o quadro como um figurativismo de terceira categoria, aquém da arte, não subsistisse o fenômeno incômodo e escorregadio de vivermos o final de século em que as fronteiras dos valores acabaram por se diluir, propiciando que os padrões da subarte, subteatro e subliteratura fossem trazidos à tona e recuperados, de certa forma, por um intenção de referência, criticada ou não. E não seria lícito falar-se também de uma subcrítica associada a essa subarte?

[...]

Então, ainda que para rejeitar o quadro de Vitório, era preciso atentar para a possibilidade, apenas a possibilidade, de que ele teria se guiado por uma intenção de paródia, de presentificação de uma linguagem suspeita, que, talvez ele presumisse legitimaria a sua obra, enquanto a resguardava de previsíveis objeções contrapondo-a, numa *divergência* dentro da própria obra, a uma linguagem de outra ordem, do território da abstração e do pensamento, que se manifesta, fora da circunscrição do biombo, na tela vazia de formas sobre o cavalete e na muleta.<sup>7</sup>

O conceito de representação utilizado pela análise cultural está estritamente ligado ao conceito de discurso, formulado por Michel Foucault. Para este filósofo o discurso não se limita a nomear as coisas, ele cria as coisas. Nesse sentido o discurso seria tratado como um conjunto de signos que remeteria a conteúdos e representações. Os discursos criariam, neste caso, os sentidos que, por parecerem reais, teriam efeito de verdade e constituir-se-iam em signo de poder. Quais as relações entre poder e representação, sobretudo quando o ponto de vista oscila entre a expressão do artista e as perspectivas do crítico? De que maneira a linguagem se vincula à realidade? Quais são as fronteiras dos valores da obra de arte, quando são reconfiguradas a partir da referência? O problema da

<sup>6</sup> SANT'ANNA, S., 1997: 55-56.

<sup>7</sup> *Id.*: 90-91.

referência, sobretudo no caso do quadro de Brancatti, está vinculado à representação, identidade, legitimação e, conseqüentemente, ao poder.

A muleta apoiada sobre o conjunto, no dizer de Antônio, faria deste praticamente uma escultura, um *ready-made* duchampiano, isto se Inês não fosse realmente manca e não tivesse deixado ali, por descuido, a muleta. Mas nada disso tinha a ver com Duchamp, “a menos que Vitório houvesse citado Duchamp como uma piada, associando-o ao que havia de mais kitsch e retrógrado em arte”<sup>8</sup>. Após avaliar os propósitos pictóricos de Brancatti, Antônio passa a descrever a impressão que sentiu quando voltou ao apartamento de Inês:

Pois ao atingirmos o que poderia ser chamado de sala, fui assaltado por aquela sensação, vizinha da loucura — que iria estigmatizar-me daí em diante —, de que eu não penetrava num cômodo real, e sim num espaço preparado, onde havia algo de falso, que transcendia a mera decoração de um apartamento para tornar-se alguma coisa a mais, como por exemplo, um cenário, ou, mais abissalmente, o interior de um quadro, naturalmente de Vitório Brancatti.<sup>9</sup>

A referência a Duchamp não é sem motivo. Uma das ideias mais inquietantes em Duchamp resume-se em uma de suas frases: “o espectador faz o quadro”. Nesse sentido, Antônio também assumiria a coautoria da obra de Brancatti, pois, ao entendê-la como uma instalação da qual participaria, também criaria outra representação, através da qual deteria o poder da enunciação. Por outro lado, o valor de um quadro se mede pelos signos que eles nos revelam e pelas possibilidades de combiná-los. Isso quer dizer que a obra é uma máquina de significar. O quadro dependeria do observador, pois somente este poria em movimento o aparelho de signos que toda obra é. Os *ready-made* reclamam uma contemplação ativa, uma participação criadora. Ademais, Duchamp pôs entre parênteses menos a arte que a ideia moderna de obra de arte. O que denuncia os *ready-made* é a concepção da arte como coisa — “coisa artística” — que podemos separar de seu contexto vital e guardar em museus e outros depósitos de valores. Duchamp, ao contrário, pretendia reconciliar a arte

---

<sup>8</sup> *Id.*: 91.

<sup>9</sup> *Id.*: 94.

e a vida, obra e espectador — uma arte que obrigaria o espectador a converter-se em um artista. A arte, não muito diferente da teoria crítica, é para a Deleuze uma prática intensiva que visa a criar novos estilos e formas de pensamento, de percepção e de sensação das infinitas possibilidades de vida. Transportando-nos para além dos limites das identidades obrigatórias e das suas possibilidades de representação, a arte encarna os limites da própria vida, confrontando-se com os horizontes da morte. Segundo Rosi Braidotti, “La natura inumana dell’oggetto artistico consiste in una combinazione di elementi seduttivi non funzionali e ludici. Questo è precisamente ciò che i surrealisti intendevano per macchine celibi – una idea che Deleuze e Guattari hanno adottato e trasformato nella teoria del corpo senza organi, un flusso di divenire afunzionale e inorganico”<sup>10</sup>. Ao descontextualizar o objeto artístico, Duchamp cria um efeito de instabilidade semântica, criando novos sentidos e fazendo com que o objeto perca as suas fronteiras de significação. A reflexão de Antônio articula o pensamento conceitual dos dadaístas à estética surrealista e dissolve os juízos de valores relativos à compreensão e à produção da obra de arte. Assim como o próprio romance que se destaca pela estética da desorientação, a obra de Brancatti é mutável, dinâmica, perturba e desestabiliza o sujeito, transformando-o em coisa, porque o trata como puro objeto, ao passo que a obra mesma se quer como sujeito. Diz o crítico/narrador:

A verdade é que eu estava muito perto de uma iluminação crítica, ou talvez já a houvesse obtido, faltando apenas um fecho para organizá-las mentalmente. Uma iluminação crítica que equivale à arte, se é que não a superava, de modo que cabia e cabe a indagação: não poderá uma obra ser ao mesmo tempo péssima e provocativa, vulgar e estimulante, tornando relativo, para não dizer inútil, todo juízo de valor? O que, por sua vez, remetia e remete a uma pergunta: não poderá uma peça crítica torna-se uma obra de criação tão suspeita e arbitrária quanto *A Modelo*, de Vitório Brancatti?<sup>11</sup>

Entretanto, a iluminação crítica de Antônio residir sobretudo na indagação dos limites entre as obras de arte, e, no que diz respeito às fissuras

<sup>10</sup> BRAIDOTTI, R., 2014: 115.

<sup>11</sup> SANT'ANNA, S., 1997: 97-98.

da representação, definindo o processo de criação como a tensão entre a dissemelhança e similitude — a dialética do símil:

Trata-se, antes, como no memento da entrega amorosa, do realce de certas sensações e percepções, fazendo com que outras fiquem prejudicadas ou esmaecidas. Mas o registro de uma coisa nunca é a própria coisa, é outra coisa, às vezes melhor e verdadeira coisa, não sendo de admirar que para lá de toda a vaidade tantos almejem tornar-se artistas, criar obras.<sup>12</sup>

Essas considerações nos remetem ao dispositivo pictórico de René Magritte que dissociou a semelhança da similitude. Em *Isto não é um cachimbo*, Foucault acentua a natureza dialética da pintura de Magritte, baseada na tensão permanente entre a dissemelhança e a similitude, o que denominou de estética de *como se*: “A semelhança se ordena segundo o modelo que está encarregada de acompanhar e de fazer reconhecer; a similitude faz circular o simulacro como relação indefinida e reversível do similar ao similar”<sup>13</sup>. O que está em jogo na composição baseada na similitude é o critério da diferença, i.e., um tipo de discurso que não se limita a nomear as coisas que já existem, mas, além de nomear, ele cria outra coisa — cria algo mais. Isto parece claro na tela *La condition humaine*, de René Magritte, e é aqui que as referências de Antônio às questões da representação parecem encontrar ressonâncias.

Nesse quadro de Magritte tem-se o interior de uma habitação que focaliza uma janela. Através dessa janela pode se ver uma paisagem, mas encostado ao peitoril desta janela há uma tela (um outro quadro) que representa uma parte dessa paisagem. Assim o arvoredo, ou parte da paisagem representada no quadro, esconde a parte da paisagem situada atrás dele, fora da habitação. Ora, entre a paisagem que está “fora da janela” e a paisagem representada no quadro fixado no interior da habitação, há uma diferença mínima, quase imperceptível. É a diferença mínima que estabelece a semelhança ou a diferença entre o “mundo real” e o “mundo representado”. Trata-se, pois, da similitude, i.e., das relações entre as “imagens” que se articulam e permanecem na zona assintótica

<sup>12</sup> *Id.*: 106.

<sup>13</sup> FOUCAUT, M., 1988: 60-61.

entre o real e o imaginário. Nas palavras de Aguinaldo Gonçalves, “a linha assintótica que conduz a tensão entre o rito artístico e a realidade é a mesma que conduz a própria condição humana, caracterizada pela relação entre mito e experiência”.<sup>14</sup> Para o autor, a condição do homem seria como um esfera de vidro, dentro da qual ele permanece olhando lá fora sem poder tocar nada e vendo tudo através daquilo em que se tornou. O quadro de Magritte é essa representação da representação e o mesmo acontece com o quadro de Brancatti e com o discurso crítico de Antônio que faz circular o simulacro como relação indefinida e reversível do similar ao similar.

Esses movimentos abstratos, onde estão em jogo as ilusões, dependem do ponto de vista do observador. Como em *La condition humaine*, existem no quadro de Brancatti diferentes pontos de vistas: um interno, outro externo. O ponto de vista interno coincide com o olhar do próprio pintor Brancatti que captura a cena atrás do biombo, deixando um espaço lateral aberto para que se divisassem, ao fundo do quadro, a tela em branco e a muleta sobre o cavalete. Esses elementos que compõem o fundo (tela, cavalete, muleta) podem ser considerados como referências icônicas que entram em conflito com o que está em primeiro plano *A Modelo*. O biombo funcionaria como uma moldura que delimitaria os dois pontos de vista: o do observador e o do pintor (metaforicamente falando a do crítico e do artista), além de servir de parede imaginária que separa a modelo (pintada da no primeiro plano) de todo cenário montado, inclusive com uma tela “em branco”, preparada para receber a imagem da tal modelo. Esta tela, por sua vez, é iconizada no ponto de fuga da representação. Teríamos, portanto, várias sobreposições de imagens. Nesse sentido o ponto de vista do pintor não seria o mesmo do observador do quadro. A função da moldura, segundo Uspenski<sup>15</sup>, é demarcar fronteiras. São elas que conformam a representação:

<sup>14</sup> GONÇALVES, A. J., 194: 294.

<sup>15</sup> Ver USPENSKI, B. A., 1979: 131-217. Segundo o autor o ponto de vista de dentro (interno) é aquele que pressupõe o estado interior da personagem (ou do pintor), enquanto que o ponto de vista de fora utiliza-se da posição de um observador externo. O ponto de vista externo não condiz com o ponto de vista do artista e sim com o do observador. O ponto de vista está relacionado ao sistema de perspectiva que o pintor aplica.

Se a obra pictórica é realizada a partir do ponto de vista do observador externo, como vista de uma janela, a função das molduras reduz-se a designar as fronteiras da representação. No entanto, se a obra pictórica é construída a partir do ponto de vista do observador [pintor] que se encontra dentro do espaço representado, as molduras desempenham outra função ainda, não menos importante: marcam a passagem de um ponto de vista externo para um ponto de vista interno e vice-versa.<sup>16</sup>

Sem dúvida, o biombo é o ícone que marca as fronteiras entre a crítica e a ficção, o divisor de águas entre Antônio e Brancatti. O rompimento dessa fronteira se dá em três momentos distintos: primeiro, quando Antônio deixa de ser observador (ponto de vista externo) e adota o ponto de vista interno, o do pintor. Por isso ele tem a impressão de estar sendo observado por Brancatti ou Lenita, que alguém se ocultasse atrás do biombo para espioná-lo. Segundo, ao penetrar no ambiente que servira de cenário para o quadro, Antônio passa a fazer parte da cena que será pintada sobre a tela, ainda em branco, preparada por Brancatti, e, por último, ao possuir Inês, uma figura inerte e submissa ao olhar do seu crítico e criador, ele “funde-se” com o objeto artístico.

Esse movimento de passagem do ponto de vista externo para um ponto de vista interno está presente também na tela *As Meninas*, de Velázquez, quando o pintor utiliza um enorme cavalete para marcar as fronteiras entre o olhar do observador externo e o do pintor, que se situa dentro do próprio quadro. Ao lado deste cavalete, ele olha para os seus modelos, cuja imagem aparece refletida em um pequeno espelho pendurado na parede do fundo. Foucault observa em uma análise de *As Meninas* que o lugar do modelo, atendendo a exigência do olhar do pintor, é exatamente aquele onde se encontra o observador. Todo observador que se ponha em frente ao quadro figura como modelo do pintor. Se cogitássemos que o quadro de Brancatti pudesse ter essa mesma estrutura da tela de Velázquez (exceto a presença do pintor, que estaria escondido atrás do biombo), o tal espelho, presente em *As Meninas*, não poderia equivaler-se à tela em branco que compõe o cenário de *A modelo*? Por que, então, tal tela não teria sido pintada por Brancatti? Estaria ele esperando a presença

<sup>16</sup> USPENSKI, B. A, 1979: 169.

do crítico-personagem para completar a sua cena? Se a nossa hipótese estiver correta, Antônio teria sido vítima de uma armadilha de Brancatti, que precisaria integrar o elemento da crítica a sua obra e obter dela a cumplicidade necessária à sobrevivência e à publicidade. E isto somente seria possível se transformasse Antônio parte de sua obra, aprisionando-o naquela "tela (ainda) em branco", alterando o seu ponto de vista, para tê-lo como cúmplice e adversário ao mesmo tempo. Para o crítico-narrador, tornar-se parte da obra significaria desvendar os mistérios da criação e compreender a complexidade do ato de representação, inerente à condição humana de significar.

### 3.Considerações finais

A mudança do ponto de vista implica, portanto, alterar o foco, o discurso e os efeitos de poder que ele põe em movimento. O que está em jogo nesses lugares móveis e plurais, onde os discursos se alteram é a identidade e o poder. Conforme Tomaz Tadeu da Silva "a representação não é um campo passivo de mero registro ou expressão de significados existentes. [...] Os diferentes grupos sociais utilizam a representação para forjar a sua identidade e as identidades dos outros"<sup>17</sup>. Por sua vez a identidade só faz sentido numa cadeia discursiva de diferenças, isso quer dizer que identidade e diferença são construídas a partir da representação e é o poder que lhe confere seu caráter ativo e legitimidade. O litígio entre Antônio e Brancatti reside na busca de legitimação, identidade e poder. Antônio é julgado por um crime que diz não ter cometido, mas a sua infração não está no possível estupro, mas na dificuldade de ler os signos da cadeia discursiva da diferença, o discurso cultural do entrelugar: "[...] a obra de Brancatti continua a desafiar-me, ocupando um território para além das artes plásticas ou do teatro, impedindo-me de avaliá-la com objetividade e imparcialidade, ainda mais por considerar-me encerrado dentro dela junto com Inês"<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> SILVA, T. T., 1998.

<sup>18</sup> SANT'ANNA, S., 1997: 132.

A dúvida de Antônio acerca do próprio ato de violência cometido contra Inês tem a ver com a sua falta e compreensão crítica e analítica da obra de Brancatti. A dificuldade de instalar-se nessa cadeia significante da diferença torna as análises e o comportamento de Antônio confusas e paranoicas. O seu relato revela as dificuldades com as experiências identitárias que “disseminam”, vão além da representação como consciência analógica da semelhança. O significado, nessa nova visão, é produzido no movimento do significante ao significado. Não há mais uma relação unívoca entre plano de expressão e plano de conteúdo, entre materialidade da língua, entre uma palavra ou um nome, seu referente ou conceito. O que era chamado de significado agora é visto como efeito de significado.

Eis aqui a angústia e a agonia de Antônio. O discurso fronteiriço cria uma espécie de fissura na linguagem, e uma cisão do sujeito, devido à ruptura na cadeia significante, o que gera a “esquizofrenia”, uma espécie de disfunção linguística — um amontoado de significantes distintos não relacionados. Com o rompimento da cadeia de significação, o esquizofrênico se reduz à experiência dos puros significantes materiais, ou seja, puros presentes, não relacionados no tempo.

O relato de Antônio corresponderia à operação paranoica que se instala em seu centro de significância. A rigor, no regime despótico do paranoico, os signos não constituem somente uma rede infinita, mas a rede dos signos é infinitamente circular. Entretanto o que conta é menos essa circularidade dos signos do que a multiplicidade dos círculos ou cadeias. O que ocorre, nesse caso, é que o significado não para de fornecer novamente significante, de recarregá-lo ou de produzi-lo, por isso a interpretação se estende até o infinito e não há mais nada para interpretar que não seja uma interpretação. A importância da linguagem e da narração para a constituição identitária é resumida nesse trecho, pronunciado pelo crítico:

[...] eu diria que se estupro houve, rigorosamente falando, ele teria acontecido dentro de um quadro, cenário, instalação — ou seja lá como for que se queira classificar aquela obra — fazendo parte da mesma [...].

E para escrever, como e de fato escrevo, sobre tal obra, expondo-a, e o que existencialmente circundou, em todas as suas contradições,

truques, ambigüidades e divergências, jamais poderia lográ-lo no espaço crítico de um jornal e sim gerando minha própria obra.<sup>19</sup>

O movimento de criar a própria obra para explicar a outra ilustra bem o regime de signos como agenciamento de enunciação. Talvez a mais importante seja o deslocamento do sujeito que nunca é condição de linguagem e causa do enunciado, pois não existem sujeitos e sim agenciamentos coletivos de enunciação, por isso a construção da representação, da identidade e poder se dá a partir de um *locus* específico de enunciação, de fora para dentro. Os sujeitos (Antônio, Brancatti, Inês) que emergem dessas fissuras são aqueles que não podem ser contidos no interior do signo analógico. Eles emergem enquanto articuladores do discurso, no espaço da enunciação, na ambivalência de seu desejo pelo outro. Um sujeito cujo desejo pelo outro é duplicado pelo desejo da linguagem, que fende *a diferença entre Eu e Outro, tornando parciais ambas as posições*.

*Um crime delicado* nasce, portanto, das imagens que Antônio Martins possuía de Inês e dos diálogos derivados dessa relação. O romance se desconstrói sob o olhar de seu narrador-protagonista que (re)vela a intimidade com suas personagens, em um texto que, para existir enquanto discurso, necessita de um leitor-espectador a quem possa se confessar. Antônio projeta-se no leitor idealizado, crítico competente e imparcial, mas incapaz de puni-lo ou absolvê-lo. Ao considerar os valores pós-modernos e os efeitos da globalização que dissolvem fronteiras e realidades, e incidem sobre a nova configuração da arte, e na tentativa dissimulada de se defender do “possível” estupro, o protagonista elabora uma narrativa metaliterária isto porque os eventos históricos são sempre percebidos como uma descontinuidade, portanto, são as elaborações teóricas e narrativas que bem ou mal os modelam.

---

<sup>19</sup> *Id.*: 127-132.

## Bibliografia

BRAIDOTTI, Rosi (2014). *Il postumano: la vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte*. Roma: DeriveApprodi.

CANDIDO, Antonio (2000). *Formação da literatura Brasileira: momentos decisivos*. 6.<sup>a</sup> ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, V.1.

DELEUZE, Gilles (1991). *A dobra: Leibniz e o barroco*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Papirus.

FOUCAUT, M (1988). *Isso não é um cahimbo*. 2 ed. Trad. Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

HUTCHEON, Linda (1991). *A poética do pós-moderno: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago.

JAMESON, Fredric (1997). *Pós-Modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio*. 2. ed. Trad. Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática. [cf. Título e referência completa, e data]

SANT'ANNA, Sérgio (1997). *Um crime delicado*. São Paulo: Companhia das Letras.

SILVA, Tomaz Tadeu da (1998). *A poética e a política do currículo como representação*. 21.<sup>a</sup> Reunião Anual da ANPEd, Caxambu (MG): GT Currículo, setembro.

USPENSKI, B. A. (1979). Elementos estruturais comuns às diferentes formas de artes. Princípios gerais da organização da obra de arte. In: *Semiótica russa*. Org. Bóris Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, pp. 131-217.





## CONSELHO CIENTÍFICO

**Fernando Cristóvão**

(Universidade de Lisboa / CLEPUL)

**Isabel Moran Cabanas**

(Universidade de Santiago de Compostela)

**João Relvão Caetano**

(Universidade Aberta)

**José Ignacio Ruiz Rodríguez**

(Universidad de Alcalá / Universidad Libre de Infantes Santo  
Tomás de Villanueva)

**José Maria Silva Rosa**

(LusoSofia/UBI)

**Luísa Paolinelli**

(Universidade da Madeira)

**Luiz Eduardo Oliveira**

(Universidade Federal de SERGIPE – Núcleo de Estudos de  
Cultura)

**Maria Manuel Baptista**

(Universidade de Aveiro)

**Petar Petrov**

(Universidade do Algarve)

**Stelio Furlan**

(Universidade de Santa Catarina / Florianópolis)





Esta publicação foi financiada por Fundos Nacionais através da FCT  
– Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P. no âmbito do Projecto  
“UID/ELT/00077/2013”







**CLEPUL** Centro de Estudos  
e de Investigação em  
Linguística e Literatura  
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa



**U FLUL**  
LETRAS  
LISBOA

**FCT** Fundação  
para a Ciência  
e a Tecnologia