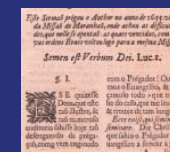
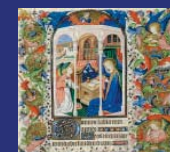


Dezembro de 2004

Revista de Letras

3

# Revista de Letras



3

Série II  
Dezembro  
de 2004



Departamento de Letras  
Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro  
Apartado 202  
5001-911 Vila Real - Portugal

DEPARTAMENTO DE LETRAS

UNIVERSIDADE DE TRÁS-OS-MONTES E ALTO DOURO

UNIVERSIDADE DE TRÁS-OS-MONTES E ALTO DOURO  
DEPARTAMENTO DE LETRAS

# *Revista de Letras*

Série II

Nº3

**Dezembro de 2004**

## REVISTA DE LETRAS

Revista de Letras / ed. Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Departamento de Letras; dir. José Esteves Rei e Carlos Assunção; org. Fernando Alberto Torres Moreira, José Barbosa Machado e Maria Assunção Morais Monteiro. – Série II, n.º3 (Dezembro de 2004) – Vila Real UTAD, 2005 –. – Continuação de: Anais da UTAD. – Contém referencias bibliográficas. – Periodicidade Anual –.

ISSN: 0874 -7962

I. Rei, José Esteves, dir. / II. Assunção, Carlos da Costa, dir. / III. Moreira, Fernando Alberto Torres, org. / IV. Machado, José Barbosa, org. / V. Monteiro, Maria da Assunção Morais, org. / VI. Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro.

Concepção da capa, composição do texto e design de José Barbosa Machado.

# Índice

## *Ensaaios*

- Diogo de Teive e a dramaturgia quinhentista em Portugal  
*Nair de Nazaré Castro Soares* ..... 3-19
- Edição semidiplomática do *Regimento Proueytoso*  
*contra ha Pestenença*  
*José Barbosa Machado*..... 21-42
- O herói n'Os *Lusíadas* de Camões e na *Jerusalém*  
*Libertada* de Tasso. Dois percursos para a Transcendência.  
*Luísa de Castro Soares* ..... 43-56
- Eça e a Renascença  
*Henriqueta Maria Gonçalves* ..... 57-80
- Auto-retrato ou ideologia de Eça de Queirós*  
*João Bartolomeu* ..... 81-99
- A Insularidade no diário *Era Uma Vez o Tempo*  
de Fernando Aires  
*Maria da Assunção M. Monteiro e Adília Araújo* ..... 101-117
- Guadalajara: A tradição sob a lupa*  
*Milton M. Azevedo* ..... 119-127
- Witchcraft, Initiation and Cultural Identity  
in *Rudolfo Anaya's Bless Me, Ultima*  
*João de Mancelos* ..... 129-134
- Collective Memory in Translation: Teolinda Gersão's  
*A Árvore das Palavras*  
*Karen Catherine Sherwood Sotelino*..... 135-150

Cinema e Literatura: paralelismos da montagem paralela  
*Anabela Branco de Oliveira* ..... 151-161

Da Didáctica do Manual: surgimento e queda  
ou renovação do manual escolar?  
*José Esteves Rei* ..... 163-170

Promover um destino termal: optar por uma aproximação  
individualista ou colectiva? O caso das termas do Alto Tâmega  
*Veronika Joukes* ..... 171-189

Jardins, Memória e Identidade: *The Country of the Pointed Firs*  
*Isabel Maria Fernandes Alves* ..... 191-201

Uma estratégia comunicativa: as perguntas retóricas  
*Gonçalo Fernandes* ..... 203-218

### ***Vária***

Recensões ..... 219-226

Apresentação de teses  
no e do Departamento de Letras ..... 227-229

## Diogo de Teive e a dramaturgia quinhentista em Portugal

*Nair de Nazaré Castro Soares*  
Universidade de Coimbra

Diogo de Teive, o humanista do século XVI que escreveu toda a sua obra em Latim, foi historiador da gesta lusa, prosador, poeta inspirado, dramaturgo.

A sua vida (nascido em 1513 ou 1514 e ainda era vivo em 1569), cheia de variedade e aventura, decorreu em vários centros culturais europeus, desde o Colégio de Santa Bárbara, em Paris, onde foi um dos bolseiros d'el Rey, à Universidade de Salamanca, Toulouse, Poitiers, Bordéus e outras paragens. Adquirida uma sólida formação humanística na Europa, nela se tornou prestigiado mestre de Retórica, sendo um dos “bordaleses” que vieram da *Schola Aquitanica*, do Colégio de Bordéus, com André de Gouveia fundar o Colégio das Artes, em Coimbra, em 1548.

No seu processo na Inquisição, Teive fala de si, desde os doze anos até à idade adulta, das cidades europeias onde estudou letras latinas e gregas e também leis, onde leccionou, e apresenta-se como uma pessoa «facil e conuersavel cõ todos e principalmête cõ homens de letras» (Brandão, 1943).

No apogeu do Humanismo Português, desde 1548, ensina no Colégio das Artes, em Coimbra, a Primeira classe de Retórica, onde teve alunos que honraram o seu magistério – e que nas suas obras mostram a influência do mestre –, como é o caso do apóstolo do Brasil, poeta e dramaturgo José de Anchieta, S. J.

Em 10 de Setembro de 1555, o Colégio das Artes – devido à morte inesperada de André de Gouveia e à suspeição de heresia de alguns dos seus prestigiados mestres – é entregue, pela mão do então Principal Diogo de Teive, aos Jesuítas, que teriam o monopólio da educação entre nós até ao tempo do Marquês de Pombal.

O teatro, em Portugal, floresce à sombra das instituições escolares.

O reconhecimento do seu papel pedagógico, manifestado por alvarás régios de D. João III que prescreviam a realização de representações na Universidade, à semelhança do que acontecia nos diversos colégios da Europa, preside ao espírito da definição curricular do Colégio das Artes (BRANDÃO, 1939: 47-48). É sobretudo com a criação deste Colégio que a composição e a

pragmática teatral fazem parte integrante da *ratio studiorum*, como elementos fundamentais na formação retórica e moral dos alunos (VINET, 1941).

Coimbra vai conhecer um renovado vigor com a presença, no meio académico, de autores eminentes de tragédias novilatinas: os «Bordaleses» George Buchanan, Guillaume de Guérente e Diogo de Teive.

A encenação de peças de autores antigos ou da autoria de mestres ou de alunos, no acto de graduação em Artes, empresta cor e brilho à vida estudantil, pois ultrapassa os limites da comunidade académica e envolve, no entusiasmo pelo espectáculo, a própria comunidade civil (SOARES, 1996: 220-221).

Mas nem só em Portugal o teatro se cultiva e desenvolve nos Colégios universitários, alfobres de ideias novas e centros de renovação cultural. O intercâmbio intelectual, favorecido pelo magistério de mestres comuns nos vários colégios europeus – onde a língua de comunicação e de ensino era o latim –, desempenha um papel de relevo nas origens e evolução da arte dramática, no século XVI.

Compreende-se assim que, nesta época, o discurso dramático e mesmo o discurso literário, em geral, qualquer que seja o género cultivado, revele profunda influência da retórica escolar (LECOINTE, 1993: 88-99).

A pedagogia retórica que visa a perfeição do discurso, a partir do estudo aturado dos autores clássicos, no original, assenta na prática da memória e na *ars combinatoria*. Estas, sendo postas ao serviço da *multiplex imitatio*, tão defendida pelos humanistas desde Petrarca, permitem que as *exercitationes* não sejam meras *repetitiones* e se tornem muitas vezes esboços, senão mesmo sólidos alicerces de obras literárias. Os próprios *themata* escolares, de carácter predominantemente celebrativo, a que o género demonstrativo dá o tom, influíram nas diversas formas literárias e de sobremaneira na dramaturgia quinhentista, maneirista e barroca.

A tragédia – que combina a sublimidade do estilo com o lirismo das odes corais – vai ser um género privilegiado no Renascimento.

Dirigida a despertar emoções num público receptor, a tragédia define-se como experiência emocional e intelectual, com uma função emotiva, um valor didáctico (HALLIWELL, 1986: 62-81; CROALLY, 1994: 23-33).

Instrumento sedutor da mimese dramática é a linguagem, a palavra, a que a Poética e a Retórica, com seus recursos estilísticos, conferem força e vigor expressivos. Através do debate e do confronto de ideias das diferentes personagens, a tragédia combina o discurso ético e o agonístico, e os três géneros retóricos, demonstrativo, deliberativo e judicial, com predominância do primeiro.

Sem deixar de ser sobretudo um «poema sacro», na esteira da herança medieval, e de acordo com os padrões de sensibilidade da época, a tragédia

transpõe para as figuras bíblicas todo um realismo simbólico que as identifica, no seu comportamento, no seu agir consciente ou involuntário, com personagens do mundo real contemporâneo, com suas paixões, conflitos e problemas muito actuais.

Não quer isto dizer que a história e a mitologia não continuassem a servir de inspiração aos poetas dramáticos quinhentistas, em latim e em língua vulgar, como o provam, entre nós, a desaparecida tragédia *Cleópatra* de Sá de Miranda, a *Ioannes Princeps Tragoedia* – a *Tragédia do Príncipe João* – de Diogo de Teive e a *Castro* de António Ferreira. Os modelos da Antiguidade e os seus mitos cativaram dramaturgos da dimensão de George Buchanan que à tradição do teatro de carácter alegórico, ainda dominante, quis ver substituído o gosto da inspiração nos modelos clássicos. Foi com esse objectivo, e para fazer brotar nos escolares o amor da Antiguidade – como abertamente o declara na *Buchanani uita scripta ab ipso* (BUCHANAN, 1725: §§ 30-37) – que ele compôs as suas tragédias. Representadas no Colégio de Bordéus, como testemunha o então aluno Michel de Montaigne (*Essais*, I. 26), foram-no muito provavelmente em Paris, Coimbra e Cambridge, onde Buchanan ensinou.

A produção dramática do humanista escocês, marco importante nas origens do teatro moderno europeu – é considerado o mestre dramático da Pléiade –, inclui duas tragédias de assunto bíblico, *Baptistes*, menos rica e movimentada do que *Jephthes*, modelada sobre a *Ifigénia em Áulide*, que vai servir de fonte de inspiração ao teatro posterior (WATSON, 1954: 65-77). São ainda da sua autoria as traduções livres de Eurípides, *Medea* e *Alcestis*, em que a temática amorosa, tão ao gosto renascentista, entra como elemento do conflito.

Diogo de Teive, o português que percorrera os diversos centros intelectuais da Europa, onde adquirira uma dimensão de saber e mentalidade verdadeiramente humanistas, é autor, como Buchanan, seu colega e amigo, de duas tragédias bíblicas *David* e *Judith*.

*David*, sobre o episódio de Golias que David abateu com a sua funda, foi levada à cena em Santa Cruz, no claustro da Portaria, em 16 de Março de 1550, por ocasião do bacharelato em Artes de D. António, filho do Infante D. Luís – irmão de D. João III.

Mais de um século havia decorrido e ainda se conservavam na memória os coros das moças de Israel, acompanhados de música suave, que saudavam o regresso do herói vitorioso: *percussit Saul mille, et David decem millia* ‘abateu Saul mil, e David dez mil’ (SOARES, 1999: 20).

Ambas as tragédias bíblicas de Teive se perderam. Exercício de adestramento da língua latina, da retórica e da poética, decerto compôs Teive estas tragédias para serem interpretadas pelos seus discípulos. À semelhança do que acontecia nos grandes centros intelectuais da Reforma, que contava com pedagogos como Johan Sturm e Philippe Melancton, a temática bíblica



era privilegiada, no teatro europeu e português.

A apresentação em cena de figuras do Antigo Testamento, ou da hagiografia cristã, ou de parábolas do Evangelho permitia ao poeta trágico, pedagogo humanista, fazer o paralelismo entre o passado bíblico e o presente e debater os problemas mais prementes da sociedade contemporânea, de índole política, social e religiosa, numa assimilação perfeita dos temas da Sagrada Escritura aos temas do Humanismo.

Se há continuidade entre os temas destas obras e os do teatro medieval de inspiração religiosa, tem que ser realçada uma diferença significativa nesta produção humanista – que cativou os «Bordaleses» e os pedagogos reformistas europeus e veio a dar o tom e a especificidade ao teatro jesuítico: o seu valor estilístico e estético, onde a música e a riqueza cénica se impõem. Dirá, no Prefácio da edição das suas obras, o Pe. Luís da Cruz, S. J.: ‘Os coros existem em todas essas peças. Sem música, o teatro não agrada. E além de flautas, que nunca faltam, entre nós espera-se sempre o canto’ – *Chori sunt in omnibus istis actionibus. Sine harmonia theatrum non delectat. Et praeter tibias, quae nunquam defuerunt, semper apud nos cantus expectatus est.* (CRUZ, 1605: 8).

Fora do teatro escolar, compõe Diogo Teive a sua *Ioannes Princeps tragoedia*, a *Tragédia do Príncipe João* – verdadeiro treno à morte do último dos filhos de D. João III, o pai do nascituro D. Sebastião, *O Desejado* (SOARES, 1999).

Escrita por um professor do Colégio das Artes, *A Ioannes princeps* – não há sequer notícia da sua representação – não é uma tragédia de escola. Este facto não a arranca, contudo, do contexto poético-dramático em que se insere e não invalida o seu significado social, na contextura emocional e política da nação portuguesa.

A obra dramática de Teive, como toda a produção novilatina da época, é profundamente influenciada, na forma, na ideologia, na linguagem e na concepção trágica pelo teatro de Séneca, tão conhecido e divulgado. Nela dominam a análise psicológica, os monólogos, as confidências, a afirmação constante dos sentimentos dos protagonistas, que se revelam em plena maturidade desde o início, o que vai retardando a acção e lhe confere uma certa passividade de movimento dramático. Era o gosto, corrente na época, por um estilo empolado, cheio de retórica e sentenças morais, bem característico da obra do Cordovês, tão conhecido e divulgado.

Todavia, a *Tragédia do Príncipe João*, apesar de ter Séneca como modelo, apresenta um certo número de aspectos que marcam a sua independência e definem a sua originalidade.

A cultura literária e o próprio magistério docente de Teive, que o mantinham em contacto permanente com as letras clássicas, permitiam-lhe utilizar os autores da Antiguidade de tal modo que os traços imitados se

afigram, por vezes, como puras reminiscências. É assim que se encontram disseminados por toda a obra passos de Virgílio, Horácio, Ovídio, dos poetas elegíacos, de Lucrécio. No entanto, muitos dos aspectos pertencentes à tradição clássica e nomeadamente senequiana, enquadram-se de tal modo na própria ideologia do Humanismo renascentista, que é difícil avaliar até que ponto Teive teve intenção de imitar ou simplesmente procurou exprimir a mentalidade do tempo.

Tragediógrafo neolatino criativo e bom poeta, Diogo de Teive terá marcado de forma impressionante a dramaturgia quinhentista em Portugal, em latim e em vulgar.

A ajuizarmos pelo acervo da tragédia jesuítica neolatina, não há dúvida de que – desde o iniciador do género, em Coimbra, o Padre Miguel Venegas, S. J. – o teatro da Companhia de Jesus muito ficou a dever a Diogo de Teive, como o provam os estudos que lhe têm vindo a ser dedicados, recentemente.

Considerada fonte da *Castro*, não só pela escolha do tema nacional, mas ainda no que se refere aos cânones estéticos e a certos traços temático-estruturais, a *Tragédia do Príncipe João* de Diogo de Teive adquire um peso singular, na história e na crítica literárias nacionais.

Ao compor a tragédia sobre a morte de Inês de Castro, o jovem poeta dramático António Ferreira – a quem, no dizer de D. Francisco Manuel de Melo, amanhecera o estilo sublime (MELO, 1970: 44) – rende homenagem ao «mestre». Fá-lo, contudo, sem subserviência.

A *Castro* de António Ferreira impõe-se como um afloramento dramático de génio, a nível nacional e europeu, como o provam as muitas imitações literárias e artísticas do tema, desde o século XVI aos nossos dias.

Muitas têm sido as fontes apontadas para a tragédia *Castro*.

Luís de Matos foi o primeiro crítico a notar e a estabelecer semelhanças entre a tragédia de António Ferreira e a *Ioannes Princeps* de Diogo de Teive, aspecto que pudemos aprofundar e desenvolver (MATOS, 1937: 40-44; SOARES, 1999: 97-132).

É sabido que António Ferreira admirava profundamente Teive e foi seu amigo dilecto. Numa das suas éclogas, coloca Tévio, às «Musas /Novo Apolo» (*Écl.* V, vv.32-33), como juiz de uma contenda entre pastores. A ele dedica também a *Carta* IV do Livro II, em que confessa: «ousou contigo/ o que com outro eu somente ousara/...eu te amo, / eu te honro, douto mestre, doce amigo» (vv. 56-60). Embora António Ferreira não tivesse sido discípulo de Teive, no Colégio das Artes, pois frequentava já, a essa altura, a Universidade, no entanto, como tal se considera – sem dúvida pelo muito que aprendera nas suas obras e no seu convívio literário. Este convívio com humanistas como Diogo de Teive justifica a formação grega, que é de crer que Ferreira possuísse, de par com a

sua comprovada formação latina (PEREIRA, 1972: 39-76).

Seguindo a data precisa de 1557 que Carolina Michaëlis aponta para a composição da *Castro*, ou mesmo a que propõe Adrien Roig que tem por limite *ad quem* o ano de 1556, altura em que Ferreira deixa Coimbra, podemos supor que este poeta teve conhecimento, em manuscrito, da *Ioannes Princeps*, pois, embora redigida em 1554, só em 1558 veio a lume, na edição dos *Opuscula aliquot* (TEIVE, 1558).

E se os unia uma amizade, que «nunca esquecida foi, nunca mudada» (Livro II, *Carta IV*, vv. 11-12), esta hipótese afigura-se-nos quase uma certeza. Confrontando as duas obras em pormenor, verifica-se a existência de afinidades.

Entre estas, a intenção de se reportarem a um assunto nacional e histórico, com implícitas reflexões políticas em que se espelha, para além dos factos, o pensamento humanista.

Muito embora a tragédia de carácter tópico se encontre já na literatura grega e latina, todavia a mitologia foi, na Antiguidade, e continuou a ser no Renascimento, a grande fonte de inspiração trágica. Albertino Mussato, precursor do humanismo italiano, já tinha, no entanto, composto a tragédia *Ecerinis*, de assunto nacional. Diogo de Teive, na *Ioannes Princeps*, segue-lhe o exemplo e alerta talvez o espírito de Ferreira para um tema da história pátria que se tornara já lendário, sugerindo o carácter intemporal próprio da tragédia antiga.

A *Tragédia do Príncipe João*, ao tomar por tema a morte do príncipe, único herdeiro do reino, ocorrida dezoito dias antes do nascimento de seu filho, D. Sebastião, revela-nos, em toda a sua dimensão, um problema político actual, que abalou o país inteiro e comoveu todos os poetas, em língua latina e portuguesa (SOARES, 1999: 37-57).

Se o mesmo não acontece inteiramente na *Castro*, que trata um tema do séc. XIV, nem por isso António Ferreira deixa de imprimir na sua obra certa actualidade política, quando introduz nela reflexões de interesse em qualquer época histórica, como a problemática da liberdade individual e suas limitações no espaço social e político, a diversidade de interpretações que o homem dá dos erros e da justiça, a temática do bom rei e do tirano, que adquire uma nova dimensão, no século XVI, à luz da doutrina de Maquiavel (SOARES, 1994: 198-208; SOARES, 1996: 189-193).

Do ponto de vista da técnica dramática, caracterizam-se ambas, como seria de esperar, por uma estrita fidelidade aos preceitos da *Arte poética* de Horácio, no que respeita à divisão em cinco actos, à unidade de acção, ao tempo dramático – já que a unidade de lugar é apenas estabelecida por Ludovico Castelvetro em 1570. Mesmo no que se refere às personagens, Ferreira não coloca geralmente, como acontece em Teive, mais do que uma ou duas figuras simultaneamente

em cena, pelo que o acto IV, que contém maior número delas, é uma excepção. Assim se explica que Álvaro Gonçalves, um dos algozes de Inês, não figure entre os Conselheiros que, neste acto, convencem o Rei a permitir a morte da heroína.

No entanto, estes aspectos são característica comum a quase todo o teatro do Renascimento. A dramaturgia quinhentista, de tema bíblico, mítico ou histórico define-se pelas marcas impressivas de um código poético comum – quer a linguagem e a expressão poética se ajustem ao modelo do teatro neolatino, de marcada influência senequiana, quer informem o teatro em vulgar, que acolhe as novidades estético-formais dos dramaturgos italianos do *Cinquecento*.

Anotámos já com pormenor os aspectos ideológicos que aproximam a Tragédia do *Príncipe João* e a *Castro*, por exemplo, no plano político, nomeadamente no que toca ao conceito de realeza e à caracterização do «leal servidor»; a par dos aspectos ideológicos, os temático-estruturais, como o motivo do sonho, o papel da aia, o tema do amor e sua expressão, nas personagens principais e ao longo dos coros (SOARES, 1999: 97-132).

Depois de verificar semelhanças de conteúdo, por vezes até literais, que ocorrem em ambas as tragédias, apesar dos aspectos fundamentalmente diversos que determinam a estrutura e o teor de cada uma delas, é possível falar de imitação, por parte de Ferreira, em relação à obra de Teive?

Quanto a nós, não se pode duvidar de que pelo menos tenha tido conhecimento dela, dado que muitas das coincidências encontradas são mais do que casuais. Apesar disso, se analisarmos em conjunto as linhas gerais que presidiram à elaboração de ambas as tragédias, notaremos as diferenças que neste particular podem apontar-se. Refiram-se, a título de exemplo, algumas das mais expressivas.

António Ferreira não tentou escrever a sua tragédia em latim: preferiu a língua vernácula, que sempre defendera. Nem se poderia esperar outra atitude do poeta que, na *Carta a Pedro de Andrade Caminha*, entoia um verdadeiro hino à língua portuguesa (FERREIRA, 1940: 48):

«Floreça, fale, cante, ouça-se, e viva  
A Portuguesa língua, e já onde for  
Senhora vá de si soberba, e altiva.  
Se téqui esteve baixa, e sem louvor,  
Culpa é dos que a mal exercitaram,  
Esquecimento nosso e desamor»

Era esta a linha dos defensores da língua vulgar desde Dante, Trissino, Bembo, Sperone Speroni, para falar apenas dos italianos que inspiraram o discurso de autores como Du Bellay, ou mesmo João de Barros.

A língua vernácula tinha já sido preferida, na tragédia *Sofonisba*, por Trissino – o autor que defendera nos *Orti Oricellari* a língua nacional, com uma obra polémica em louvor do *De vulgari eloquentia* de Dante – ou por Rucellai, na *Rosmunda*, dramaturgos que inspiraram ainda Ferreira na adopção do verso solto.

Mas é no que toca ao papel do coro, que há diferenças expressivas entre as tragédias de Teive e de Ferreira: na *Castro*, em decassílabos, por vezes com quebrados de quatro e seis sílabas, o coro é «dramático e lírico, é personagem e canto» (PIMPÃO, 1972: 441) e dissemina-se por entre as falas das várias cenas, sem deixar, no entanto, de ter a função de dividir a tragédia nos canónicos cinco actos. Vai neste sentido a afirmação de Ettore Paratore sobre o papel do coro na *Castro*: «Se in alcune scene dialoga coi personaggi, ha soprattutto la funzione di dividere la tragedia nei canonici cinque atti, mediante i *sui* quattro intermezzi [...]. Sotto questo aspetto nessuna opera d'arte moderna si adegua così strettamente a un aspetto fondamentale della poesia senecana» (PARATORE, 1962: 297).

Na *Tragédia do Príncipe João*, o coro surge apenas no fim de cada acto, à maneira senequiana, o que confere à peça um movimento dramático menos intenso; com as suas meditações líricas, que reforçam a temática do episódio anterior ou que a ela se ligam, nunca intervém na acção da peça, a não ser no seu final, no epílogo. O coro não tem assim, nesta tragédia, função explícita de personagem. No entanto, quando, no meio do acto V (vv. 1228-1259) ele se desdobra em primeiro, segundo, terceiro e quarto coros – que falam uns após outros, em trímetros iâmbicos, e não em metros líricos –, notamos que houve uma tentativa de personificar um coro que, até então, só se fizera ouvir no fim de cada acto. É certo que estas suas palavras, estes trinta e um versos, longo treno que se segue ao monólogo da Rainha Catarina – esposa de D. João III, e mãe do príncipe, que acabara de falecer –, podiam ser pronunciadas pelo coro em unísono, visto que as ideias de um seguem as do outro, em continuidade de pensamento, lembrando, na acção da peça, um *canticum* lírico idêntico a todos os outros que finalizavam os actos.

Neste particular, podemos concluir que, embora o Coro, no fim de cada acto, não seja mais do que um elemento convencional que, pelo seu lirismo, dá beleza à peça, no acto V, assume uma dimensão algo diversa, e como que se personifica para representar a nação que sofre e se lastima com a morte do Príncipe e com a perdição do reino.

Apesar das diferenças, no que toca ao papel desempenhado pelo coro, que tornam a edição definitiva da *Castro*, de 1598, mais próxima do teatro grego, não é possível afirmar que a tragédia de Ferreira se afaste muito, do ponto de vista estrutural, da de Teive ou mesmo da de Séneca.

As diferenças mais substanciais entre a tragédia novilatina e a portuguesa

deverão procurar-se, contudo, no tema e nos seus objectos. Na *Castro* é a paixão amorosa em conflito com a razão de estado. Na *Ioannes Princeps*, a morte do Príncipe e o sentimento de decadência que a acompanha.

No entanto há na tragédia novilatina motivos que, a cada passo, a aproximam da *Castro*. Entre eles, elegemos o acto III da *Tragédia do Príncipe João* que apresenta um elemento novo no decorrer da intriga, as confidências da Princesa Joana à sua ama, sobre os receios e os medos da morte iminente de seu príncipe. A confissão amorosa da Princesa Joana surge envolvida em sugestiva imagética da interioridade, em que a própria expressão lírica e os seus recursos e ingredientes servem para acentuar os contrastes da alma humana – entre o temor e a esperança, próprios da tragédia –, verdadeiro diapasão da essencialidade dramática.

O lirismo petrarquista, no seu jogo intelectual de antíteses abstractas e assente numa estratégia da reduplicação do sujeito da enunciação em relação ao sujeito do enunciado, na valorização das capacidades perceptivas, em que avulta a prevalência da luz, do ver e do olhar, de inspiração plotino-ficiniana – que a *Castro* admiravelmente realiza – está já presente na *Ioannes princeps*, nas falas da princesa, grávida de D. Sebastião, e por isso afastada do seu príncipe, moribundo (Soares, 1999: 192-195):

O care coniux, care plus quam lumina  
quibus solebam te uidere, te ut iubar  
conspicuum Olympi, qui potes per tot dies  
abesse praesens? Aula cum te regia  
haec teneat, oculos fugere tu meos potes?  
conspectu abesse tandiu a meo potes?  
Non id uoluntate, auguror, facis tua;  
nec dubito ob oculos quin tuos semper meos  
uidere cupias [...] (vv. 651-659).

Sed uos, uidere lumina infelicia  
dum non potestis uestra clara lumina  
iubarque uestrum iubare Phoebi clarius,  
lugete semper ac perennes fundite  
lacrimas (vv. 665-669).

Ou em tradução:

«Ó querido esposo! Querido mais do que os olhos com que eu costumava ver-te, a tí, brilhante como o resplendor do Olimpo! Como podes tu estar ausente – embora presente – durante tantos dias? Vivendo tu neste mesmo palácio, podes tu escapar à minha vista? podes há tanto tempo estar afastado do meu olhar? não é da tua vontade, eu o pressinto, nem duvido que os teus olhos desejem ver sempre os meus diante dos teus» [...]

«Mas vós, ó olhos infelizes, enquanto não podeis ver o vosso claro olhar e o vosso esplendor mais brilhante que o esplendor de Febo, chorai sempre e derramai lágrimas sem cessar.»

Sendo a tragédia, na definição de Aristóteles (*Poética*, 1449b 24), *mímêsis práxeos*, ‘imitação da acção humana’, ela comporta, apesar do carácter ficcional da ilusão trágica, verdades humanas de dimensão universal, e reflecte, necessariamente os códigos poéticos da sua época.

António Ferreira conhecia, por certo, a tragédia de Teive e tinha-a mesmo na memória, ao compor certos passos da sua obra. No entanto, as afinidades entre as duas peça são muito provavelmente resultado da mentalidade clássica e personalidade já formada, que ambos possuíam, da cultura comum, da sua religiosidade, mentalidade nacional e maneira de ser, próprias de cada um dos autores.

Dado que os moldes da edição definitiva da *Castro* se afastam muito dos da tragédia *Ioannes Princeps* e, à parte algumas ideias comuns e uma ou outra influência directa, é arriscado falar de imitação.

Implicada com esta aproximação da tragédia de Teive está a influência da dramaturgia senequiana nas duas edições da *Castro*.

É inegável que, na *Castro*, transparecem sugestões ideológicas e estilísticas, típicas da obra dramática do Cordovês. Além disso, estas têm maior ocorrência no texto da primeira edição da *Castro* de 1587, que, por sua vez, está também mais próximo da tragédia de Teive, profundamente inspirada na obra de Séneca (SOARES, 1999: 81-96).

Séneca, preceptor de Nero, poeta trágico e filósofo estóico, conhece no século XVI, em ambiente da Contra-Reforma, pela mensagem ética e pendor retórico do seu discurso dramático, uma grande actualidade e divulgação. Entre os grandes defensores da sua obra, avulta o poeta e teorizador dramático quinhentista, Giraldo Cinzio, que influirá na orientação seguida pelo teatro espanhol até Lope de Vega e pelo teatro da época isabelina que Shakespeare admiravelmente representa.

A análise global das duas edições da obra de Ferreira mostra que a primeira edição, *Tragedia muy sentida e elegante de Dona Ines de Castro; a qual foy representada na cidade de Coimbra. Agora novamente acrescentada* (Impressa com licença por Manoel de Lira, em 1587) é mais marcada pela influência da *Ioannes Princeps*. Com esta tragédia revela grandes afinidades, na estrutura e no estilo, que a relacionam, por sua vez, mais estreitamente, com o teatro senequiano: mais sobrecarga de elementos dispensáveis à intriga e retardadores da acção; explanação ou redundância de ideias que, sem contribuírem para melhor caracterizar as personagens, conferem à peça maior rigidez e um tom oratório, mais vincado;

ausência de rima, em todos os seus coros, como nas tragédias latinas. Isto para referir só os aspectos de carácter estilístico.

A estrutura, a arrumação temática e, de um modo geral, a distribuição das personagens pelos diversos actos, nesta primeira edição da *Castro*, obedecem a um certo paralelismo quiástico em torno de uma cena central, o acto III, o que é característico do teatro de Séneca. A própria construção em anel, a *ring-composition*, utilizada com frequência pelo tragediógrafo latino, surge também na primeira edição da *Castro* como na *Ioannes princeps*.

A edição de 1587 da *Castro* começa com um monólogo do Infante e termina com a explosão do seu desespero, tal como a *Ioannes Princeps* inicia e conclui a acção com uma intervenção do Rei em diálogo com a Rainha. Além disso, a forma de prólogo preferida por Séneca, proveniente já do teatro de Eurípides, é o monólogo expositivo, que se encontra, na primeira edição da obra de Ferreira.

Por outro lado, a análise do texto da versão de 1587 e sua reelaboração na versão de 1598 vem demonstrar a maior proximidade desta edição definitiva dos padrões estéticos da tragédia grega, divulgada sobretudo pelas edições aldinas. Um desprendimento das fontes que mais de perto tinham impressionado o autor, uma libertação consciente de modelos, no sentido de um apuramento estético, segundo os preceitos de Aristóteles e Horácio, ditaram-lhe a necessidade imperiosa de limar e corrigir o texto inicial. Nesta busca consciente de perfeição clássica, reside a verdadeira dimensão da originalidade de Ferreira.

A edição de 1598, que se considera o produto de uma reelaboração conscienciosa e definitiva do autor, mais não é do que uma propositada aproximação do conceito aristotélico de tragédia, tal como os teorizadores e dramaturgos da época o souberam interpretar. A análise das duas edições existentes da obra de Ferreira vem demonstrar a maior proximidade da edição definitiva dos moldes da tragédia grega. A maior perfeição dramática, produto do *limae labor* do autor, diz respeito à peripécia, ao alto estado e condição social elevada da heroína, ao pensamento, à *elocutio*, à subordinação aos princípios da verosimilhança e necessidade – quanto aos caracteres e à extensão da obra – e mesmo até no que se refere ao efeito emocional da acção nas personagens em cena e, correlativamente, no espectador (SOARES, 1996: 93-142).

Tal como o drama antigo, a obra trágica de Ferreira é bem o reflexo das características gerais do pensamento e da perspectiva contemporâneas (KITTO, 1972: 373-374). Assim, a variedade de expressão e de forma, documentada nas duas edições da *Castro*, mais não é do que a roupagem que descobre as divergentes concepções do autor, em dois momentos distintos, orientadas no sentido das exigências mais prementes de um espectáculo, que se pretende vivo, pelo contacto íntimo com o público, sem deixar, contudo, de ser arte e por isso profundamente individual.



Estas reflexões que nos levaram a considerar a génese da *Castro* e sua relação intrínseca, em primeiro lugar, com o ambiente que a viu nascer e, em segundo lugar, com os modelos que se adequaram aos gostos estéticos do seu autor, e sua evolução, deram-nos uma imagem clara da sensibilidade e consciência artística do poeta António Ferreira, marca indelével da originalidade da sua obra.

Numa palavra, Ferreira teve de desprender-se dos padrões de referência que inicialmente o motivaram, a tragédia novilatina e senequiana, que Teive lhe apontava e Giraldo Cinzio privilegiava como teorizador e dramaturgo (CINZIO, 1864), para se deixar cativar por um modelo dramático que, na sua singeleza e expressão depurada, estava mais de acordo com a suavidade expressiva, melodia e musicalidade do discurso poético quinhentista, que Trissino, inspirado no modelo grego, teorizara e pusera em prática na *Sofonisba* (TRISSINO, 1729).

É sobretudo através da versificação e das imagens, da sintaxe linear, em que a parataxe se desenrola em reservas psicológicas, expressas sobretudo pela adversativa, a que a relativa explicativa acode por vezes a alargar horizontes, se não a restringi-los, que a tensão dramática, a vivacidade e o colorido poéticos se combinam (BARROS, 1988: 101 sqq; 269 sqq.).

Refiro-me, por exemplo, às intervenções reflexivas e premonitórias de Inês, em conversa com a ama, no acto I, depois da entrada lírica em pseudo-estrofe de canção.

De permeio com as insistentes interrogativas (MEYER, 1981), adequadas ao clima de presságio que a absorvia, assim se exprime:

Um tempo duro, mas em fim, forçado[...]  
Deu a Constança a mão, mas a alma livre,  
Amor, desejo e fé me guardou sempre[...]  
Que fará? Se o encobre, então mais queima.  
Descobri-lo não quer, nem lhe é honesto.  
Mas quem o fogo guardará no seio?  
Quem esconderá amor, que em sinais,  
Apesar da vontade, se descobre?  
Nos olhos e no rosto chamejava.  
Nos meus olhos os seus o descobriam.»(I. 60-79)

Este um dos muitos passos em que as sugestões de carácter linguístico e ideológico nos projectam dos *erotikà pathémata* – que Eurípides, ‘o mais trágico dos poetas’, no dizer de Aristóteles (*Poética*, 1453 a 19), foi o primeiro a levar à cena – para uma mundividência petrarquista, de neoplatonismo amoroso, manifestada sobretudo nas análises introspectivas de Inês e Pedro, a dialogar com os seus duplos, em que a efusão lírica acentua a conflitualidade trágica.

Nem faltam os estilemas do *Canzoniere* de Petrarca e dos diálogos amorosos do *Cinquecento*, a que os *Asolani* de Bembo dão o tom, nem a linguagem da interioridade, expressa no jogo antitético, nos *adynata*, na máxima socrática, essência do platonismo, que aflora, nas palavras do Secretário, dirigidas ao príncipe D. Pedro, nestes termos (vv. 359-360): «Senhor, vê-te; conhece-te melhor, entra em ti mesmo».

Ao concluirmos o estudo que nos propusemos sobre Diogo de Teive e a dramaturgia quinhentista, não poderemos deixar de aludir à importância que as afinidades da *Castro*, designadamente da primeira edição, com *Tragédia do Príncipe João* assumem na história e na crítica literária do nosso século XVI. É que a própria dinâmica da intertextualidade entre ambas as peças aduz argumentos em favor da autenticidade e autoria da *Castro*, indevidamente posta em causa (SOARES, 1996: 94-95).

A questão em torno da originalidade de António Ferreira, na composição das duas edições da *Castro*, tem como fundamento básico a anterioridade, na publicação, das *Primeras tragedias españolas de Jerónimo Bermúdez* (1577): a *Nise lastimosa*, fortemente inspirada na tragédia de Ferreira, e a *Nise laureada* que se ocupa do «caso triste, e dino da memória», da «mísera e mesquinha/ que depois de ser morta foi Rainha» (CAMÕES, *Lus.*, 3. 118).

É que a edição de 1587, que saiu anónima – o anonimato era por vezes um «simples rito de elegância», no século XVI (ASENSIO, 1977: 449) –, e a de 1598, inserta nos *Poemas Lusitanos*, depois da palavra *Fim*, a indicar apenas o fim da obra lírica, pertencem ambas ao mesmo autor, António Ferreira, o que tem sido posto em dúvida por certos críticos, designadamente por Roger Bismut, com quem tivemos o gosto de intervir na polémica (SOARES, 1983-1984: 271-348).

A *Castro* é antes a tragédia que historicamente melhor pode demonstrar, através das duas edições, o peso relativo que foi assumido no Renascimento, ora pelo modelo dramático senequiano – que a *Ioannes princeps* de Diogo de Teive apresentava – ora pelo teatro grego como ideal de perfeição a atingir.

A título de exemplo, apresentemos um dos argumentos de peso, invocados em desfavor de Ferreira, que se prende com a influência de Teive: a primeira edição da *Castro* tem um Coro, em estrofe sáfica, no final do primeiro acto, inspirado no Coro que intervém depois do terceiro acto, na *Ioannes Princeps* (vv. 729-796). Entoam estes coros o poder cósmico do amor, de forma semelhante ao Coro I da *Phaedra* (vv. 274-357) de Séneca, que terá servido de modelo aos poetas quinhentistas, Teive e Ferreira. No entanto, a fechar estes coros, tanto a *Ioannes princeps* como a *Castro* (ed. de 1587) fazem a ligação entre o cântico que entoam genericamente as forças do amor e a situação concreta da tragédia – o amor que unia os príncipes João e Joana e a afeição do Infante por Inês.

Esta correlação entre a intriga da peça e a ode coral não encontra paralelo em Séneca, pelo que António Ferreira se inspira unicamente na *Ioannes Princeps* de Teive.

Por sua vez, este coro que termina o Acto I da edição de 1587 da *Castro*, e não existe na edição definitiva de 1598, tem paralelo na *Nise lastimosa*. Como a primeira edição da tragédia de Ferreira esteve desaparecida até à segunda metade do Século XX (a edição de A. Roig é de 1971), afirmou-se, em detrimento de Ferreira, a originalidade e a superioridade deste coro da *Nise lastimosa* sobre todos os que existem na edição definitiva de 1598.

A verdade é que os três poetas, Séneca, Teive, Ferreira, têm de comum o tratamento semelhante deste tema lírico, o poder cósmico do amor, e o emprego da estrofe sáfica – outro escolho encontrado pelos detractores de Ferreira, já que nunca fora usada na obra lírica pelo «Horácio português». O recurso a este metro é, no entanto, mais uma prova irrefutável da influência formal do modelo dramático latino, na concepção da *Castro*.

Além disso, torna-se evidente que Jerónimo Bermúdez, ao elaborar a *Nise lastimosa*, tivera por modelo, ou melhor, praticamente traduzira, a primeira edição da tragédia de Ferreira, próxima da tragédia de Teive e do modelo senequiano.

A cronologia dos textos impressos, há muito está provado, não é significativa da prioridade das obras. Quando em 1587 saía dos prelos de Manuel de Lira a *Tragedia muy sentida e elegante de Dona Ines de Castro: a qual foy representada na cidade de Coimbra. Agora novamente acrescentada* – atente-se nesta anotação – havia dez anos que o frade galego Jerónimo Bermúdez publicara, sob o pseudónimo de António de Silva, um texto quase igual, a sua versão espanhola, intitulada *Nise lastimosa*.

As diferenças na tradução resultam não só da adaptação às necessidades do argumento da segunda parte da dilogia – como é o caso da introdução de Alvaro Gonzalez, que vai ser objecto da vingança de D. Pedro na *Nise laureada* – bem como das marcas estilísticas de dois períodos distintos: o da influência clássica na *Castro* e o maneirismo na tradução espanhola, em que é notória a tendência para a amplificação, identificativa do trabalho do tradutor.

Características desta última são a estesia metafórica, a expressão iterativa, conceituosa, paralelística, a paronomásia, a perífrase, que sobrecarregam o texto e, por vezes, lhe desvirtuam o sentido e a subtilidade estilística, além de manifestarem a presença de um novo código estético-literário, que lhes subjaz (SILVA, 1971).

Em desfavor de Bermúdez, acresce ainda o facto de ter composto a *Nise laureada*, que permite ajuizar melhor da sua arte dramática. Quando o modelo lhe falhava, a diferença a nível de contenção clássica, quer no número exagerado de personagens, quer mesmo no que toca ao *decorum* é tal, que atinge as raias do

mau gosto, se não do burlesco, sem esquecer a exuberância barroca, a presença do macabro, a reflexão moralística, o sermão religioso, adequado à mentalidade post-tridentina.

Esta adaptação a novas correntes estéticas, de acordo com os gostos do autor e do público a que se destina, reflecte-se já na *Nise lastimosa*, mas sobretudo na *Nise laureada*. Se o classicismo de Ferreira foi um travão à exuberância formal de Bermúdez, a segunda na primeira das tragédias, é bem a expressão, tal como a pintura maneirista, de uma mentalidade ansiosa e perturbada perante os angustiosos problemas da vida.

A impossibilidade de retroceder a um estilo epocal anterior é a prova insuspeita da integração de uma obra na sua época, cujas marcas estilísticas transporta sempre. Na verdade, num período epigonal em que triunfam as manifestações de maneirismo poético entre nós, como se explicaria a sobriedade renascentista da tragédia de Ferreira, publicada em 1587, em oposição ao maneirismo do texto espanhol, que vem a lume em 1577?

Assim pode concluir-se da distância enorme a que Bermúdez se coloca de Ferreira, cabendo a cada um, em particular, um papel importante na historia do teatro europeu e do seu país, onde surgem como representantes de duas épocas distintas.

A tradição teatral portuguesa e coimbrã e o ambiente intelectual em que se integrava António Ferreira são por si só justificativos da preocupação de perfectibilidade e propósito inovador, que estão na génese das duas edições da *Castro*. O objectivo do poeta-artista foi plenamente conseguido: a *Castro* tem merecido sempre, ao longo dos séculos, ser apreciada pela sua linguagem grave e natural, pelo seu estilo clássico, sublime, conciso, desafectado.

Sem cairmos no erro de confundir poder de imitação com génio criador, poderemos afirmar a importância do papel de Diogo de Teive na nossa dramaturgia quinhentista e mesmo na defesa da sua irrefutável originalidade.

O teatro novilatino teiviano de tema bíblico foi suporte genológico da produção trágica quinhentista, designadamente do acervo dramático jesuítico, a que deu início o Padre Manuel Venegas, seguindo-se-lhe outros autores de renome, como o Padre Luís da Cruz.

A *Ioannes Princeps tragoedia* de Teive, que canta um tema histórico nacional contemporâneo, serve de modelo à obra-prima da literatura portuguesa, a *Castro* de António Ferreira. A primeira edição, de 1587, prende-se mais estreitamente à lição do «mestre», decalcada, na estrutura e nos motivos e desenvolvimentos da intriga, no modelo dramático que privilegia a retórica, ao modo senequiano. A edição definitiva da *Castro*, de 1598, é a expressão acabada da individualidade poética e da veia trágica do seu autor através da reelaboração dos modelos, da depuração das fontes, onde Teive tem um inegável quinhão.

Em suma, Diogo de Teive, amigo dilecto de António Ferreira e mestre de Jesuítas em Coimbra, foi marco indelével na orientação da tragédia quinhentista, que, no seu intrincado de relações estéticas e ideológicas, é bem a expressão do *utile dulce*, do *aut.prodesse aut delectare* horacianos (*Arte Poética*, vv. 343 e 333), ou melhor ainda, da depuração desse ideal, como preceituava a *Poética* do Estagirita, em realizações admiráveis de vida e poesia, de tradição e modernidade.

## Bibliografia

ARISTÓTELES (2004), *Poética*. Prefácio de M. H. R. Pereira, tradução e notas de Ana Maria Valente, Lisboa.

ASENSIO, Eugenio (1977), *Estudios portugueses*, Paris.

Brandão, Mário (1943), *O processo na Inquisição de M.<sup>e</sup> Diogo de Teive*, Coimbra.

BRANDÃO, Mário (1939), *Documentos de D. João III*, vol. II, Coimbra.

BARROS, Clara Araújo de (1988) «Porém: um caso de deriva conclusiva-contrastiva», em *Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas* (Porto), nº 1, pp 101 e sqq.

BARROS, Clara Araújo de (1988) «A propósito de morfemas contrastivos em português: um *mas* de exceção/provocação», em *Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas* (Porto), nº 1, pp 269 e sqq.

[BUCHANAN, George] Georgii Buchanani *Vita ab ipso scripta biennio ante mortem* in *Opera Omnia*, Lugduni Batauorum, apud Iohannem Arnoldum Langerak, (1725).

CINZIO, G. Giraldi (1864), *Discorso ovvero lettera di Giovambattista Giraldi Cintio, intorno al comporre delle commedie e delle tragedie a Giulio Ponzio Ponzoni*, in *Scritti estetici*, Milano.

CROALLY, N. T. (1994), *Euripidian polemic: the trojan women and the function of tragedy*, Cambridge.

FERREIRA, António (1971), *Tragedia muy sentida e elegante de Dona Ines de Castro*, s.l., Manuel de Lira, 1587; ed. facsimilada em *La tragédie “Castro” d’António Ferreira*, ed. de Adrien Roig, Paris.

FERREIRA, António (2000), *Poemas Lusitanos*. Edição crítica, introdução e comentário de T. F. Earle, Lisboa.

HALLIWELL, S. (1986), *Aristotle’s poetics: a study of philosophical criticism*, London.

KITTO, H. D. F. (1972), *A tragédia grega. Estudo literário*, trad. J. M. Coutinho e Castro, II. Coimbra.

LECOINTE, Jean (1993), *L’idéal et la différence. La perception de la personnalité littéraire à la Renaissance*, Genève.

MATOS, Luís de (1937), «O humanista Diogo de Teive», Separata da *Revista da Universidade de Coimbra*, nº13, pp. 40-44.

[MELO, D. Francisco Manuel de] (1970), *Le dialogue «Hospital das Letras» de D. Francisco Manuel de Melo*, texte établi d'après l'édition princeps et les manuscrits, variantes et notes, Paris.

MEYER, Michel (1981), *L'interrogation, Langue Française* (Déc. 1981), Paris.

PARATORE, Ettore (1962), «L'influenza della letteratura latina da Ovidio ad Apuleio nell'età del manierismo e del barocco», em *Manierismo-Barocco-Rococò*, Roma.

PEREIRA, M. Helena da Rocha (1972), «Alguns aspectos do classicismo de António Ferreira», em *Temas clássicos na poesia portuguesa*, Lisboa, pp. 39-76.

PIMPÃO, A. J. da Costa (1972), *Escritos diversos*, no capítulo «As correntes dramáticas na literatura portuguesa do séc. XVI».

ROÏG, Adrien (1971), *La tragédie Castro d'António Ferreira*, Paris.

SILVA, V. M. P. de Aguiar e (1971), *Maneirismo e barroco na poesia lírica portuguesa*, Coimbra.

SOARES, Nair de Nazaré Castro (1983-1984), «A Castro à luz das suas fontes – novos dados sobre a originalidade de Ferreira», em *Humanitas* 35-36, pp. 271-348.

SOARES, Nair de Nazaré Castro (1983-1984), «A Castro à luz das suas fontes – novos dados sobre a originalidade de Ferreira», em *Humanitas*, 35-36, pp. 271-348.

SOARES, Nair de Nazaré Castro (1994), *O príncipe ideal no século XVI e a obra de D. Jerónimo Osório*, Coimbra.

SOARES, Nair de Nazaré Castro (1996), *Teatro clássico no século XVI. A Castro de António Ferreira. Fontes– Originalidade*. Coimbra.

SOARES, Nair de Nazaré Castro (21999), *Tragédia do Príncipe João de Diogo de Teive*, Lisboa.(1ª ed. Coimbra, 1977).

TEIVE, Diogo, *Tragédia do Príncipe João* (cf. TEIVE, 1558; SOARES, 21999).

[TEIVE, Diogo] Iacobi Tevii Bracarenensis (1558), *Opuscula aliquot in laudem Ioannis tertii Lusitaniae regis, et principis eius filii, & fratris Lodovici, atque item Sebastiani primi regis eiusdem nepotis [...]*. Salmanticae, Excudebant haeredes Ioannis à Iunta Florent.

TRISSINO, Giovan Giorgio (1729), *La poetica*, in *Tutte le opere*, II. Verona.

TRIWEDI, M. D. (1975), *Primeras tragedias españolas de Jerónimo Bermúdez*, University of North Carolina.

VINET, E (1941), *Schola Aquitanica*, texto latino revisto por Alfredo de Carvalho, Coimbra.

WATSON, A. Irvine (1954), «George Buchanan and Antonio Ferreira's *Castro*», em *Bulletin of Hispanic Studies* n° 31, pp. 65-77.

WEINBERG, B. (1970-1972), *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a cura di..., 3 vols., Bari.

# Edição semidiplomática do *Regimento Proueytoso contra ha Pestenença*

*José Barbosa Machado*

Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro

## 1. Introdução

O *Regimento Proueytoso contra ha Pestenença* é um pequeno incunábulo em português impresso em Lisboa por Velentino de Morávia na última década do século XV. O seu autor, a confiar na nota introdutória, foi D. Raminto, bispo Arusiense, do reino da Dácia, a actual Roménia. Traduziu-o do latim Frei Luís de Rás, mestre em Teologia. No final do capítulo terceiro, o autor refere-se à cidade de Montpellier, onde teria exercido a medicina: «Em Mõpilher nõ me pude escusar de cõpanhia de gẽte, porque andaua de casa em casa curãdo ãfermos por causa da minha pobreza». Estes dados, contudo, necessitam de apreciação crítica, uma vez que, por um lado estão incorrectos, e por outro estão incompletos e são até contraditórios.

Comecemos pelo nome do autor. Há numerosas edições entre 1480 e 1500 com o título de *Regimen Pestilentiae* ou com um título correspondente traduzido, que saíram dos prelos de Paris, Antuérpia, Leipzig, Colónia, Friburgo, Nuremberga, Londres, etc. Nestas edições, o nome do autor, quando o tem, surge como Canutus, Kamiutus, Kamitus ou Ramintus. Esta última variante, certamente devido à confusão entre as letras K e R, deu origem na edição portuguesa a Raminto. Do ponto de vista histórico e tanto quanto se sabe, nunca existiu nenhum bispo com este nome em nenhuma cidade da Dácia. Além disso, *Arusiensis* é relativo ao nome latino de Vesteras, uma localidade da Suécia. Estes dados podem levar-nos a considerar que os editores da obra, para que esta tivesse mais impacto junto do público, atribuíram a sua autoria a um bispo.

De facto, o seu verdadeiro autor foi Johannes Jacobi, ou Jean James, médico do papa Urbano V e do rei Carlos V de França. Terá falecido em 1384 e exerceu medicina em Montpellier, como na própria obra é referido. Assinados com este nome conhecem-se numerosos manuscritos. É-lhe atribuída, além do *Regimen Pestilentiae*, a autoria das seguintes obras: *Secretarium Practicae Medicine* ou *Thesaurum Medicinae*; *De Calculo* ou *Tractatus de Calculi in Vesica*; *Recepte super quarto Canonis Avicenne de Febribus*; *De Sterilitate* e *Tractatus ad Anathomiam Compositionem Oculorum Intelligendam*. De acordo com Klebs e Droz, o *Regimen Pestilentiae* terá



sido redigido em 1357, numa época em que a peste negra fazia milhares de vítimas em toda a Europa.

Quanto ao tradutor da obra, Frei Luís de Rás, a nota introdutória é bastante vaga. Refere que este a trasladou do «latim em linguagem». De acordo com o testemunho de Diogo Barbosa Machado, Frei Luís de Rás era «Ministro Provincial da Seráfica Ordem dos Claustrais em o ano de 1501 e Mestre jubilado na Sagrada Teologia e Catedrático desta ciência em a Universidade de Lisboa» (B. L., III, 1-129, 1ª ed.). Mário da Costa Roque, no seu extenso e completo estudo sobre o *Regimento* (1979), afirma que o tradutor português «mostra, com frequência, largos panoramas da sua ignorância médica, no que muito se distancia dos tradutores franceses que levaram a cabo a mesma tarefa» (Roque, 1979: 310). Confundindo o autor da tradução com o autor da impressão, acrescenta que «o texto impresso por Frei Luís de Rás, enferma (...) de vários vícios, nomeadamente: formas aspérrimas e muito confusas de tradução, troca e omissão de palavras, grande abundância de gralhas tipográficas e ainda saltos de linhas completos que, com frequência, tornam a versão arrevesadamente diferente dos períodos tão claros e concisos dos cinco ou seis incunábulo latinos» (*Ibidem*: 311). Não nos parece, todavia, prudente atribuir ao tradutor, total ou parcialmente, a troca e omissão de palavras, as gralhas tipográficas (contámos apenas cinco, o que prova que não são assim tão abundantes – a não ser que o autor do estudo tenha considerado como gralhas as variações gráficas) e os saltos de linhas. É bem provável que sejam da responsabilidade do impressor. Quanto às «formas aspérrimas e muito confusas de tradução», Mário Roque deveria ter-se lembrado de que, provavelmente, o tradutor fez o melhor que pôde, face às características da língua portuguesa da época.

A impressão, como é indicado na última linha do opúsculo, foi feita em Lisboa por Valentino de Morávia, também conhecido por Valentim Fernandes, o impressor alemão que, pelos seus serviços, fora nomeado escudeiro da rainha D. Leonor, esposa do rei D. João II. D. Manuel, em *Livros Antigos Portugueses* (1925), sugere 1496-1500 como a época provável da impressão, fixando preferencialmente a data de 1496. Justifica esta data com o facto de o impressor assinar os livros que imprimiu antes de 1500 como Valentino de Morávia e posteriormente como Valentim Fernandes, e pelo facto de em 1496, de acordo com o testemunho do cronista Rui de Pina, terminar a peste que desde 1480 assolava o reino. Em nosso entender, a impressão do livro não é posterior a 1495, uma vez que na primeira página do incunábulo se encontram as armas do rei D. João II, que faleceu nesse ano. A ter sido impresso em 1496 ou posteriormente, teria certamente levado as armas do rei D. Manuel I, ou algum símbolo com ele relacionado, como é o caso da esfera armilar na *Estoria do muy noble Vespesiano emperador de Roma*, impressa em

1496.<sup>1</sup> Assim sendo, colocaríamos a impressão entre 1493 (ano em que Valentino de Morávia terá chegado a Portugal) e 1495, ano da morte de D. João II. Além disso, não vemos a utilidade de se imprimir uma obra como esta na altura em que a peste terminara ou estava para terminar.

O incunábulo do *Regimento* é composto por dez fólios com vinte páginas impressas. O tipo de caracteres é gótico, de dois corpos, um para os títulos e outro para o texto, este último igual ao que foi utilizado para imprimir a *Estoria do muy noble Vespesiano*. Os capítulos são iniciados por letras capitais lombárdicas. Na primeira página encontram-se representadas, como já referimos, as armas do rei D. João II. Na segunda encontra-se a Virgem com o menino ao colo pairando numa auréola ardente, tendo a seus pés um livro e um homem de joelhos em pose de oração, representação provável do impressor. A composição tipográfica é de fora a fora da página a uma coluna, com 25 linhas por folha, duas linhas a menos do que na *Estoria do muy noble Vespesiano*.

Desta impressão são conhecidos três exemplares, um existente na Biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa, pertencente à antiga livraria de D. Manuel II, um na Biblioteca Pública de Évora e outro na Biblioteca Nacional de Madrid.

A obra foi objecto de uma edição em 1899 por Luciano Cordeiro e outra em 1960 por Fernando da Silva Correia, ambas com actualização gráfica e por isso sem qualquer interesse do ponto de vista linguístico. Em 1962 foi feita uma edição anastática pela Livraria Civilização – Editora, edição esta que serve de base à nossa edição semidiplomática. Mário da Costa Roque, em 1979, apresentou no seu estudo acima referido uma edição mais ou menos actualizada da obra, a que lhe acrescentou a edição anastática. A nova edição é confrontada com uma das edições latinas (a de Paris, impressa por Uldaricus Gering, cerca de 1480) e com duas edições em francês, a nº59 e a nº60 referidas por Klebs e Droz. Malgrado o esforço do autor, esta edição, devido às pouco criteriosas alterações gráficas feitas, tem um interesse linguístico bastante diminuto. Marinalva Freire da Silva, em 1991, apresentou na Universidade Complutense de Madrid uma tese de doutoramento com o título *Edición Crítica del “Regimento Proneytoso contra ha Pestenença”*. Além de um estudo pouco consistente e com algumas incorrecções, a autora fez uma edição diplomática (e não crítica, como o título indica) demasiado rigorosa e de pouca utilidade, por ser de difícil leitura, mais ainda do que a que o próprio incunábulo permite.

A versão portuguesa do *Regimento*, impresso certamente no contexto da peste de 1480-1496 que assolou o reino de Portugal, tinha como objectivo servir de guia profiláctico e curativo contra a terrível doença. O autor divide

---

<sup>1</sup> Algumas das diferenças entre as armas do rei D. João II e as do rei D. Manuel I têm a ver com a coroa que encima o escudo e o número de castelos.

o opúsculo em cinco partes. Na primeira apresenta «os signaes pronosticos da pestilêçia»; no segundo fala «das causas della»; no terceiro «dos remedios della»; no quarto «das cõformidades do coração e dos prinçipaes membros»; e no quinto «da sangria» como forma de tratamento pretensamente eficaz.

A nossa edição semidiplomática respeita a grafia do incunábulo. Fizeram-se, no entanto, pequenas alterações no que diz respeito à pontuação e à união e separação de palavras. As abreviaturas foram desdobradas em itálico e as gralhas tipográficas existentes foram corrigidas e dada notícia delas em nota de rodapé. O final de cada página foi assinalado com uma barra oblíqua. A assinatura dos cadernos, que surge no canto inferior direito, foi transcrita entre parêntesis rectos. A partir da nossa edição e servindo-nos do *Lexicon 4.5*, um programa de análise estatística de textos, procedemos à lematização do vocabulário existente. Através da lematização e confrontando os dados linguísticos obtidos com os de outras obras em língua portuguesa impressas na mesma época – nomeadamente o *Sacramental* (1488), o *Tratado de Confissom* (1489) e as *Constituições de D. Diogo de Sousa* (1497) –, aventuramo--nos a avançar a hipótese de a tradução ter sido contemporânea da impressão do pequeno incunábulo.

A nível linguístico, há a destacar um conjunto de substantivos que se podem dividir em dois campos lexicais: o das plantas medicinais e o da prática médica. Muitas das palavras são documentadas pela primeira vez em língua portuguesa nesta obra. Do campo lexical das plantas temos: açafrao; aloes; alosna; arruda / aruda; artamija; auelaãs; baga de louro; basilica; canela; cassiafistola; chãtagem / chãtagẽ; çirejas; cuminhos; figos; folhas de sabugo; froles de heruas cheyrosas; gingiure; herua que chamã barba jouis; heruas; junipero; maçã; mostarda; noz nozcada / nos nozcadadas; pedica; perexil; pigmêta; romaãs; salua; serpillio; siligẽ; uberiorgano; ysope. Do campo lexical da prática médica temos, entre outros: apostema; boticaio / boticayro / apotecayros; chaga / chagua / chagas; çirogiaães; coraçã / coraçam / coraçõ / coraçom; corpo / corpos; corrença; cristel; digestam / digestiões; doêça; door; emprasto; enfermos / ãfermo / ãfermos; espadoas; espinhaço; estamago; febre / febres; figado; fisico; fluxo; freuma; humores; inchamento / inchamêto; infirmitade / infirmitades / jnfirmitade / jnfirmitades; jndisposiçã; meatos; meezinha; mezinhas / meezinhas; morbo; ourinas; peste; pestenêça / pestenença / pestinêçias; pestilêcia / pestilêçia / pestilencia / pestilença; pirolas; polmes; poros; potagios; pronosticos; remedio / remedios; triaga; vêtres.

## 2. Bibliografia consultada

ANSELMO, Artur (1983), *Les Origines de l'Imprimerie au Portugal*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, Jean Touzot Éditeur.

ANSELMO, Artur (1997), *Estudos de História do Livro*, Lisboa, Guimarães Editores.

CORDEIRO Luciano (1899), *Regimento proveitoso contra a pestenença. Reedição d'um opusculo rarissimo da Bibliotheca d'Evora*, Lisboa, Typ. Rua da Barroca.

CORREIA, Fernando da Silva (1960), «Regimento proveitoso contra a pestenença» em *Boletim Clínico dos Hospitais Cívicos de Lisboa*, vol. 24, nº3, p. 339-363.

D. MANUEL (1995), *Livros Antigos Portuguezes da Bibliotheca de sua Majestade Fidelíssima – I – 1489-1539*, Braga, APPACDM. Reprodução fac-similada da edição de Londres, Maggs Bros, 1928-1935.

JORGE, Ricardo (1935), «Regimento Proveitoso contra ha Pestenença – Lisboa, Valentim Fernandes 1496 (?)», em *Revista Clínica, Higiene e Hidrologia*, nº1, pp. 3-6.

HABLER, Konrad (1997), *Bibliografía Ibérica del Siglo XV: Enumeración de Todos los Libros Impresos em España y Portugal hasta el Año 1500*, Madrid, Ollero y Ramos Editores, tomo I e II. Reprodução fac-similada da edição de La Haia, Leipzig, 1903-1917.

HAIN, Ludwig (1966), *Repertorium Bibliographicum*, Milão, Görlich Editore. Reprodução fac-similada da edição de Tubinga, Hopfer de l'Orme, 1826-1838.

KLEBS, A.C., e E. DROZ (1978), *Remèdes contre la Peste: Fac-similés, Notes et Liste Bibliographique des Incunables sur la Peste*, Genève, Slatkine Reprints. Reprodução fac-similada da edição de Paris, 1925.

*Regimento Proueytoso contra ha Pestenença*, Porto, Livraria Civilização – Editora, 1962. Reprodução fac-similada da edição de Valentino de Morávia impressa em Lisboa.

ROQUE, Mário da Costa (1979), *As Pestes Medievais Europeias e o "Regimento Proueytoso contra ha Pestenença": Lisboa, Valentim Fernandes [1495-1496]: Tentativa de Interpretação à Luz dos Conhecimentos Pestológicos Actuais*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian – Centro Cultural Português, XVIII, 527.

VELLOSO, José María de Queiroz, ed. (1941-1942), *Bibliografía Geral Portuguesa*, Lisboa, Imprensa Nacional.

### 3. Edição semidiplomática

## Regimento proueytoso contra ha pestenença.

Ora *pro nobis* sancta Dei genitrix. Ut mereamur peste epydimie ille si transire et promissionem *Christi* optinere.

Começase huñ boõ regimẽto muyto neçessario e muyto proueitoso aos viuẽtes, e *per* cõseruaçã de suas saudes e segurãça das pestinẽçias. Feyto *per* ho reuerendissimo Senhor dom Raminto *bispo* Arusiẽsi, do regno de Dacia. E tralladado de latim em lingoagẽ *per* ho reuerẽdo padre frey Luys de Ras, mestre em *sancta* theologia da ordẽ de Sam Francisco.

Em louuor da santissima trijndade, e da gloriosa virgẽ Maria e a proueyto do pouoo, por cõseruaçam dos saãos, e reformaçã dos caydos. Quero algũas cousas da pestenẽça *que* nos ameude fere, dos ditos dos mays autẽticos medicos, screuer. E *primeyramẽte*.

Dos signaes *pronosticos* da pestilẽcia.

Segũdo das causas<sup>1</sup> della.

Terçeyro, dos remedios della.

Quarto das cõformidades do coraçom, e dos prinçipaes membros.

Quinto e derradeyro da sangria.

Dos signaaes. Capitollo primeyro.

Signaes *pronosticos* da pestilẽcia quãto ao *presente* pertẽçe, sã sete. Primeiro *quando* em huñ dia do estio e do alto veraão se / muda a manhaã muytas vezes, em modo *que* de manhaã parece chuuosa e chea de neuoa, e depois vẽtosa, e prinçipalmẽte *quando* he ho vento meridional, ou da parte de estrela do Sul. Segũdo sinal he *quando* ã tal estio muytas vezes escureçẽ, ou pareçẽ escureçer os dias ã modo *que* parece *que* quer chouuer e nõ choue, e emtã se isto mujto durar he pera temer de vijr grande pestilençia. Tercio he *quando* ha hy muytas moscas em ha terra, porque emtã parece ho aar ser empeçonhẽtado, e *que* sobẽ muytos vapores peçonhẽtos ao aar. Quarto sinal he *quando* ha cometa parece voar e segũdo diz Aristoteles em os metauros, *quando* ha cometa aparece acõteçẽ mortes de gẽtes em bathalhas etc., e por isso diz ho verso poetico falãdo do apareçimẽto da cometa. A morte se ensanha ha çidade se filha e toma dos jmigos, ho mar se faz cruel, e ho sol se cobre .s. de nuueẽs, ho regno se muda, ho pouoo padeçe fame e pestilẽcia.

---

<sup>1</sup> *cousas* no original.

Quinto sinal, he *quando* se fazê mujtas relâpados e trouoadas, e mayormête se veê da parte do meo dia .s. do sul. Sexto sinal he quãdo veê muytos vêtos do meo dia, porque taes vêtosidades sam muyto çujas e muyto velhacas.

Quãdo ergo estes signaes apareçerẽ, he *pera* te/mer grãde pestilêcia, se ho senhor *Deus* todo poderoso ho nõ quitar e estoruar.

#### Das causas da pestilêcia. Capitollo .ij.

Tres sam as causas da pestilêcia, porque as vezes veê e *proçede* ha pestilencia da rayz superior, e as vezes *proçede* da rayz jnferior, emtãto que senssualmête parece aos homês mudança do aar; e as vezes veê dãbos de dous .s. da rayz superior e da rayz jnferior jûtamête. Da rayz jnferior *proçede* segũdo nos veemos *que* da priuada *que* esta açerca da camera ou de alguũ fedor particular de alguũ cãno çujo se corrõpe ho aar em substãcia e *qualidade*, e esta causa particular e pode acõteçer cada dia, e daly *proçedẽ* febres pestilêçiaes, açerca das *quaaes* muytos medicos sã emganados, porque nõ conheçẽ taes febres serẽ pestilêçiaes, nõ ho creẽ. As vezes jssso mesmo veê de corpos mortos, ou de corrupçõ de pauées e charcos ou chafarizes çujos podres e federentos, e esto acõteçe muytas vezes onde ha lugares podres e corruptos, e tãbẽ esta causa he as vezes particular. Da rayz superior veê e acõteçe a pestilêcia *per* virtude dos corpos de çima dos çeos, dos *quaaes* se corrõpẽ os *spiritos* vitaes em ha creatura<sup>2</sup> viuête, e de tal diz Auicena no quarto liuro *que* muy [a iij] / ligueyramête se ãpeçonhẽtã os corpos da jndisposiçã ou da maa desposiçã dos çeos, por ha ãpressam dos çeos corrõpe ho aar, e ha empresam do aar corrõpe os *spiritos* vitaes ã ho homẽ e assy se geera ha pestilêcia per esta causa. Da rayz superior e jnferior jûtamête *proçede* *quando* da jmpressam celestial corrõpẽte ho aar, e podridã dos corpos mortos, ou lugares çujos se causa ho morbo ou ha chagua em ho homẽ; e tal morbo ou jnfirmidade as vezes he febre, e as vezes apostema e jsto em os de mais, porque ho aar jnspirado as vezes he peçonhẽto, e assy corrupto feere ho coraçõ, emtãto *que* ha natureza he *per* muytas manejas agrauada; mas ajnda tã sobejamête se agraua ha natureza *que* nõ sinte sy ser ferida nõ emferma, e jsto porque apareçẽ bõas ourinas e boõas augoas, e bõas digestiões, empero ho ãfermo vay caminho da morte, E por tãto muytos medicos *que* em os ãfermos soomête esguardã as ourinas *superficialmête* falã, e lygeyramête sam ãganados. Ergo he neçessario *que* todo ãfermo se *proueja* de boõ fisico e bẽ esperto. Estas cousas sam assy ditas das causas da pestilencia.

Aqui se mouẽ duas *questões*. Ha primeyra he: Porque he assy que huũ morre e ho outro nom, e / *daquella* villa morrẽ homês e *daqueloutra* nõ, e *daquella* casa morrẽ e *daqueloutra* nõ.

---

<sup>2</sup> *creatures* no original.

Segūda questā he esta.

Se taaes jnfirmitades pestilēçiaes sam cōtagiosas .s. se se apegã. A primeyra questā: digo *que* esto pode aqueçer por duas causas .s. por parte do agēte e por parte do paciēte. Da parte do agēte *quando* aquella jnfluença sobre celestial mays dereytamente fere e sguarda *aquelle* ou *aqueloutro*, *que* *aquelle* ou *aqueloutro* lugar ou homē. Da parte do paciēte *que* *aquelle* he mays desposto aa morte *que* *aqueloutro*, e por tâto deues de notar *que* os corpos mays despostos a jnfirmitade e a morte sam os corpos quētes e *que* teē os poros mays largos, e os corpos peçonhētos *que* tem os poros opilados, e çarrados de mujtos humores. E por tâto dos *quaaes* se faz ha grande resoluçã assy como sã os corpos desordenados em luxuria e coyto, e os *que* vaã ameude aos banhos, e os homēs *que* se muyto esqueētã cō grãde trabalho ou grãde yra, teē os corpos mais dispostos *pera* reçeber ha pestilēcia.

A segunda *questam* digo *que* taaes infirmitades pestilēçiaaes sam cōtagiosas e apegã se muy asinha, *porque* dos corpos apeçonhētados procedem humores e fumos peçonhētos *que* corrompē [a iij] / ho aar, e por tâto deue homē de fugir dos aares peçonhētos; mais ajnda digo *que* em o tēpo pestilēçial nēhuũ nõ deue de star em ajūtamento do pouoo, *porque* podera ser *que* alguũ delles sera apeçonhētado ou ferido, por razã do qual os medicos prudētes quãdo visitã os enfermos deuem de star afastados delles, teēdo o rostro *pera* genela ou fresta; e assi ho deuē de fazer os seruidores dos enfermos. E por tâto digo *que* a tal doēte de pestilēçia he boõ *per* alguũs dias mudar a camera, e muytas vezes teer as frestas *pera* ho norte ou *pera* o leuante abertas, e as genelas ou frestas *pera* ho meo dia ou *pera* ho sul estē çarradas, *porque* o vēto do sul teem em si duas causas de<sup>3</sup> apodrentar. A primeyra *que* faz emfraqueçer os corpos assi dos saãos como dos enfermos. A segunda *que* assi como se escreue em o terçeyro liuro dos amforismos. Do sul he vēto inchado e agraua o ouuido fere o coraçã, *porque* abre os poros do homē e emtra atee o coraçã, pola qual cousa boõ he ao saão em tempo da pestilēçia quãdo vēta vento sul estar em casa *per* todo o dia; e se for neçessario que saya este em casa atee *que* saya o sol e suba huũ boõ espaço sobre o nosso orizonte.

Dos remedios da pestilēçia  
Capitollo terçeyro. /

Vistas as causas da pestilēcia, agora ajamos de veer *per* *que* modo e como se deue homē de guardar da pestilēcia e preseruar se della, pollo qual deues de notar *que* segūdo diz o grãde medico .s. Daud, *que* primeiro se deue o homē de afastar do mal e inclinar se ao bē .s. *que* homē primeiramēte ha de cōfessar seus pecados humildosamēte, polla qual causa grãde remedio he em tēpo da pestilēçia

---

<sup>3</sup> *de de* no original.

a *sancta* penitencia e a cõfissam as quaaes *preçedẽ* e sam muyto melhores *que* todas as mezinhas. Empero prometo te *que* muyto boõ remedio he fugir e mudar o lugar apeçonhêtado, mas *porque* muytos sem grãde perda nõ podẽ mudar o lugar, e por yssõ quãto for possiuel taaes deuẽ de euitar e de sy esquiuar as causas de tal podridõ. E *per* cõseguinte todo o coyto e toda luxuria, e tãbem o vêtõ meridional ou sul, o qual naturalmẽte apeçonhêta. Fechẽ se ergo as frestas ou genelas como dito he *que* vaã ou estam *pera* o sul atee hũa hora depois do meo dia e abrã se as *que* stam *pera* o norte, e *per* esta mesma causa euitaras e esquiuaras todo ho fedor .s. de estrebarias, de câpos, de ruas, e em special donde ha hi corpos mortos e podres, e tãbem donde ha hi podridõ de agoas e fedor dellas, *porque* / em algũas casas estam as agoas çujas *per* dous e tres dias e as lançã *per* canos e regos soterranhos, em os quaaes taes agoas çujas causam grãdes fedores; e *daqui* veẽ *que* em tal casa como esta morrẽ os homẽs mais azinha e em outra nõ como dito he mesmo onde se lançã *verças* e caldos podres *que* sobejã em taaes casas, e por serẽ assi podres causam tal fedor e doẽça *que* muyto empeçe. E assi como *per* ho boõ cheyro e aromatico, se recrea o coraçõ e o sprito do homẽ, assi emfraqueçe *per* o çujo fedor, e por tãto se deue bem de guardar a casa, *porque* nõ ãtre em ella ho aar peçonhêtado *porque* ho aar apeçonhêtado he humido e faz podridõ em a casa ou em lugar onde dormẽ, e yssõ naturalmente. Apure se ergo e asutilize se a casa *per* clara chama ou flama, e faça se fogo claro de lenha, e façase tãbem cõ fumo de boõas heruas aqui scriptas .s. baga de louro, junipero, vberiorgano, as quaaes acharas aos apotecayros, e de alosna e ysope e arruda, e artamija, e com lenho de aloes *que* he melhor de tudo posto *que* se nõ pode cõprar por pequeno *preço*. E tal fumo entre *per* a boca e *per* os narizes, *porque* assi jndirãçe as cousas de dentro. Itẽ *per* esta meesma causa se euite e esquiue, todo ho inchamẽto do ventre *que* veẽ *per* / muyto comer, *porque* os corpos cheos dos maaos humores sam mais asinha ãpeçonhêtados. E por tãto diz Auiçena em o *quarto* do canone, *que* *aquelles* *que* sempre querẽ encher seus vêtres *que* abreuiã seus dias e tẽpos da sua fim e mingua sua vida. Item *per* esta mesma causa se deue de euitar ho banho de cada dia, *porque* pouco creçente apeçonhêta toda a massa, onde finalmẽte digo *que* toda multidom de pouoo e comunidade em tal tempo se deue de euitar em *quanto* for possiuel, *porque* se nõ apeçonhête homẽ do aar apeçonhêtado. E quãdo assi for *que* cõpanhia e ajõtamẽto de pouoo se euite, emtam huse homẽ dos remedios abayxo scriptas .s. de manhaã quãdo se alguõ aleuãtar logo coma da aruda lauada em agoa limpa espargida cõ sal e noz nozcada hũa ou duas bem limpas. E ysto nõ poder auer emtã coma paõ ou hũa sopa molhada em vinagre, e ysto seja mayormẽte em tẽpo de neuoeiro e chuuso. Mas em tẽpo de pestilencia milhor he estar em casa *que* andar fora, nõ he saõ andar *pera* villa ou çidade. E tãbem a casa seja aguada, e em special em o alto veraão cõ vinagre rosado e folhas de vinhas; e yssõ meesmo he muyto boõ ameude lavar as maõs cõ augoa e vinagre, e alimpar / o rosto e depois cheyrar as maõs; e tãbem he boõ assi em ho inuerno como no veraão cheirar cousas azedas. Em Mõpilher nõ me pude escusar de cõpanhia de gẽte, *porque* andaua de casa em casa curãdo ãfermos por causa da minha pobreza, e emtã leuaua cõmigo huũa sponja ou paõ ãssopado



em vinagre, e sempre ho<sup>4</sup> punha nos narizes e na boca, porque as cousas azedas e os cheyros taaes opilam e çarrã os poros e os meatos e os caminhos dos humores e ñ cõsintem entrar as cousas peçonhêtas; e assi escapey de tal pestilêcia, que os meos cõpanheiros ñ podiã creer que eu podesse viuer e escapar. Eu çertamente todos estos remedios prouey.

Das cõformidades do coraçam e dos outros mēbros. Capitollo .iiij.

As cousas canfortatiuas sam estas .s. açafram, cassiafistola, chãtagẽ, cõ todas as outras heruas que endereçã ho spirito interior, e estas cousas prestã pera antre pouoo onde ligeiramente se acõteçe huñ seer empeçonhentado do outro. E por ysso te digo que em toda maneyra te guardes que ñ reças do baffo de outrẽ. Os olhos do aar empeçonhêtado logo escureçẽ se estas cousas ñ trouuer homẽ em ha / mão. Muyto saã cousa he que se laue a boca e os olhos e as mãos ameude cada dia cõ agoa rosada mesturada cõ vinagre; e se estas cousas ñ poder auer façase cõ vinagre; e assi guardando estas cousas seguramẽte entraras em pouoo ou amtre gẽte. E tãbem he grãde remedio vazar o ventre; e se o ventre naturalmente se nom poder vazar, toma huñ cristel; e tãbem tomaras pirolas pestilêciaaes as quaaes acharas aos apotecayros. Em casa sempre este fogo açeso, porque clarifica muyto ho aar e poẽ grãde impedimẽto aa maa influencia do çeeo.

Quãto he ao teu mantijmẽto digo te que a triaga te he muyto proueytosa, assi saãos como aos enfermos; toma se ergo duas vezes no dia com boõ vinho claro e auguado, ou cõ augua crara de rosas ou cõ çerueja crara, nem se tome mais da triaga que quãtidade de huñ piseo, e do vinho ou augua ou çerueja tomaras quãtidade de duas colheres, e a triaga seja delida em ho vaso ou copo em que ha tomares; e ñ jantaras atee ho meo dia porque possa a triaga em o corpo fazer sua operaçam. E ysso meesmo deues de comer boõ manjar e bõa yguaria com boõ vinho puro e ameude, empero ñ muyto jũtamente, porque asobeja abastança e grãde inchamento tras apodren[b]/tamento dos humores. E em os mantijmẽtos guarde das cousas queẽtes, assi como sã pigmẽta e alhos, ajnda que pigmẽta purga o çerebro da freuma e os outros mēbros speciaaes dos humores vistosos, mas porque muyto aqueenta, e a queẽtura traz podridom, melhor me parece soo a cousa amargosa que queẽtura, cheyro e sabor; ysso mesmo o alho posto, alimpe da freuma e lãça fora os maaos humores, e prouoca o apetito de comer; e ñ cõsinta emtrar ho aar seco, empero cõtorua os olhos e squeẽta a cabeça de cada huñ que ho ameude come, e por ysso ñ parece se neçessario mas antes jnpidoso, a pestilêcia que veẽ per causa queẽte ameude se acreçenta, e por tanto todos os mantijmentos quãto som de mais leue digestam tãto som milhores, pela manhaã sejam os manjares cozidos, e de noyte assados caldos, polmes, e potagios se euitẽ, se ñ forem azedos. Em tẽpo da pestilêcia valẽ mais cousas azedas que totalas meezinhas. Isso mesmo se euitẽ todos os fructos se ñ forẽ azedos, assi como sam çirejas, romaãs, ou huñ pequeno

---

<sup>4</sup> no no original.

de pero ou maçã em lugar de meezinha, porque todo ho fructo traz podridõ. E as speçias *que* comuõmente cõuem a comer, sam gingiure, canela, cuminhos, froles de heruas cheyrosas, e açafam; e cõ / estas cousas busquẽ se *pera* os ricos muyto bõas salsas ou falseamentos, porque se forem pobres cõtentẽ se cõ arruda e salua, nos nozcadadas, perexil e todo misturado cõ vinagre faz muy bõa salsa. E se nõ forẽ muyto pobres, tomẽ cuminhos e açafam e misturẽ tudo cõ vinagre; e tal salsa he muyto boã e destruye e quita ou tira toda podridom. E tãbem a alegria do coraçõ he gram remedio *pera* a saude do corpo, polla qual cousa deue se homẽ<sup>5</sup> de guardar em tempo da pestilencia que nõguẽ nõ tema morte, sem teer infirmitade pestilencial, porque ymaginaçam faz causa e perijgo, mas *qualquer* cõ muyto prazer e alegria sempre espere de muyto viuer.

#### Da sangria. Capitollo .v.

Sangria huõa vez em huõ mes se pode bem fazer, se nõ se a ydade ou outra cousa for em cõtrayro, assy como he em as molheres *que* som prenhes, ou em alguõ muyto fraco .s. em alguõ *que* teẽ corrença ou fluxu do ventre. Façase ergo a sangria em a vea destra ou seestra ãte de comer, e despois *que* a vea for ferida ou aberta aproueyta muyto tomar muyto prazer, beber muy boõ vinho ou bõa çerueja, *empero* sempre se tome tẽperadamente; e nõ cõuem dormir em *aquelle* dia *que* se sangrar e abrir a vea; e se alguõ [b ij] / se agrauar de apostema ou sentir agrauado, ou se sentir apeçonhõtado, em toda maneyra tal como este euite o sõno e ysto em andãdo, porque em ho sõno ha queõtura intrinseca, caladamẽte traz a peçonha ao coraçã e aos outros mẽbros speciaaes, em modo *que* escassamẽte pode nõhõa herua tal peçonha reuogar, a qual cousa nõ se faria se o homẽ andar em mouimẽto. Mas dira alguõ, se o homẽ deue de euitar ho sõno *que* fara homẽ se teuer o sõno natural. A ysto digo breuemẽte *que* em tempo da pestilẽcia, logo despois de comer, se alguõ teuer desejo de dormir, *que* tal desejo se deue reuogar e impedir per alguõ andar em jardijs ou em campos, em modo *que* o sõno natural se possa tomar *per* hõa hora despois de comer. *Empero* diz Auiçena *que* se homẽ quiser dormir ha de beber hõa bõa vez de vinho ou çerueja ante de dormir, porque o homẽ estando em o sõno traz em si muytos vapores, e estes maaos humores se lançã fora *per* tomar hõa bõa vez de vinho boõ ou bõa çerueja. Mas diras tu, como sintira homẽ que esta apeçonhõtado e ferido da pestilẽçia. A ysto te respondo *que* o homẽ que em tal dia he apeçonhõtado nõ come mujto, porque he cheo de maos humores, e logo despois de comer tem desejo de dormir, e sente de bayxo de frio grãde / quõtõtura, e yso mesmo tem grãde door em ha parte dianteira da cabeça, mas todas estas cousas pode muyto bem euitar e de sy lançar andãdo ou espaçãdo huõ pouco antre ho comer e o dormir. Posto *que* tal como este nõ pode andar ã cauallo ou besta, nem andar grãde caminho por a grande pigriça do corpo e muyto grande peso e carrega corporal, porque o homẽ ja apeçonhõtado em todas as horas teẽ grãde desejo de dormir, *porque*

---

<sup>5</sup> *bomẽ* no original.

a peçonha intrinseca pertorua o sprito vital, em modo *que* sempre deseja folgança. Ergo per estes signaaes se sente homẽ apeçonhêtado; mas se alguũ nõ quiser creer, spere per huũ meo dia e logo sentira apostema de bayxo dos braços, ou açerca das partes vergonçosas, ou açerca das orelhas. He ergo grande remedio sy se alguẽ sentir apeçonhêtado ou ã tẽpo de pestilẽcia sentir estas cousas *que* escuse o sõno e ho euite *quanto* poder, e assi segũdo estas cousas he assaz manifesto, *que* em o tẽpo do sõno o sprito vital repousa; e emtõ a peçonha espalha se per os mẽbros de toda parte. Estas cousas per my mesmo prouey. Estantes ergo assi estas cousas quãdo se homẽ sente ser tocado da peçonha pestilẽcial, logo *naquelle* meesmo dia mingue ho sangue, e se sangue atee esmoreçer, *porque* pouco mingramento / de sangue esperta a peçonha; e se homẽ nõ quiser cortar muytas veas jũtamẽte, emtam leyxe yr a vea aberta ou ferida atee o retardamẽto do sangue, *por que* pequena sangria, ou pequena sayda de sangue mais fortemente esperta a peçonha segundo dicto he. Item o homẽ *que* se sangra ou tenha pestenença ou nõ, em nẽhũa maneyra nõ deue de dormir per todo o dia atee mea noyte, e sempre *naquelle* meesma parte do corpo, em a *qual* ha doẽça ou chaga appareçer se deue de sangrar e abrir a vea. E se pella vẽtura naçer a apostema de bayxo do braço direyto, sangue se em ho meo *daquelle* braço da vea meaã. Se de bayxo do braço seestro ou esquerdo, sangrese em ha vea meaã *daquelle* meesmo braço, ou na vea epatica .s. em a vea *que* he açerca do dedo mais pequeno. E se açerca das partes vergonçosas, sangue se em o pee *daquelle* mesmo lado açerca do calcanhar. E se a apostema for em o pescoço, seja sangrado em a vea de çephalica açerca do dedo polegar em a mão *daquelle* meesmo lado, ou na meaã *daquelle* meesmo braço, ou na mão *daquelle* meesmo lado açerca do dedo menor. E se pela vẽtura appareçer açerca da orelha, façase a sangria de çephalica *daquelle* meesmo lado, ou da vea *que* esta antre o dedo demonstrador e ho dedo po/legar, *por que* muytas cousas peçonhentas nõ destruã o çerebro, ou da vea *que* he açerca do dedo menor, ou açerca do articulo *que* he de muytos medicos chamada basilica. E se polla ventura for açerca das espadoas, mĩguaras o sangue cõ ventosas; e primeiramente minguaras a meaã. E se for em o espinhaço mingua sobre a vea *que* he chamada a pedica grãde. E todas estas cousas se façam se homẽ nõ dormir antes *que* conheça que tem apostema. E se pella ventura sentir chagas despois de dormir, emtõ ha de menuyr o sangue em a parte crucifixa *que* he a parte cõtrayra, *porque* se appareçer despois em o braço direyto, *que* se sãgre em o braço esquerdo do figado, ou basilica, ou da meaã. E se appareçer a apostema de bayxo do braço direyto, emtõ façase como dito he do braço esquerdo, e assi dos outros lugares em os quaaes appareçer a apostema, em maneira *que* sempre se mingue o sangue per modo cõtrayro. E despois do sangue menuido se for muyto fraco emtom podera dormir despois do meo dia; e sempre antes do meo dia sera em continuo mouimento, ou caualgando, ou andãdo temperadamẽte. E se despois creçer apostema, nõ tema, *porque* tal apostema lança o mal de fora e faz o homẽ ser muyto saão. E yssso mesmo *por / que* a apostema mais çedo e melhor seja madura e seja rompida façase meezinha em tal maneira: Toma folhas de sabugo pisadas e cõ mostarda pisada e faze emprasto, e despois poẽ tudo na apostema; posto *que*

alguũs çirogiaães querẽ *que* lhe ponhã triaga mas eu rogo muyto *que* se nõ ponha, porque a triaga lâça a peçonha fora; mas eu *queria* antes *que* quando alguũ teuesse tal apostema *que* soruesse em si toda a triaga, e assy lança a peçonha. Item outro remedio: Tomaras hũa herua *que* chamã barba jouis, e outro *que* chamã serpilllo *que* acharas ao boticairo, e yssso mesmo toma châtagem e siligẽ (vay te ao boticayro) e pisa todo muyto bem atee *que* vejas *que* quer parecer *que* say destas cousas assy pisadas augoa ou çumo; emtõ toma *aquelle* çumo e mistura ho cõ leyte de molher e da ho a beber *aquelle* *que* teuer apostema, e ysto cõ o estamago gejuũ, porque emtõ obra melhor em o homẽ. Itẽ *quando* apostema *primeyro* appareçer, tome auelaãs, figos passados e aruda e tudo bẽ pisado, põlho ãçima da apostema. E estas cousas abastẽ *pera* pestilẽçia, e *qualquer* *que* se *per* este modo reger escapara muytos *perijgos* da pestilẽcia cõ virtude e meezinha de nosso senhor Jesu Christo, sem o *qual* nõ ha hy saude, e da bêta virgẽ Maria sua madre seja gloria e louuor *pera* sempre Amen.

Feyto em Lixboa *per* Valẽtino de Morauia.

#### 4. Lematização do vocabulário do texto

- a**, *art., prep., pron.* a (67)<sup>1</sup>; as (33); ha (30).  
**à**, *prep. e art.* aa (2).  
**abaixo**, *adv.* abayxo (1).  
**abastança**, *subs.* abastança (1).  
**abastar**, *vb.* abastê (1).  
**abreviar**, *vb.* abreuiã (1).  
**abrir**, *vb.* aberta (2); abertas (1); abrã (1); abre (1); abrir (2).  
**acaecer**, *vb.* aqueçer (1).  
**açafraão**, *subs.* açafram (3).  
**acender**, *vb.* açeso (1).  
**acerca de**, *loc. prep.* açerca da (2); açerca das (5); açerca do (6).  
**achar**, *vb.* acharas (3).  
**acontecer**, *vb.* acõteçe (3); acõteçê (1); acõteçer (1).  
**acrescentar**, *vb.* acreçenta (1); creçente (1).  
**afastar**, *vb.* afastados (1); afastar (1).  
**agente**, *subs.* agête (2).  
**agora**, *adv.* agora (1).  
**agravar**, *vb.* agraua (2); agrauada (1); agrauado (1); agrauar (1).  
**água**, *subs.* agoa (2); agoas (3); augoa (2); augoas (1); augua (2).  
**aguar**, *vb.* aguada (1); auguado (1).  
**aí**, *adv.* hi (2); hy (2).  
**ainda**, *adv.* ajnda (2).  
**ainda que**, *loc. conj.* ajnda que (1).  
**ajuntamento**, *subs.* ajõtamento (1); ajõtamêto (1).  
**alegria**, *subs.* alegria (2).  
**alevantar**, *vb.* aleuãtar (1).  
**alguém**, *pron.* alguê (1).  
**algun**, *pron.* algũas (2); alguũ (12); alguũs (2).  
**alho**, *subs.* alho (1); alhos (1).  
**alimpar**, *vb.* alimpar (1); alimpe (1).  
**aloés**, *subs.* aloes (1).  
**alosna**, *subs.* alosna (1).  
**alto**, *adj.* alto (2).  
**amargoso**, *adj.* amargosa (1).  
**ambos**, *pron.* dãbos (1).  
**Amen**, *interj.* Amen (1).  
**amiúde**, *adv.* ameude (7).  
**andar**, *vb.* andãdo (3); andar (6); andaua (1).  
**anforismo**, *subs.* amforismos (1).  
**ante**, *prep.* ante (1); ãte (1).  
**antes**, *adv.* antes (4).  
**antre**, *prep.* amtre (1); antre (2).  
**ao**, *prep. e art. ou pron.* ao (8); aos (7).  
**aparecer**, *vb.* apareçe (1); apareçê (1); apareçer (6); apareçerê (1).  
**aparecimento**, *subs.* apareçimêto (1).  
**apeçonhentar**, *vb.* apeçonhêta (2); apeçonhêtido (10); apeçonhêtidos (1); apeçonhête (1).  
**apegar**, *vb.* apegã (2).  
**apetito**, *subs.* apetito (1).  
**apodrentamento**, apodrentamento (1).  
**apodrentar**, *vb.* apodrentar (1).  
**apostema**, apostema (16).  
**aproveitar**, *vb.* aproueyta (1).  
**apurar**, *vb.* apure (1).  
**aquele**, *pron.* aquella (1); aquelle (6); aquelles (1).  
**aqueloutro**, *pron.* aqueloutro (3); daqueloutra (2).  
**aquestrar**, *vb.* aqueenta (1).  
**aqui**, *adv.* aqui (2).  
**ar**, *subs.* aar (15); aares (1).  
**Aristóteles**, *nome p.* Aristoteles (1).  
**aromático**, *adj.* aromatico (1).  
**arruda**, *subs.* arruda (2); aruda (2).  
**artemísia**, *subs.* artamija (1).  
**artículo**, *subs.* articulo (1).  
**Arusiense**, *nome p.* Arusiësi (1).  
**asinha**, *adv.* asinha (2); azinha (1).  
**assar**, *vb.* assados (1).  
**assaz**, *adv.* assaz (1).  
**assim**, *adv.* assi (17); assy (8).  
**assutilizar**, *vb.* asutileze (1).  
**até**, *prep.* atee (8).  
**autêntico**, *adj.* autênticos (1).  
**avelã**, *adv.* auelaãs (1).  
**Avicena**, *nome p.* Auicena (1); Auiçena

<sup>1</sup> O número entre parêntesis refere-se à frequência da palavra.

- (2).
- azedo**, *adj.* azedas (3); azedos (2).
- bafo**, *subs.* baffo (1).
- baga**, *subs.* бага (1).
- baixo**, *adv.* bayxo (5).
- banho**, *subs.* banho (1); banhos (1).
- barba jouis**, *subs.* barba jouis (1).
- basilica**, *subs.* basilica (2).
- batalha**, *subs.* bathalhas (1).
- beber**, *vb.* beber (3).
- bem**, *subs.* bẽ (1).
- bem**, *adv.* bẽ (2); bem (5).
- bento**, *adj.* bêta (1).
- besta**, *subs.* besta (1).
- bispo**, *subs.* bispo (1).
- boca**, *subs.* boca (3).
- bom**, *adj.* bõa (6); bõas (3); boõ (14); boõa (1); boõas (2).
- boticário**, *subs.* apotecayros (2); boticaire (1); boticayro (1).
- braço**, *subs.* braço (9); braços (1).
- brevemente**, *adv.* breuemẽte (1).
- buscar**, *vb.* busquẽ (1).
- cabeça**, *subs.* cabeça (2).
- cada**, *pron.* cada (4).
- cair**, *vb.* caydos (1).
- caladamente**, *adv.* caladamẽte (1).
- calcanhar**, *subs.* calcanhar (1).
- caldo**, *subs.* caldos (2).
- câmara**, *subs.* camera (2).
- caminho**, *subs.* caminho (2); caminhos (1).
- campo**, *subs.* campos (1); câpos (1).
- canela**, *subs.* canela (1).
- cano**, *subs.* câno (1); canos (1).
- cânnon**, *subs.* canone (1).
- capítulo**, *subs.* capitollo (5).
- cárrega**, *subs.* carrega (1).
- casa**, *subs.* casa (12); casas (2).
- cassiafistola**, *subs.* cassiafistola (1).
- causa**, *subs.* causa (10); causas (8).
- causar**, *vb.* causa (1); causam (2).
- cavalgar**, *vb.* caualgando (1).
- cavalo**, *subs.* cauallo (1).
- cedo**, *adv.* çedo (1).
- cefálico**, *adj.* çephalica (2).
- celestial**, *adj.* celestial (1); celestrial (1).
- cérebro**, *subs.* çerebro (2).
- cereja**, *subs.* çirejas (1).
- cerrar**, *vb.* çarrã (1); çarradas (1); çarrados (1).
- certamente**, *adv.* çertamente (1).
- cerveja**, *subs.* çerueja (5).
- céu**, *subs.* çeeo (1); çeos (3).
- chafariz**, *subs.* chafarizes (1).
- chaga**, *subs.* chaga (1); chagas (1); chagua (1).
- chama**, *subs.* chama (1).
- chamar**, *vb.* chamã (2); chamada (2).
- charco**, *subs.* charcos (1).
- cheio**, *adj.* chea (1); cheo (1); cheos (1).
- cheirar**, *vb.* cheirar (1); cheyrar (1).
- cheiro**, *subs.* cheyro (2); cheyros (1).
- cheiroso**, *adj.* cheyrosas (1).
- chover**, *vb.* choue (1); chouuer (1).
- Christus**, *lat.* Christi (1).
- chuvoso**, *adj.* chuuosa (1); chuuoso (1).
- cidade**, *subs.* çidade (2).
- cima**, *adv.* çima (1).
- cirurgião**, *subs.* çirogiaães (1).
- clarificar**, *vb.* clarifica (1).
- claro**, *adj.* clara (1); claro (2); crara (2).
- clister**, *subs.* cristel (1).
- cobrir**, *vb.* cobre (1).
- coisa**, *subs.* cousa (6); cousas (23).
- coito**, *subs.* coyto (2).
- colher**, *subs.* colheres (1).
- com**, *prep.* cõ (21); com (3).
- começar**, *vb.* começase (1).
- comer**, *vb.* coma (2); come (2); comer (9);
- cometa**, *subs.* cometa (3).
- comigo**, *pron.* cõmigo (1).
- cominhos**, *subs.* cuminhos (2).
- como**, *conj.* como (17).
- companheiro**, *subs.* cõpanheiros (1).
- companhia**, *subs.* cõpanhia (2).
- comprar**, *vb.* cõprar (1).
- comummente**, *adv.* comuĩmente (1).
- comunidade**, *subs.* comunidade (1).
- confessar**, *vb.* cõfessar (1).
- confissão**, *subs.* cõfissam (1).
- conformidade**, *subs.* cõformidades (2).
- confortativo**, *adj.* canfortatiuas (1).
- conhecer**, *vb.* conheça (1); conheçẽ (1).
- consentir**, *vb.* cõsinta (1); cõsintem (1).
- conservação**, *subs.* cõseruaçã (1);

- cõseruaçam (1).  
**contagioso**, *adj.* cõtágiosas (2).  
**contentar**, *vb.* cõtentê (1).  
**contínuo**, *adj.* continuo (1).  
**contra**, *prep.* contra (1).  
**contrário**, *adj.* cõtroyra (1); cõtroyro (2).  
**conturbar**, *vb.* cõtoria (1).  
**convir**, *vb.* cõuem (2).  
**copo**, *subs.* copo (1).  
**coração**, *subs.* coraçã (3); coraçam (1); coraçõ (3); coraçom (1).  
**corpo**, *subs.* corpo (4); corpos (13).  
**corporal**, *adj.* corporal (1).  
**corrença**, *subs.* corrença (1).  
**corromper**, *vb.* corrompê (1); corrõpe (3); corrõpê (1); corrõpête (1).  
**corrupção**, *subs.* corrupçõ (1).  
**corrupto**, *adj.* corrupto (1); corruptos (1).  
**cortar**, *vb.* cortar (1).  
**cozer**, *vb.* cozidos (1).  
**crer**, *vb.* creê (1); creer (2).  
**crescer**, *vb.* creçer (1).  
**criatura**, *subs.* creatura (1).  
**Cristo**, *nome p.* Christo (1).  
**crucifixo**, *adj.* crucifixa (1).  
**cruel**, *adj.* cruel (1).  
**curar**, *vb.* curãdo (1).  
**D. Raminto**, *nom. p.* Dom Raminto (1).  
**Dácia**, *nome p.* Dacia (1).  
**dali**, *adv.* daly (1).  
**daqui**, *adv.* daqui (1).  
**daquele**, *pron.* daquella (2); daquelle (7).  
**dar**, *vb.* da ho (1).  
**David**, *nome p.* Daud (1).  
**de**, *prep.* de (113).  
**dedo**, *subs.* dedo (6).  
**dele**, *pron.* della (3); delles (2); dellas (1).  
**delir**, *vb.* delida (1).  
**demonstrador**, *subs.* demonstrador (1).  
**dentro**, *adv.* dentro (1).  
**depois**, *adv.* depois (1); despois (4).  
**depois de**, *loc. prep.* depois do (1); depois de (4); despois do (2).  
**depois que**, *loc. conj.* despois que (1).  
**derradeiro**, *adj.* derradeyro (1).  
**desejar**, *vb.* **vb.** deseja (1); desejo (4).  
**desordenar**, *vb.* desordenados (1).  
**despor**, *vb.* desposto (1); despostos (1); dispostos (1).  
**deste**, *pron.* destas (1).  
**destro**, *adj.* destra (1).  
**destruir**, *vb.* destruã (1); destruye (1).  
**Deus**, *lat.* Dei (1).  
**Deus**, *nome p.* Deus (1).  
**dever**, *vb.* deue (12); deuê (2); deuem (1); deues (3).  
**dia**, *subs.* dia (18); dias (4).  
**dianteiro**, *adj.* dianteira (1).  
**digestão**, *adj.* digestam (1); digestiões (1).  
**direitamente**, *adv.* dereytamente (1).  
**direito**, *adj.* direyto (3).  
**disposição**, *subs.* desposiçã (1).  
**dizer**, *vb.* dicto (1); digo (8); dira (1); diras (1); ditas (1); dito (3); diz (6).  
**dito**, *subs.* ditos (1).  
**do**, *prep. e art.* da (52); das (7); do (48); dos (31).  
**doença**, *subs.* doêça (2).  
**doente**, *subs.* doête (1).  
**dois**, *num.* dous (2); duas (6).  
**donde**, *adv.* donde (2).  
**dor**, *subs.* door (1).  
**dormir**, *vb.* dormê (1); dormir (11).  
**durar**, *vb.* durar (1).  
**e**, *conj.* e (260).  
**ele**, *pron.* ella (1).  
**em**, *prep.* ê (5); em (99).  
**empeçar**, *vb.* empeçe (1).  
**empeçonhentar**, *vb.* empeçonhentado (1); empeçonhêtado (2); êpeçonhêtã (1); êpeçonhêtados (1).  
**empero**, *conj.* empero (6).  
**emplastro**, *subs.* emprasto (1).  
**empresar**, *vb.* empresam (1).  
**encher**, *vb.* encher (1).  
**encima**, *loc. adv.* êçima (1).  
**endereçar**, *vb.* endereçã (1).  
**enfermidade**, *subs.* infirmitade (1); infirmitades (1); jnfirmidades (1); jnfirmidade (2).  
**enfermo**, *subs., adj.* êfermo (2); êfermos (2); emferma (1); enfermos (4).  
**enfraquecer**, *vb.* emfraqueçe (1); emfraqueçer (1).  
**enganar**, *vb.* êganados (1); emganados (1).

- ensanhar**, *vb.* ensanha (1).  
**ensopar**, *vb.* ãssopado (1).  
**entanto**, *adv.* emtãto (2).  
**então**, *adv.* emtã (4); emtam (2); emtõ (5); emtom (1).  
**entrar**, *vb.* emtra (1); emtrar (1); entrar (1); entraras (1).  
**entre**, *prep.* entre (1); ãtre (1).  
**epydemia**, *lat.* epydimie (1).  
**ergo**, *lat.* ergo (9).  
**erva**, *subs.* herua (2); heruas (3).  
**escapar**, *vb.* escapar (1); escapara (1); escapey (1).  
**escassamente**, *adv.* escassamẽte (1).  
**escrever**, *vb.* escreue (1); screuer (1); scriptas (2).  
**escurecer**, *vb.* escureçẽ (2); escureçer (1).  
**escusar**, *vb.* escusar (1); escuse (1).  
**esguardar**, *vb.* esguardã (1); sguarda (1).  
**esmorecer**, *vb.* esmoreçer (1).  
**espaçar**, *vb.* espaçãdo (1).  
**espaço**, *subs.* espaço (1).  
**espádua**, *subs.* espadoas (1).  
**espalhar**, *vb.* espalha (1).  
**espargir**, *vb.* espargida (1).  
**espécia**, *subs.* speçias (1).  
**especial**, *adj.* speciaaes (2); special (2).  
**esperar**, *vb.* espere (1); spere (1).  
**espertar**, *esperta* (2).  
**esperto**, *adj.* esperto (1).  
**espinhaço**, *subs.* espinhaço (1).  
**espírito**, *subs.* spirito (1); spiritos (2); sprito (3).  
**esponja**, *subs.* sponja (1).  
**esquentar**, *vb.* esqueẽtã (1); squeẽta (1).  
**esquerdo**, *adj.* esquerdo (3).  
**esquivar**, *vb.* esquiar (1); esquiaras (1); esquieue (1).  
**esse**, *pron.* isso (2); jssso (1); yssso (10).  
**estante**, *adj.* estantes (1).  
**estar**, *vb.* esta (3); estam (2); estando (1); estar (2); este (1); estẽ (1); stam (1); star (2).  
**este**, *pron.* esta (8); estas (14); este (4); estes (3); esto (2); estos (1); isto (1); jsto (2); ysto (6).  
**estio**, *subs.* estio (2).  
**estômago**, *subs.* estamago (1).  
**estorvar**, *vb.* estoruar (1).  
**estrebária**, *subs.* estrebarias (1).  
**estrela**, *subs.* estrela (1).  
**et**, *lat.* et (1).  
**etc**, *lat.* etc (1).  
**eu**, *pron.* eu (4).  
**evitar**, *vb.* euitar (5); euitaras (1); euite (4); euitẽ (2).  
**falar**, *vb.* falã (1); falãdo (1).  
**falseamento**, *subs.* falseamentos (1).  
**fazer**, *vb.* faça (1); façam (1); façase (6); fara (1); faria (1); faz (7); faze (1); fazẽ (1); fazer (3); feyto (2).  
**febre**, *subs.* febre (1); febres (2).  
**fechar**, *vb.* fechẽ (1).  
**fedor**, *subs.* fedor (5); fedores (1).  
**fedorento**, *adj.* federentos (1).  
**ferir**, *vb.* feere (1); fere (3); ferida (3); ferido (2).  
**fígado**, *subs.* figado (1).  
**figo**, *subs.* figos (1).  
**filhar**, *vb.* filha (1).  
**fim**, *subs.* fim (1).  
**finalmente**, *adv.* finalmẽte (1).  
**físico**, *subs.* fisico (1).  
**flama**, *subs.* flama (1).  
**fleuma**, *subs.* freuma (2).  
**flor**, *subs.* froles (1).  
**fluxo**, *subs.* fluxu (1).  
**fogo**, *subs.* fogo (2).  
**folgança**, *subs.* folgança (1).  
**folha**, *subs.* folhas (2).  
**fome**, *subs.* fame (1).  
**fora**, *adv.* fora (5).  
**fortemente**, *adv.* fortemente (1).  
**fraco**, *adj.* fraco (2).  
**frei**, *subs.* frey (1).  
**fresta**, *subs.* fresta (1); frestas (3).  
**frio**, *subs.* frio (1).  
**fruto**, *subs.* fructo (1); fructos (1).  
**fugir**, *vb.* fugir (2).  
**fumo**, *subs.* fumo (2); fumos (1).  
**gingibre**, *subs.* gingiure (1).  
**genitrix**, *lat.* genitrix (1).  
**gente**, *subs.* gẽte (2); gẽtes (1).  
**gerar**, *vb.* geera (1).  
**glória**, *subs.* gloria (1).  
**glorioso**, *adj.* gloriosa (1).



- grande**, *grãde* (14); *grãdes* (1); *gramde* (1); *grande* (4).  
**grão**, *adj.* *gram* (1).  
**guardar**, *vb.* *guardando* (1); *guardar* (3); *garde* (1); *guardes* (1).  
**haver**, *vb.* *ajamos* (1); *auer* (2).  
**hepático**, *adj.* *epatica* (1).  
**hissope**, *subs.* *ysope* (1).  
**homem**, *subs.* *homê* (28); *homês* (4).  
**hora**, *subs.* *hora* (2); *horas* (1).  
**horizonte**, *subs.* *orizonte* (1).  
**húmido**, *adj.* *humido* (1).  
**humildosamente**, *adv.* *humildosamête* (1).  
**humor**, *subs.* *humores* (9).  
**idade**, *subs.* *ydade* (1).  
**iguaria**, *subs.* *yguaria* (1).  
**II**, *num.* *ij* (1).  
**ille**, *lat.* *ille* (1).  
**imaginação**, *subs.* *ymaginaçam* (1).  
**impedimento**, *subs.* *impedimêto* (1).  
**impedir**, *vb.* *impedir* (1).  
**impidoso**, *adj.* *jnpidoso* (1).  
**impressão**, *subs.* *êpressam* (1); *jmpressam* (1).  
**inchamento**, *subs.* *inchamento* (1); *inchamêto* (1).  
**inchar**, *vb.* *inchado* (1).  
**inclin**, *vb.* *inclin* (1).  
**enderençar**, *vb.* *jndirãçe* (1).  
**indisposição**, *subs.* *jndisposiçã* (1).  
**inferior**, *adj.* *jinferior* (4).  
**influência**, *subs.* *influencia* (1); *jnfluência* (1).  
**inimigo**, *subs.* *jmigos* (1).  
**inspirar**, *vb.* *jnspirado* (1).  
**interior**, *adj.* *interior* (1).  
**intrínseco**, *adj.* *intrinseca* (2).  
**Inverno**, *nome p.* *inuerno* (1).  
**ir**, *vb.* *vaã* (2); *vay* (2); *yr* (1).  
**ira**, *subs.* *yra* (1).  
**item**, *subs.* *Itê* (2); *Item* (3).  
**IV**, *num.* *iiij* (1).  
**já**, *adv.* *ja* (1).  
**janela**, *subs.* *genela* (1); *genelas* (2).  
**jantar**, *vb.* *jantaras* (1).  
**jardim**, *subs.* *jardijs* (1).  
**jejum**, *subs.* *gejuũ* (1).  
**Jesus**, *nome p.* *Jesu* (1).  
**junípero**, *subs.* *junipero* (1).  
**juntamente**, *adv.* *jõtamente* (1); *jõtamête* (3).  
**lado**, *subs.* *lado* (4).  
**lançar**, *vb.* *lãça* (2); *lança* (2); *lançã* (3); *lançar* (1).  
**largo**, *adj.* *largos* (1).  
**latim**, *subs.* *latim* (1).  
**lavar**, *vb.* *lauada* (1); *lauar* (1); *laue* (1).  
**leite**, *subs.* *leyte* (1).  
**leixar**, *vb.* *leyxe* (1).  
**lenha**, *subs.* *lenha* (1).  
**lenho**, *subs.* *lenho* (1).  
**levante**, *subs.* *leuante* (1).  
**levar**, *vb.* *leuaua* (1).  
**leve**, *adj.* *leue* (1).  
**lhe**, *pron.* *lhe* (1).  
**ligeiramente**, *adv.* *ligeiramente* (1); *ligeyamête* (1); *lygeyamête* (1).  
**limpo**, *adj.* *limpa* (1); *limpas* (1).  
**linguagem**, *subs.* *lingoagê* (1).  
**Lisboa**, *nome p.* *Lixboa* (1).  
**livro**, *subs.* *liuro* (2).  
**logo**, *adv.* *logo* (6).  
**louro**, *subs.* *louro* (1).  
**louvor**, *subs.* *louuor* (2).  
**lugar**, *subs.* *lugar* (5); *lugares* (3).  
**Luís de Ras**, *nome p.* *Luys de Ras* (1).  
**luxúria**, *subs.* *luxuria* (2).  
**maçã**, *subs.* *maçaã* (1).  
**madre**, *subs.* *madre* (1).  
**maduro**, *adj.* *madura* (1).  
**maiormente**, *adv.* *mayormête* (2).  
**mais**, *adv.* *mais* (11); *mays* (5).  
**mal**, *subs.* *mal* (2).  
**maneira**, *subs.* *maneira* (2); *manejras* (1); *maneyra* (3).  
**manhã**, *subs.* *manhaã* (4).  
**manifesto**, *adj.* *manifesto* (1).  
**manjar**, *subs.* *manjar* (1); *manjares* (1).  
**mantimento**, *subs.* *mantijmentos* (1); *mantijmêto* (1); *mantijmêtos* (1).  
**mão**, *subs.* *maão* (3); *maãos* (3).  
**mar**, *subs.* *mar* (1).  
**Maria**, *nome p.* *Maria* (2).  
**mas**, *conj.* *mas* (12).  
**massa**, *subs.* *massa* (1).  
**morto**, *adj.* *mortos* (3).

- mau**, *adj.* maa (2); maaos (3); maos (1).  
**me**, *pron.* me (2).  
**meão**, *adj.* meaã (5).  
**meato**, *subs.* meatos (1).  
**médico**, *subs.* medico (1); medicos (5).  
**meio**, *adj.* mea (1); meo (9).  
**melhor**, *adj.* melhor (2); melhores (1);  
 melhor (3); milhores (1).  
**membro**, *subs.* mēbros (4); membros (1).  
**menor**, *adj.* menor (2).  
**menos**, *adv.* meos (1).  
**menuir**, *vb.* menuido (1); menuyr (1).  
**mereo**, *lat.* mereamur (1).  
**meridional**, *adj.* meridional (2).  
**mês**, *subs.* mes (1).  
**mesmo**, *pron.* meesma (2); meesmo (8);  
 mesma (2); mesmo (9).  
**mestre**, *subs.* mestre (1).  
**meteoro**, *metauros* (1).  
**meu**, *pron.* minha (1).  
**mezinha**, *subs.* meezinha (3); meezinhas  
 (1); mezinhas (1).  
**mim**, *pron.* my (1).  
**minguamento**, *subs.* minguamento (1).  
**minguar**, *vb.* mĩguaras (1); mingua (1);  
 mingua (1); minguaras (1); mingue (2).  
**misturar**, *vb.* mistura (1); mesturada (1);  
 misturado (1); misturẽ (1).  
**modo**, *subs.* modo (8).  
**molhar**, *vb.* molhada (1).  
**Monpelier**, *nome p.* Mõpilher (1).  
**Morávia**, *nome p.* Morauia (1).  
**morbo**, *subs.* morbo (2).  
**morrer**, *vb.* morre (1); morrẽ (3).  
**morte**, *subs.* morte (5); mortes (1).  
**mosca**, *subs.* moscas (1).  
**mostarda**, *subs.* mostarda (1).  
**mover**, *vb.* mouẽ (1).  
**movimento**, *subs.* mouimento (1); mouimẽto  
 (1).  
**mudança**, *subs.* mudança (1).  
**mudar**, *vb.* muda (2); mudar (3).  
**mui**, *adv.* muy (4).  
**muito**, *adv.* mujto (3); muyto (23).  
**muito**, *pron.* mujtas (1); mujtos (1); muytas  
 (8); muyto (5); muytos (8).  
**mulher**, *subs.* molher (1); molheres (1).  
**multidão**, *subs.* multidom (1).  
**não**, *adv.* nõ (41); nom (2).  
**naquele**, *pron.* naquella (1); naquelle (1).  
**nariz**, *subs.* narizes (2).  
**nascer**, *vb.* naçer (1).  
**natural**, *adj.* natural (2).  
**naturalmente**, *adv.* naturalmente (2);  
 naturalmẽte (1).  
**natureza**, *subs.* natureza (2).  
**necessário**, *adj.* neçessario (4).  
**nem**, *conj.* nẽ (3); nem (2).  
**nenhum**, *pron.* nẽhũa (2); nẽhuũ (1).  
**névoa**, *subs.* neuoa (1).  
**nevoeiro**, *subs.* neuoeiro (1).  
**ninguém**, *pron.* nẽguẽ (1).  
**no**, *prep e art.* na (5); no (3).  
**noite**, *subs.* noyte (2).  
**norte**, *subs.* norte (2).  
**nos**, *lat.* nobis (1).  
**nos**, *prep.* nos (1).  
**nos**, *pron.* nos (1).  
**nós**, *pron.* nos (1).  
**nosso**, *pron.* nosso (2).  
**notar**, *vb.* notar (2).  
**noz moscada**, *noz nozcada* (1); *nos nozcadadas*  
 (1).  
**nuvem**, *subs.* nuueẽs (1).  
**o**, *art., pron.* ho (51); o (64); os (42).  
**obrar**, *vb.* obra (1).  
**obteneo**, *lat.* optinere (1).  
**olho**, *subs.* olhos (3).  
**onde**, *adv., pron.* onde (5).  
**operação**, *subs.* operaçam (1).  
**opilar**, *vb.* opilados (1); opilam (1).  
**ordem**, *subs.* ordẽ (1).  
**orelha**, *subs.* orelha (1); orelhas (1).  
**oro**, *lat.* ora (1).  
**ou**, *conj.* ou (70).  
**outrem**, *pron.* outrẽ (1).  
**outro**, *pron.* outra (2); outras (1); outro (4);  
 outros (4).  
**ouvido**, *subs.* ouuido (1).  
**paciente**, *subs.* paciẽte (1); paçiẽte (1).  
**padecer**, *vb.* padeçe (1).  
**padre**, *subs.* padre (1).  
**pão**, *subs.* paão (2).  
**parecer**, *vb.* pareçe (7); pareçẽ (1); parecer  
 (1).  
**parte**, *subs.* parte (11); partes (2).

- particular**, *adj.* particular (3).  
**passar**, *vb.* passados (1).  
**pavês**, *subs.* pauées (1).  
**pé**, *subs.* pee (1).  
**pecado**, *subs.* pecados (1).  
**peçonha**, *subs.* peçonha (9).  
**peçonhentar**, *vb.* peçonhêtao (1).  
**peçonhento**, *adj.* peçonhentas (1); peçonhêtas (1); peçonhêto (1); peçonhêtos (4).  
**pedica**, *subs.* pedica (1).  
**pelo**, *prep. e art.* pela (1); pola (1); polla (2); pollo (1).  
**penitência**, *subs.* penitencia (1).  
**pequeno**, *adj.* pequena (2); pequeno (3).  
**per**, *prep.* per (33).  
**pera**, *conj.* pera (3).  
**pera**, *prep.* (12).  
**perante**, *loc. conj.* pera antre (1).  
**perda**, *subs.* perda (1).  
**perexil**, *perexil* (1).  
**perigo**, *subs.* perijgo (1); perijgos (1).  
**pero**, *conj.* pero (1).  
**pertencer**, *vb.* pertêçe (1).  
**perturbar**, *vb.* pertorua (1).  
**pescoço**, *subs.* pescoço (1).  
**peso**, *subs.* peso (1).  
**peste**, *subs.* peste (1).  
**pestença**, *subs.* pestenêça (1); pestenença (2);  
**pestilência**, *subs.* pestilêcia (12); pestilêcia (8); pestilencia (3); pestilença (5).  
**pestilencial**, *adj.* pestilêçiaaes (1); pestilêçiaes (3); pestilêçial (1); pestilençiaaes (1); pestilencial (1); pestilencial (1).  
**pestinência**, *subs.* pestinêçias (1).  
**pílula**, *subs.* pirolas (1).  
**pimenta**, *subs.* pigmêta (2).  
**pisar**, *vb.* pisa (1); pisada (1); pisadas (2); pisado (1); piseo (1).  
**pobre**, *adj.* pobres (2).  
**pobreza**, *subs.* pobreza (1).  
**poder**, *vb.* pode (7); podê (1); poder (4); podera (2); podesse (1); podiã (1); possa (2); pude (1).  
**poderoso**, *adj.* poderoso (1).  
**podre**, *adj.* podres (5).  
**podridão**, *subs.* podridã (1); podridõ (4); podridom (2).  
**poético**, *adj.* poetico (1).  
**polegar**, *subs.* polegar (2).  
**polmes**, *subs.* polmes (1).  
**por**, *prep.* por (17).  
**por conseguinte**, *loc. conj.* por cõseguinte (1).  
**por tanto**, *loc. conj.* por tanto (1); por tâto (7).  
**por ventura**, *loc. adv.* polla ventura (1); pella ventura (1); pella vêtura (1); pela vêtura (1).  
**pôr**, *põlho* (1); *ponha* (1); *ponhã* (1); *poê* (2); *posto* (1); *punha* (1).  
**poros**, *subs.* poros (4).  
**porque**, *conj.* porque (38), por que (2).  
**possível**, *adj.* possiuel (2).  
**posto que**, *loc. conj.* posto que (3).  
**potágio**, *subs.* potagios (1).  
**pouco**, *adv.* pouco (3).  
**povo**, *subs.* pouoo (7).  
**prazer**, *subs.* prazer (2).  
**preceder**, *vb.* preçedê (1).  
**preço**, *subs.* preço (1).  
**preguiça**, *subs.* pigriça (1).  
**prenhe**, *adj.* prenhes (1).  
**presente**, *subs.* presente (1).  
**preservar**, *vb.* preseruar (1).  
**prestar**, *vb.* prestã (1).  
**primeiramente**, *adv.* primeiramente (1); primeiramête (1); primeyramête (1).  
**primeiro**, *num.* primeiro (2); primeyra (3); primeyro (2).  
**principal**, *adj.* prinçipaes (1).  
**principalmente**, *adv.* prinçipalmête (1).  
**privar**, *vb.* priuada (1).  
**pro**, *lat.* pro (1).  
**proceder**, *vb.* proçede (4); proçedê (1); procedem (1).  
**prognóstico**, *subs.* pronosticos (2).  
**prometer**, *vb.* prometo (1).  
**promissio**, *lat.* promissionem (1).  
**provar**, *vb.* prouey (2).  
**proveito**, *subs.* proueyto (1).  
**proveitoso**, *adj.* proueitoso (1); proueytosa (1); proueytoso (1).  
**prover**, *vb.* prouēja (1).  
**provocar**, *vb.* prouoca (1).

- prudente**, *adj.* prudêtes (1).  
**purgar**, *vb.* purga (1).  
**puro**, *adj.* puro (1).  
**qual**, *pron.* quaaes (8); qual (9).  
**qualidade**, *subs.* qualidade (1).  
**qualquer**, *pron.* qualquer (2).  
**quando**, *conj.* quãdo (8); quando (10).  
**quantidade**, *subs.* quãtidade (2).  
**quanto**, *pron., adv.* quanto (2); quãto (4).  
**quarto**, *num.* quarto (4).  
**que**, *conj., pron.* que (109).  
**quente**, *adj.* queête (1); queêtes (1); quêtes (1).  
**quentura**, *subs.* queêtura (3); quêtêtura (1).  
**querer**, *vb.* quer (2); querê (2); queria (1); quero (1); quiser (3).  
**questão**, *subs.* questã (2); questam (1); questões (1).  
**quinto**, *num.* quinto (2).  
**quitar**, *vb.* quita (1); quitar (1).  
**raiz**, *subs.* rayz (7).  
**razão**, *subs.* razã (1).  
**receber**, *vb.* reçebas (1); reçeber (1).  
**recrear**, *vb.* recrea (1).  
**reformaçãõ**, *subs.* reformaçã (1).  
**reger**, *vb.* reger (1).  
**regimento**, *subs.* regimento (1); regimêto (1).  
**regõ**, *subs.* regos (1).  
**reino**, *subs.* regno (2).  
**relâmpago**, *subs.* relâpados (1).  
**remédio**, *subs.* remedio (6); remedios (4).  
**repousar**, *vb.* repousa (1).  
**resolução**, *subs.* resoluçã (1).  
**responder**, *vb.* respondo (1).  
**retardamento**, *subs.* retardamêto (1).  
**reverendíssimo**, *adj.* reuerendissimo (1).  
**reverendo**, *adj.* reuerêdo (1).  
**revogar**, *vb.* reuogar (2).  
**rico**, *subs.* ricos (1).  
**rogar**, *vb.* rogo (1).  
**romã**, *subs.* romaãs (1).  
**romper**, *vb.* rompida (1).  
**rosa**, *subs.* rosas (1).  
**rosado**, *adj.* rosada (1); rosado (1).  
**rosto**, *subs.* rostro (2).  
**rua**, *subs.* ruas (1).  
**sabor**, *subs.* sabor (1).  
**sabugo**, *subs.* sabugo (1).  
**sair**, *vb.* say (1); saya (2); sayda (1).  
**sal**, *subs.* sal (1).  
**salsa**, *subs.* salsa (2); salsas (1).  
**salva**, *subs.* salua (1).  
**sanctus**, *lat.* sancta (1).  
**sangrar**, *vb.* sangra (1); sangrado (1); sangrar (2); sangue (3); sãgre (1); sangrese (1).  
**sangria**, *subs.* sangria (6).  
**sangue**, *subs.* sangue (8).  
**santíssimo**, *adj.* santissima (1).  
**santo**, *adj.* sancta (2).  
**São Francisco**, *nom. p.* Sam Francisco (1).  
**saõ**, *subs., adj.* saõ (3); saõs (3).  
**saúde**, *subs.* saude (2); saudes (1).  
**scilicet**, *lat.* .s. (13).  
**se**, *conj.* se (38); sy (2).  
**se**, *pron.* se (110).  
**seco**, *adj.* seco (1).  
**segundo**, *num.* segũda (1); segũdo (2); segunda (2).  
**segundo**, *prep.* segũdo (4); segundo (1).  
**seguramente**, *adv.* seguramête (1).  
**segurança**, *subs.* segurãça (1).  
**sem**, *prep.* sem (3).  
**sempre**, *adv.* sempre (10).  
**senhor**, *subs.* senhor (3).  
**sensualmente**, *adv.* senssualmête (1).  
**sentir**, *vb.* sente (3); sentir (5); sentira (1); sinte (1); sintira (1).  
**ser**, *vb.* for (10); forê (2); forem (2); he (48); sã (3); saã (1); sam (12); seer (1); seja (7); sejam (1); ser (5); sera (2); serê (2); sõ (1); som (3).  
**serpil**, *subs.* serpillõ (1).  
**servidor**, *subs.* seruidores (1).  
**sestro**, *adj.* seestra (1); seestro (1).  
**sete**, *num.* sete (1).  
**seu**, *pron.* seus (3); sua (4); suas (1).  
**sexto**, *num.* sexto (1).  
**si**, *lat.* si (1).  
**si**, *pron.* si (3); sy (2).  
**siligem**, *subs.* siligê (1).  
**sinal**, *subs.* signaaes (2); signaes (3); sinal (4).

**só**, *adv.* soo (1).  
**sobejamente**, *adv.* sobejamête (1).  
**sobejar**, *vb.* asobeja (1); sobejã (1).  
**sobre**, *prep.* sobre (3).  
**sol**, *subs.* sol (2).  
**somente**, *adv.* soomête (1).  
**sono**, *subs.* sôno (8).  
**sopa**, *subs.* sopa (1).  
**sorver**, *vb.* soruesse (1).  
**soterranho**, *adj.* soterranhos (1).  
**subir**, *vb.* sobẽ (1); suba (1).  
**substância**, *subs.* substãcia (1).  
**sujo**, *adj.* çujas (3); çujo (2); çujos (2).  
**sul**, *subs.* sul (8).  
**sumo**, *subs.* çumo (2).  
**superficialmente**, *adv.* superficialmête (1).  
**superior**, *adj.* superior (4).  
**tal**, *pron.* taaes (5); taes (3); tal (19).  
**também**, *adv.* tâbẽ (1); tâbem (8).  
**tanchagem**, *subs.* chãtagẽ (1); chãtagem (1).  
**tanto**, *adv.* tâto (1).  
**tão**, *adv.* tâ (1).  
**te**, *pron.* te (7).  
**temer**, *vb.* tema (2); temer (2).  
**temperadamente**, *adv.* temperadamête (1); tẽperadamente (1).  
**tempo**, *subs.* tempo (4); tẽpo (7); tẽpos (1).  
**teologia**, *subs.* theologia (1).  
**ter**, *vb.* teẽ (4); teẽdo (1); teem (1); teer (2); tem (4); tenha (1); teuer (3); teuesse (1).  
**terceiro**, *num.* terçeyro (3).  
**tércio**, *num.* terció (1).  
**terra**, *subs.* terra (1).  
**teu**, *pron.* teu (1).  
**tirar**, *vb.* tira (1).  
**tocar**, *vb.* tocado (1).  
**todo**, *pron.* toda (8); todas (5); todo (10); todos (3); tudo (4).  
**tôdolo**, *pron.* todalas (1).  
**tomar**, *vb.* toma (6); tomar (3); tomaras (3); tomares (1); tome (3); tomẽ (1).  
**trabalho**, *subs.* trabalho (1).  
**transeo**, *lat.* transire (1).  
**trasladar**, *vb.* tralladado (1).  
**trazer**, *vb.* tras (1); traz (4); trouuer (1).  
**três**, *num.* tres (2).  
**triaga**, *subs.* triaga (7).  
**Trindade**, *nome p.* trijndade (1).  
**trovoada**, *subs.* trouoadas (1).  
**tu**, *pron.* tu (1).  
**uberiorgano**, *subs.* vberiorgano (1).  
**um**, *art.* hũa (7); huũ (12); huũa (2).  
**urina**, *subs.* ourinas (2).  
**usar**, *vb.* huse (1).  
**ut**, *lat.* ut (1).  
**V**, *num.* v (1).  
**Valentino**, *nome p.* Valêtino (1).  
**valer**, *vb.* valẽ (1).  
**vapor**, *subs.* vapores (2).  
**vaso**, *subs.* vaso (1).  
**vazar**, *vb.* vazar (2).  
**veia**, *subs.* vea (13); veas (1).  
**velhaco**, *adj.* velhacas (1).  
**ventar**, *vb.* vẽta (1).  
**vento**, *subs.* vento (2); vẽto (3); vẽtos (1).  
**ventosa**, *subs.* ventosas (1).  
**ventoso**, *adj.* vẽtosa (1).  
**ventosidade**, *subs.* vẽtosidades (1).  
**ventre**, *subs.* ventre (4); vẽtres (1).  
**ver**, *vb.* veemos (1); veer (1); vejas (1); vistas (1).  
**Verão**, *nome p.* veraão (3).  
**verça**, *subs.* verças (1).  
**vergonçoso**, *adj.* vergonçosas (2).  
**verso**, *subs.* verso (1).  
**vez**, *subs.* vez (3); vezes (13).  
**vida**, *subs.* vida (1).  
**vila**, *subs.* villa (2).  
**vinagre**, *subs.* vinagre (8).  
**vinha**, *subs.* vinhas (1).  
**vinho**, *subs.* vinho (6).  
**vir**, *vb.* veẽ (9); vijr (1).  
**virgem**, *subs.* virgẽ (2).  
**virtude**, *subs.* virtude (2).  
**visitar**, *vb.* visitã (1).  
**vistoso**, *adj.* vistosos (1).  
**vital**, *adj.* vitaes (2); vital (2).  
**vivente**, *adj.* viuẽte (1).  
**vivente**, *subs.* viuẽtes (1).  
**viver**, *vb.* viuer (2).  
**voar**, *vb.* voar (1).

# **O herói n'Os Lusíadas de Camões e na *Jerusalém Libertada* de Tasso. Dois percursos para a Transcendência.**

Maria Luísa de Castro Soares

Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro

*Gerusalemme Liberata* (*Jerusalém Libertada*) de Tasso e *Os Lusíadas* de Camões são espaços privilegiados para a narração e exaltação do percurso iniciático de um herói. Os escritores renascentistas recuperam da Antiguidade Clássica a noção de que o estilo épico é o mais nobre de todos os estilos literários e, por isso, reservado para o desenvolvimento dos «grandes temas, ideias e valores» (REIS, Carlos, LOPES Cristina, 1991:125). Os feitos heróicos de um povo ou de um homem que ousou superar as suas próprias forças e a mediania em que permanecia, atingindo a dimensão de herói, são tema canónico do género épico. Os episódios bélicos, o confronto com os diferentes elementos da natureza enraivecidos e a luta contra os próprios deuses constituem motivos de inspiração da epopeia.

Em poemas com estas características, enquadra-se perfeitamente o elogio daqueles cuja experiência de vida levou a superarem a dimensão humana, pois as personagens principais, neste género literário, conservam uma ligação estreita com os deuses. As epopeias, cantando os feitos grandiosos de um herói, num «som alto e sublimado» (CAMÕES, 1572: 1.4) e num «estilo *grandilocco* e corrente» (*Ibidem*:1.4), narram o percurso destes seres até atingirem a dimensão da supra-humanidade ou deo-humanidade. De facto, n'Os *Lusíadas*, o povo português, sob a protecção divina – no poema representada por Vénus – é apresentado como o herói de todos os heróis, aquele que tudo venceu em terra e tudo vence no mar; aquele que não se satisfez por ter alcançado, no primeiro ambiente, a condição de herói e arrisca enfrentar o desconhecido para tudo superar no ambiente marítimo. Temos, portanto, bem identificadas na obra duas fases do percurso do herói d' *Os Lusíadas*: do Canto I ao Canto V, o poeta ocupa-se da história de Portugal, do percurso sublime dos portugueses em terra. No segundo momento, o poeta ocupa-se principalmente do percurso dos portugueses na água, desde o início da viagem à Índia até à Ilha dos Amores. Aqui, os portugueses são coroados com o mais alto prémio, por tudo terem subjugado. Este domínio total dos portugueses (SOARES, 1999: 169 -178), esta supremacia relativamente ao que constitui o mundo e que ao mundo pertence estão representados pela subjugação dos quatro elementos da natureza: o *fogo* das batalhas e dos fenómenos naturais; a *terra* conquistada; a *água*

invadida, percorrida, dominada e o *ar* representado pelos ventos e tempestades (CENTENO, Y. K., 1981: 21-23).

Na obra *Gerusalemme Liberata*, Tasso – à semelhança de Camões n’*Os Lusíadas* (RAMALHO, 1992: 85-108) – elabora uma epopeia em que se projecta como poeta preocupado com as normas recebidas da poética clássica, sendo o assunto necessariamente elevado e de inspiração virgiliana. O próprio autor o assume, ao esclarecer os conceitos artísticos e os critérios a seguir para compor um poema épico, nos seus três «Discursos sobre a Arte Poética», facto também enunciado na edição crítica de *Gerusalemme Liberata*:

“Il poema si apre su un ricordo virgiliano: ma nel desiderio di esprimere nuova situazione epica, si inseriscono attualissime preoccupazioni religiose [...]. Ne nasce un intreccio di antico e di moderno [...]” (TASSO, 1581: 42).

O poema épico de Camões, de assunto nacional e moderno, é a narração da Viagem marítima de Vasco da Gama – encarnação do herói colectivo português – e do caminho árduo e cheio de perigos que este teve de percorrer para atingir a heroicidade.

A epopeia de Tasso, de assunto medieval, retrata a primeira cruzada europeia contra os infiéis – datada historicamente do ano de 1096 – até ao momento em que as forças europeias, derrotando os muçulmanos, entram em Jerusalém, no templo sagrado de Jesus Cristo – ano de 1099 (MARTINS, 1972: 39-43). Estes são os factos daquele momento épico da Cristandade, em que Tasso fundamenta o seu sonho heróico. Verifica-se na obra a recuperação dos ideais cristãos de cavalaria espiritual e a luta contra a perda do sentido humanístico-cristão dentro da Europa. Estabelece-se o confronto entre o Bem e o Mal, os cristãos e os muçulmanos, o Ocidente e o Oriente.

N’*Os Lusíadas* verifica-se de igual modo esta oposição, que Jacinto do Prado Coelho refere, quando afirma: «Português quer dizer, em Camões, homem que representa o Ocidente. A presença dos deuses, no plano alegórico em que se situam, concilia-se com a fé cristã na definição e exaltação da Europa» (COELHO, 1983: 30).

Apesar de desenvolver um tema histórico aparentemente recuado, *Gerusalemme Liberata* – publicada em 1580, no ano da morte de Camões – responde às inquietações de um tempo de grande instabilidade europeia. Os anos que decorrem entre 1570 e 1575, que são os da efectiva criação da obra italiana (*Idem*: 38) são já os da «austera, apagada e vil tristeza» de que nos falara Camões (CAMÕES, 1572: 10.195). A epopeia de Tasso, efectivamente, nasce e desenvolve-se no ambiente da Contra- Reforma, marcado pelo choque entre o que é a obediência à Igreja papal e os pressupostos da Igreja luterana. Deste modo, trata um assunto europeu, mais do que nacional, que diz respeito a uma civilização. Pretende-se uma regeneração europeia no sentido da fé, facto, aliás,

já perceptível n'Os *Lusíadas* de Camões, no apelo à união de Cristãos – «todos de um ventre produzidos» (*Idem*: 7.9.) – contra muçulmanos e nas críticas ao comportamento dos europeus alheados da «Casa Santa».

N'Os *Lusíadas*, o épico censura os Alemães envolvidos nas guerras da Reforma (*Ibidem*: 7.4.); Henrique VIII de Inglaterra – o anglicano – perseguidor de católicos (*Ibidem*: 7.5.); Francisco I de França por se aliar aos turcos contra Carlos V (*Ibidem*: 7.6.) e a Itália sem coesão e imersa em vícios:

«Pois que direi daqueles que em delícias,  
que o vil ócio no mundo traz consigo,  
gastam as vidas, logram as divícias,  
esquecidos de seu valor antigo?  
[...]  
Contigo, Itália, falo, já submersa  
em vícios mil, e de ti mesma adversa» (*Ibidem*, 7.8.)

A epopeia d' *Os Lusíadas*, que visa o enaltecimento da história de Portugal, e a italiana, que tem por base o propósito de regeneração europeia nos valores da fé, estão insufladas de um mesmo espírito. É que, ambas convertem a memória passada em esperança e *renovatio* no futuro; ambas estão imbuídas de um profetismo de verdade, que é assente e actuante na realidade histórica, desempenhando um papel político-social concreto importante. Nessa medida, ainda que em Camões e em Tasso tudo se passe em obediência a uma vontade Divina, é o herói que combate a desordem do mundo. Apesar da natureza e da vida serem sentidas como cifra de Deus, o homem pode e deve actuar nelas. O herói é, em ambas, *activo* e é nessa condição que se liberta «da lei da Morte» e alcança a Divindade (CAMÕES, 1572: 1.2.).

Em *Gerusalemme Liberata*, Goffredo morre, mas nessa condição de *miles cristianus* (SIMÕES, 1986: 167) alcança a vitória, a redenção, a libertação.

Esta forma de intervenção do herói na história, peculiar característica do género épico, diverge porém nos meios e acções escolhidas n'Os *Lusíadas* e em *Gerusalemme Liberata*.

Na primeira obra, o herói português desvenda o mundo e a natureza, objectivando-os, destruindo medos. E, nesse esforço titânico de domínio dos elementos ao serviço da «fé e do Império» (*Idem*: 1. 2), obtém a santificação. É que, as experiências aventureiras do homem têm uma significação final antropocósmica e, por isso, religiosa: «Toda a experiência humana é susceptível de ser transfigurada, vivida num outro plano trans-humano» (ELIADE, s/d.: 179). Eis o que acontece na epopeia de Camões, onde a aventura humana e fisiológica tem por finalidade última o próprio Deus. O caminho para a Índia transfigura-se no acesso ao conhecimento ou divinização do herói:



«Faz-te mercê, barão, a Sapiência  
Suprema de cos olhos corporais  
Veres o que não pode a vã ciência  
Dos errados e míseros mortais» (*Idem*, 10. 76)

As boas acções humanas conduzem ao Paraíso utópico, (COELHO, 1983: 68; RECKERT, 1981: 120) da «Ilha dos Amores». Não se opera a destruição apocalíptica da escatologia cristã, mas o paraíso de pedrarias da epopeia é muito semelhante ao que, finalmente, é reservado ao homem de fé, no último livro da *Bíblia*:

«Não andam muito, que no erguido cume  
Se acharam, onde um campo se esmaltava  
De esmeraldas, rubis, tais que presume  
A vista que divino chão pisava» (*Idem*, 10. 77)

Este mundo divino – ainda que utópico e pagão – simboliza o *fim* do velho mundo humano e a viagem à Índia transfigura-se (GOMES, 1976: 131-140) no acesso ao globo da perfeição – «Uniforme, perfeito, em si sustido» (CAMÕES, 1572: 10. 79) – identificado a Deus<sup>1</sup>:

«Qual enfim o arquétipo que o criou» (*Ibidem*: 10. 79).

No seu percurso, o herói camoniano aproxima-se do herói de Tasso. Mas diferem os meios e os fundamentos de acesso ao Absoluto. Para Camões, chega-se a Deus, pela experiência pagã do mundo, com uma certa abolição renascentista do conceito de pecado, no episódio da «Ilha dos Amores». Para Tasso, o mundo é percebido de acordo com uma atitude mental maneirista (AGUIAR E SILVA, 1971: 221-323), pois a vida é fonte de desilusão e de instabilidade humana.

O herói de Tasso, que tem por fundamento da sua caminhada a libertação do Santo Sepulcro, na sua união com a Igreja, procura encontrar o modo de atenuar a secura das acções humanas. Procura um modo de *ser*, baseado no

---

<sup>1</sup> Cf., a propósito a explicação de Hernâni CIDADE, em nota a *Os Lusíadas*, Canto 10.78, vv. 5-8; 79, vv. 1-4: «Pelos epítetos *uniforme*, *perfeito*, significa-se o mesmo que pelas expressões anteriores - *um mesmo rosto / Por toda a parte tem e em toda a parte / Começa e acaba* (...). Atribui-se à esfera material a perfeição, porque nada se lhe pode acrescentar nem diminuir, assim como se alude ao facto de o princípio estar unido com o fim» (*Ibidem*, notas: 9 e 10, pp. 223-224). E, mais adiante - citando Luciano Pereira da Silva (*A Astronomia d'Os Lusíadas*), quando este se debruça sobre a *Sphera* de Sacrobosco – Hernâni CIDADE afirma que, a união do princípio com o fim «significa aquela divina e pura essência de Deus glorioso e bendito [...] E assim o círculo e a esfera significam aquela inteligível e platónica, intelectual esfera, cujo centro está em toda a parte e a circunferência em parte alguma». (*Ibidem*, nota: 10, p. 224).

enobrecimento dos sentimentos. Como n'Os *Lusíadas*, no poema de Tasso, o herói surge com o firme propósito de efectuar o percurso que o levará à heroicidade. É a luta por uma causa que considera nobre que o move; é a luta por um ideal. Os cavaleiros cristãos pugnam para se glorificarem, pois o combate é a via para a imortalidade, não só porque o fogo representa – como n'Os *Lusíadas* – a purificação, mas porque, à semelhança do que acontecia com os cavaleiros clássicos, é no combate que se encontra a glória.

O herói que o poeta nos apresenta, logo na primeira estância, como responsável pela libertação do Sepulcro de Cristo é Goffredo:

“Canto l'arme pietose e 'l capitano  
che 'l gran sepolcro liberò di Cristo” (TASSO, 1581: 1.1.)

De modo semelhante, n'Os *Lusíadas*, o canto é uma evocação seleccionada, dirigida não a seres individuais – como acontece na epopeia italiana – mas à colectividade portuguesa:

«Que eu canto o peito ilustre Lusitano,  
a quem Neptuno e Marte obedeceram» (CAMÕES, 1572: 1.3)

O nosso épico direcciona ainda o seu canto, que deseja espalhar «por toda a parte» (*Idem*: 1.2.), aos:

«...Reis que foram dilatando  
a Fé, o Império, e as terras viciosas  
de África e de Ásia andaram devastando,  
e aqueles que por obras valerosas  
se vão da lei da Morte libertando» (*Ibidem*: 1.2.)

Na *Gerusalemme Liberata* de Tasso, Goffredo<sup>2</sup>, homem íntegro, é o capitão das forças cristãs, que leva à vitória o exército ocidental. Conseguirá vencer as divindades do mal, quando não se deixa seduzir por Armida. Esta mulher recebera dos demónios a missão de seduzir o herói para fazê-lo esquecer o voto de libertar Jerusalém. Desse modo, o exército cristão ficaria sem chefe e sem orientação, mas Goffredo resiste, a fim de perseguir o seu propósito, o seu ideal.

---

<sup>2</sup> A figura de Goffredo «è già definita da Guglielmo di Tiro (di cui il Tasso utilizza largamente come fonte la *Historia rerum in partibus transmarinis gestarum*) in moduli vicini a quelli che assume nella *Liberata*: “vir religiosus, clemens, pius ac timens Deum, iustus, recedens ab omni malo, serius et stabilis in verbo, seculi vanitates contemnens; quod in illa etate et militari praesertim professione rarum est”». (TASSO, 1581: 50).

Quando o herói luta contra as adversidades criadas pelos deuses, saindo vitorioso, ou quando as divindades o protegem, elegendo-o como um dos seus escolhidos, em ambas as situações, esta intervenção do transcendente está ao serviço do enobrecimento do herói.

N'Os *Lusíadas* como em *Gerusalemme Liberata*, o maravilhoso tem a função de engrandecer o herói. É o seu percurso da realidade para a Transcendência, porque, em ambas as epopeias, os heróis devassam o mistério da vida, ultrapassam os «vedados términos» (CAMÕES, 1572: 5.41) do mundo material, sejam eles o «Adamastor» ou Baco, n' *Os Lusíadas*, sejam eles Satanás e os demónios em *Gerusalemme Liberata*.

Em ambas as epopeias, há uma concepção providencialista do mundo e da acção humanas. N'Os *Lusíadas*, os portugueses são eleitos (SOARES, 1999: 99-129) por «Deus que peleja/ por quem estende a fé da Madre Igreja» (CAMÕES, 1572: 10.40). Em *Gerusalemme Liberata*, é também clara a preferência dos deuses relativamente a Goffredo, a quem «Il Ciel gli diè favore» (TASSO, 1581: 1. 1):

«Disse al suo nunzio[ao arcanjo Gabriel]  
Dio: – Goffredo trova,  
e in mio nome di' lui: perché si cessa?  
perché la guerra omai non si rinnova  
a liberar Gierusalemme oppressa?  
Chiami i duci a consiglio, e i tardi mova  
a l'alta impresa: ei capitano fia d'essa.  
Io qui l'eleggo; e 'l faran gli altri in terra,  
già suoi compagni, or suoi ministri in guerra» (*Ibidem*, 1.1).

O herói e os cavaleiros cristãos, na epopeia italiana, são ainda dignificados pelo alcance e pela dimensão dos oponentes à sua missão: os demónios. Estes seres, no poema, são peça fundamental na ajuda ao exército muçulmano, contra cristãos. Perpassa aqui a ideia, já expressa n'Os *Lusíadas*, de uma grande intolerância religiosa (SOARES, 1999: 109-111) contra os «cães», o « mouro iroso» (CAMÕES, 1572: 3. 79), o «mauro povo cego», possuidor da «Divina Sepultura» (*Idem*: 3. 80).

Numa adesão clara a uma mundividência católica pós-tridentina, de feição maneirista, a epopeia de Tasso apresenta um consílio dos demónios, reunindo-se apenas as divindades malévolas, contrárias à missão dos cristãos.

Camões criara n'Os *Lusíadas* o Consílio dos Deuses, onde é aberta a discussão entre as divindades pagãs defensoras e as oponentes ao destino dos portugueses. É, neste ponto, uma epopeia mais claramente renascentista, pela conciliação de paganismo e cristianismo, pela euforia naturalista que se exprime no domínio dos elementos – especificamente, no domínio dos mares «nunca

dantes navegados» (*Idem*: 1. 1) – e pelo optimismo antropológico, assente na crença das potencialidades humanas de conhecer, no saber experimental e no domínio universal dos portugueses:

«Todos farás ao Luso obedientes» (*Idem*: 10. 44)

Na epopeia de Tasso, o herói Goffredo, entregue a si mesmo, é determinado pela sua vontade contra a vontade dos demónios: a eterna luta bíblica do bem e do mal. As forças do mal desencadeiam uma poderosa ofensiva com a intenção de desagregarem internamente o exército cristão, o que só é parcialmente conseguido, uma vez que do alto do Céu Deus lança o seu olhar para os cristãos. Estes, há anos em luta para reconquistar as terras do Oriente, retomam Niceia, Antioquia e Damasco. Fica, porém ainda, a solicitação do arcanjo Gabriel a Goffredo para que prossiga no comando dos exércitos cristãos em direcção a Jerusalém, cidade finalmente libertada pelo herói levado em triunfo para a Igreja do Santo Sepulcro.

Goffredo é o santo, o herói puro que, sem ser protagonista, domina o cenário de todo o poema. Contrastante com outras personagens menos heróicas – encarceradas na limitação da sua humanidade – Goffredo representa, em todos os momentos, o ideal, a justiça e o dever.

Sveno (Canto 8) é outro herói da força ocidental que nos merece um tratamento especial, por representar no poema o modelo do herói clássico. Surge como um jovem cavaleiro, destemido e filho único que, morrendo, fica sem descendentes e sem quem o substitua. Este facto marca a sua singularidade. Faz lembrar Aquiles pela sua impetuosidade, que pode verificar-se na decisão de ir combater de homem para homem e no pequeno discurso (est. 15) que profere, onde é traçado o seu perfil guerreiro. Todavia, Sveno possui uma sensibilidade nova, que representa a compaixão de Tasso pelos jovens sacrificados na guerra (SOARES, 2002: 601- 619). No tratamento que é dado a Sveno, nota-se uma crítica de Tasso – na linha humanista expressa por Erasmo, em *Querimonia pacis* (FRAGA, 1976: 59) – aos ímpetos guerreiros e às razões que, por vezes, movem o homem para a guerra, responsáveis pela morte de muitos jovens<sup>3</sup>. Para se tornar herói, não se nega a percorrer o trilho da heroicidade, com todos os obstáculos que lhe estão inerentes, chegando a morrer deliberadamente pela causa que escolheu<sup>4</sup>. Acaba por encontrar a glorificação através da morte em combate, à semelhança dos grandes heróis clássicos. A descrição da sua morte

---

<sup>3</sup> Esta atitude crítica face ao belicismo que conduz à orfandade, ao adultério e ao despovoamento nacional poderá encontrar algumas semelhanças em Camões, nos medos e alertas do Velho do Restelo, e nas cartas de Sá de Miranda.

<sup>4</sup> Nos comentários ao poema *Gerusalemme Liberata*, refere-se que “Tra i motivi che hanno spinto Sveno alla guerra sono innanzitutto ricordati il desiderio della gloria e la vergogna dell’oscurità” – (TASSO, 1581: 240).

(TASSO, 1581: 8. 24-35) e da transfiguração (*Idem*, 1581: 8.33) que ocorre nele, já no leito eterno, contribuem para asseverar a glorificação do herói, que, sendo casto e puro, é facilmente passível de sacralização.

Rinaldo (c.18 e 20), como Goffredo, é um predestinado, um eleito de Deus, que será determinante para a vitória final dos cristãos. É o único cavaleiro que conseguirá vencer a selva e, vencendo-a, faz com que os cristãos saiam vitoriosos da batalha, pois consegue quebra-lhe o feitiço e, com a madeira, constroem-se engenhos para derrotar os inimigos. O seu percurso no interior da floresta funciona como um processo de auto-reabilitação. Este espaço – já recorrente na literatura da Idade Média como envoltura para as aventuras dos cavaleiros da *Demanda do Santo Graal* – simboliza o labirinto purificador «ao mesmo tempo gerador de angústia e de serenidade» (CHEVALIER, s/d.: 331).

Dentro das coordenadas maneiristas – a que pertence muito da atitude mental da obra de Tasso – a selva que Rinaldo atravessa é o espaço do labirinto existencial intranho ao homem. Vencê-la é libertar-se de actos menores, é nobilitar-se como criatura e como cristão. Vencê-la é libertar-se:

«delle false apparenze» (TASSO, 1581 : 496)

A selva representa a vida labiríntica dos erros e das paixões, como o próprio autor o assume:

«la selva degli errori e delle passioni» (*Ibidem*: 496)

O amor – longe dos pressupostos eufóricos neo-platónicos e renascentistas, em que o sentimento se alia à ideia de ascese e auto-revelação do amante – é concebido como queda e perdição. Rinaldo havia sido seduzido por Ermida e queria libertar-se, recuperar o caminho do verdadeiro paladino de Cristo, do *miles cristianus*, do soldado de Deus. Oferece-se, por isso, ao exército cristão para a grande prova de poder físico e de lealdade e parte sozinho na luta contra aquilo que considera insidioso: a sedução do amor.

Vencer o amor é vencer o pecado e mostrar-se digno de poder dialogar com Deus. Significa tornar-se absolutamente cavaleiro do sobrenatural, voltar ao que era antes, acrescido, porém, do conhecimento baseado na experiência. Também n'Os *Lusíadas* os heróis, depois da experiência, chegam ao paraíso reencontrado da Ilha dos Amores, mas aqui toda a sedução do Amor é um caminho que toma a direcção do bem.

Sem detrimento da ordem da graça e da noção de providencialismo Divino, os actos do herói da epopeia camoniana e da epopeia de Tasso comportam um significado transcendente; a sua aventura opera-se duplamente como existência humana e trans-humana. A fidelidade à natureza é o ponto de

partida para a ascese, sendo *na* e *pela* acção que se chega à plenitude da vida.

O percurso aventureiro do herói, além de ascese do ponto de vista moral, é acção esforçada, heroísmo do sacrifício, ascese no sentido etimológico da palavra<sup>5</sup>. E, além da ultrapassagem das vicissitudes externas, algo se passa em termos de ímpeto interior ascensional para a revelação ou perfeição divina.

A ascese é, em ambas as epopeias, um meio de progresso espiritual, fonte real de vida superior. Mais do que disciplina restritiva, a ascese desempenha um papel positivo e, nesta feição, a ascese dos heróis camoniano e tassiano é de teor cristão (GRANDMAISON, 1927: 94). Porém, se a vida do herói camoniano, que se opera num clima de esforço e de luta, tende para a felicidade, a existência do herói tassiano origina-se na inquietação, na recusa da mulher e dos prazeres do mundo. Ambas as epopeias cumprem, todavia, nas figuras dos seus heróis, a expectativa do homem que aspira mais ou menos conscientemente a ultrapassar-se. A *morte* do herói a que assistimos, por exemplo, no final de *Gerusalemme Liberata*, vem precisamente ao encontro desse desejo e satisfá-lo para além de toda a esperança, trazendo ao mesmo um destino que ele próprio não podia pretender nem mesmo sonhar: à beira de perecer, opera-se nele a transposição das qualidades humanas para um registo superior: a *transfiguração*, tal como Cristo.

Goffredo, depois de se assumir como defensor do Santo Sepulcro, e tendo concluído o seu plano de guerra, põe em marcha um plano de paz: o de reger com bom senso o reino cruzado. Mas a morte surpreende este ministro do Sobrenatural que passa a pertencer ao reino de Deus para sempre. Goza, finalmente, uma vida de misteriosa intimidade com a Transcendência, num mundo autenticamente perfeito e superior.

N'Os *Lusíadas*, predomina uma moral em acção, a exaltação da vida e do vivido. Dir-se-ia que o nosso épico encara a evolução como uma marcha colectiva de um povo para a salvação comum. A história de Portugal é uma «história santa» (SOARES, 1999: 99-106), na qual Deus intervém para realizar um plano que culmina na libertação da «lei da morte» ou redenção, sem ser preciso morrer. Para a realização deste programa, o épico faz do herói um modelo vivo, de que se recebe o exemplo.

Tasso, traçando o programa completo do itinerário para a vida perfeita e redimida, num apelo ao homem íntegro, propõe a morte como entidade agente que abre, finalmente, a porta à plenitude. A sua epopeia, pela substância, está em total conformidade com a espiritualidade cristã e com o próprio mistério de Cristo, que evolui da encarnação para a morte e desta para a ressurreição.

A espiritualidade em Tasso implica assim uma evolução e um ritmo a três

---

<sup>5</sup> Segundo a sua origem etimológica, *ascese* significa ginástica que fortifica os músculos, torna flexíveis os membros e aguerrido o corpo.

tempos: enraizamento, separação pela morte e transfiguração. É esta a marcha de Goffredo para a Revelação; é esta a sua marcha para Deus.

Em vez de fixar o seu olhar nos eventos da história, as preocupações do autor italiano culminam na redenção do sujeito. A história colectiva e exterior do homem português, a que assistimos n'Os *Lusíadas*, dá lugar, em Tasso, ao percurso do indivíduo. Uma concepção modificada do homem implica também uma concepção modificada da sua relação com Deus. Este, na epopeia camoniana, é a Providência exterior; assiste aos actos do herói, determinando a eficácia dos acontecimentos e da Aventura dos portugueses. É a Verdade apriorística e indesmentível, *alfa* e *omega* da História.

Na epopeia de Tasso, a relação do homem com Deus desloca-se do evento para o sujeito, valorizado mais na sua natureza profunda, espiritual, do que na sua grandeza actuante.

Todavia, ambos os autores descobrem no homem um além de si: uma alma e um ideal que o atrai cada vez mais para o Alto (DRESDEN, s/d.: 13-16), que não descarta o antropocentrismo renascentista, em Camões, e um encaminhamento maneirista em Tasso. É o cumprimento do dever que remete o herói das epopeias para além dele e o faz exceder-se.

Numa vivência concordante com a visão da Antiguidade Clássica, enriquecida pelas concepções do fideísmo católico, em ambas as epopeias, o homem não se resigna a viver restrito a si. Só se realiza ultrapassando-se, em obediência à vontade divina.

Feito para a infinidade, o homem e a sua vontade polarizam-se para Deus. O ideal, de que já falava Platão, a respeito da alma que em si reconheceu um princípio superior, conjuga-se com o desejo actuante de conquista, ao serviço «da fé e do império» de Deus na terra (CAMÕES, 1572: 1. 2).

A demanda ou abertura da alma para um ideal superior de Verdade que movimenta o herói, em ambas as epopeias, é uma caminhada ao encontro de Deus.

Em resumo, nas epopeias de Camões e de Tasso, Deus de que o homem tem nostalgia, é o Ser supremo da razão, distante e inteligente e simultaneamente verbo interior, que auxilia o homem e lhe aponta a verdade.

A aventura por mar (Camões) ou por terra (Tasso), não é, mesmo que possa parecê-lo, impedimento à eclosão e liberdade do homem. Ainda que o espírito seja o alvo da perfeição humana, o corpo é igualmente glorificado pela dor, pelo heroísmo do sacrifício.

Pela experiência da dor – e «por perigos e guerras esforçados» (CAMÕES, 1572: 1.1) – é que se alcança a Redenção.

A aventura do Gama n'Os *Lusíadas* e a caminhada para reconquistar a Terra Santa aos muçulmanos do herói de Tasso são aprendizagem do sacrifício e da dor, que representa acesso ao «supremo saber» (KIERKEGAARD, 1962:

232). O homem formado pela dor e pela angústia é, no dizer de Kierkegaard, «formado pela possibilidade e só aquele que a possibilidade forma está formado na sua infinitude» (*Ibidem*: 232).

Através das suas obras, Camões como Tasso dirigem-se ambos ao homem como ser que aposta no possível. E, nessa condição, o aventureiro dos mares e o peregrino da terra elevam-se além da nacionalidade à altura do Homem que excede infinitamente o homem.

Ir, ou não ir, à Índia? Ir, ou não ir, a Jerusalém? Rumar, ou não, ao Desconhecido? Procurar, ou não, o Absoluto? Frente a tais alternativas os heróis de ambas as epopeias insatisfeitos e voltados para o futuro perguntam: é possível?

A aposta no possível traduz-se, nas epopeias de Camões e de Tasso, pelo ideal cavaleiresco e cruzadístico, pelo permanente empenhamento na liberdade, na fé, na Infinitude, que não exclui uma finalidade escatológica redentora, mesmo quando – como no caso português – a redenção se opera na sensualidade da «Ilha deleitosa». Porém, na epopeia *Os Lusíadas*, o cruzadismo não se restringe (como no caso italiano) à pura espiritualidade. Esse ideal está «ao serviço do esforço prático da nação» (CIDADE, 1957: 77).

Goffredo e Vasco da Gama, verdadeiros exemplos para o futuro, sustentam a aposta no possível, que culmina na necessidade de contacto com o divino. Ambos fazem, com a coragem e espada concretas, uma «guerra justa» contra o infiel (CAMÕES, 1572: 7.7; CALMON, 1945: 70), nessa cruzada incessante do homem para a Transcendência. Finalmente, compreende-se que um tal percurso, que é cumprimento de uma missão, termine pela maravilhosa visão do Universo – epopeia de Camões – (CIDADE, s/d: 341) ou pela entrada triunfal no Santo Sepulcro – epopeia de Tasso – que são, afinal, uma visão ou uma incorporação maravilhosas de Deus.

É como gesto diferente do mesmo delírio que encaramos a aventura do herói camoniano e a marcha do herói de Tasso. Pelo mar ou por terra, pelo sacrifício ou pela aprendizagem da dor e da angústia, que é «determinação do espírito sonhador» e «busca de aventura, do monstruoso, do mistério» (KIERKGAARD, 1962: 63-64), pelos Descobrimentos ou pelas Cruzadas, sobressai, em Tasso e em Camões, um só homem, espécie de teodidacta, devorando todas as finitudes. E, nessa condição, apenas na redenção encontra repouso eterno. Afinal, as várias rotas mais não são do que diversas visões da mesma Afirmação.

\* \* \*

Em suma, *Os Lusíadas* de Camões e *Gerusalemme Liberata* de Tasso apresentam-nos o herói com um percurso ascético a seguir sempre árduo e



difícil. O herói abandona o seu bem-estar, a certeza de uma vida longe de perigos, o conforto do seu lar, a sua família e abraça a realização do seu ideal. Como todo o homem do Renascimento, o herói ilustra o desejo de dominar a sua própria vida.

O elogio desse homem, que tudo pretende conhecer e controlar, faz-se nos dois poemas. N'Os *Lusíadas*, derrubam-se as barreiras do que, até então, era conhecido: transpõem-se os domínios do Adamastor, ultrapassam-se as considerações do Velho do Restelo. Há, acima de tudo, uma ânsia de conhecer o que nos é exterior e o que prevalece por desvendar.

Em *Gerusalemme Liberata*, surge-nos o homem em busca do conhecimento de si próprio, para poder dominar-se e seguir pelo caminho da eleição.

A vida nada seria para Rinaldo, Sveno, Goffredo, ou para Vasco da Gama e todo um povo português se, ainda que longa, fosse anónima.

O herói de Tasso e de Camões conquista as honras com o seu próprio esforço. Embora predestinado e protegido pelo poder celestial (SOARES, 1999: 99-131), está sozinho frente às adversidades e aos obstáculos. Em Camões, luta contra tempestades, dificuldades geográficas e inimigos de guerra; em Tasso, o herói enfrenta inimigos de guerra, mas luta também contra si mesmo, contra as suas experiências interiores, contra as paixões terrenas, contra as inquietações do «...me peregrino errante» (TASSO, 1581: 1.4).

A luta contra seres extraordinários como sejam divindades que se opõem à empresa do herói e a vitória final deste são também comuns aos dois poemas. Surge, assim, ainda mais dignificado o herói que se pretende glorificar, porque se superioriza relativamente ao próprio poder divino. Se, por um lado, é eleito pelo divino para concretizar uma missão (e, portanto, protegido desde o início até ao bom termo desta), por outro, é escolhido porque detém em si as raras características dos heróis.

N'Os *Lusíadas* e em *Gerusalemme Liberata*, encontramos a defesa do espírito cruzadístico: a guerra é «justa», porque é em nome de Cristo. Se, no poema de Tasso, esse espírito nos parece óbvio, pela temática desenvolvida – o ambiente da primeira cruzada dos cristãos no oriente – não podemos esquecer que, no poema de Camões (SOARES, 1999: 111) também se cantam «as memórias gloriosas/ Daqueles Reis que foram dilatando/A Fé...» (CAMÕES, 1572: 1.2).

O inimigo é o mesmo; o objectivo também.

O que acabamos de analisar ajuda-nos a compreender a perspectiva em que se situa o herói para Camões e para Tasso. Por múltiplos meios, a meta almejada é a mesma: a redenção ou ascese e aproximação do modelo Divino.

## Bibliografia

- Bíblia Sagrada* (1993), Lisboa, Difusora Bíblica.
- CALMON, Pedro (1945), *O estado e o Direito n'Os Lusíadas*, Lisboa, Edições Dois Mundos.
- CAMÕES, Luís de (1572) – ed. 2 vol. (1968), *Os Lusíadas*, Lisboa, Sá da Costa.
- CENTENO, Y. K., GODINHO, Helder, RECKERT, Stephen, LUCAS, M. C. Almeida (1981), *A Viagem de "Os Lusíadas". Símbolo e Mito*, Lisboa, Arcádia.
- CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain (s/d), *Dicionário de Símbolos*, Lisboa, Ed. Teorema.
- CIDADE, Hernâni (1963), *A Literatura Portuguesa e a Expansão Ultramarina, (Séculos XV e XVI)*, vol. I, Coimbra, col. Studio Um, Arménio Amado editor, Sucessor.
- CIDADE, Hernâni (1957), *O conceito de poesia como expressão da cultura. Sua evolução através das literaturas portuguesa e brasileira*, Coimbra, Arménio Amado editor, Sucessor.
- COELHO, Jacinto do Prado, *Camões e Pessoa – Poetas da Utopia* (1983), Lisboa, Europa-América.
- DRESDEN, Sem (s/d), *O Humanismo no Renascimento*, Porto, Editorial Inova.
- ELIADE, Mircea (s/d), *O Sagrado e o Profano – A Essência das Religiões*, Lisboa, Livros do Brasil.
- FRAGA, Maria Tereza de (1976), *Humanismo e Experimentalismo na Cultura do século XVI*. Coimbra, Almedina.
- GOMES, Pinharanda (1976), *Fenomenologia da Cultura Portuguesa*, Lisboa, Agência-Geral do Ultramar.
- GRANDMAISON, L. De (1927), *La religion personnelle*, Paris, Gabalda.
- KIERKGAARD, Soren (1962), *O Conceito de Angústia*, Porto, editorial Presença.
- MARTINS, José V. de Pina Coord. (1972), *Tasso*, Lisboa, Verbo, col. Gigantes da Literatura Universal.
- MOUROUX, J. (1945), *Sens chrétien de l'homme*, Paris, Aubier.
- RAMALHO, Américo da Costa (1992), *Camões no seu tempo e no nosso*, Coimbra, Almedina.
- REIS, Carlos, LOPES, Ana Cristina Macário (1991), *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Almedina.
- ROCHE, R. P. (1949), *La vie intellectuelle*, vol. II, Paris
- ROSENTAL, M. M.; IUDIN, P. F. (1972), *Dicionário Filosófico*, vol. IV,

Lisboa, Editorial Estampa.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e (1971), *Maneirismo e Barroco na poesia lírica portuguesa*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos.

SIMÕES, Manuel Breda (1986) «O espírito da Santa Cruzada e a Cruzada do Espírito Santo», em *Cavalaria Espiritual e Conquista do Mundo*, Lisboa, INIC, pp. 165 –175.

SOARES, Maria Luísa de Castro Soares (1999), *Camões e Pascoaes – Dimensão Profética e Idealismo Humano de Dois Poetas da Espiritualidade Portuguesa*, Dissertação de Doutoramento, Vila Real, UTAD.

SOARES, Maria Luísa de Castro (2002), «Debate ideológico e ficção poética em Sá de Miranda e no *epos* camoniano», em *Biblos. Homenagem ao Prof. Doutor Salvador Arnault*, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, pp 601-619.

TASSO, *Gerusalemme Liberata*, (1581) – Edição crítica, Ferrara, Baldini.

## Eça e a Renascença

Henriqueta Maria Gonçalves

Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro

1. A obra queirosiana apresenta com alguma sistematicidade um conjunto de referências ao período da Renascença<sup>1</sup>. Tais referências registam-se desde os primeiros textos de 1866, posteriormente reunidos em *Prosas Bárbaras*, até aos escritos da última fase do Autor. No entanto, a partir de 1894, ano em que a *Ilustre Casa de Ramires* começa a ser publicada na *Revista Moderna*, as referências tornam-se menos frequentes, embora não ausentes. Analisar a forma como Eça de Queirós vê esse período da História e da Cultura Europeia e compreender essa imagem à luz do Portugal do seu tempo são os objectivos desta reflexão.

2. Em 1872, Oliveira Martins publica *Os Lusíadas: ensaio sobre Camões e a sua obra, em relação à sociedade portuguesa e ao movimento da renascença*, ensaio que republica, com ligeiras alterações no plano formal, em 1891, com o título *Camões, Os Lusíadas e a Renascença em Portugal*. Como explica no Prólogo à edição de 1891, o desejo de refazer a obra ocorre por alturas do Centenário de Camões, em 1880, tornando-se cada vez mais nítido no seu espírito «como desgraçadamente os tempos se repetem, e estes fins do século XIX se parecem com o acabar soturno do nosso século de ouro».<sup>2</sup> Será que Eça de Queirós foi leitor deste texto? Certamente que sim; a forma como aparece retratada a Renascença na obra queirosiana aproxima-se da configuração que lhe dá Oliveira Martins e que se mantém desde 1872. Não encontrámos nem na Correspondência do autor nem nos seus textos de imprensa qualquer referência directa à leitura da 1ª edição do texto de Oliveira Martins. O mesmo já não acontece com a 2ª edição. Numa carta ao próprio Oliveira Martins, datada de Paris, 17 de Julho de 1892, Eça afirma: «Enfim, Portugal, pequena nau, tem visto grandes tormentas. Ainda ontem eu lia no teu *Camões* a Lisboa das vésperas de Alcácer e do dia seguinte a Alcácer.»<sup>3</sup>

No entanto, no universo ficcional de *A Capital!*, há a referência a uma obra, *Renascença em Portugal*, que é apresentada por Nazareno, uma personagem

---

<sup>1</sup> Em anexo, incluímos o conjunto de referências relativamente à Renascença que encontrámos na sua obra.

<sup>2</sup> OLIVEIRA MARTINS, J. P., *Camões, Os Lusíadas e a Renascença em Portugal*, Porto, Livraria Internacional de Ernesto Chardron, 1891, VI.

<sup>3</sup> QUEIRÓS, Eça de, *Correspondência*, Leitura, coordenação, prefácio e notas de Guilherme de Castilho, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983, 2º volume, p. 246.

que, embora defensora da República, deve ser lida como agente dinâmico e crítico, relativamente à sociedade portuguesa. Como se sabe, *A Capital!* é uma obra póstuma que Eça terá abandonado para se dedicar à escrita de *Os Maias*. Luiz Fagundes Duarte mostrou que a génese deste romance terá ocorrido entre 1877-79 e terá convivido com a escrita de *Os Maias* entre 1880 e 1884 para, a partir de 1885, Eça de Queirós se dedicar exclusivamente a *Os Maias*.<sup>4</sup> Ora, no romance *A Capital!*, a similitude entre o texto referido por Nazareno e o de Oliveira Martins é grande, sendo mesmo esse texto enquadrado no domínio «da crítica histórica e literária». A serem considerados estes aspectos, poderemos afirmar que Eça não terá lido apenas a 2ª edição, mas também a primeira terá sido por si apreciada:

Publicara-se havia uma semana – e intitulava-se a *Renascença em Portugal*. Nazareno afirmou, que era um livro concebido num espírito muito livre, de grande estilo, duma alta ciência, «a verdadeira iniciação em Portugal da crítica histórica e literária». Uma grande obra de democracia, enfim! Era útil, para o partido, para os interesses da inteligência, fazer em torno do livro um ruído de artigos: como eles não tinham jornal, era necessário, decerto era até conveniente, que os jornais conservadores popularizassem o volume. Ele não conhecia jornalistas. Mas, ao ver a notícia do «Século», sabendo que o amigo Corvelo conhecia a redacção, lembrara-se... Hein?<sup>5</sup>

Regressando ao Prólogo de Oliveira Martins, um outro elemento digno de observação é a inclusão neste Prólogo do seu texto de imprensa, alusivo às Comemorações do Centenário de Camões em 1880, saído no jornal portuense *O Comércio Português*, em 10 de Junho. Nele, salientamos um certo cepticismo face às comemorações. Oliveira Martins observa:

«Queríamos que as salvas do Centenário ferissem para deitar por terra o miserável casebre de intrigas, de misérias, de cobiças, de insensatez, em que habitamos. Queríamos que os hinos fossem leis sábias, para restaurar a nossa anemia intelectual e económica. Queríamos ouvir os coros de um povo cónscio dos seus direitos, fiel aos seus deveres, paciente para o trabalho virtuoso para consigo, nobre para com todos. Queríamos ver banida a mediocridade insulsa, a petulância arrogante e chocha, a simonia, a abjecção – e azorragados todos os vendilhões.»<sup>6</sup>

Tais expectativas, explica Oliveira Martins, têm razão de ser dado que «Camões escreveu um poema que foi um epitáfio, porque a sociedade que cantou

---

<sup>4</sup> Cf. DUARTE, Luís Fagundes, «À espera d'*Os Maias*: *A Capital!* como bastidores», in *Eça e Os Maias*, Porto, Edições Asa, 1990, pp. 81-85.

<sup>5</sup> QUEIRÓS, Eça de, *A Capital!* (começos duma carreira), Ed. de Luiz Fagundes Duarte, Ed. Crítica das obras de Eça de Queirós, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1992, p. 307.

<sup>6</sup> OLIVEIRA MARTINS, J. P., *Op. cit.*: VIII.

acabou com ele.»<sup>7</sup> É neste contexto que formula uma sentença que traduz a sua posição pessoal face aos homens que fizeram a Renascença: «O melhor modo de consagrar os heróis é repetir-lhes as façanhas», pois «os meios com que as ideias vingam, foram sempre, serão sempre os mesmos. São o carácter, a virtude, o heroísmo, que valem decerto mais do que todas as luminárias». O seu pessimismo face ao resultado das Comemorações do Centenário torna-se mais visível nos dois parágrafos finais do seu texto de imprensa, incluído na edição de 1891, quando afirma: «devemos considerar o Centenário como um incitamento a melhor vida [...] Se o Centenário ficar como expressão nova de uma basófia velha, melhor fora não se ter feito.»<sup>8</sup>

Em *Cartas de Inglaterra Crónicas de Londres*, no texto intitulado, no original, «Brasil e Portugal. (Carta a M. Pinheiro Chagas)», e publicado em *O Atlântico*. Folha Comercial Literária e Noticiosa, saída no seu nº 26 a 29 de Dezembro de 1880, pp. 1-2,<sup>9</sup> Eça de Queirós confirma o pessimismo de Oliveira Martins e refere-se, desapontado, às Comemorações do Centenário de Camões, meio ano depois de elas terem tido lugar:

E o curioso é que o país tem a consciência muito nítida deste torpor mortal, e do descrédito universal que ele lhe atrai. Para fazer vibrar a fibra nacional, por ocasião do centenário de Camões, o grito que se utilizou foi este: – Mostremos ao mundo que ainda vivemos, que ainda temos uma literatural!

E o país sentiu asperamente a necessidade de afirmar alto, à Europa, que ainda lhe restava um vago clarão dentro do crânio. E o que fez? Encheu as varandas de bandeirolas, e rebentou de júbilo a pele dos tambores. Feito o que – estendeu-se de ventre ao sol, cobriu a face com o lenço de rapé e recomeçou a sesta eterna... Donde eu concludo que Portugal, recusando-se ao menor passo nas letras e na ciência para merecer o respeito da Europa inteligente, mostra, à maneira do vadio de Caracas, o desprezo mais soberano pelas opiniões da civilização.<sup>10</sup>

No seu ensaio, Oliveira Martins mostra como a Renascença foi um período grandioso, dinâmico e profundamente renovador face ao que considera uma Idade Média de obscurantismo e trevas.<sup>11</sup> Diz o autor que a Renascença

---

<sup>7</sup> OLIVEIRA MARTINS, J. P., *Op. cit.*: IX. Também Antero, já em 1871, em «Causas da decadência dos povos peninsulares», afirma: “Se D. Sebastião não fosse absoluto, não teria ido enterrar em Alcácer Quibir a nação portuguesa, as últimas esperanças da pátria.”

<sup>8</sup> OLIVEIRA MARTINS, J. P., *Op. cit.*: IX.

<sup>9</sup> Esta informação foi recolhida em DA CAL, Ernesto Guerra, *Lengua y Estilo de Eça de Queiroz*, *Bibliografia Queirociana*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1975, Tomo I, nº 762, p. 217.

<sup>10</sup> QUEIRÓS, Eça de, *Cartas de Inglaterra/Crónicas de Londres*, Lisboa, Livros do Brasil, s/d, pp. 170-171.

<sup>11</sup> Sobre a Idade Média, Antero tem uma opinião distinta da de Oliveira Martins e de Eça.

se caracteriza pela «expansão da força natural dos povos e dos homens», pela «religião da ciência, que faz da Renascença a verdadeira aurora dos tempos modernos»<sup>12</sup> e que «o mundo assistiu no primeiro quartel do século XVI» a um «momento de optimismo heróico».<sup>13</sup> Em síntese, afirma: «A confiança antiga na força dos homens, composta de saber e inteligência aliados à vontade: eis o que dá um carácter novo à fé, que a Idade-média aliava ao pessimismo e à penitência. A Renascença é um *sursum corda*. A humanidade canta um hino. O mundo é belo, a vida é óptima! E a sanção da vida, o prémio do heroísmo, o laço que aperta o mundo ao homem, já não é a esperança fantástica do céu, mas sim o gozo positivo do amor.»<sup>14</sup>

Quando se refere às paisagens da pintura da Renascença, apresenta-as como «uma confusão indecisa de fantasia e realidade, em que, dando a mão ao passado clássico, a arte prenuncia a intuição nova do mistério da existência, directa ou realista, dispensando a intervenção de mitos.»<sup>15</sup>

Todas as características apontadas como específicas da Renascença são aplicadas ao minucioso estudo de *Os Lusíadas* de Camões, obra largamente elogiada e carinhosamente tratada ao longo do extenso ensaio onde o leitor regista uma espécie de cântico glorioso que se faz por oposição ao presente da vivência do autor. Se em vários momentos do texto tal se depreende, no desfecho do ensaio as palavras tornam-se óbvias:

«Dissipados esses fumos, que se viu? A cruel miséria em que tudo se perdera – até a própria independência, que durante seis séculos fora o trabalho por vezes quase milagroso deste pequeno Hércules ocidental. É por isto que *Os Lusíadas*, escritos em letras de ouro, sobre a candura de um mármore, são o epitáfio de Portugal e o Testamento de um povo. Como Israel, nos seus cativeiros sucessivos, o português, abraçado à sua bíblia e enlevado no sonho messiânico do sebastianismo, amassado com lágrimas, balbuciará as estrofes de Camões sempre que vir apontar no céu uma aurora fugaz de renascimento, e sempre que contemple melancolicamente o crepúsculo saudoso do seu passado perdido.»<sup>16</sup>

António Machado Pires, num estudo já clássico sobre a Geração de 70<sup>17</sup>, regista que «o sentimento de decadência da humanidade se generalizou

---

<sup>12</sup> OLIVEIRA MARTINS, J. P., *Op. cit.*: 215.

<sup>13</sup> OLIVEIRA MARTINS, J. P., *Op. cit.*: 256.

<sup>14</sup> OLIVEIRA MARTINS, J. P., *Op. cit.*: 215-216.

<sup>15</sup> OLIVEIRA MARTINS, J. P., *Op. cit.*: 227.

<sup>16</sup> OLIVEIRA MARTINS, J. P., *Op. cit.*: 320.

<sup>17</sup> Referimo-nos a PIRES, António Machado, *A ideia de decadência na Geração de 70*, Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 1980. Esta obra encontra-se também na seguinte edição PIRES, António Machado, *A ideia de decadência na geração de 70*, 2ª ed., Lisboa, Ed. Vega, D.L. 1992.

na segunda metade do século XIX, conduzindo mesmo a um conceito mais preciso, o de degenerescência.»<sup>18</sup> Este crítico considera também que «o maior representante do pensamento da decadência na Geração de 70 é Oliveira Martins.»<sup>19</sup> As duas edições do ensaio a que aludimos anteriormente ilustram bem esse sentimento.

Vários foram os homens da Geração de 70 que teorizaram sobre a decadência, como salientou já Joel Serrão<sup>20</sup> (Antero, Sampaio Bruno, entre outros), abrindo caminho ao movimento da ‘Renascença Portuguesa’ e ao ideário messiânico e profético de Fernando Pessoa em *Mensagem*.

Em Eça, é também sob um olhar triste deitado ao presente que nos surge a imagem animada da estátua de Camões, quer em *O Crime do Padre Amaro* sob a capa da ironia, quer em *Os Maias* sob um desencanto muito mais acentuado. Em qualquer circunstância, estamos sempre perante um tempo demarcado e um poeta entristecido face à decadência dos tempos modernos.

O conde riu: e dizia, caminhando entre os dois padres, até quase junto das grades que cercam a estátua de Luís de Camões:

– Não lhes dê isso cuidado, meus senhores, não lhes dê isso cuidado! É possível que haja aí um ou dois esturrados que se queixem, digam tolices sobre a decadência de Portugal, e que estamos num marasmo, e que vamos caindo no embrutecimento, e que isto assim não pode durar dez anos, etc., etc. Baboseiras!...

Tinham-se encostado quase às grades da estátua, e tomando uma atitude de confiança:

– A verdade, meus senhores, é que os estrangeiros invejam-nos... [...]

E o homem de Estado, os dois homens de religião, todos três em linha, junto às grades do monumento, gozavam de cabeça alta esta certeza gloriosa da grandeza do seu país, – ali ao pé daquele pedestal, sob o frio olhar de bronze do velho poeta, erecto e nobre, com os seus largos ombros de cavaleiro forte, a epopeia sobre o coração, a espada firme, cercado dos cronistas e dos poetas heróicos da antiga pátria – pátria para sempre passada, memória quase perdida! (CPA: 1033 e 1035 – 1879)<sup>21</sup>

---

<sup>18</sup> PIRES, António Machado, *Op. cit.*: 23.

<sup>19</sup> PIRES, António Machado, *Op. cit.*: 323.

<sup>20</sup> Veja-se, particularmente, o texto de SERRÃO, Joel, *Temas oitocentistas para a história de Portugal do século passado: ensaios*, Lisboa, Livros Horizonte, 1980.

<sup>21</sup> QUEIRÓS, Eça de, *O Crime do Padre Amaro*, (edição crítica realizada por Carlos Reis e Maria do Rosário Cunha), Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2000. A ideia expressa, envolta num certo saudosismo, não coincide com a posição de Antero de Quental, aproximando-se mais do pensamento de Oliveira Martins. Antero, já em 1871, afirmava: “Que é pois necessário para readquirirmos o nosso lugar na civilização? Para entrarmos outra vez na comunhão da Europa culta? É necessário um esforço viril, um esforço supremo: quebrar resolutamente com o passado. Respeitemos a memória dos nossos avós: memoremos piedosamente os actos deles: mas não os imitemos. Não sejamos, à luz do século XIX, espectros a que dá uma vida emprestada o espírito do século XVI. A esse espírito moral oponhamos francamente o espírito moderno.” Cf. QUENTAL, Antero de, *Causas da Decadência dos Povos Peninsulares*, 5ª ed., Lisboa, Ulmeiro, 1987, p.67.



Estavam no Loreto; e Carlos parara, olhando, reentrando na intimidade daquele velho coração da capital. Nada mudara. A mesma sentinela sonolenta rondava em torno à estátua triste de Camões. (OM: 697 – 1888)

3. Se analisarmos o vasto conjunto de referências que na obra queirosiana é feito à Renascença, verificamos que as ocorrências se podem agrupar em campos de incidência. Determinámos, pela análise das ocorrências, fundamentalmente, cinco campos que, de forma geral, poderemos reduzir a três grandes planos:

1. Momentos textuais em que Eça procura dar a sua visão da Renascença (caracterização), da arte e dos artistas desse período (arte e artistas);

2. A construção de personagens que têm alguns estigmas desse período (personagens) ou a apresentação de certas personalidades cujo espírito de alguma forma se assemelha ao espírito dessa época (personalidades);

3. A presença da Renascença no cenário em que decorre a acção (mobiliário e outros elementos decorativos).

Estas ocorrências situam-se em textos que Eça publica a partir de 1866, período anterior à primeira edição do texto de Oliveira Martins, tendo uma maior frequência em textos escritos a partir de 1877, como se poderá ver nos registos que colocámos em anexo. Tal observação permite-nos registar (concluir) que não terá sido determinante a leitura do texto de Oliveira Martins para a imagem que Eça divulga da Renascença, mas que existe uma similitude de posições que se enquadram numa dinâmica geracional de matriz mais ampla. Nessa dinâmica são incluídas também as referências que Antero faz à Renascença na conferência «Sobre as causas da decadência dos povos peninsulares», proferida a 27 de Maio de 1871. No seu texto podemos ler que considera a Renascença uma «época extraordinária de criação e liberdade de pensamento»;<sup>22</sup> referindo-se concretamente ao caso português, afirma que os portugueses desempenharam «chegada a Renascença, um papel glorioso e preponderante».<sup>23</sup>

A Renascença é vista, na obra queirosiana, à semelhança do que acontece na obra referida de Oliveira Martins, como um período de grandiosidade, de heroicidade, de requinte e luxo, de sensualidade, mas sobretudo como um período de renovação e de revitalização face a uma Idade Média sombria. Em *A Correspondência de Fradique Mendes*, a Antiguidade e a Renascença forneceram à humanidade «as quatro ideias e as quatro impressões» (CFM: 26 – 1888) com que os tempos modernos têm vivido, sem nada inovar.<sup>24</sup> Em *Notas*

---

<sup>22</sup> QUENTAL, Antero de, *Causas da Decadência dos Povos Peninsulares*, 5ª ed., Lisboa, Ulmeiro, 1987, p. 20.

<sup>23</sup> QUENTAL, Antero de, *Causas da Decadência dos Povos Peninsulares*, 5ª ed., Lisboa, Ulmeiro, 1987, p. 21.

<sup>24</sup> Esta ideia está também presente em Antero de Quental. Veja-se, por exemplo, *As tendências gerais da filosofia na segunda metade do século XIX*: “As noções fundamentais do espírito

*Contemporâneas*, ela é apresentada como «todo um mundo de humanidade e de simpatia universal» (NC: 66 – 1880), em que «A Terra toda oferecia então o viço, o tenro brilho; o rumor germinante de uma Primavera e de uma Ressurreição» (NC: 163 – 1892). Os homens dessa altura são «os sanguíneos e os bravios da Renascença» (NC:198 – 1893). Genericamente, refere-se-lhe como «toda esta magnificência da Renascença é conhecida» (NC: 200 – 1893), numa época em que a humanidade caminhava «passeando ao sol» (NC: 385 – 1896).

Em *Prosas Bárbaras*, a imagem sensual da Renascença aparece acentuada: «A atmosfera da Renascença, *pesada de aromas fortes e de sensualidade, das vaporações da languidez*» (PB: 31 – 1866), «Vinha com toda a sorte de *livres palpitações e de rebeliões soberbas*» (PB: 31 – 1866), «A *carne* ia aparecendo, tremenda, João de Leyde ressonava de noite, cansado de *gulas*, entre as suas catorze mulheres» (PB: 31 – 1866).<sup>25</sup>

A sua «sumptuosidade» (CP: 163 – 1894), a sua «exuberante e luxuosa fantasia» (NC: 201 – 1893) percorrem as páginas queirosianas. Seleccionemos um desses momentos, ilustrativo do pensamento do Autor:

Nos fins do século XV, na Renascença, durante *o máximo esplendor do génio europeu*, no tempo *dos grandes poetas, dos grandes pintores, dos grandes humanistas*, quando a diplomacia substitui a força e *os prazeres mais procurados são os do espírito, e o mundo está cheio de letrados e de finos amores de conversas douradas, e os reis e os papas se disputam a posse dos artistas*, e *Francisco I apanha os píncéis de Ticiano, e o faustoso D. Manuel passeia pelas veigas de Sintra, entre Gil Vicente e Garcia de Resende* – na Rússia o czar Ivan IV, o homem mais civilizado do seu império, decepa por sua mão, com um grande cutelo, as cabeças dos boiardos, faz cozer em caldeirões de cobre os príncipes apaniguados e, depois de comer brutalmente, como uma fera, vem para os pátios da sua negra cidadela ver ursos devorar as crianças. (CP: 228 – 1895)<sup>26</sup>

No que diz respeito à arte e aos artistas da Renascença, Eça de Queirós fala-nos, sobretudo, da pintura, da música e da literatura.

É num texto de *Prosas Bárbaras* que o Autor se expressa mais largamente acerca da pintura:

---

moderno foram propostas, logo ao alvorecer da Renascença, por aqueles seus filósofos-poetas que como que filosofavam por inspiração [...] A Renascença foi simplesmente a profetiza do espírito novo”. QUENTAL, Antero de, *As tendências gerais da filosofia na segunda metade do século XIX*, Lisboa, Lisboa Editora, 1997, p. 50. A primeira parte deste texto, começado a escrever em 1889, sai no número de Janeiro de 1890 da *Revista de Portugal*.

Não esqueçamos que a personagem Fradique Mendes terá sido um projecto conjunto de Eça, Antero e Batalha Reis.

<sup>25</sup> Este texto está também incluído em *Cartas Inéditas de Fradique Mendes e Mais Páginas Esquecidas*, p. 20

<sup>26</sup> O sublinhado é nosso.

...o que se admira é a pintura perfeita de Ticiano e dos venezianos, onde a forma tem a beleza ideal e serena dos antigos deuses de mármore, mas animada por uma voluptuosidade delicada, por uma energia inteligente e por uma fisionomia de estrutura que tem o que quer que seja de aristocrático e de cristão! O que se admira sobretudo é o tipo da forma ideal da escola de Florença que teve os três cimos da arte: Leonardo da Vinci, que dava ao corpo uma inteligência delicada, Miguel Ângelo, que lhe dava uma sublimidade violenta, e Rafael, que lhe dava uma doçura infinita, o que quer que seja da imortalidade serena do Paraíso pagão, aquela suavidade luminosa, aquele equilíbrio perfeito de todas as maneiras da alma que mais tarde Mozart teve na música, e Goethe na poesia. (PB: 231 – 1867)

Numa outra circunstância, em *A Tragédia da Rua das Flores*, num sintagma mais curto refere: «É quase impossível compreender o século XVI, a Renascença italiana, sem os retratos do(s) Papas pagãos de Rafael, os robustos e altivos personagens de Ticiano, sem as vigorosas cabeças voluntariosas e sensuais de Tintoreto.» (TRF: 210 – 1877-1878).

A propósito da música, o seu tom é repetidamente de lamento: «A música teve um momento o rosto aceso nas iluminações divinas, mas ficou de novo fria, hierática – mármore pálido. A música que é a alma, o espiritualismo, o vapor da Arte – sumiu-se com a aproximação da Renascença, que vinha cheia de rebeliões da carne.» (PB: 65 – 1866).<sup>27</sup>

A seu ver, a presença da alegoria com propósitos moralizadores é um traço retórico presente quer na literatura quer na pintura da Renascença. Em *O Mandarin* invocam-se, como modelo, «as sábias e amáveis alegorias da Renascença, misturando-lhe sempre uma Moralidade discreta...» (Man: 17 – 1880). Em «Do «Lisboa-Porto» A propósito do incêndio do Teatro Baquet, no Porto, em 1888», texto incluído em *Últimas Páginas*, a propósito da pintura, diz-se: «Os artistas da Renascença, quando pintavam o Dilúvio, nunca deixavam de mostrar, em evidência na tela, como *alegoria e como lição*, um cabeço de cerro – onde se amontoavam *animais contrários*, as feras e as presas, cordeiros e lobos, gazelas e tigres, os que assaltam e os que fogem, colados dorso a dorso, buscando um no outro refúgio, no pavor comum da maré negra que em torno sobe e os vai todos tragar» (UP: 209 – 1888).

No texto que, em *Cartas de Paris*, Eça de Queirós dedica a Joana d'Arc, o Autor refere a forma como os poetas do século XVI a cantaram: «Os poetas do século XVI todavia ainda cantam a virgem lorena; [...] Já não é a doce, a cândida virgem cristã, iluminada por Deus para tirar da sua dor o pobre reino da França – mas *uma valente amazona, amando o sangue, a guerra, e correndo a ela*

---

<sup>27</sup> Em *Cartas Inéditas de Fradique Mendes e Mais Páginas Esquecidas*, este texto, que integra o corpo de «Sinfonia de Abertura» volta a ser repetido (CIFM: 88).

*pelo mero e brutal desejo de destruir, de retalhar! Assim a representa um poeta do tempo, armada, como uma Diana, de arco e de flechas, e toda consagrada ao homicida Marte...»* (CP: 172 – 1894).

Camões é frequentemente referido como o «nosso Camões» e *Os Lusíadas* surgem como o poema glorioso do génio aventureiro do português da Renascença, à semelhança do que acontece em Oliveira Martins.

Há várias personagens do universo ficcional queirosiano cuja construção, num ou noutro momento, faz a aproximação a elementos da Renascença: Maria Monforte, Carlos da Maia, a Condessa de Gouvarinho, de *Os Maias*, Fradique Mendes de *A Correspondência de Fradique Mendes* e Genoveva de *A Tragédia da Rua das Flores*.

O paralelo nas personagens femininas ocorre pela sensualidade que as caracteriza. Assim, Maria Monforte «oferecia verdadeiramente a encarnação de um ideal da Renascença, um modelo de Ticiano...» (OM: 24 – 1888) e «querendo ter, à maneira das damas da Renascença, uma flor que a simbolizasse, escolhera a tília real, opulenta e ardente» (OM: 36 – 1888). Já a Condessa de Gouvarinho é comparada a Margarida de Angoulême pelo estigma sensual que tal figura padroniza: «Margarida, a duquesa de Angoulême, a irmã de Francisco I, a Margarida das Margaridas, a pérola dos Valois, a padroeira da Renascença, a senhora condessa de Gouvarinho!...» (OM: 198 – 1888). A Genoveva, são-lhe atribuídas «delicadezas excepcionais do coração» que fazem lembrar «certas mulheres da Renascença» (TRF: 280 – 1877-1878).

No que diz respeito a Carlos da Maia, a aproximação é de outra natureza e arrasta consigo vectores ideológicos mais vastos. Esta personagem, desde o início da narrativa, é vista como alguém em quem se depositam esperanças de uma mudança de atitudes perante os problemas, prometendo uma reacção mais enérgica e dinâmica. Assim, Carlos da Maia é aproximado a um cavaleiro da Renascença pelo ar de superioridade que dele emana. No entanto, à medida que a narrativa prossegue, o desencanto vem ao de cima e o pessimismo do Autor não é escondido. É curioso que é a própria personagem, num momento de focalização interna, que deixa transparecer, de forma mais directa, portanto, a sua incapacidade. Acompanhemos essa evolução:

Trazia a barba toda, muito fina, castanho escura, rente na face, aguçada no queixo – o que lhe dava, com o bonito bigode arqueado aos cantos da boca, uma fisionomia de belo cavaleiro da Renascença. (OM: 96 – 1888)

Tu vens esplêndido desses Londres, dessas civilizações superiores. Estás com um ar Renascença, um ar Valois... (OM: 104 – 1888)

...com aquele esplêndido físico de cavaleiro da Renascença, devia ornar a sala pelo menos com um soberbo Francisco I. (OM: 198 – 1888)

...embrulhado no seu vasto robe-de-chambre de veludo azul, que lhe dava o belo ar de um príncipe artista da Renascença, tentava trabalhar: mas, [...] davam-lhe a

sensação de ser todo ele uma ruína. (OM: 252 – 1888)

Instalado em Paris, num delicioso apartamento dos Campos Elísios, fazendo a vida larga de um príncipe artista da Renascença... (OM: 689 – 1888)

Finalmente, Fradique Mendes foi traçado também «em pedaços ardentes de aventureiros da Renascença» (CFM: 55 – 1888), salientando-se aqui o seu requinte, a sua superioridade e, de alguma forma o seu diletantismo e dandismo resultante da adaptação ao século XIX.<sup>28</sup>

Na obra queirosiana, surgem referidas duas personalidades, admiradas pelo Autor, relativamente às quais faz apelo ao modelo da Renascença: Wagner, admirado pela sua capacidade de trabalho, a sua energia – «Está às vezes quinze a vinte dias sem escrever uma nota: de repente a imaginação vem: *o maestro [Wagner] sente-a, e veste imediatamente o seu fato de trabalho. É um costume de veludo, à maneira dos camponeses alemães da Renascença. Abre todas as janelas, e escreve doze a quinze horas a fio*, atirando os papéis de música para o chão, até haver em toda a sala uma camada espessa.» (CICL: 212 – 1877) – e Ramalho Ortigão, pela sua capacidade de acção e pelo seu requinte: «*Ramalho Ortigão quase me parece comparável a um artista da Renascença italiana. [...] Tem uma certa parecença com aqueles pintores que tomavam na história os nomes da sua pátria, [...] homens de acção e de arte, pintando com fuga, batendo-se com valor, apaixonados dos luxos, das galas, das aventuras, adorando a cor, em revolta contra as instituições.*» (NC: 37 – 1878)

Os ambientes em que as personagens que obtêm a simpatia do narrador circulam aparecem adornados por peças de mobiliário de estilo Renascença.

Ega, por exemplo, vai ocupar um quarto no Ramalhete, «mais sumptuoso agora [...] com um belo leito da Renascença» (OM: 381 – 1888). Maria Eduarda «deveria ser mais grandemente formosa no meio desses móveis da Renascença, severos e nobres!» (OM: 407 – 1888). A casa dos Olivais está decorada com muitos móveis Renascença, relativamente aos quais há por vezes a expressão da sua grandiosidade. Assim lemos o interior de Ega, quando o narrador, em comunhão com a personagem, expressa «Que móvel! É todo um poema da Renascença, faunos e apóstolos, guerras e geórgicas...» (OM: 435 – 1888).

A futura *Revista de Portugal*, cujo nome é fixado em *Os Maias* por Ega e Carlos, e, como se sabe, faz parte de um antigo projecto de Eça de Queirós com o objectivo de «remoç[ar]o carunchoso Portugal» (OM: 521)<sup>29</sup>, terá de ter, na opinião de Carlos, um exterior «azul-claro com tipo Renascença» (OM:

---

<sup>28</sup> Veja-se o que deixámos dito no segundo parágrafo da nota número vinte e quatro.

<sup>29</sup> Veja-se, a este propósito, a opinião coincidente no prospecto-programa da *Revista de Portugal*, publicado n' *O Jornal do Comércio* e n' *O Tempo* em 14 e 15 de Março de 1889, respectivamente, e n' *A Ilustração*, em 16 do mesmo mês. Este texto encontra-se fixado no vol. IV das *Obras de Eça de Queirós* (Introdução e fixação dos textos por Aníbal Pinto de Castro), Porto, Lello e Irmão Editores, 1986, pp. 1014-1021.

566 – 1888).

Mas há ainda muitas outras referências, todas elas positivas, à Renascença, espalhadas por toda a obra: «elevadas e altivas casas no gosto da Renascença» (MES: 60 – 1870), «entre fileiras de altivos palácios da Renascença» (MES: 111 – 1870), «essa prodigiosa invenção de formas, e labores, e recamos, com que a Renascença sobrecarregou todo o profano e todo o sagrado» (NC: 201 – 1983), «os primores da Renascença» (DE III: 220 – 1867).

Como podemos ver, a admiração pela Renascença é sentida e percorre um pouco toda a obra queirosiana. No que diz respeito à construção das personagens, é curioso o facto de traços característicos da Renascença aparecerem apenas em personagens de obras cujo período de gestação coincidiu com o das Comemorações do Centenário de Camões em 1880. Destaque especial merece Carlos da Maia que parece inicialmente oferecer uma contrapartida à passividade que caracteriza as classes dirigentes do país ficcionalizado. No entanto, o desencanto do Autor é grande e até mesmo Carlos se deixa abater por uma espécie de predestinação trágica para a decadência.

Os textos ficcionais subsequentes, «Civilização» (1892), «A Aia» (1893), «O Defunto» (1895), «A Perfeição», «José Matias», «Adão e Eva no Paraíso» e *A Ilustre Casa de Ramires* (1897), *A Cidade e as Serras* (1899), não fazem qualquer referência à Renascença. De uma maneira geral, através deles, Eça oferece duas grandes propostas aos homens do seu tempo: o regresso ao campo e a aposta nas colónias. São textos voltados para o futuro (referimo-nos particularmente aos seus dois romances), com propostas concretas que poderão ajudar a resolver a crise em que Portugal está mergulhado.

Os textos não ficcionais, no entanto, continuam a transmitir a mesma imagem de simpatia e admiração pela Renascença.

Concluída a análise, podemos agora confirmar que a imagem assim glorificada da Renascença parece surgir por oposição ao desencanto com que vai lendo o Portugal do seu tempo, sem, aparentemente, nada poder fazer para o modificar; por outro lado, essa imagem integra-se numa matriz mais vasta de natureza geracional, embora a opinião de Eça seja mais próxima da de Oliveira Martins do que da de Antero; por último, esta visão saudosista de um tempo áureo a que Alcácer Quibir veio pôr termo e que as sucessivas gerações não foram capazes de recuperar terá continuidade na Cultura portuguesa, obtendo respostas diversas e nunca definitivas, aspecto que Eduardo Lourenço deixou traduzido no título da sua obra de 1978, *O Labirinto da Saudade. Psicanálise Mítica do Destino Português*.

## Anexo<sup>30</sup>

Referências à Renascença na obra queirosiana, agrupadas segundo categorias determinadas pela análise feita às ocorrências.

### PERSONAGENS

#### Maria Monforte

ela oferecia verdadeiramente a encarnação de um ideal da Renascença, um modelo de Ticiano... (OM: 24 – 1888)

querendo ter, à maneira das damas da Renascença, uma flor que a simbolizasse, escolhera a tília real, opulenta e ardente. (OM: 36 – 1888)

mandou-lhe um admirável ramo, e, com uma galanteria de príncipe artista da Renascença, um soneto em italiano enrolado entre as flores e tão perfumado como elas: comparava-a a uma nobre dama da Síria, dando a gota de água da sua bilha ao cavaleiro árabe, ferido na estrada ardente: comparava-a à Beatriz do Dante. (OM: 41 – 1888)

#### Carlos da Maia

Trazia a barba toda, muito fina, castanho-escura, rente na face, aguçada no queixo – o que lhe dava, com o bonito bigode arqueado aos cantos da boca,

---

<sup>30</sup> As edições utilizadas foram as seguintes: QUEIRÓS, Eça de, *A Capital*, (começos de uma carreira), (edição crítica realizada por Luís Fagundes Duarte), Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1992; QUEIRÓS, Eça de, *A Cidade e as Serras*, 6ª edição, Lisboa, Livros do Brasil, s/d; QUEIRÓS, Eça de, *A Correspondência de Fradique Mendes*, Lisboa, Livros do Brasil, s/d; QUEIRÓS, Eça de, *Cartas de Inglaterra e Crônicas de Londres*, Lisboa, Livros do Brasil, s/d; QUEIRÓS, Eça de, *Cartas de Paris*, Lisboa, Livros do Brasil, s/d; QUEIRÓS, Eça de, *Cartas Inéditas de Fradique Mendes e Mais Páginas Esquecidas*, Porto, Lello & Irmão Editores, 1929; QUEIRÓS, Eça de, *Correspondência*, (organização de Guilherme Castilho), Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1983, 2 volumes; QUEIRÓS, Eça de, *Da Colaboração no «Distrito de Évora» I, II e III* Lisboa, Livros do Brasil, s/d; QUEIRÓS, Eça de, *O Egípto*, Lisboa, Livros do Brasil, s/d; QUEIRÓS, Eça de, *Notas Contemporâneas*, Lisboa, Livros do Brasil, s/d; QUEIRÓS, Eça de, *O Mandarim*, Lisboa, Livros do Brasil, s/d; QUEIRÓS, Eça de, *Os Maias*, Lisboa, Livros do Brasil, s/d; QUEIRÓS, Eça de, *O Mistério da Estrada de Sintra*, Lisboa, Livros do Brasil, s/d; QUEIRÓS, Eça de, *Prosas Bárbaras*, Lisboa, Livros do Brasil, s/d; QUEIRÓS, Eça de, *A Tragédia da Rua das Flores*, Lisboa, Moraes-Editores, 1980; QUEIRÓS, Eça de, *Últimas Páginas*, Lisboa, Livros de Bolso Europa-América, s/d.

uma fisionomia de belo cavaleiro da Renascença. (OM: 96 – 1888)

Tu vens esplêndido desses Londres, dessas civilizações superiores. Estás com um ar Renascença, um ar Valois... (OM: 104 – 1888)

com aquele esplêndido físico de cavaleiro da Renascença, devia ornar a sala pelo menos com um soberbo Francisco I. (OM: 198 – 1888)

embrulhado no seu vasto *robe-de-chambre* de veludo azul, que lhe dava o belo ar de um príncipe artista da Renascença, tentava trabalhar: mas, [...] davam-lhe a sensação de ser todo ele uma ruína. (OM: 252 – 1888)

Instalado em Paris, num delicioso apartamento dos Campos Elísios, fazendo a vida larga de um príncipe artista da Renascença... (OM: 689 – 1888)

### **Condessa de Gouvarinho**

Margarida, a duquesa de Angoulême, a irmã de Francisco I, a Margarida das Margaridas, a pérola dos Valois, a padroeira da Renascença, a senhora condessa de Gouvarinho!... (OM: 198 – 1888)

### **Madame Rughel**

– O sr. Baptista não tem gosto nenhum! Madame Rughel era uma ninfa de Rubens, senhor! Madame Rughel tinha o esplendor de uma deusa da Renascença, senhor! Madame Rughel devia ter dormido no leito imperial de Carlos Quinto... Retire-se, senhor! (OM: 140-141 – 1888)

### **Fradique Mendes**

em pedaços ardentes de aventureiros da Renascença (CFM: 55 – 1888)

### **Genoveva**

atribuíra-lhe delicadezas excepcionais do coração e comparava-a a certas mulheres da Renascença (TRF: 115) Obs. «mulheres de romance» (TRF: 280 – edição de MORAES-EDITORES, 1980 – 1877-1878)



## PERSONALIDADES

Está às vezes quinze a vinte dias sem escrever uma nota: de repente a imaginação vem: o maestro [Wagner] sente-a, e veste imediatamente o seu fato de trabalho. É um costume de veludo, à maneira dos camponeses alemães da Renascença. Abre todas as janelas, e escreve doze a quinze horas a fio, atirando os papéis de música para o chão, até haver em toda a sala uma camada espessa. (CICL: 212 – 1877)

Ramalho Ortigão quase me parece comparável a um artista da Renascença italiana. Parece-lhe que não? Tem uma certa parecença com aqueles pintores que tomavam na história os nomes da sua pátria, o «Veronês», o «Calabrês», o «Bolonhês», homens de acção e de arte, pintando com fuga, batendo-se com valor, apaixonados dos luxos, das galas, das aventuras, adorando a cor, em revolta contra as instituições. Naturalmente numa cidade constitucional, cheia de bicos de gás e de polícia, não se pode viver a vida artística da Renascença; não há duelos ao luar numa esquina do palácio ducal, nem se suspendem escadas de seda dos balcões das Biancas e das Fiorelas, não. Ramalho é um artista da Renascença, dentro da Carta Constitucional; isto é, a vitalidade brilhante recolheu-a dos seus actos ao seu espírito: por dentro é um artista da Renascença, por fora é um súbdito de Sua Majestade. Tem, em primeiro lugar, o culto da força física e da plástica humana: ama os valentes, e apesar de o negar, tem preferências secretas pelos heróis; gosta de todos os jogos de destreza, e é o que lhe inspira aquela admiração devota pela educação física dos Ingleses; tem o amor do luxo artístico, do bricabraque, e vê-se bem pelo prazer, pela *gourmandise*, com que descreve, sempre que pode, pompas ou arquitecturas, mobílias ou jóias; adora a cor – em pintura Fortuny e a sua escola, em música Meyerbeer e os fortes mestres da instrumentação; e a sua prosa escorre de cor, com os tons crus, mas fortes dos que têm sonoridade e refacção; gosta de toda a explosão de força e adora Balzac pela exuberância monstruosa do seu génio indisciplinado: (NC: 37 – 1878)

## MOBILIÁRIO

[Ref. A Ega] Decerto! Havia o quarto em cima, onde ele estivera depois de deixar a Vila Balzac. E mais sumptuoso agora, com um belo leito da Renascença, e uma cópia dos «Borrachos» de Velázquez. (OM: 381 – 1888)

E como Maria Eduarda deveria ser mais grandemente formosa no meio desses móveis da Renascença, severos e nobres! (OM: 407 – 1888)

Mas depois o quarto que devia ser o seu, quando Carlos lho foi mostrar, desagradou-lhe com o seu luxo estridente e sensual. Era uma alcova recebendo a claridade de uma sala forrada de tapeçarias, onde desmaiavam, na trama de lã, os amores de Vénus e Marte: da porta de comunicação, arredondada em arco de capela, pendia uma pesada lâmpada da Renascença, de ferro forjado: (OM: 433-434 – 1888)

Que móvel! É todo um poema da Renascença, faunos e apóstolos, guerras e geórgicas... Que se pode meter dentro deste armário? Eu, se tivesse cartas suas, era aqui que eu as depositava, como num altar-mor.

Ela não respondeu, sorrindo, caminhando devagar entre essas coisas do passado, de uma beleza fria, e exalando a indefinida tristeza de um luxo morto: finos móveis da Renascença italiana, exibindo os seus palácios de mármore, com embutidos de cornalina e ágata, que punham um brilho suave, de jóia, sobre a negrura dos ébanos ou o cetim das madeiras cor-de-rosa; cofres nupciais, longos como baús, onde se guardavam os presentes dos papas e dos príncipes, pintados a púrpura e oiro, com graças de miniatura; contadores espanhóis empertigados, revestidos de ferro brunido e de veludo vermelho, e com interiores misteriosos, em forma de capela, cheios de nichos, de claustros de tartaruga... Aqui e além, sobre a pintura verde-escura das paredes, resplandecia uma colcha de cetim, toda recamada de flores e de aves de oiro; ou sobre um bocado de tapete do Oriente, de tons severos, com versículos do Alcorão, desdobrava-se a pastoral gentil de um minuete em Citera sobre a seda de um leque aberto... (OM: 435-436 – 1888)

E Ega, no entanto, errava entre os outros móveis, cofres nupciais, contadores espanhóis, bufetes da Renascença italiana, recordando a alegre casa dos Olivais que tinham ornado, as belas noites de cavaco, os jantares, os foguetes atirados em honra de Leónidas... Como tudo passara! (OM: 708 – 1888)

alguns móveis de arte da Renascença Francesa [casa de Fradique] (CFM: 85 – 1888)

## **OUTROS ELEMENTOS DECORATIVOS**

as grandes ruas brancas, com elevadas e altivas casas no gosto da Renascença, [em Malta] (MES: 60 – 1870)

Percorria a Itália; entraria nas cidades ao galope dos cavalos, ao acender o gás, quando a multidão enche os corsos entre fileiras de altivos palácios da Renascença. (MES: 111 – 1870)

Conde d'Além-Mar, cujo segundo acto, que julgava sublime, – era uma festa à moda da Renascença florentina, passada num vago palácio junto ao Tejo, onde se bebia vinho de Siracusa, havia sicários mascarados, e no rio, ao fundo, passavam gôndolas em que o contralto das mulheres se casava ao gemer dos oboés. (A Cap!: 103 – 1877-1884)

Pelas rubricas, parecia ser uma Veneziana, da Renascença: um máscara vestido de trovador cantava uma serenada; dois napolitanos dançavam a tarantela; pajens circulavam, com taças de vinho de Siracusa; e um bobo roubava com destreza a bolsa aos cavaleiros; e um barco passava, onde flautas e rebecas alternavam com a voz duma mulher cantando na noite versos de Petrarca. (A Cap!: 238– 1877-1884)

– porque Ega queria que a revista fosse original logo na capa. E então a conversação desviou para o exterior da revista – Carlos pretendendo que fosse azul-claro com tipo Renascença (OM: 566 – 1888)

Este modestíssimo utensílio, a chave, que o serralheiro da esquina nos forja por alguns tostões, tomava na Renascença as sumptuosas proporções de uma alfaia, tão lavrada e rica como *um* cálice de altar – e Benvenuto Cellini fazia chaves. Nem todas elas se destinavam às câmaras dos Medicis ou dos papas. (NC: 199 – 1893)

essa prodigiosa invenção de formas, e labores, e recamos, com que a Renascença sobrecarregou todo o profano e todo o sagrado (NC: 201 – 1893)

A Idade da Pedra, durante a qual as armas e os instrumentos eram feitos de sílex ou pederneira, as obras menos grosseiras da época galo-romana, as obras progressivas da Idade Média e, finalmente, os primores da Renascença e dos primeiros tempos modernos, tudo ali está representado. (DE III: 219-220, Nº 52, 7 de Julho de 1867)

Achámo-nos então numa rua dum estranho carácter. As paredes brancas, claras, imensas, desenhando linhas severas de muralhas, têm um aspecto misterioso, e fazem pensar ao mesmo tempo no Oriente e na Renascença Veneziana. (Egi: 30 – 1869)

Depois achava isto simplesmente idiota – e concebia uma festa Veneziana, ao modo de Tintoreto: num terraço da Renascença, damas e cavaleiros formariam grupos de uma nobreza heróica: sobre as balaustradas,

pavões abriam as caudas resplandecentes: em jarros de oiro, vinhos preciosos circulariam: de cofres, transbordariam sequins de ouro: os olhos falaria[m] de amores profundos: os punhais à cintura, de vinganças sanguinárias: negros de vestuários resplandecentes sustentariam galgos atrelados: um poeta ao som dos violinos recitaria tercetos: e o fundo perder-se-ia nas florescências e nos arvoredos duma paisagem artificial e simbólica. E aquilo serviria para regalar os olhos do luxo que falta às existências modernas (TRF: 165-166 – 1877-1878)

## CARACTERIZAÇÃO

A Meia Idade foi um grande jejum, uma abstenção; a Reforma e a Renascença foram um jantar a fartar, foram a gula, a indigestão; a era das monarquias foi depois um acontecimento, uma fadiga, um entorpecimento; hoje é a febre, o movimento doido, o salto frenético. Depois disto virá um grande adormecimento? Virá; mas que não seja o do dilúvio... (DE-I: 272 – 1867)

Esse rei D. Manuel bem mereceu o epíteto de afortunado. Foi quase contemporâneo do nosso Francisco I, porque reinou desde 1495 até 1521, e imprimiu o seu génio, ao mesmo tempo discreto e magnífico, na Renascença portuguesa. No seu tempo florescem os Vascos da Gama, os Cabrais, os Albuquerque, os Cortes Reais. Os sábios, os poetas, os pintores, os architectos, ilustram a nação, então grande por excelência, e que dilata até ao oriente os confins do mundo. (DE III: 188 – N° 39, 23 Maio de 1867)

E como nas sábias e amáveis alegorias da Renascença, misturando-lhe sempre uma Moralidade discreta... (Man: 17 – 1880)

Não fora com uma corda em torno da garganta, à moda muçulmana; nem com veneno num cálice de vinho de Siracusa, à maneira italiana da Renascença; (Man: 62 – 1880)

Sim, amigo, foi no século XVI: – e deixo mesmo passar sem discussão essa ideia nevoenta que você me parece ter da Renascença, considerando uma era bárbara – o que na realidade foi todo um mundo de humanidade e de simpatia universal; (NC: 66 – 1880)

depois, pela Renascença italiana, e os seus *deccameron*s galantes, as galas dos Papas (A Cap!: 106– 1877-1884)

O homem do século XIX, o Europeu, porque só ele é essencialmente do século XIX (diz Fradique numa carta a Carlos Mayer), vive dentro de uma pálida e morna *infecção de banalidade*, causada pelos quarenta mil volumes que todos

os anos, suando e gemendo, a Inglaterra, a França e a Alemanha depositam às esquinas, e em que interminavelmente e monotonamente reproduzem, com um ou outro arrebique sobreposto, as quatro ideias e as quatro impressões legadas pela Antiguidade e pela Renascença. (CFM: 63 – 1888)

E quando Romeu, já com um pé na escada de seda, se demorava, exalando o seu êxtase em invocações à noite e à Lua – Julieta batia os dedos impacientes no rebordo do balcão, e pensava: «Ai, que palrador que és, filho dos Montaigus!» Este detalhe não vem em Shakespeare – mas é comprovado por toda a Renascença. (CFM: 121 – 1888)

Nos dias de Rabelais – já esse formoso moço erguera a face, se revelara em toda a sua beleza e força como o génio da Renascença, e apanhando os instrumentos esparsos pelo laboratório, começava, brilhante de esperança e vida; a reconstrução de um mundo.

A Terra toda oferecia então o viço, o tenro brilho; o rumor germinante de uma Primavera e de uma Ressurreição. O morcego teocrático da «Melancolia» fugira espavorido – e outra vez o Sol refulgia, calmo e fecundo, como no belo céu da Helénia. As soturnas torres feudais eram abandonadas às corujas e aos fantasmas – e os novos palácios abriam à luz os seus pórticos de mármore branco. (NC: 163 – 1892)

do luxo faustoso com que a Renascença revestiu toda a sua vida civil, militar e religiosa. [coleção de Spitzer] (NC: 198 – 1893)

para os sanguíneos e os bravios da Renascença, (NC: 198 – 1893)

toda esta magnificência da Renascença é conhecida (NC: 200 – 1893)

cinco ou seis salas cheias da exuberante e luxuosa fantasia da Renascença (NC: 201 – 1893)

A humanidade, saindo do fundo da Meia-Idade e passeando ao sol da Renascença, descobrira uma inesperada maravilha, a Natureza, andava toda no deslumbramento e na paixão da Natureza; (NC: 385 – 1896)

No entanto, as fragatas vogavam; e ao fim de três meses, lograram avistar o cabo que fora das Tormentas, e agora, por fortuna de el-rei D. Manuel, o era da Boa Esperança. O fero Adamastor, que se tornara português desde que Camões o cantara, causava sempre tormentas e danos a todas as naus que entrassem naquelas águas, de que a maligna Tétis o continuava cercando, sem levarem no estandarte, sobre campo branco, a cruz vermelha de Cristo. Mas, ao tempo

desta embaixada já findara a pagã Renascença, e com ela a força um momento revivida das ninfas e dos tritões. Apesar de muito ranger os dentes amarelos e muito sacudir a barba esquelada, ante aquelas naus que arvoravam as flores-de-lis, o bom Adamastor apenas as pôde empurrar para uma enseada baixa, com correntes traidoras entre rochedos, donde logo um vento, já internacional e cosmopolita, chasqueando o velho gigante, facilmente as safou. E a derrota seguiu durante outros três lentos meses, com sobressaltos, com transtornos, até que enfim assomaram a um pardacento banco de lodo, que era a barra de São. (NC: 323 – 1897)

e barbichas à Renascença (CS: 43 – 1899)

A Renascença vinha depois daquelas lívidas castidades góticas, dos jejuns transparentes, das faces maceradas, daquelas chagas roxas de Cristo. Vinha com toda a sorte de livres palpitações e de rebeliões soberbas. Vinha cheia da Natureza e em nome dela; sentiam-se-lhe as sonoridades e os acres cheiros das florestas, e as vivas humidades dos mares. A carne ia aparecendo, tremenda, João de Leyde ressonava de noite, cansado de gulas, entre as suas catorze mulheres: começava a surgir o ventre imenso de Gargântua: sentiam-se fumegar as bodas de Gamacho; e para as bandas do Norte já se ouvia o riso do velho Falstaff.

A atmosfera da Renascença, pesada de aromas fortes e de sensualidade, das vaporizações da languidez, não podia conservar a vitalidade àquela vaga Ofélia, que se chama a música.

A época da música ainda não tinha vindo: a Arte é como a vegetação – só cresce, só tem coloridos e sombras e repousos dadas certas circunstâncias de vitalidade: mas dadas essas condições, ela nasce espontaneamente, e vem então cheia da alma dessa época, da sua inteligência, da sua fé, das suas tristezas, das suas desesperanças. A música, toda alma, não achou essas condições na Renascença, toda carne. (PB 66 – 1866)

Em Portugal não é este rigorosamente o fundo do génio: há mais serenidade na força: o carácter português é mais parecido com o carácter italiano: os nossos sábios, os nossos viajantes, os nossos descobridores tinham mais a lucidez do tempo de Dante: as navegações são prudentes: por isso Portugal não resistiu nada à influência italiana. O renascimento da Antiguidade, a serenidade plástica, a frieza clássica aclimatam-se na Espanha mas com dor e com luta: foi necessário que a Espanha já não acreditasse na sua epopeia cavaleiresca e que Cervantes começasse a fazer trotar pelos caminhos o magro D. Quixote.

Em Portugal não: o génio antigo aclimatou-se: transformou-se mesmo: perdeu o elemento vital e fecundo e ficou-lhe o elemento retórico (PB: 151-152 – 1866)

Tudo o que outrora na Antiguidade, e depois na Renascença, fazia o esplendor das cerimónias fúnebres – a sumptuosidade dos trajes, as sedas negras caindo dos balcões, os incensadores fumegando, os coros dolentes, os corcéis ricamente ajaezados, as insígnias simbólicas, os troféus, os andores, os estandartes, os carros de deslumbrante arquitectura, a riqueza patricia, as criadagens agaloadas, e o incomparável fausto da Igreja com os seus báculos, as suas mitras, as suas púrpuras, as suas casulas de ouro – toda essa magnificência estética aqui falta. (CP: 163 – 1894)

Nos fins do século XV, na Renascença, durante o máximo esplendor do génio europeu, no tempo dos grandes poetas, dos grandes pintores, dos grandes humanistas, quando a diplomacia substitui a força, e os prazeres mais procurados são os do espírito, e o mundo está cheio de letrados e de finos amores de conversas doutas, e os reis e os papas se disputam a posse dos artistas, e Francisco I apanha os pincéis de Ticiano, e o faustoso D. Manuel passeia pelas veigas de Sintra, entre Gil Vicente e Garcia de Resende – na Rússia o czar Ivan IV, o homem mais civilizado do seu império, decepa por sua mão, com um grande cutelo, as cabeças dos boiardos, faz cozer em caldeirões de cobre os príncipes apaniguados e, depois de comer brutalmente, como uma fera, vem para os pátios da sua negra cidadela ver ursos devorar as crianças. (CP: 228 – 1895)

E a Renascença veio depois daquelas lívidas castidades góticas, dos jejuns transparentes, das faces maceradas, daquelas chagas roxas do Cristo. Veio com toda a sorte de livres palpitações e de rebeliões soberbas. Veio cheia da natureza e em nome dela: sentiam-se-lhe as sonoridades e os acres cheiros das florestas, e as vivas humidades dos mares. A carne ia aparecendo, triunfante. João de Leyde ressonava de noite, cansado de gulas, entre as suas catorze mulheres; começava a surgir o ventre imenso de Gargântua; sentiam-se fumegar as bodas de Gamacho; e para as bandas do Norte, já se ouvia o riso do velho Falstaff.

A atmosfera da Renascença, pesada de aromas fortes e de sensualidades, das vaporações da languidez, não podia conservar a vitalidade àquela vaga Ofélia que se chama a música. (PB: 66/CIFM: 88-89 – 1866)

## **ARTE E ARTISTAS**

A pintura da Renascença explica toda a vida da Itália no século XVII, pomposa vida de corte, de recepções, ruidosa, reluzente, enérgica e violenta. (DE-I: 243 – 1867)

*Mas «a Música, que é a alma, o espiritualismo, o vapor da Arte, sumiu-se com a aproximação da Renascença que vinha cheia das rebeliões da carne... Até que outra vez «se produziu, na nossa época, como a Grécia produziu a Escultura, como a Europa gótica produziu a Arquitectura...» Chega-se assim aos tempos modernos: (PB: 31 – 1866)*

A música teve um momento o rosto aceso nas iluminações divinas, mas ficou de novo fria, hierática – mármore pálido. A música que é a alma, o espiritualismo, o vapor da Arte – sumiu-se com a aproximação da Renascença, que vinha cheia de rebeliões da carne. (PB: 65 / CIFM: 88 – 1866)

Então toda a literatura peninsular tem uma originalidade profunda, independente de formas e ritos: a arte, o drama, a poesia saem das tradições populares, do clima, do Sol, de todas as vitalidades meridionais: isto quando pelo resto da Europa todas as nacionalidades esqueciam as suas tradições, a sua história, a sua velha alma, para se envolverem nas formas antigas. Era a Renascença. Então aparece o teatro espanhol original, cavalheiresco, enérgico, apaixonado, cheio de selvagens palpitações, de lances, de religião: onde a cruz é uma personagem; onde falam lacaios, heróis, santos, ventos, galeões: todas as formas da vida confundidas: o riso, o choro, a ironia, a sátira, o madrigal: tal é a impressão geral.

Depois uma pintura mística e sensual: não é a espiritualização da alma, é antes a imortalização da carne: inspirada daquele misticismo espanhol, que sob a influência da Natureza, do clima, da política, da raça, parece mais cheio das trágicas iras de Jeová, do que das doçuras de Jesus. (PB: 150 – 1866)

Assim, o que se admira na pintura, o que é ideal não são as figuras da arte bizantina, descarnadas, hirtas e monótonas; não são os quadros primitivos, das catedrais, cheios de uma legião de figuras tristes e maceradas, com todas as consumpções do corpo e todos os renunciamentos da vida, não são os corpos diáfanos de Fra Angelico, aparecendo com túnicas resplandecentes, num fundo tenebroso: não são as formas desproporcionais com que Alberto Dürer veste as almas que dramatizam a sua criação: não são as atitudes penosas, as fealdades vulgares, a grossura bestial dos músculos nos primeiros pintores da Renascença: o que se admira é a pintura perfeita de Ticiano e dos venezianos, onde a forma tem a beleza ideal e serena dos antigos deuses de mármore, mas animada por uma voluptuosidade delicada, por uma energia inteligente e por uma fisionomia de estrutura que tem o que quer que seja de aristocrático e de cristão! O que se admira sobretudo é o tipo da forma ideal da escola de Florença que teve os três cimos da arte: Leonardo da Vinci, que dava ao corpo uma inteligência delicada, Miguel Ângelo, que lhe dava uma sublimidade violenta, e Rafael, que lhe dava uma doçura infinita, o que quer que seja da imortalidade serena do Paraíso pagão, aquela suavidade luminosa, aquele equilíbrio perfeito de todas as maneiras da alma que mais tarde Mozart teve na música, e Goethe na poesia.



(PB: 231 – 1867)

os pintores anatomistas da Renascença, admiradores pagãos dos músculos e da energia animal. (PB: 233 – 1867)

Na época gloriosa da Renascença não se conhecia a paisagem: era ela, simplesmente, uma decoração, um fundo onde se perdia a degradação da luz. A arte é a verdade natural da alma e do corpo, sem a influência da vida real. A Natureza é verdadeira por si, existe na pureza da sua força e apenas pode ser copiada radiosamente. Mas em questões de cópia, a fotografia é sempre preferível à pintura, pelo realismo correcto e pela verdade geométrica. A idealização da Natureza, ou como vegetação, ou como atmosfera, ou como água, seria uma transformação grotesca. Demais, o processo do colorido não pode reproduzir toda a cor vital, animada, luminosa da Natureza orgânica. (PB: 233-234 – 1867)

Estou fatigado de escrever, senão dizia o motivo por que hoje temos o culto da pintura dramática e não compreendemos a pintura plástica da Renascença: (PB: 234 – 1867)

Essas florescências de linguagem (que Shakespeare elevou ao sublime, que eram nele a exuberância de um génio bárbaro desprezando as regras, e que são historicamente explicáveis noutros poetas mais calmos e mais conscientes da Renascença) (A Cap!: 156 – 1877-1884)

É um programa de génio: vale tanto como as melhores galas dos Medicis, e o homem que o concebeu é um grande português e um grande artista. É por este detalhe que me parece um pintor da Renascença, apesar de ser um cidadão lisboeta: os homens assemelham-se pelo que pensam, não pelo que fazem. (NC: 38 – 1878)

Os artistas da Renascença, quando pintavam o Dilúvio, nunca deixavam de mostrar, em evidência na tela, como alegoria e como lição, um cabeço de cerro – onde se amontoavam animais contrários, as feras e as presas, cordeiros e lobos, gazelas e tigres, os que assaltam e os que fogem, colados dorso a dorso, buscando um no outro refúgio, no pavor comum da maré negra que em torno sobe e os vai todos tragar... (UP: 209 – 1888)

Os poetas do século XVI todavia ainda cantam a virgem lorena; mas, através do naturalismo pagão da Renascença, ela aparece com feições lamentavelmente deformadas. Já não é a doce, a cândida virgem cristã, iluminada por Deus para tirar da sua dor o pobre reino da França – mas uma valente amazona, amando o sangue, a guerra, e correndo a ela pelo mero e brutal desejo de destruir, de retalhar! Assim a representa um poeta do tempo, armada, como

uma Diana, de arco e de flechas, e toda consagrada ao homicida Marte... (CP: 172 – 1894)

todas as noites *Termidor* se desenrola no meio de um sossego atento, como se em vez da Revolução se tratasse da Renascença ou da Guerra dos Cem Anos. (CP: 283 – 1895)

[Gorjão] O burguês, o parlamentar, o constitucional, o republicano liberal, quer a gravura; a coisinha, a litografia, uma paisagenzinha bem lavada, carneirinhos, a virgenzinha idiota, que desfolha um malmequer, com dedos que parecem rolinhos de manteiga rançosa. Ah, quando voltarão os tempos de Rafael, do Ticiano, do Veroneso, dos pintores humanos? (TRF: 171-172 – 1877-1878)

Quis saber a cor dos olhos, dos cabelos, a altura. E passeando pelo *atelier* planeava já uma obra admirável, que faria a sua glória: pintá-la-ia, de corpo inteiro, vestida de veludo azul, com uma alta renda espanhola, fios de pérolas sobre o peito, descendo a larga escada dum terraço, – e no fundo a decoração, à Ticiano, dum jardim da Renascença. (TRF: 173 – 1877-1878)

É quase impossível compreender o século XVI, a Renascença italiana, sem os retratos do(s) Papas pagãos de Rafael, os robustos e altivos personagens de Ticiano, sem as vigorosas cabeças voluntariosas e sensuais de Tintoreto. Quem compreenderia a gorda Flandres, sensata, trabalhadora, se não fosse uns retratos dos burgomestres pançudos, dos bons burgueses de Antuérpia? (TRF: 210 – 1877-1878)

– Que diabo! Falemos da Renascença, dos Bórgias, dos prelados lascivos, das galas católicas, de feitos artísticos! E falou muito tempo dos artistas da Renascença – até que Genoveva se declarou cansada.

E Camilo, todo preocupado dos artistas da Renascença e das suas maneiras régias, ofereceu a Genoveva maçãs e Colares – como Ticiano poderia ter oferecido as granadas de Tívoli, com vinho *Lacrima-Christi*. (TRF: 385 – 1877-1878)

Lembrava-se dum herói de romance, D. Juan de Parma, que todas as tardes, depois do seu jantar, fumando tranquilamente o seu charuto, no terraço do seu castelo, na orla dum bosque, fazia um soneto à bem-amada do dia. Os cavaleiros italianos da Renascença, que Ticiano tinha retratado, e que tinham ceado com César Bórgia, faziam o mesmo. (TRF: 191 – 1877-1878)

## **SOBRE O TEXTO DE OLIVEIRA MARTINS**

Publicara-se havia uma semana – e intitulava-se a *Renascença em Portugal*. Nazareno afirmou, que era um livro concebido num espírito muito livre,

de grande estilo, duma alta ciência, «a verdadeira iniciação em Portugal da crítica histórica e literária». Uma grande obra de democracia, enfim! Era útil, para o partido, para os interesses da inteligência, fazer em torno do livro um ruído de artigos: como eles não tinham jornal, era necessário, decerto era até conveniente, que os jornais conservadores popularizassem o volume. Ele não conhecia jornalistas. Mas, ao ver a notícia do «Século», sabendo que o amigo Corvelo conhecia a redacção, lembrara-se... Hein? (A Cap!: 307 – 1877-1884)

## **CAMÕES**

Camões, o filho da Renascença e das imitações latinas, não tem este espírito épico de João de Barros, que às vezes, numa página, constrói toda a antiga alma heróica da pátria. (PB: 221 – 1867)

## **REFERÊNCIAS**

O punhal do italiano, escondido entre as flores, à boa maneira italiana da Renascença, não ferira, ferindo Carnot (CP: 158 – 1894).

um fogão com uma alta chaminé Renascença (TRF: 175 – 1877-1878).

# Auto-retrato ou ideologia de Eça de Queirós

João Bartolomeu

Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro

## Introdução

O nosso conto «Adão e Eva no Paraíso», de Eça de Queirós, no que diz respeito à dominante temática poder-se-á inserir no plano mítico-religioso (GONÇALVES, 2001: 24), ou melhor, no plano simbólico.

Estamos diante de um conto essencialmente descritivo, cuja mundividência da temática é judaico-cristã. As personagens retiradas do texto bíblico mantêm o mesmo carácter simbólico do Génesis.

Depois de uma leitura mais atenta facilmente constatamos que aparecem duas perspectivas em permanente diálogo: por um lado a bíblica, representante do criacionismo e, por outro, a perspectiva evolucionista. «Eça trava um interessante diálogo entre estas duas perspectivas, nunca excluindo uma em detrimento da outra, assumindo uma posição neutra [...]» (*Ibidem*).

Em qualquer investigação de carácter científico há sempre um problema que nos é colocado. Qual é o nosso problema, qual a pergunta, ou perguntas a que pretendemos dar resposta?

Como ponto de partida para a nossa investigação, levantamos as seguintes questões: Qual o contributo da simbólica para uma leitura da ideologia do autor? Em que medida a moral do conto nos revela o perfil ideológico de Eça de Queirós?

Em virtude das contingências a que estamos sujeitos, propomo-nos abordar apenas as problemáticas da criação e da evolução, excluindo outros problemas emergentes da narrativa.

Dentro das fronteiras estabelecidas, daremos particular atenção a dois aspectos: por um lado, propomo-nos analisar os números que aparecem referidos ao longo do conto e, por outro, apreciaremos o uso que o autor faz dos quatro elementos (terra, ar, água e fogo) no preenchimento da matriz que preside à estrutura formal do conto -, a tetráctis pitagórica.

## 1. A criação

Eça de Queirós dividiu o conto em três partes, que enumerou à romana, não dando títulos a cada uma.

A fé ou convicção de Eça, na criação, aparece com toda a clareza, na primeira parte do conto, em dois momentos distintos: por um lado, a criação da Terra; por outro, a do Homem.

Na criação do mundo são referidos dois tempos: o primordial, onde se refere que a «terra existia desde que a luz se fizera, a 23, na manhã de todas as manhãs» (QUEIRÓS, 1988: 343), a qual se caracterizava pelo facto de ser

parda e mole, ensopada em águas barrentas, abafada numa névoa densa, erguendo aqui e além, rígidos troncos de uma só folha e de um só rebento, muito solitária, muito silenciosa, com uma vida toda escondida, apenas surdamente revelada, pelo remexer de bichos obscuros, gelatinosos, sem cor e quase sem forma» (*Ibidem*).

No segundo tempo, no advento, a terra prepara-se para receber o Homem. «Não! Agora, durante os dias genesíacos de 26 e 27, toda ela se completara, se abastecera e se enfeitara, para acolher condignamente o Predestinado que vinha» (*Ibidem*). Neste período, a Terra apresenta já um estado de evolução muito avançada. Eça sente necessidade de recorrer ao intertexto do Génesis, a fim de a caracterizar: «No dia 28 já apareceu perfeita, *perfecta* com as provisões e alfaias que a Bíblia enumera, as ervas verdes de espigas madura, as árvores próvidas do fruto entre a flor, todos os peixes nadando nos mares [...]» (*Ibidem*). No entanto, essa perfeição, que mais tarde se revelará imperfeita, ficará sujeita às futuras mutações:

A Terra ainda não era uma obra perfeita: e a divina energia, que a andava compondo, incessantemente a emendava, numa tão móbil inspiração que em sítio coberto ao alvorecer por uma floresta, à noite se espalhava uma lagoa onde a Lua, já doente, vinha estudar a sua palidez» (*Ibidem*: 357-358).

A criação do homem aparece igualmente desdobrada em dois tempos. O conto começa com a afirmação da crença na criação: «Adão, Pai dos Homens, foi criado no dia 28 de Outubro, às duas horas da tarde». O segundo tempo da criação do Homem, digamos, com mais propriedade, da recriação do Homem, acontece no mesmo dia 28, quando a oitava hora cintilou e fugiu, toda a Criação se emocionou perante a hominização de Adão:

Então, numa floresta [...], certo Ser, desprendendo lentamente a garra do galho da árvore onde se empoleirara toda essa manhã de longos séculos, escorregou pelo tronco comido de hera, pousou as duas patas no solo que o musgo abafava, sobre as duas patas se firmou com esforçada energia, e ficou erecto, e alargou os braços livres, e lançou um passo forte [...](*Ibidem*: 344).

Este momento de (re) criação do Homem caracteriza-se pela tomada

de consciência de si, da natureza e de Deus Criador: «[...] e sentiu a sua dissemelhança da animalidade, e concebeu o deslumbrado pensamento de que *era*, e verdadeiramente *foi!* Deus que o amparara, nesse instante o criou [...]»(*Ibidem*).

No entanto, este estado de hominização, apesar de Adão já se ter libertado do galho da árvore, ainda pertence ao estado selvagem, porque ainda não é autônomo, o seu estado ainda requer a mão protectora de Deus:

Nesses bruscos ímpetos, quantas vezes se desequilibrou, e as suas mãos se abateram desamparadamente, sobre o solo de mato ou rocha, de novo precipitado na postura bestial, retrogrando à inconsciência, levanta os olhos de âmbar lustroso para os céus, onde, confusamente, sente Alguém que o vem amparando – e que na realidade o levanta(*Ibidem*. 346).

## 1.1 A via dos números

### 1.1.1. O dia e a hora da criação

O conto começa com a seguinte afirmação: «Adão, Pai dos Homens, foi criado no dia 28 de Outubro, às duas horas da tarde» (QUEIRÓS, 1988: 343).

«Vinte e oito é o número dos dias do mês lunar (médio). Mas é também o número de anos de um ciclo solar (após o qual os dias da semana se reproduzem nas mesmas datas)» (CHABOCHE, 1979:172).

Ao colocar o aparecimento do homem a 28 de Outubro, Eça atribui-lhe o papel de hermafrodita, pois 28 relaciona-se com a lua (mês lunar) e com o sol, (ciclo solar). Isto significa que Adão é , em si mesmo, Homem e Mulher. A leitura de 28 ( $2+8=10$ ) dá dez, que é o número do mês – Outubro.

O facto de considerar Adão como hermafrodita, significa que Adão é o homem perfeito, completo, susceptível de iniciação. Por outro lado, o 10 – que na simbólica da árvore da vida é Malkuth – exprime a ideia de mundo.

Ao ser criado a 28 de Outubro, Adão é o ser perfeito para o mundo. A ideia de perfeição concretiza-se neste dia, Eça refere-a com a repetição do mesmo adjectivo, em português e latim: «No dia 28 já apareceu perfeita, *perfecta*, com as provisões e alfaias que a *Bíblia* enumera [...]» (QUEIRÓS, 1988: 342).

Pitágoras dirige-se a Policarpo nestes termos: «A metade (dos meus alunos) estuda a admirável ciência das matemáticas. A eterna natureza é objecto dos trabalhos de um quarto (desses alunos). A sétima parte deles entrega-se à meditação e ao silêncio. Além disso, há três mulheres, das quais a mais notável é Teano. Esse é o número dos meus alunos que é também o das minhas musas» (CHABOCHE, 1979: 172).

Consideremos, agora, o mês da criação – OUTUBRO.

Contém uma dupla possibilidade: pelo nome relaciona-se com o oito. Pela localização no ano com o dez.

a) 8.

Exprime a encarnação do espírito na matéria. Esta, a partir de agora, cria e automatiza-se. Exprime a transição de uma estrutura, de uma situação, ou de um ritmo para outro.

Número da prova, da iniciação e número da ressurreição. É o dualismo humano elevado ao cubo (23): o homem relacionando-se consigo, com a natureza, com o universo. Corpo, alma e espírito. Por isso, exprime o «homem perfeito em seu domínio das leis cósmicas» (PANETH L, 1976: 38).

Situa o homem entre o céu e a terra, ele é o mediador. Possui a lei natural e a lei divina.

b) 10.

Indica a maior perfeição possível. Daí que o homem seja o ser mais perfeito da natureza. Liga-se na Cabala Judaica com a árvore sefirótica, que aparece na terceira parte do conto. O homem é a harmonia da criação: local de convergência e local de domínio, sobretudo através do homem-anjo, «porque ao lado de Adão velava uma figura séria e branca, de asas brancas fechadas, os cabelos presos num aro de estrelas, o peito guardado numa couraça de diamante, e as duas refulgentes mãos apoiadas ao punho de uma espada que era de lume – e vivia» (QUEIRÓS, 1988: 357). Colocada a vida do homem na III parte do conto, significa que Eça lidou com o *número de homem*, o terceiro<sup>1</sup>.

O 10 relaciona-se com a tetráctis pitagórica que significa a união dos 4 elementos. O 10 é o fogo, o elemento superior dentro desta estrutura. Exprime a «criação universal» (CHEVALIER, 1994: 262), a totalidade em movimento (*Ibidem*).

O 10 corresponde ao cruzamento das horas ( $14=5 \times 2=10$ ). O  $2 \times 5$  indica a dualidade do ser humano: vitorioso mas simultaneamente cheio de «temor» e «miséria». São, no entanto, o medo e a miséria que promoverão a humanização.

2 horas da tarde = 14 horas

Em duas horas da tarde surge o problema do 2 e do 14.

a) O «dois»

O dois é o reflexo do um e estabelece o homem como reflexo do Criador. Indica a dualidade, base do ser humano, embora salientando, por ser número par, o carácter feminino. Exprime a simetria em oposição e complementaridade fecunda. Indica o ritmo primeiro, binário e o movimento.

<sup>1</sup> O *número de homem* obedece à seguinte fórmula:  $n^2+1$ . São número de homem os três primeiros: 2, 5, 10, se aplicarmos a  $n$  os valores de 1, 2, 3. Pode relacionar-se este facto com a hora da criação: 2 horas da tarde, ou 14 horas. A leitura de 14 é 5 ( $1+4=5$ ).

Em II, desenvolve as primeiras peripécias do homem no mundo: a primeira surpresa, os primeiros sustos. O homem contempla o desaparecimento do mundo anterior a ele servindo, quase à maneira do pensamento de Pascal, do ponto que liga os dois infinitamente.

No final do II surge a mulher. Corporiza-se, deste modo, o masculino e o feminino.

Dentro da maçonaria, o dois exprime as duas colunas exteriores ao templo: a masculina – *Yakîn* (à direita) – e a feminina – *Boas* (à esquerda)<sup>2</sup>. Os nomes vêm do Antigo Testamento, do templo de Salomão (I Re 7,41; 2Cr 3,17). O homem e a mulher são os dois suportes da evolução e do progresso.

A esse respeito, Jean Mattéi refere que «a escola pitagórica foi, para o mundo ocidental, o primeiro modelo de uma sociedade secreta e, pois, fechada em suas particularidades – a franco-maçonaria emprestará dela inúmeros símbolos essenciais». (MATTÉI, 2000: 30).

b) O «14»

Exprime a prova, a dureza, o medo, a morte iniciática. Ao longo do texto o medo, a dureza predominam e condicionam a vida do homem em constante acto iniciático.

Pela leitura indica o número 5, o número do homem físico em que, pelo facto de ser impar, se manifesta a preponderância masculina.

## 1.2. Os dias da criação do mundo e do homem

Na primeira parte do conto surge uma sequência numérica: 23, 24, 25, 26, 27, 28.

Podemos questionar-nos: porquê estes dias?

A leitura deles pode indicar-nos algo:

$$23 = 5$$

$$24 = 6$$

$$25 = 7$$

$$26 = 8$$

$$27 = 9$$

$$28 = 10 = 1$$

**23 de Outubro** – «A terra já existia desde que a luz se fizera, a 23, na manhã de todas as manhãs [...]». (QUEIRÓS, 1988: 343).

Ao situar a criação do mundo e da luz, em 23, Eça de Queirós atribui-lhe

---

<sup>2</sup> Yakîn = «il stabilizara» et Boaz = «en lui la force» ou «dans la force». Esta nota é retirada da TOB (Traduction Oecoménique de la Bible), da nota v, correspondente a 2Cr 3,17.



o significado de templo ao mundo, à terra. O cinco indica o templo, a união do homem com a mulher, a união do par com o ímpar. Por isso no final do conto surge a referência às três colunas internas da Loja Maçónica: força, beleza e sabedoria:

Já não receio que a terra instável vos esmague; ou que as feras superiores vos devorem; ou que, apagada, à maneira de uma lâmpada imperfeita, a energia que vos trouxe da floresta, vos retrogradeis à vossa árvore. Sois já irremediavelmente humanos e cada manhã progredireis, com tão poderoso arremesso, para a perfeição do corpo e esplendor da razão (*Ibidem*: 370).

Depois prolonga-se pelos dias 24, 25, 26 27 e 28. Eça segue a teoria bíblica dos 6 dias.

**24** – Embora o dia 24 faça parte do «período de tempo» da criação, este dia não aparece referido explicitamente no texto, deixando clara a ideia de que Eça não está preocupado com a descrição pormenorizada, tal como acontece no texto do Génesis, mas tão simplesmente com a ideia que o número seis (os dias da criação) encerra em si mesmo. O número 24 aparece implicitamente referido no texto, tendo presente a leitura de 24, isto é,  $(2 + 4 = 6)$ . Seis é o número dos dias da criação. 6 é, ainda, um número imperfeito, por isso, o 24, não pode aparecer referido explicitamente, uma vez que não se reveste de dignidade para preparar a vinda daquele que há-de realizar a perfeição. Por outro lado, o 24 liga-se à fonte original, a todo o processo criador, à necessidade de ordem, à harmonia do céu e da terra. É o sentido esotérico da primeira palavra da *Bíblia*: *Beresbit barab*. Igualmente constitui a primeira palavra do Evangelho de S. João, uma das luzes da loja maçónica (CHABOCHE, 1976: 134).

**25** de Outubro. Por oposição ao dia 24, este já aparece, bem explícito, no texto. Caminhamos para a perfeição, ou seja, o 25, que tem por leitura o 7  $(2+5 = 7)$ , indica a complementaridade viva entre o Criador e a criação. É a música do Universo, a harmonia das esferas. Mas o 7 ainda avança mais. É o número da relação viva entre Deus e o homem (*Ibidem*: 135), a síntese do conhecimento e do amor (*Ibidem*: 137), o número do templo (e o templo vivo é o homem), o número da iniciação e do ciclo da vida.

Contudo, mais especificamente, o 7 simboliza a reintegração do espírito e da matéria, do tempo e da eternidade, numa unidade única e reconciliada, em que o espírito se alia à matéria  $(3+4)$  e o tempo se funde na eternidade (*Ibidem*: 143); o 7 é o número do templo. No conto, o 7 aparece ainda numa outra expressão:

Mas quem pode garantir estes bosques e estes bichos, pois que desde esse dia de 25 de Outubro, que inundava o Paraíso de esplendor outonal, já passaram, muito breves e muito cheios, sobre o grão de pó que é o nosso mundo, mais do que sete vezes setecentos mil anos? (*Ibidem*: 348).

Aqui, porém, em lugar de só referir o número 7, Eça de Queirós chama a atenção para mais dois: o 100 e o 1000. O mundo é o templo edificado por Deus à sua glória. Daí que Eça de Queirós reitere o exemplo do 7 elevando-o à classe das centenas de milhares. As centenas individualizam uma realidade numa realidade mais vasta. É a situação da terra em relação ao universo. Significa a perfeição da vida.

O mil relaciona-se com o cosmos, o universo:

Pode-se lembrar aqui a doutrina dos sete milénários, tal como ela se apresenta na epístola de Barnabé, em relação com a gnose judaico-cristã do Egipto. A semana cósmica era constituída por sete milénários. A divisão do mundo em sete milénários não pertence ao meio judeu tradicional, mas sim [na] tradição judaica helenizada (CHEVALIER, 1994: 452).

Assim, «sete vezes setecentos mil anos» refere-se ao homem, ao mundo e à terra. Por isso, o dia 25 tem uma «madrugada purificadora», Deus começa a preparar um mundo que seja habitável pelo homem e não só um mundo com vida, sobretudo monstruosa .

Por isso,  $7 \times 7 = 49$ . Este número significa a realização da viagem, um *terminus*, mas igualmente, um ponto de partida.

Esta referência ao número 7 vezes 700.000, introduz-nos no intertexto do *Evangelho* e lembra-nos, a noção de perfeição, onde Cristo diz a Pedro que tem que perdoar setenta vezes sete vezes. Perdão é uma manifestação de Amor, e por coincidência, o conto termina com a importância do amor.

**26 e 27**, sem descer a pormenores, refere que foi nestes dias que a criação se preparou

O 26 lê-se 8 e exprime o equilíbrio cósmico, a harmonia, a ordem universais: é a rosa dos ventos com os seus 4 pontos cardeais e os quatro pontos colaterais. Indica a Lei e a situação intermédia entre o quadrado e a esfera, entre a terra e o céu. É o número da justiça, daquilo que compete a cada ser do universo. Por isso Javé passou os dias 26 e 27 a completar o Universo: «Agora, durante os dias genesíacos de 26 e 27, toda ela se completara [com um objectivo bem concreto] [...] se abastecera e se enfitara, para acolher condignamente o Predestinado que vinha» (QUEIRÓS, 1988: 343.). É a concretização da palavra bíblica: «Deus viu que tudo era bom».

Traduz as articulações, a transição de uma estrutura a outra, a mudança rítmica que produz a harmonia.

O 26 corresponde ao 4º dia da criação, o dia em que o Criador determinou as luzes do firmamento. Igualmente corresponde à totalidade das ordens divinas na criação. Esta totalidade de ordens, efectuou-se ao longo de seis dias (Gn 1, 3.6.9.11.14.20.24.26):

Deus disse: que a luz seja [...] (primeiro dia);  
Deus disse: que exista um firmamento [...] (segundo dia);  
Deus disse: que se reunam as águas existentes sob o céu [...] (terceiro dia);  
Deus disse: que a terra se torne verde [...] (quarto dia);  
Deus disse: que haja luzes no firmamento [...] (quarto dia);  
Deus disse: que as águas fervilhem [...] (quinto dia);  
Deus disse: que a terra produza seres vivos, segundo a sua espécie [...] (sexta dia);  
Deus disse: façamos o homem à nossa imagem e semelhança [...] (sexta dia)

A partir do 4º dia começou a formação do Universo humano e deixou de haver a formação das generalidades do Universo. Agora este começava a entrar na relação mais directa com o homem.

No dia 27 extinguiram-se todos os monstros: «Na véspera do advento do homem, Jeová, muito caridosamente afogou todos os iguanodontes nos lodos de um pântano, a um canto escondido do Paraíso, onde hoje se estende a Flandres» (QUEIRÓS, 1988: 361-362).

O 27 concretiza-se na leitura 9. O «arrumar da casa» concretiza-se, diversifica-se, pormenoriza-se. As águas mexem-se, os seres vivos surgem conforme a sua variedade.

O nove significa a totalidade do mundo criado. É o momento final da geração no ovo, cujo eclodir originará a nova realidade. Por isso se reveste de um carácter feminino, lunar. É a manifestação do amor, a geminação para baixo .

O 9 marca o final da Criação divina; a partir daí compete ao homem criar.

## 2. A Evolução

### 2.1 A via dos elementos

A parte III, que recorre a uma maior velocidade diegética, encerra toda a evolução do homem: «E assim Adão e Eva, fugindo do *fogo*, fugindo da *água*, fugindo da *terra*, fugindo do *ar*, encetavam a vida no jardim das Delícias» (QUEIRÓS, 1988: 359).

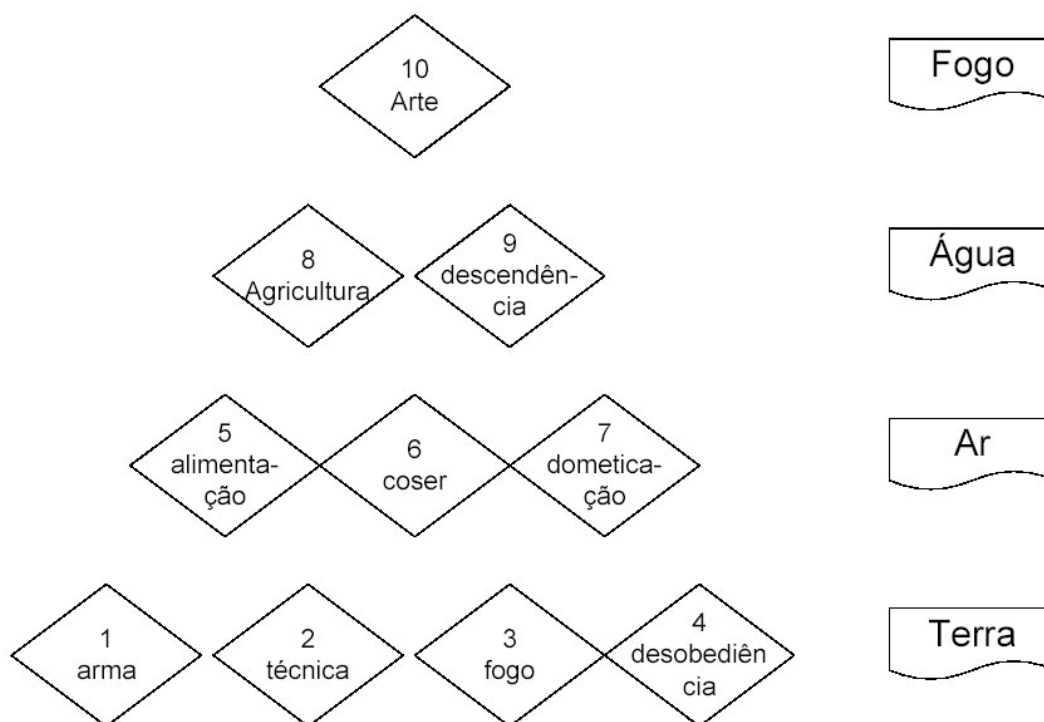
Como consequência de tudo o que ficou dito anteriormente, para Eça, a hominização parte de um triplo princípio: Protecção divina, consciência da miséria própria e sentimento de medo que obriga à sua remoção: Este triplo princípio é comum a toda a iniciação. Fernando Pessoa retrata-o no poema «O Infante» da *Mensagem*: «Deus quer, o homem sonha, a obra nasce» (PESSOA, 1987: 73).

A partir daqui os saltos evolutivos são os seguintes:

1. A arma
2. A técnica
3. O fogo
4. A tentação da serpente
5. O cozer (carne assada)
6. O coser
7. A domesticação
8. A agricultura
9. A descendência
10. A arte

Estes dez elementos recordam a tetráctis pitagórica<sup>3</sup> que Eça, certamente conhecia, pois é um dos elementos de formação maçónica a que Eça pode ter tido qualquer ligação desde 1888<sup>4</sup>.

Com estes elementos forma-se a pirâmide pitagórica:



<sup>3</sup> A tetráctis diz respeito à série dos quatro primeiros números, de cuja soma resulta o número dez:  $1+2+3+4=10$ .

<sup>4</sup> Veja-se a propósito a obra de ARNAUT, António – *Entre o espaço e o compasso*, Lisboa, Universidade Editora, 1999.

Consideremos os quatro elementos:

A terra

A arma, a técnica, o fogo e a transgressão referem-se ao domínio da terra. A última dá a dimensão em crescendo de toda a série. Aquilo a que se convencionou chamar «desobediência», ou «queda», acabou por tornar o homem como ser, indivíduo, humano: pensa e distingue o que é bom e mau.

A terra é o primeiro elemento que contacta com a humanização, é também o primeiro momento dessa humanização. Largados da árvore, «todas as tradições, as mais orgulhosas, concordam em que Adão, na sua entrada inicial pelas planícies do Éden, tremeu e gritou como criancinha perdida em arraial turbulento» (QUEIRÓS, 1988: 346).

Começa a luta com a natureza.

Quando um galho alongado o roçasse, decerto nosso Pai atiraria contra ele as garras desesperadas para o repelir e lhe escapar. Nesses bruscos ímpetos quantas vezes se desequilibrou, e as suas mãos se abateram desamparadamente sobre o solo da mata ou rocha, de novo precipitado na postura bestial, retrogradando à inconsciência, entre o clamor triunfal da floresta! (*Ibidem*)

De seguida, o nosso pai ergue-se, toma a postura humana e começa a ganhar consciência. «E há já consciência, pressa da racionalidade, nos ressoantes passos com que se arranca ao seu limbo arboreal, despedaçando as enredanças, fendendo o bravio denso» [...] (*Ibidem*). E Adão sai da floresta para o mundo e contempla-o através das «campinas do Eufrates» (*Ibidem*: 347).

A terra é a mãe, a origem de toda a vida. Nela reside o conflito entre a animalidade e o início da racionalidade, a oposição entre o hábito a abandonar e a sublimação, a elevação.

O Ar

Até ao 5, o homem reside no estado semiconsciente; agora começa uma nova etapa em direcção ao 10, à arte, como manifestação suprema. A costura, a colinária e a domesticação dos animais são as formas mais elementares, da noção de arte, que tende a tornar-se a grande manifestação de arte.

Os três elementos seguintes (alimentação, coser e domesticação) referem-se ao ar, como «a justificação» no mundo do homem consciente de si mesmo: «É uma conquista de um ser outrora pesado e confuso que, pelo movimento imaginário e escutando as lições da imaginação aérea, se tornou leve, claro e vibrante [...]» (CHEVALIER, 1994: 78).

O ar é o segundo elemento a manifestar-se ao homem. Manifesta-se por «um grande pássaro»(QUEIRÓS, 1988: 348) que passa diante do homem que contempla a natureza, «um pássaro cinzento, calvo e pensativo [...]» (*Ibidem*). Relaciona-se com o esforço de compreensão: «O nosso Pai venerável, com a fusca face franzida, no doloroso esforço de compreender, pasmava para

aquele pássaro, que ao lado, sob o abrigo de azáleas em flor, terminava muito gravemente a construção de uma cabana» (*Ibidem*). Termina, no entanto, pesarosamente; «Mas o Pai dos homens, nessa tarde, ainda não compreendeu» (*Ibidem*). Vê, no entanto, como se constrói uma cabana.

O ar e o fogo são elementos activos enquanto a terra e a água são passivos. Por isso, quando o homem começa a actividade abandona a terra e contempla o pássaro, símbolo do subtil; daí que o homem ainda não compreenda. Mas constitui a base para a liberdade a usufruir; a condição para a imaginação, a partir do pesado da terra e da confusão inicial. Por isso, o pássaro roça o nosso Pai quando este se encontra perante a totalidade da natureza, totalidade que ele admira sem compreender, nem destrinçar.

#### A Água

Os dois elementos seguintes: a agricultura e a descendência, ligam-se com a água – elemento essencial para a criação das plantas e do homem (feto).

Com a água a humanização dá um grande salto em frente. Relaciona-se com o apetite: «Adão vai arfando entre o apetite daquela resplandecente Natureza e o terror dos seres nunca avistados [...]» (*Ibidem*).

Com a água relaciona-se, também, a energia: «Mas dentro dela borbulha, não cessa, a nascente sublime, a sublime nascente de Energia» (*Ibidem*). É a energia que desenvolverá os «Dons que estabelecerão a sua supremacia sobre essa natureza incompreendida e o libertarão do seu terror» (*Ibidem*: 348-349).. É com a água que chega a linguagem: «Adão solta roucas exclamações, gritos com que desafoga, vozes gaguejadas, em que por instinto reproduz outras vozes [...]» (*Ibidem*: 349), inicialmente imitações, prosopopeias, e, por fim, já palavras.

A água é mãe e matriz. A palavra que se pronuncia primeiramente, «mãe», foi substituída no conto pela água: «Lhlâ! Lhlâ» (*Ibidem*: 348). É a fecundação da alma do pensamento, a grande revelação, ainda informe, mas já saborosa, sensual.

#### O Fogo

Surge no final do primeiro dia de Paraíso de Adão. Inicialmente é uma manifestação divina. Adão dorme e todos os animais se colocam diante dele, prontos a devorá-lo.

Só que [...] nada conseguem, porque ao lado de Adão velava uma figura séria e branca, de asas brancas, fechadas, os cabelos presos num aro de estrelas, o peito guardado numa couraça de diamante, e as duas refulgentes mãos apoiadas ao punho de uma espada que era de lume [...] (QUEIRÓS, 1988: 357).

O fogo impõe a supremacia do homem sobre os outros elementos da natureza. Só mais tarde o homem entrará em contacto com a presença, a

fabricação do fogo.

Por fim, a arte funciona como o grande fogo que tudo transforma, daí que – logo no início do segundo dia – a ocupar o centro matemático do conto – surja Eva tirada do Homem, durante o sono. Razão e bondade (Eva, a mulher, a água) – é a união dos contrários que permite a reprodução, que se complementa o ser humano total.

A conclusão é que o homem é a manifestação do homem-anjo – o homem superior, o homem que se afirma pensamento. Pode revestir-se de dois aspectos: ou o fogo da iluminação e da razão, ou o fogo da paixão.

Chegados a este ponto, o homem imortaliza-se e manifesta o estado perfeito. Nesse caso, o Homem é o templo acabado e com vida interior. Daí que depois desta descoberta da hominização, Eça foque o nome das três colunas interiores do templo maçónico:

Força  
Beleza  
Inteligência/sabedoria

Falta, no entanto, referir a seiva que alimenta e percorre a árvore da vida, da iniciação. Essa seiva é o amor. E Eça termina o conto com a apologia do amor.

## **2.2. A tetráctis pitagórica, uma matriz à medida da estatura de Eça**

O «destino» de Eva (com Adão) está doravante traçado: «por ela, Deus continua a criação superior, a do reino espiritual, a que se desenrola sobre a Terra o lar, a família, a tribo, a cidade. É Eva que cimenta e bate as grandes pedras angulares na construção da humanidade» (QUEIRÓS, 1988: 366).

Retomemos a matriz pitagórica, acima referida, preenchida com os elementos extraídos do conto, a fim de verificarmos o percurso evolutivo que o Homem teve de calcorrear, desde que iniciou esta aventura da hominização, até à meta da perfeição:

1 – A arma

Os primeiros quatro elementos (arma, técnica, fogo e desobediência) referem-se, como vimos, ao domínio da terra.

Depois da tomada de consciência de si, dos perigos que o espreitam, privado da protecção divina, o medo apodera-se do homem. É numa situação de ameaça que o Homem, como que num instinto de defesa, faz pela primeira vez uso da sua energia inteligente. Perante a ameaça inesperada das patas negras e da goela sangrenta do pai dos Ursos «na apertada ânsia de defender a sua fêmea, o Pai dos Homens arremessou contra o Pai dos Ursos o cajado a que

se arrimava, um forte galho de teca, arrancado na mata, que findava em lasca aguda [...] E o pau atravessou o coração da fera» (QUEIRÓS, 1988: 363).

## 2 – A técnica

Depois da primeira façanha, ainda quase instintiva, e da respectiva tomada de consciência do significado do acto, Adão e Eva mergulham na floresta e transformam-na em oficina donde extraem ramos destramente quebrados em lasca:

Ah!, que soberbo estalar de hastes, pelo fundo bosque, através da frescura e da sombra, para a obra primeira da redenção! Selva amável que foste a primeira oficina... Quando da mata largaram, fumegando de suor, para recolher à toca distante, nossos Pais veneráveis vergavam sob o peso glorioso de dois grossos molhos de armas» (*Ibidem*).. Ao fabrico da lança segue-se o do martelo: «apanha um pedregulho, bate a rocha, arranca a lasca ... E eis o martelo! (QUEIRÓS, 1988: 364).

## 3 – fogo

O fogo é, sob o ponto de vista simbólico, de uma riqueza incomparável. O culto do fogo perde-se na pré-história e é comum a todas as civilizações, religiões, filosofias e teologias. Se em Israel o fogo tem apenas um valor de sinal, que é preciso ultrapassar para encontrar Deus, para os gregos, mais concretamente para Heraclito é um  $\alpha\iota\upsilon\eta\rho$  (aither), substância ígnea e brilhante considerada por Heraclito como centro motor dos processos cosmológicos. «Esta ordem do mundo [a mesma de todas], não a criou nenhum dos deuses, nem dos homens, mas sempre foi, é e será: um fogo sempre vivo, que se acende com medida e com medida se extingue»( KIRK 1982: 201).

O fogo não foi, por um lado, oferta de Deus, nem por outro criação do Homem, no entanto, ele foi roubado (arrancado) à natureza, não tendo sido dispensada a colaboração dos Veneráveis Pais: «logo malha rijamente sobre a paderneira [...] E, oh, espanto!, uma fagulha salta, refulge, morre» (QUEIRÓS, 1988: 365). Se a primeira fagulha é fruto do acaso, as que irão originar a ignição intencional do feno constituem mais um passo decisivo rumo à aventura da hominização:

E de novo o fumo rola, e de novo a chama refulge. Oh, triunfo! Eis a fogueira, a fogueira inicial do Paraíso, e não casualmente rebentada, mas acendida por uma clara vontade que, agora, para todo o sempre, cada noite e cada manhã, poderá repetir com segurança a façanha suprema! (*Ibidem*).

O fogo é mais um instrumento colocado ao serviço do homem: «Agora já Adão sabe que o *seu* fogo espanta todas as feras (mesmo o medonho espeleu que nada espanta) e que no Paraíso existe enfim um buraco seguro, mas amável – porque o lume o alumia, o aquece, o purifica» (QUEIRÓS, 1988: 366).

## 4 – A transgressão



Eça recorre mais uma vez ao intertexto bíblico de Gn 3, interpretando-o numa linha bastante pessoal, aproximando-se, neste aspecto, das teses seguidas pelos exegetas contemporâneos de maior expoente.

Eça afasta-se completamente da ideia de queda, tese muito vulgar na teologia tradicional, ainda hoje defendida como «doutrina oficial» dentro das várias confissões religiosas. Aquilo a que se convencionou chamar «desobediência», ou «queda», acabou por tornar o homem como ser, indivíduo, humano: pensa e distingue o que é bom e mau. A alegoria da transgressão significa para Eça o passo decisivo que projecta o Homem rumo à perfeição. Perfeição essa que há-de atingir o seu clímax na arte, manifestação suprema do desenvolvimento humano.

Eva, a nossa Mãe, é colocada numa situação de superioridade em relação a Adão. Ela é sujeito capaz de aspirar à divinização, ao contrário de Adão, incrédulo «em frutos que comunicam a divindade e a sapiência, ele que tanta fruta comera nas árvores e se conservava inconsciente e bestial como o urso e o auroque» (QUEIRÓS), 1988: 366). Mas os méritos de Eva em favor da causa humanitária vão mais longe, na medida em que persuade Adão a partilhar do transcendente pomo. É igualmente por Eva que «Deus continua a criação superior, a do reino espiritual, a que desenrola sobre a Terra o lar, a família, a tribo, a cidade. É Eva que cimenta e bate as grandes pedras angulares na construção da humanidade» (*Ibidem*). É assim que Adão e Eva passam do patamar da terra para o do ar.

#### 5 – Cozer

Com a descoberta do fogo e o uso do mesmo, uma nova conquista se adivinha no escalão da humanidade:

Donde vem ele, o gostoso aroma? Do fogo onde a posta de veado ou de lebre grelha e rechina. Então Eva inspirada e grave, empurra a carne para a brasa viva; e espera ajoelhada, até que a espeta com uma ponta de osso, e a retira da chama ruidosa, e a trinca, em sombrio silêncio (Queiroz, 1988: 367).

Da mesma forma que as anteriores conquistas, a cozinha também tem os seus tempos, os seus silêncios, os seus momentos de triunfo:

e, com a pressa amorosa com que ofereceu a maçã a Adão, lhe apresenta agora aquela carne tão nova, que ele cheira desconfiado, e depois devora a rijas dentadas, roncando de gozo! E eis que, por este pedaço de gamo assado, nossos pais sobem vitoriosamente outro escalão da humanidade! (*Ibidem*).

#### 6 – Vestuário

O vestuário apresenta-se-nos em primeiro lugar como um símbolo da actividade espiritual do ser humano, como a manifestação visível do homem

interior; confere a individualidade, a distinção ao homem, enquanto indivíduo (Chevalier 1994: 688).

Mas Eva recolhe logo à caverna, para se entregar, sem descanso, a uma tarefa que a encanta. Encruzada no chão, toda atenta sob a coma crespada, nossa mãe fura, com um ossinho agudo, buracos finos na orla de uma pele, e tão embebida que nem sente Adão entrar e remexer nas suas armas, une as duas peles sobrepostas, passando através dos buracos uma delgada fibra de algas que secam diante do lume» (Queirós, 1988: 367).

Neste sentido, a situação actual revela um afastamento do «tempo» da protecção divina, em que era o próprio Deus, ou o Seu mensageiro que providenciava o vestuário para o ser humano, ou qualquer outro tipo de protecção (*Ibidem*: 362). no mesmo sentido, assistimos ao despojamento do *velho homem* e o conseqüente revestir do *homem novo*, de que fala S. Paulo. Nesta situação concreta o homem velho significa o estado incivilizado, por oposição ao homem novo, onde o vestuário se revela como símbolo do próprio ser humano, já civilizado.

Se quisermos recuperar a simbólica paulina (2 Cor 5,3) do vestuário, diremos que a evolução plena do homem há-de acontecer, quando ele se, (re)vestir já não das peles grosseiras dos animais, nem da seda da china, mas da veste branca do baptismo, tal como os mártires do Apocalipse, por ocasião da abertura do sexto selo (6, 11) e os eleitos de Deus na visão de João (7, 9), os que vieram da grande tribulação e lavaram os seu vestidos e os branquearam no sangue do Cordeiro (7, 13s), símbolo da maturidade do cristão.

O Vestuário aparece-nos como um elemento essencial à natureza do ser que o usa. É algo próprio do homem, os animais não fazem uso do vestuário, ele «é um dos primeiros indícios duma consciência da nudez, duma consciência de si, da consciência moral. É também o elemento revelador de alguns aspectos da personalidade do indivíduo» (Chevalier 1994: 690).

#### 7 – Domesticação

A domesticação, na nossa perspectiva, deve ser entendida como uma simbiose de relações simbólicas entre o homem e os animais. Assim, a lenda sobre Pitágoras atribui-lhe uma ascendência sobre os animais: «faz surgir as serpentes e domestica as águias; amansa uma urso terrível, que nos arredores de Daunia, aterrorizava a população, convencendo-a a não mais tocar nos seres vivos e a contentar-se com a fruta e o mel silvestre; a anedota fabulosa anuncia a conversão do lobo de Gubio por S. Francisco, no livro XXI dos *Fioretti*. Persuade um boi a não pastar as favas e, como recompensa fá-lo escapar ao matadouro confiando-o ao templo de Hera em Tarento» (MATTÉI, 2000: 18-19).

Neste espectro de relações simbólicas entre o homem e os animais, Eça deixa transparecer, por um lado, a influência, ou simpatia pelo pensamento de

Francisco de Assis, onde Eva incarna os sentimentos de caridade para com os animais; por outro lado, e em oposição à caridade de Eva, Eça responsabiliza Adão pelo pecado contra a natureza, manifestada nos seus sentimentos ainda selvagens, embora já humanos e, por isso, imorais: «Outros gestos e modos de Eva o irritam também: e por vezes, com uma desumanidade que é já toda humana [...] um furor o tomou, uma tarde, avistando, no regaço de Eva, sentada diante da fogueira, um cachorrinho mole e trôpego, que ela, com carinho e paciência, ensinava a sugar numa febra de carne fresca. À beira da fonte descobrira o cachorrinho perdido e ganindo; e muito mansamente o recolhera, o aquecera, o alimentara, com uma sensação que lhe era doce, e lhe abria na espessa boca, ainda mal sabedora de sorrir, um sorriso de maternidade. Nosso Pai venerável, com as pupilas a reluzir, atira a garra, quer devorar o cachorro que entrara na sua toca. Mas Eva defende o animal pequenino, que treme, que a lambe. O primeiro sentimento de caridade, informe como a primeira flor que brotou dos limos, aparece na terra! E, com as curtas e roucas vozes que eram o falar de nossos Pais, Eva tenta talvez afiançar que será útil, na caverna do homem, a amizade de um bicho» (Queirós, 1988: 368). E é assim, tal como Eva, que Adão se abre à espiritualidade, manifestando a abertura à relação com a natureza, na figura de um manso cachorro: «Adão puxa o beijo trombudo. Depois, em silêncio, mansamente, corre os dedos pelo lombo macio do cachorrinho encolhido» (*Ibidem*). É Eva quem dá continuidade ao processo de domesticação, de tal forma que poderíamos afirmar que Eva está para a domesticação, assim como Adão está para a caça. O símbolo caçador que habita Adão irá ceder espaço à figura de Caín, seu filho, que há-de aprender com Eva, sua mãe, a arte de domar e converter-se-á paulatinamente em pastor: «este é, na história, um momento espantoso! Eis que o homem domestica o animal! Desse cachorro agasalhado no Paraíso nascerá o cão amigo, por ele a aliança com o cavalo, depois o domínio sobre a ovelha. O rebanho crescerá; o pastor o levará; o cão fiel o guardará. Eva da beira do lume, prepara os povos errantes que pastoreiam os gados» (*Ibidem*).

Ainda na mesma simbiose de relações entre o homem e o animal, o Adão queirosiano, tal como o bíblico penetra cada animal para lhe dar um nome; os animais estão ali, criados por Deus, mas não são reais enquanto o homem não os nomeia (cf. Gn 2, 19-20) Embora posterior à criação, a imposição do nome é um «acto da actividade ordenadora com a qual o homem se apodera espiritualmente, das criaturas, objectivando-as diante de si» (RAD, 1978: 102): «A Bíblia, com a sua exageração oriental, cândida e simplista, conta que Adão, logo na sua entrada pelo Éden, distribuiu nomes a todos os animais» (Queiroz, 1988: 349).

#### 8 – Agricultura

Com a agricultura e a descendência entramos no terceiro patamar da

pirâmide, que se liga à água. A água é um elemento essencial, quer à agricultura, quer à reprodução do homem (feto).

A agricultura, como conceito originário, encontra o seu suporte no cultivo e não na actividade pastoril, como acontecia no estágio anterior (domesticação); embora não exclua totalmente esta última, não lhe está subordinada: *ager* é o terreno cultivável por excelência<sup>5</sup>.

#### 9 – Descendência

A sobrevivência no estado de «natureza», quer do homem, quer de qualquer outro animal deve satisfazer três condições fundamentais: protecção ou defesa, nutrição e a de reprodução. Já vimos as duas primeiras, fundamentais para a sobrevivência do indivíduo. Para a sobrevivência da espécie é essencial que se verifique a terceira condição, ou seja, que aconteça a reprodução.

Sem descer a pormenores, Eça invoca, apenas, três vezes o nome de Abel, referindo numa delas o nascimento: «No entanto, bem podemos supor que Abel nasceu» (Queiroz, 1988: 369).

A figura de Abel, tal como na Bíblia, colocada pelo narrador na primeira geração, reveste-se de um significado protótipo e insinua, apenas, um dos aspectos negativos da condição humana de todos os tempos (querelas fratricidas), mesmo sem referir o nome de Caim.

Poderíamos perguntar: Por que não aparece aqui a personagem de Caím? A questão é pertinente e a resposta não se torna difícil, se tivermos presente que, de acordo com a ideologia de Eça, o desenvolvimento, a evolução do Homem, culmina no amor. Não poderia, por isso, um símbolo fraticida figurar e manchar com o sangue de seu irmão a peregrinação rumo à casa da perfeição.

Eça revela-se neste conto como alguém optimista, alguém que acredita no Homem e nele coloca a sua esperança, como ser capaz de realizar a sua vocação.

#### 10 – Arte

Com a arte chegamos ao cume da pirâmide. A arte funciona como o grande fogo, que tudo transforma. O ardor devorador do fogo é o «Amor» que dará ao homem acesso ao seu coração. Já Isaías é queimado pelo carvão ardente (Is 6, 7), Jeremias sente a Palavra de Deus queimá-lo interiormente (Jer 20, 9), os jovens louvam a Deus na fornalha ardente (Dn 3, 24ss), e, enfim, Jesus quer ser baptizado pelo fogo (Lc 12, 50) (CARVALHO, 1993: 55). Tornar-se homem significa apropriar-se do fogo.

Chegados a este ponto, Adão imortaliza-se, manifestando, pela arte, o seu estado de perfeição.

A noção de arte primitiva, que surge no século XIX pertence à ideologia

---

<sup>5</sup> Cfr. «Cultivo» In *ENCICLOPÉDIA Einaudi* (16) Imprensa Nacional Casa da Moeda, p. 81.

eurocentrista. As produções artísticas que ela designa foram inicialmente recolhidas em virtude do seu pitoresco por uma Europa sedenta de um exotismo. Tal interesse deriva não só do seu conteúdo emocional, mas sobretudo do anonimato dos artistas, da subordinação rigorosa da arte à religião e, sobretudo, da expressão espontânea da consciência colectiva: estética, por um lado, e reflexão sobre a natureza, por outro (Akoun, 1983: 58).

Eça elege a arte como símbolo de realização humana, onde o ócio encontra o seu enquadramento e justificação etiológica: «E Adão (oh, estranha tarefa!), muito absorto, tenta gravar, com uma ponta de pedra, sobre um osso largo, os galhos, o dorso, as pernas estiradas de um veado a correr!» (Queirós, 1988:369).

## Conclusão

A partir do séc. XVIII, com o aparecimento das luzes, gerou-se um fosso epistemológico entre a ciência nascente e os ensinamentos teológicos, fechados numa interpretação literal da Bíblia. Tal divórcio resultou em consequências nefastas, quer para a Igreja, quer para o avanço da ciência.

As pesquisas sobre a origem do homem contaram com o travão das implicações religiosas, pois julgava-se, erradamente, que teorias como o evolucionismo se opunham aos ensinamentos da religião cristã e, constituíam uma grave ameaça ao esquema da criação apresentado pela *Bíblia*. Era inaceitável o diálogo entre o conceito de evolução contínua com passagem do animal ao homem e criação divina. Aquilo que para nós, hoje, parece evidente, era nos princípios do século XVIII muito complicado, pois toda a gente era fixista. Só nos finais do século XVIII e no início do século XIX, Lamarck elaborou a primeira teoria evolucionista, o transformismo. Mesmo assim, foi necessário esperar quase meio século pela publicação das obras de Darwin, para se colocar devidamente o problema da origem animal do homem (cf. AKOUN, 1983: 276).

A opinião pública mostrava-se descrente perante tais ideias. A prová-lo estão as caricaturas dos jornais da época. Em Portugal, afinava-se pelo diapasão da Europa.

No presente conto temos o testemunho de alguém dos círculos da cultura portuguesa que soube lidar com a temática do evolucionismo/criacionismo de uma forma superior à polémica então instalada..

O conto serviu de veículo literário ao autor, através do qual, partindo de uma exegese do texto do Génesis, bastante avançada para o tempo, estabeleceu o diálogo entre as duas perspectivas, superando, assim, a falsa dicotomia que teimava em reinar.

O símbolo, particularmente a simbólica dos números e dos elementos revelam-nos a ideologia do autor: a crença na criação não constitui impedimento, mas condição *sine qua non* para afirmar e sustentar a crença no evolucionismo.

Não queremos tirar conclusões precipitadas, sem outras fontes que o confirmem. Porém, o profundo conhecimento que Eça de Queirós revela ter de uma comunidade profundamente secreta e a intencionalidade que faz desse conhecimento, particularmente da tetráctis pitagórica, que serviu de matriz à estrutura do conto, e, sobretudo, a possibilidade que o conto nos oferece de uma segunda leitura bastante coerente, imediatamente acessível a «iniciados», afigura-se-nos como sintoma demasiado claro, roçando as franjas da evidência, para silenciarmos, pelo menos a hipótese, de que Eça de Queirós tenha pertencido à maçonaria.

### **Bibliografia**

- AKOUN André (1983), «Arte» em *Dicionário de Antropologia*, Viseu.
- ARNAUT, António (1999), *Entre o Espaço e o Compasso*, Lisboa, Universidade Editora.
- CARVALHO, Maria M. (1993), *A Centralidade Cristológica do Eschaton*. Porto: UCP e Fundação Eng. António de Almeida.
- CHABOCHE, François Xavier, (1979), *Vida e Mistério dos Números*, S. Paulo, Hermus.
- ENCICLOPÉDIA Einaudi* (16) Imprensa Nacional Casa da moeda.
- GONÇALVES, H. M.; MONTEIRO, M. A. (2001), *Introdução à leitura de Contos de Eça de Queirós*, Coimbra, Almedina.
- KIRK G. S.; RAVEN, J. E. (1982), *Os Pré-Socráticos*, Lisboa, Fundação Caloust Gulbenkian.
- MATTÉI, J. François (2000), *Pitágoras e os Pitagóricos*, S. Paulo, Paulus.
- PANETH L (1976), *La Symbolique des Nombres dans l'inconscient*, Paris: PBP.
- PANETH L., (1976) *La Symbolique des Nombres dans l'inconscient*, Paris, PBP.
- QUEIRÓS de Eça (1988), «Adão e Eva no Paraíso» em *Obras Completas de Eça de Queiroz*, Braga, Resomnia Editores.
- RAD G. Von (1978), *Genesis*, Bréscia, Paideia.
- TRADUTION OECOMENIQUE DE LA BIBLE* ( 1975), Paris, Les Editions du CERF/Les Bergers et les Mages.

# A Insularidade no diário

## *Era Uma Vez o Tempo de Fernando Aires*

Maria da Assunção M. Monteiro<sup>1</sup>

Adília Araújo<sup>2</sup>

### 1. Fernando Aires e a escrita diarística

Fernando Aires de Medeiros Sousa, nascido em Ponta Delgada no final da década de vinte do século passado, mais precisamente em 18 de Fevereiro de 1928, é um micalense convicto que não cessa de cantar a sua ilha.

A fidelidade de Fernando Aires à ilha açoriana de São Miguel e ao universo insular é total, estando presente a peculiaridade deste universo não apenas no seu diário, mas em toda a sua restante produção literária. A paixão do Escritor pelo seu pequeno rochedo e o canto incessante sobre os limitados palmos de chão onde habita revelam um escritor moldado pelo espaço geográfico em que se movimenta.

É sobretudo na escrita diarística que Fernando Aires retrata a sua amada ilha, o espaço onde vive e passa grande parte dos seus dias. Sabemos que o diário é:

um escrito em que quotidianamente o seu autor regista, analisa, confia aspectos da sua vida ou factos de que teve conhecimento e que, de uma forma ou de outra, o marcaram, quer favorável, quer desfavoravelmente. (MONTEIRO, 2004: 111)

Assim, no diário de Fernando Aires vemos que o que mais o marca quer de uma forma positiva, quer negativa, é a relação sentimental que estabelece com a sua terra e com os que lá vivem. Daí que nos seus registos quotidianos seja bem visível a presença deste espaço físico, umas vezes descrito de forma directa, outras, de um modo subtil, velado, que apenas se infere por uma análise atenta aos estados de alma patenteados nos textos.

*Era Uma Vez o Tempo* retrata não só a vida pessoal do seu autor, passada em São Miguel ou noutros locais para onde se deslocou em viagens, onde sobressaem as grandes alegrias e tristezas, a sua debilidade física, a iminência da

---

<sup>1</sup> Professora Catedrática da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro.

<sup>2</sup> Professora do Quadro de Nomeação Definitiva da Escola Secundária Abade de Baçal – Bragança e Mestranda da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro.

morte. Neste diário encontramos ainda reflexões sobre a vida política, social, cultural e religiosa de Portugal e também sobre o que se passa no mundo. O diarista vai colecionando registos que são pretexto para uma reflexão sobre si próprio e a sua forma de estar com os outros e consigo mesmo e ainda sobre a realidade que o rodeia. Em suma, uma vez que as temáticas abordadas na sua obra são testemunhos da intimidade do escritor e também da ponderação consciente do mundo à sua volta, pode dizer-se que *Era Uma Vez o Tempo* apresenta características do diário íntimo e do diário externo, pelo «facto de o primeiro privilegiar a subjectividade, a interioridade do homem, enquanto o segundo, assumindo um carácter mais factualista, incide sobre a realidade exterior» (*Ibidem*: 124).

Fernando Aires relata também com carinho aspectos relacionados com a sua infância e evoca uma avó que lhe contava histórias. Terá sido esta avó a grande responsável pelo desenvolvimento do seu engenho na arte de contar. É ao tempo mágico da infância, ao seu mundo de menino, que Fernando Aires vai buscar inspiração para as suas narrativas, quer nas ambiências, quer nas pessoas conhecidas, que depois transforma em personagens, como, por exemplo, Eugénio Gata. Este homem, recordado com tanta ternura no diário, é o protagonista do conto «Ti Eugénio Gata», integrado na obra *Memórias da Cidade Cercada*.

São visíveis, em vários registos de *Era Uma Vez o Tempo*, uma enorme consciência e preocupação acerca do diário, desde a construção da escrita diarística, passando pela clarificação do próprio conceito de diário, até aos objectivos e à recepção que a sua obra irá ter.

Consciente da tarefa que tem entre mãos, Fernando Aires não descuro a leitura de outros textos relacionados com a revelação do eu, nomeadamente diários,<sup>3</sup> biografias e autobiografias, possivelmente em busca de modelos para a elaboração do seu trabalho, já que, como refere no volume I de *Era Uma Vez o Tempo*, sente a construção da sua escrita diarística ainda um pouco titubeante:

Se me ponho a pensar nisto, acabo mesmo por me deixar de vez deste gaguejar desajeitado a respeito de mim próprio, tão tortuoso e enigmático como hieroglíficos talhados na pedra de um túmulo (AIRES, 1988: 115).

Uma das preocupações de Fernando Aires prende-se com a questão da autenticidade da escrita. Confessa que ao escrever se tem esforçado por «não dar asas à fantasia, essa mentirosa geradora de quimeras», e depois conclui este parágrafo com alguma tristeza: «Fácil de dizer» (*Ibidem*: 42). Mais tarde surge

---

<sup>3</sup> A título de exemplo, é de referir que, no vol. I de *Era Uma Vez o Tempo*, nas pp. 60-61, é transcrito um texto do *Diário* de Miguel Torga datado de 17 de Fevereiro de 1958.



de novo esta problemática, quando regista:

Um Diário, no fim de contas, escamoteia, forçosamente, o essencial. (...) Há o pudor e as conveniências, e todo o enredo de uma linguagem e de atitudes que o mercado social fiscaliza, espia, selecciona e penaliza quando não convêm (*Ibidem*: 52).

Isto significa que, em determinadas situações, não se diz tudo o que deveria ser dito, por omissão não se é realmente autêntico.

Fernando Aires gostaria de escrever sobre a solidão, mas não o faz, porque «é suspeito escrever sobre a solidão. Não é coisa de gente séria e madura. Corre-se o risco de perder a credibilidade pública» (*Ibidem*: 136). Todavia, as confissões que faz, na sua perspectiva, são verdadeiras: «Confesso-me, e no meu confessar há o respeito por quem me lê e, portanto, a obrigação de ser verdadeiro» (AIRES, 1999: 30).

O leitor atento de *Era Uma Vez o Tempo* é levado a reflectir acerca da dialéctica verdade total/verdade parcial, ou melhor, verdade/autoficção, na medida em que o próprio título da obra remete para a ambiguidade, para a ambivalência. O leitor é conduzido para um universo ficcional, através da expressão «Era uma vez», que é a «chave mágica do imaginário» (AIRES, 1988: 157), do faz de conta, mas logo o determinante artigo definido a anteceder o vocábulo tempo o chama à realidade, ao determinismo do tempo cronológico e também, de certo modo, ao condicionalismo do tempo atmosférico. Pretenderá Fernando Aires, com este título, alertar-nos para o facto de o diário ser um misto de autenticidade e de autoficção<sup>4</sup>?

O desejo de aperfeiçoamento no autor de *Era Uma Vez o Tempo* é uma constante, por isso reflecte sobre o conceito de diário. Num texto dirigido ao ficcionista, ensaísta e poeta, nascido em São Miguel em 1940 – João de Melo, escreve Fernando Aires:

Interessante (e necessária) a distinção que fazes entre autobiografia e diário – este um «flutuar» problemático, ambíguo (da «ambiguidade artística») em torno de si próprio, quase no anonimato de si, atento em fazer da matéria de que se trata um modelo de humanidade. Se bem entendi, no diário, o autor autoficciona-se, inventa-se – como é próprio de toda a forma de arte –, enquanto que, na autobiografia, ele se descreve no estilo de quem faz história, digamos assim, sabendo nós que em todo o caso, quem conta um conto acrescenta um ponto. E, todavia, lá está sempre o paradoxal do homem: sabe-se mais de um fulano quando se autoficciona em escrita do que quando é tratado

---

<sup>4</sup> A propósito da questão da autenticidade/autoficção no diário, pode ver-se MONTEIRO, Maria da Assunção Morais, «Autenticidade e autoficção no *Diário* de Miguel Torga», in *Actas do 5º Congresso* da Associação Internacional de Lusitanistas realizado em Oxford, Oxford-Coimbra, 1998, pp. 1079-1088.

pela chamada «história científica». (AIRES, 1999: 45-46)

As dúvidas que Fernando Aires coloca em relação à objectividade da autobiografia, ao dizer «quem conta um conto acrescenta um ponto» e ao falar de «história científica», estão em perfeita harmonia com o que se pode ler no *Dicionário de Narratologia*:

Assim, por mais declarações de objectividade que formule, o narrador quase sempre interfere subjectivamente, de forma indelével, na configuração da *autobiografia*: seleccionando eventos, interpretando-os e formulando sobre eles juízos de valor, o narrador tenderá a completar o narcisismo que neste tipo de relato emerge com atitudes ideológico-afectivas ligadas à sua condição de sujeito adulto e maduro, eventualmente interessado em facultar do passado uma imagem que lhe seja favorável. (REIS e LOPES, 1998: 38)

Com o intuito de manter uma ligação permanente com os outros, Fernando Aires vai publicando à medida que escreve. Assim sendo, o seu diário, pioneiro em terras açorianas, como nos é revelado na entrevista<sup>5</sup> concedida a José Leon Machado em Ponta Delgada, 17 de Abril de 1998, inclui-se na categoria das obras ântumas, isto é, publicadas em vida, até porque Fernando Aires escreve o diário com vários objectivos: como forma de comunicar com os outros, de reflectir sobre o quotidiano, de «satisfazer a veia estética», considerando-o ainda um «refúgio» e «uma forma de prender o tempo fugidio» (AIRES, 1988: 69).

A sua atenção ao que os outros pensam sobre a escrita que produz é uma constante. Encontramos entradas em que, agradecido, comenta os juízos de valor que tecem à sua obra:

Tive carta de Vergílio Ferreira falando que tinha lido o meu Diário e incentivando-me a continuar a escrever. (...)

Numa terra onde a troca de ideias e de opiniões é geralmente cheia de cautelas e ambiguidades, vir mestre Vergílio Ferreira bater-nos à porta com o seu parecer competente e honesto a dizer de sua justiça, dá-nos uma grande vontade de continuar (AIRES, 1990: 162).

Outras vezes, procura justificar as observações que lhe são feitas, como é o caso desta tentativa de explicação do traço permanente de tristeza na sua escrita:

---

<sup>5</sup> Esta entrevista pode ser consultada no seguinte endereço electrónico: <http://web.ipn.pt/literatura/letras/entrev02.htm>.

– *Gosto muito de te ler...*

E ainda me disse: – *Mas há no fundo de tudo quanto escreves (...) um traço de permanente tristeza!*... (...)

É verdade. É este aperto de garganta que não sei de onde vem – se do céu sem sol que tem feito, se da terra circunscrita onde vivo, lambida de salmoura que amarga a boca (AIRES, 1988: 62).

Esta justificação relaciona-se, como se constata, com o facto de o Autor reconhecer que o seu diário é um filho da insularidade. Aliás, este encontra-se duplamente marcado por ela: na escrita, pois reflecte a angústia da condição do «náufrago» que escreve; e, depois, na publicação, porque os livros editados na ilha só a muito custo são divulgadas em Portugal Continental, como é o caso dos dois primeiros volumes de *Era Uma Vez o Tempo*.

## 2. A insularidade em *Era Uma Vez o Tempo*

**2.1** De uma forma objectiva, o vocábulo insularidade é apresentado no *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências* com os seguintes significados:

1. Qualidade do que pertence a uma ilha; característica do que é insular. 2. Qualidade do que está isolado numa ilha; isolamento. 3. Situação de uma região ou país constituído por uma ou mais ilhas. «O País tem olhado, falado e resolvido muitos dos problemas da insularidade e da interioridade» (DAR, 23.2.1995).

O micalense José de Almeida Pavão, professor, investigador, ensaísta e ficcionista, nascido em Ponta Delgada, em 1919, de um ponto de vista mais subjectivo, refere-se à insularidade desta forma:

«O nascer e/ou o viver numa ilha. O ser sempre ilha.

O ter corpo e alma de ilha, mesmo fora dela. O ter presente uma ausência perene. Uma perpétua saudade que identifica a ânsia da partida com o desejo de retorno. Um cárcere que se transporta dentro de nós, à maneira de uma tartaruga que fosse capaz de engolir a carapaça que a protege, mas que a oprime.

A verdadeira ilha, que transita das coordenadas geográficas para um mundo de irrealidade que se interioriza em mim, participando de um devir que só morre com a alma.» (PAVÃO, 1990: 15).

Esta definição foi transcrita da obra *O Além da Ilha* que é dedicada «À memória de Vitorino Nemésio, paladino da Açorianidade tal como a concebeu e a praticou».

Veja-se que aqui surge um outro vocábulo equivalente ao de insularidade, cujo significado A. M. Machado Pires explica do seguinte modo:

As ilhas dos Açores são, em virtude da sua situação geográfica, da sua constituição geológica e das circunstâncias históricas do seu povoamento, dotadas de forte peculiaridade. Ao sentimento e consciência dessa peculiaridade se chamou já açorianidade, termo que depois de usado por Vitorino Nemésio passou a designar a qualidade e a consciência do ser-se açoriano (PIRES, 1987: 155-166).

E, mais adiante, acrescenta:

«açorianidade», termo que ele [Vitorino Nemésio] criou a partir da «hispanidad» de Unamuno e com o qual transformou a sua experiência de saudade e afastamento da(s) ilha(s) em conceito teórico válido para toda uma cultura. (*Ibidem*: 159)

Neste trabalho optou-se pela palavra insularidade em detrimento de açorianidade<sup>6</sup>, pois constata-se que, ao longo dos cinco volumes do diário de Fernando Aires, existe uma perfeita identificação do diarista com a definição do seu grande amigo Almeida Pavão. Vejam-se apenas três exemplos, de entre muitos outros, que fundamentam esta convicção:

Esta ilha em que nasci (...) Sei que lhe pertença e que ela me pertence, e que sou feito desta terra que me sustenta. (AIRES, 1988: 37).

Sede e fome de praias longínquas, de mistura com o apego a esta terra de verdes macios, de colinas tranquilas e lagos espelhados (*Ibidem*: 86).

Estes dias do sul, assim molhados e tristes, parece que nos recalcam, ainda mais, lá para o fundo, para dentro da concha que sempre trazemos às costas (*Ibidem*: 129).

Um dos traços que distingue a literatura produzida por escritores de Portugal Continental da literatura concebida por açorianos é a marca de insularidade que esta contém. Entende-se por insularidade a forma especial do escritor(a) da ilha dizer e sentir a realidade circundante, isto é, o isolamento do espaço geográfico que ocupa e toda a peculiaridade inerente a esse local. Do mesmo modo, a interioridade será a forma característica do(a) criador(a) literário(a) de qualquer região recôndita do Continente dizer e sentir o mundo que o(a) rodeia.

As obras literárias marcadas tanto pela insularidade como pela interioridade integram-se num mesmo conjunto que é a Literatura Portuguesa. Todavia, alguns escritores açorianos sentiram a necessidade de recorrer à designação de literatura açoriana para qualificar a produção escrita ligada à singularidade

---

<sup>6</sup> O vocábulo “açorianidade” não aparece registado na maior parte dos dicionários. Encontrámo-lo no volume I, p. 90, do *Grande Dicionário da Língua Portuguesa* de José Pedro Machado (6 vol.s, Lisboa, Círculo de Leitores, 1996) com o significado de “tudo o que é relativo aos Açores e aos açorianos. // O conjunto das qualidades que caracterizam uns e outros”.

do arquipélago dos Açores.

Não vamos desenvolver a questão de haver ou não uma Literatura açoriana, por não fazer parte do âmbito deste trabalho, deixando apenas registado que estamos bem conscientes das dificuldades em definir «literatura», visto tratar-se de um «conceito aberto», como se constata no primeiro capítulo da *Teoria da Literatura* (SILVA, 1991: 1-42). Deixamos, contudo, algumas posições assumidas relativamente a esta questão.

Vamberto Freitas, investigador e ensaísta nascido nos Açores em 1951, é exemplo de um açoriano que defende a existência de uma «literatura açoriana», no entanto é, por diversas vezes, criticado de forma cáustica pelo seu conterrâneo Cristóvão de Aguiar, poeta e ficcionista, nascido em São Miguel, no Pico da Pedra, em 1940. Este, na obra diarística *Relação de Bordo II*, apelida-o de «faroleiro da literatura açoriana» (AGUIAR, 1999: 142), sendo assim evidente que Cristóvão de Aguiar não concorda de forma alguma com esta designação. Veja-se, numa outra citação, o que diz a propósito do assunto em *Relação de Bordo (1964-1988)*:

Nunca gostei de capelinhas nem de oratórios onde se rezam terços com fervor à santa literatura açoriana, como entidade oposta à Literatura Portuguesa, como nos alvares da Revolução se tentou impingir para servir de sustentáculo ao independentismo. Sou um desmancha prazeres, é certo. Gosto de permanecer na margem (não à margem), que é o lugar onde um cristão respira melhor e mais à vontade e vai abrindo, em silêncio, o seu caminho ou atalho, consoante as posses. (AGUIAR, 1999: 287).

Opinião idêntica tem também João de Melo, ficcionista, ensaísta e poeta, nascido em São Miguel, em 1949, a propósito desta controversa questão:

E eu digo que não que não há literatura açoriana. Aliás já tentei prová-lo num ensaio que publiquei. Em primeiro lugar, isso não é, sequer, vital para a própria cultura açoriana, da qual o elemento literário participa obviamente. Mas daí que seja possível individualizar o estudo de uma literatura com L maiúsculo e que seja possível percorrer dentro dela os ciclos, as escolas, as correntes, as sensibilidades – isso só num plano de muito relativo interesse (MARTINS, 1988: 6-8).

Polémica à parte, o que é facto é que a insularidade se manifesta abertamente nas criações literárias de muitos artistas que tiveram berço no Arquipélago dos Açores, como é o caso da poesia de Roberto de Mesquita, sobre a qual Jacinto do Prado Coelho afirma: «Tal poesia reflecte com verdade impressionante a «situação» insular» (COELHO, 1961: 209).

A ilha de São Miguel está também muito presente na obra de outros autores: da poetisa, dramaturga e ensaísta Natália Correia, nascida em São Miguel, em 1923; na ficção de Vitorino Nemésio (*Mau Tempo no Canal*); de João de Melo (*Gente Feliz com Lágrimas e O Meu Mundo não É deste Reino*); de Cristóvão

de Aguiar (*Relação de Bordo*); de Almeida Pavão (*O Além da Ilha e Roda do Tempo*) e, finalmente, na produção diarística e ficcional de Fernando Aires.

A insularidade vinca o corpo e a alma de quem fica à sua mercê, ou, no dizer de Natália Correia, ela é uma «marca terrível» (MARQUES, 1988: 8-9) que continua a acompanhá-la sempre.

Fernando Aires, considerando a insularidade uma «espécie de prisão», responsabiliza-a por ser a geradora de «um poeta de verdade», expressão utilizada numa apreciação que faz ao romance *Ciclone de Setembro* e que se encontra transcrita no diário de Cristóvão de Aguiar *Relação de Bordo (1964-1988)*:

publicada no *Diário dos Açores*, em Julho de 1986, que reza assim: «Li *Ciclone de Setembro*, assinado por Cristóvão de Aguiar. Gostei. Gostei como se gosta das coisas de arte: com emoção estética, com o entender por dentro de quem germinou no mesmo espaço redondo do oceano. Mesmo que não soubesse de onde, diria: é um ilhéu que se confessa. Um ilhéu para quem não há segredos de ilha de mar sempre em volta. Mar, ilha. Ilha, mar (...) Dois pólos de quinhoadá solidão pelo mundo e suas partes repartida em enraivado silêncio condutada †com tu dizes. Como tu sabes. De um saber de experiência feito. De experiência sofrida. Cozinhada de fome de mais mundo (...) Fiquei-me preso ao teu jeito de dizer †com a cinzenta certeza de que é preciso morar-se numa espécie de prisão para se ser poeta de verdade» (AGUIAR, 1999: 387).

No entanto, relativamente à obra poética de Antero de Quental, mais um filho de São Miguel, onde nasceu em 1842, só após laboriosa reflexão sobre a sua complexa produção lírica é que se pode inferir que ela é em parte produto da insularidade, ainda que jamais assumida de forma evidente. E é justamente essa traição à ilha que Vitorino Nemésio não perdoa a Antero:

Por isso, na conhecida «Nota sobre Antero», um dos poucos pequenos artigos que lhe dedicou, publicado na revista *Aventura*, nº 2, de Maio de 1942, ele o censura por não ter cantado os Açores (cabe aqui perguntar se Antero alguma vez cantou algum pedaço de paisagem, insular ou continental, e a resposta é não – ele não foi um poeta paisagístico nem regionalista) e diz do seu desgosto «por se ter perdido, na sua rara cabeça e naquele coração como nenhum, a grande ocasião de um ilhéu dos Açores, identificado com as ilhas, aderindo àquilo no sangue da sua obra» (MARTINS, 1998: 689-696).

Aliás, como poderia Vitorino Nemésio desculpar Antero pelo seu esforço de universalidade, ignorando a mãe ilha, se, para este terceirense, revelar o universo dos Açores era um motivo de orgulho, quando não mesmo uma necessidade? Vitorino Nemésio amava a sua ilha, identificando-se totalmente com ela e com as gentes de todo o Arquipélago.

Igual sentimento de apego e de identificação com a ilha possui Fernando Aires não sendo de estranhar, por isso, que a insularidade marque ostensiva

presença em *Era Uma Vez o Tempo*, pois como ele mesmo afirma: «É assim que a gente, com o tempo se torna diferente, e quando vai para escrever, tem de meter lá tudo isso» (AIRES, 1993: 54).

Sempre que se pensa em insularidade, ocorrem de imediato ao espírito dois factores que para ela contribuem de forma decisiva: a morfologia e o clima.

**2.2** A morfologia dos Açores assume grande importância no quotidiano da vida dos seus habitantes.

Embora simbolicamente a ilha seja um local de eleição (CHEVALIER, e GHEERBRANT, 1994: 374-375), quando vista do exterior, para quem nela habita a realidade é bem diferente: o ilhéu tem consciência de que o espaço por ele ocupado é finito e está em infinita transformação. E daqui resulta a angústia do homem insular, que vê os seus horizontes limitados, sentindo-se cercado pelo mar, no diminuto espaço de terra a que está confinado: «A geografia para nós vale tanto como a história (...) Como as sereias temos uma dupla natureza: somos de carne e de pedra. Os nossos ossos mergulham no mar.» (PIRES, 1987: 155-166). Esta afirmação de Vitorino Nemésio é bem elucidativa da importância que a geografia assume na sua vida e na do homem açoriano em geral.

Nem a invejável beleza do pequeno corpo da ilha, apenas 746,82 Km<sup>2</sup>, com as suas múltiplas lagoas e as viçosas pastagens que conferem a São Miguel as justas denominações de *ilha verde* e *Princesa dos Açores*<sup>7</sup>, é suficiente para apaziguar a alma de Fernando Aires pois, tal como ele próprio afirma: «Porém, não só de paisagem vive o homem.» (AIRES, 1988: 111). O Escritor conhece bem a existência, no interior da sua paradisíaca ilha, de uma força demolidora que de um momento para o outro pode arrebatá-la a vida daqueles que nela habitam.

As manifestações sísmicas são frequentes. O ilhéu, perante isto, cedo desenvolve um sentimento de religiosidade e de resignação: «somos filhos do fatalismo, que na linguagem cristã se chama resignação. Deus o quer! Deus o quer!» (AIRES, 1999: 90) ou, em vez desta expressão, uma outra muito utilizada em território micalense «alevá» (a levar: é preciso prosseguir em frente).

Fernando Aires tem, por vezes, a sensação de *finis terrae*, como refere no I volume de *Era Uma Vez o Tempo*, a 8 de Janeiro de 87, altura em que se sentem tremores de terra na Ribeira Grande e há prenúncios de erupções e outras catástrofes naturais. Face a estes acontecimentos, interroga-se: «A que se deve a teima de estarmos aqui, agarrados como cracas a esta meia-dúzia de rochedos cercados?» E depois acaba por concluir, dizendo que é o «masoquismo de ser ilhéu». Será mesmo isso? A nosso ver, é antes a capacidade de resistência à adversidade, já que, como o diarista afirma posteriormente: «O que vale é que cada ilhéu já nasce armado de carapaça e de reflexos como um guerreiro

---

<sup>7</sup> Cf. *Nova Enciclopédia Larousse*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1996, p. 6231.

de Esparta.» (AIRES, 1990: 84).

Apesar da sensação de aniquilamento iminente, o açoriano é incapaz de se afastar; no entanto, paga bem cara esta sua ousadia, pois, na «Ilíada, o combate processa-se em várias frentes: é o sismo, é o vulcão e é a prisão do mar» (*Ibidem*: 43).

Para além da transformação que se opera no interior da própria terra, há ainda outros agentes que, como é o caso do mar, pelo processo de erosão, acrescentam mais mudança à própria mudança. O mar, carcereiro da ilha, é também referido no III volume de *Era Uma Vez o Tempo* como carrasco: «a Ilha vai sendo destruída pelo mar – cada onda afiada a comer-lhe um naco do corpo violentado» (AIRES, 1993: 220).

Como se não fosse suficiente a limitação e a mutabilidade da ilha, surge ainda o problema da indefinição geográfica. Os Açores são a fronteira entre dois continentes: Europa e América. Na opinião de Fernando Aires, são: «o cruzamento de caminhos por onde passa o mundo ao largo» (AIRES, 1988: 91). Sem verdadeiramente se identificar com nenhum, sentindo o apelo de ambos, o açoriano vive assim numa ambiguidade permanente, dividido entre a razão que o impele para a América e o coração que o chama ao regaço da mãe Europa. Ou, como é dito em *Era Uma Vez o Tempo*, I volume, a 6 de Fevereiro de 85:

Ficámos sempre a meio caminho entre o ter e o ser, entre a realidade e o sonho, entre a realização e a frustração – simbolicamente marcados no mapa a meio do Atlântico, entre dois mundos, sem pertencermos decididamente a nenhum (*Ibidem*: 65).

É justamente pela sua posição geográfica, «por ser uma região espalhada pelo mar oceano» (*Ibidem*: 72) que o homem dos Açores é obrigado a ser eficiente e criativo, necessitando de aprender a desenvolver-se das dificuldades, apoiado nos meios técnicos e científicos que tem à sua disposição, de modo a poder superar os obstáculos que se lhe deparam no dia a dia da vida numa ilha.

**2.3** Poderá à primeira vista parecer estranho que a influência do clima figure como um factor de insularidade, no entanto assim é. Quantas partidas e/ou chegadas à ilha não ficam irremediavelmente adiadas devido ao estado do tempo, à falta de condições atmosféricas? As densas brumas tantas vezes responsáveis por viagens frustradas são de igual modo a cortina intransponível que não permite avistar Santa Maria, ali tão próxima, acrescentando assim mais solidão às gentes de ambas as ilhas.

Os sentimentos inspirados pelo nevoeiro são de isolamento e de contrariedade. Veja-se o que diz Fernando Aires, quando ficou retido na ilha Terceira:



Retido na ilha Terceira por causa do nevoeiro. Contrariado, claro, que não fui eu a escolher ficar.

(...) A cidade amodorrada, de comércio fechado, mete-se em casa para o jantar e para o programa de televisão. A tarde cai, já sem nevoeiro, e o vento abana os leques das palmeiras do adro, enquanto as nuvens cinzentas navegam em direcção a S. Miguel.

Espero que a Maria Luísa me telefone e me faça companhia. Tenho necessidade de gente para saber que existo neste silêncio de ilha que se recolhe e deixa as ruas vazias. (*Ibidem*: 260)

Para além do desconforto motivado pela clausura real, o tempo influencia também o estado de espírito do ilhéu: «o «mormaço» (...) dá a homens e a coisas uma doença quase de alma, a que os ingleses médicos do bem-estar, puseram uma etiqueta (...) *azorean torpor*» (NEMÉSIO, 1999: 325-326).

Esse calor húmido que infunde um ritmo lento às pessoas é algo que, no dizer de Fernando Aires, se agarra à pele e se transporta para onde quer que se vá (AIRES, 1988: 102).

Fernando Aires descreve amiudadas vezes o clima e ao fazê-lo associa-o sempre aos seus estados de alma: a angústia que vem com o calor húmido; o desassossego dos ventos ciclónicos; a felicidade que desponta com o Sol; o tédio deixado pela chuva, que inibe a vontade de trabalhar: «Lá fora, borrasca desabrida do Sul. (...) Infinita lassidão deixa-me sem iniciativa para fazer o muito que tenho para fazer.» (*Ibidem*: 64.).

Segundo Fernando Aires, somos moldados pelo tempo, e os micalenses mais do que quaisquer outros, como facilmente se comprova até pela designação que é dada aos habitantes de S. Miguel: os coriscos. Talvez estes ilhéus, sempre prontos a faiscar, sejam mais temperamentais do que os outros habitantes do Arquipélago, por sentirem mais intensamente o “o spleen” nórdico que resulta da chuva miudinha, do nevoeiro cerrado, do mar sempre em volta.» (*Idem*: 54).

O tempo é tão inconstante que varia de minuto para minuto, e esta instabilidade provoca a suspeição do homem açoriano. O ilhéu perante a vida é um incrédulo, não acredita no que vê, desconfia sempre:

«E tudo isto porque na ilha nada é seguro: nem o tempo que faz, nem o mar de que se conta inesperadas ruindades, nem o chão que se pisa. (...) «na era de mil quinhentos e vinte e dois de Outubro (...) estando o tempo sereníssimo (...) se sentiu em toda a ilha um grandíssimo e espantoso tremor de terra que durou o espaço de um Credo»» (AIRES, 1993: 150).

Foi na sequência deste tremor de terra que a capital do arquipélago dos Açores mudou de Vila Franca do Campo, totalmente destruída, para Ponta Delgada.

Em suma, o diarista acaba por estabelecer uma analogia entre a vida das

pessoas e o tempo: «Afinal tudo é interrogação e instabilidade nas nossas vidas. Tal como o tempo que faz...» (AIRES, 1988: 77).

O tempo é de facto importante para os micaelenses, tão vital como a geografia, pois se os seus «ossos mergulham no mar», a alma é o espelho do céu e, por isso, como refere Fernando Aires a propósito de uma tarde linda de Verão, «Antero não se teria matado se o tal dia tivesse sido um dia assim» (*Ibidem*:145).

O estado do tempo no Arquipélago é, como vimos, um factor determinante na vida dos açorianos. Contudo, de forma muito menos intensa, é-o também para os que não são insulares, já que a existência do anticiclone dos Açores «dita as leis ao clima de meio mundo.» (*Ibidem*: 91).

**2.4** Como o homem insular, o açoriano, mais do que qualquer outro aprisionado pelo tempo e pelo espaço, tem vários tipos de reacções à insularidade e engendra formas de se evadir. Escreve Fernando Aires:

«Esta terra açoriana (...) agiu sobre a alma insular sempre em dois sentidos de fuga opostos: – um, na horizontal, de migração para longes terras; outro, na vertical, na direcção da divindade. Expansão e recolhimento interior – dois movimentos antagónicos com a mesma raiz de ínsula.» (*Ibidem*: 65).

Todavia, rejeitando estas duas formas possíveis de reacção à insularidade, o Escritor descobre uma outra que, embora seja de recolhimento interior, não busca alento na divindade, mas dentro de si mesmo. Fernando Aires empreende uma fuga a partir de si, sendo o local de destino o seu próprio ser, por isso, para esta forma de evasão, adoptámos a designação de reacção circular.

Relativamente à reacção horizontal, constata-se que Fernando Aires simpatiza com os surtos emigratórios dos compatriotas que vão para a América e para o Canadá, mas ele nunca os poderá acompanhar pois a sua vocação europeia tem-no levado em digressão a «a outros pontos cardeais» (*Ibidem*: 99).

Quando visita o Canadá pela primeira vez, na condição de turista, sente-se um privilegiado e por isso envergonha-se (*Ibidem*:99). Talvez também ele gostasse de ser um pássaro e pertencer «aos bandos [que], ciclicamente, como as aves de migração, levantam voo e seguem a rota do sol» e fazer poiso juntamente com as «colónias açorianas muito mais numerosas e activas do que as que nidificam na terra-berço» (*Ibidem*: 101).

Contudo, o seu apego a São Miguel, o desejo de ficar venceu sempre a ânsia da partida. Cada vez que se ausenta leva consigo uma porção da ilha, quando não mesmo a sua totalidade. Isso é bem visível quando a evoca ao ver outras paragens: «Piso o chão de Inglaterra (...) Chove de um céu perfeitamente açoriano. (...) A terra Natal ia comigo, pois que me lembrei do trevo e do azevém das ilhas onde nasci» (*Ibidem*: 187).

Os seus olhos vão sempre cheios de ilha. No entanto, não é um amor cego já que, ao estabelecer comparações, tanto a enaltece como denuncia os seus vícios.

Fernando Aires, apesar de se considerar um «embarcadiço» (*Ibidem*: 186), pouco se afasta da ilha e cada vez que o faz, por mais apetecível que seja o destino, fica angustiado:

Em vésperas de partida, é sempre assim comigo: os nervos em franja, uma certa angústia – como se a separação da Ilha fosse a de uma noiva prometida. Para um ilhéu, separação é sempre sobressalto. Ilhéu sente no peito assim como um arroxó. O estalar por dentro de alguma coisa que abre brecha. (AIRES, 1997: 130).

A partida da ilha é então algo que se sente imediatamente no corpo e na alma e a permanência longe dela acentua ainda mais a saudade, sentimento tão vincado na alma portuguesa.

Fernando Aires assume uma posição muito crítica face a uma outra forma de reacção, a reacção vertical, pois os rituais próprios do catolicismo são-lhe indiferentes, já nada lhe dizem as ervilhacas e os trigos com que os micaelenses costumam adornar as suas casas no Natal (AIRES, 1988: 7).

Opõe-se à reacção vertical empreendida pelos demais, por considerá-la falsa e hipócrita. Veja-se um exemplo no qual está bem patente o processo irónico:

Fiquei, pois, sabendo que só se honra condignamente o Senhor vestindo bem e de gravata. Há até quem, para o efeito, e à cautela, tome banho nessa manhã de sábado. Para maior glória de Deus (*Ibidem*: 249).

O diarista percebe com grande tristeza que os «fiéis» nada entendem da palavra de Deus, são um «rebanho resignado e ausente» que ouve uma «retórica vazia ou delicodocce» (*Ibidem*: 43).

E esta hipocrisia, esta incorrecta percepção do que é a religião, estende-se a toda a Europa cristã que, segundo o diarista, originou todas as formas de intolerância:

E aí está a nossa Europa. (...) Terra das perseguições em nome do Cristo (...) Nem o paganismo, nem o Budismo, nem o Confucionismo, nem o Taoísmo perseguiram quem quer que tivesse outros deuses. Por essas paragens da crença ninguém se atreveu a inventar Torquemadas. Logo foi em nome do Amor que se semeou o desamor e se deu forma a todas as formas de intolerância (*Ibidem*: 165-166).

Fernando Aires sente saudades do Deus da sua infância, «do Deus que brincava com as crianças» (*Ibidem*: 116), o Deus que agora não entende, por ser um Deus de «cera e de artifício», um Deus que agora é «elitista, só fala a

alguns» (*Ibidem*: 117). E os especialistas em descodificar a palavra divina são os grandes responsáveis pela sua descrença na religião: «Mas um dia vieram os teólogos (...) [que] perturbaram a alegria dos homens» (AIRES, 1990: 193).

No entanto, apesar das suas reflexões críticas e por vezes até irónicas sobre a falsa religiosidade, o destinatário de alguns dos registos do seu diário é Deus: «Assim, senhor, escrevo-te, para te dizer que agora está tudo bem, no melhor dos mundos possíveis.» (AIRES, 1988: 129).

A reacção de Fernando Aires é uma reacção circular, uma vez que, aos poucos, vai construindo linhas circulares à sua volta, parte de si, com o objectivo de chegar ao mais íntimo do seu ser, buscando-se no círculo de palavras, ou seja, na escrita circular do seu diário.

Porquê escrita circular? Porque a escrita diarística é um registo temporal e de acordo com o *Dicionário de Símbolos* a figura geométrica que efectivamente representa o tempo, «a sucessão contínua e invariável de instantes, todos idênticos uns aos outros», é o círculo (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1994: 202).

E não nos podemos esquecer também que cada registo que é feito num diário, por norma, possui, junto à data, uma referência espacial, o que vem reforçar mais ainda a ideia de escrita circular, pois, como se sabe, o espaço é representado pela esfera.

Veja-se então que estão criados três círculos fundamentais a qualquer ser humano: o da linguagem, porque, tal como escreve Fernando Aires, «somos feitos de palavras» (AIRES, 1990: 104); o círculo do tempo: «somos feitos do nosso tempo» (*Ibidem*: 135); e o círculo do espaço, porque também somos feitos de espaço: «...no palmo de ilha que sou ...» (AIRES, 1988: 156).

Desde logo, Fernando Aires tenta aprisionar no círculo da escrita os outros dois. Relativamente ao círculo temporal, tenta dominar o tempo cronológico, ou seja, com a escrita tenta aprisionar o presente, que é fugidio (*Ibidem*: 69), para não ter a mesma sensação de vazio que sente em relação à perda do passado e à privação do futuro (*Ibidem*: 29). Ainda assim, por vezes tenta recuperar o passado perdido, o que consegue ao evocar a infância e sobretudo ao ler cartas, provocando paragens no tempo. Só em relação ao futuro é que não há nada a fazer, e esse é, aliás, o grande drama do Homem.

*Era Uma vez o Tempo* narra o tempo que vai fluindo e a vida que se vai escoando, podendo este título do diário ser perfeitamente substituído por «Era Uma Vez a Vida», expressão que surge em alguns dos registos, a vida que no dizer do escritor, a 9 de Novembro de 1986, está «coalhada num círculo de um sentido só.»

Fernando Aires pretende também dominar o tempo atmosférico, descrevendo-o insistentemente, tentando encarcerá-lo na escrita: «vou enchendo esta folha de papel com chuva miudinha, neveiro» (AIRES, 1990: 108).

No que diz respeito ao círculo espacial, verifica-se que há uma coincidência quase total entre o espaço físico que o diarista percorre e o espaço da escrita. Fernando Aires, apesar de São Miguel ser de facto uma ilha pequena, raras vezes a percorre, só se deslocando num raio de cerca de trinta quilómetros. Toda a sua vida se passa, como lhe observa o seu amigo Onésimo Teotónio de Almeida, ficcionista e ensaísta nascido em São Miguel, no Pico da Pedra, em 1946: «entre a [casa da] Galera e [a casa de] Ponta Delgada, como se mais mundo não houvera.» (AIRES, 1999: 13). Estes são os locais onde Fernando Aires se fixa para escrever o diário, tendo uma predilecção especial pela casa da Galera, da qual se avista o ilhéu de Vila Franca.

Ao reflectir sobre a observação do amigo, Fernando Aires interroga-se intrigado «E não é que o bom do Onésimo tem razão?» e acaba por concluir «que dois palmos de terra podem ser o mundo todo.» (*Ibidem*: 13).

E é justamente nestes «dois palmos de terra» que se escreve toda a sua vida. E isso lhe basta.

### 3. Conclusão

*Era uma Vez o Tempo* é um diário finissecular, ântumo, no qual o diarista, ao mesmo tempo que regista vivências pessoais, relata eventos que, embora exteriores a ele, são considerados relevantes para serem legados à posteridade.

Fernando Aires, consciente dos perigos de narcisismo a que a escrita diarística está sujeita, reivindica para o seu diário o estatuto de obra que respeita o leitor, procurando por isso ser verdadeiro, ainda que no diário haja muita autoficção.

De uma maneira corajosa, num meio pequeno e conservador da sociedade micaelense, o diarista vai registando o quotidiano da sua vida na ilha de São Miguel (e fora dela, quando viaja), já que o diário é para ele uma maneira de satisfazer o seu gosto de escrever e de fixar o tempo que passa, numa ilha fortemente marcada e condicionada pela geografia e pelo tempo atmosférico, cronológico e psicológico.

A insularidade é um factor que, como vimos, influencia muito a vida dos ilhéus e que os leva a tentar encontrar diferentes formas de reacção para a superar (horizontal, através da emigração, e vertical, através do recurso a Deus). Fernando Aires, embora saindo de São Miguel diversas vezes, devido às inúmeras viagens que faz, acaba por encontrar uma outra forma de superar a insularidade (reacção circular), empreendendo um outro tipo de fuga, através da escrita como forma de evasão de si para si mesmo.

Em síntese, podemos dizer que *Era Uma Vez o Tempo*, pelas suas

características, poderia ter um outro título – *Era Uma Vez a Vida* –, a vida pessoal do diarista e a vida que se vai passando à sua volta. É um diário muito marcado pela insularidade, com todas as características e consequências que dela advêm, tanto para a vida de Fernando Aires como dos açorianos e dos ilhéus em geral.

### **Bibliografia**

AGUIAR, Cristóvão de (1999), *Relação de Bordo (1964-1988)*, Porto, Campo de Letras.

AGUIAR, Cristóvão de (1999), *Relação de Bordo II (1989-1992)*, Porto, Campo de Letras.

AIRES, Fernando (1988), *Era Uma Vez o Tempo* [vol. I], Ponta Delgada, Instituto Cultural de Ponta Delgada.

AIRES, Fernando (1990), *Era Uma Vez o Tempo*, 2º volume, Ponta Delgada, Instituto Cultural de Ponta Delgada.

AIRES, Fernando (1993), *Era Uma Vez o Tempo, Diário III*, Lisboa, Edições Salamandra.

AIRES, Fernando (1997), *Era Uma Vez o Tempo, Diário IV*, Lisboa, Edições Salamandra.

AIRES, Fernando (1999), *Era Uma Vez o Tempo (Diário V)*, Lisboa, Edições Salamandra.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain (1994), *Dicionário de Símbolos*, Tradução de Cristina Rodriguez e Artur Guerra, Lisboa, Editorial Teorema.

COELHO, Jacinto do Prado (1961), *Problemática da História Literária*, 2ª edição revista e ampliada, Lisboa, Edições Ática.

(2001) *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências*, II volume, Lisboa, Academia das Ciências e Editorial Verbo.

MACHADO, José Pedro (1996), *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*, Vol. I, Lisboa, Círculo de Leitores.

MARQUES, Carlos Vaz (1988), «Natália Correia: ‘A minha causa é combater a extinção das causas’», entrevista feita por Carlos Vaz Marques, em *Jornal de letras, artes e ideias*, Ano VIII, nº 302, de 19 de Abril de 1988, pp. 8-9.

MARTINS, Ana Maria Almeida (1998), «O Antero de Nemésio», em PIRES António Manuel Machado e outros (Coord. Científica), *Vitorino Nemésio vinte anos depois*, Lisboa-Ponta Delgada, Edições Cosmos e Seminário Internacional de Estudos Nemesianos, pp. 689-696.

MARTINS, Luís Almeida (1988), «A literatura é um serviço como outro qualquer», entrevista de Luís Almeida Martins a João de Melo, em *Jornal de letras, artes e ideias*, Ano VIII, nº 334, de 29 de Novembro de 1988, pp. 6-8.

MONTEIRO, Maria da Assunção Morais (1998), «Autenticidade e autoficção no *Diário* de Miguel Torga», in *Actas do 5º Congresso* da Associação Internacional de Lusitanistas realizado em Oxford, Oxford-Coimbra, pp. 1079-1088.

MONTEIRO, Maria da Assunção Morais (2004), *O Conto no Diário de Miguel Torga*, 2ª edição, Vila Real, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro.

NEMÉSIO, Vitorino (1999), *Mau Tempo no Canal*, Obras Completas vol. VIII, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

(1996), *Nova Enciclopédia Larousse*, Lisboa, Círculo de Leitores.

PAVÃO, José de Almeida (1990), *O Além da Ilha*, Ponta Delgada.

PIRES, A. M. Machado Pires (1987), «A Identidade Cultural dos Açores», em *Arquipélago*, Ponta Delgada, Revista da Universidade dos Açores, vol. IX, pp. 155-166.

REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. (1998), *Dicionário de Narratologia*, 6ª edição, Coimbra, Livraria Almedina.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar (1991), *Teoria da Literatura*, 8ª edição, Coimbra, Livraria Almeida.

Entrevista de Fernando Aires a José Leon Machado em Ponta Delgada, 17 de Abril de 1998 no seguinte endereço electrónico: <http://web.ipn.pt/literatura/letras/entrev02.htm>.

## **Guadalajara: A tradição sob a lupa**

Milton M. Azevedo

University of California, Berkeley

*As soon as tradition has come  
to be recognized as tradition, it is dead.*

Alan Bloom

A ficção é um perfeito veículo para a sátira, que, concebida como uma invectiva disfarçada – às vezes tenuamente –, expõe males sociais, vergastando-os através do *ridendo castigat mores*, o riso irreverente que escarmenta os costumes.<sup>1</sup> Integra-se nessa linha o volume de contos breves *Guadalajara*,<sup>2</sup> de Quim Monzó, um dos autores catalães contemporâneos de maior vitalidade, que nos proporciona uma crítica mordaz de atitudes e comportamentos relacionados ao que poderíamos chamar a condição pós-moderna. Formam o seu alvo tradições exauridas conservadas irrefletidamente, relativismo cultural extremado, obsessão por sinais de identidade cultural as mais das vezes artificiais e enganosos, e fundamentalismo ideológico ou religioso travestido de política social – todo um conjunto de mazelas que sabotam a comunicação e fomentam o distanciamento entre as pessoas e a incompreensão e o ódio entre os grupos sociais. Os cinco primeiros relatos oferecem-nos uma reinterpretação subversiva<sup>3</sup> de situações baseadas em lendas antigas e num romance clássico.<sup>4</sup> No conto «Vida Familiar», o alvo é a preservação acrítica de tradições arcaicas como sinais de identidade. Uma família distingue-se das demais por um curioso ritual mutilatório: ao completar nove anos, para assinalar a transição da infância à adolescência, rapazes e moças têm o dedo anular esquerdo amputado. Curiosamente, tal ritual é considerado altamente desejável: «O primo Reguard entrou na sala chorando e sorrindo, rodeado e congratulado pelos adultos. Levava na mão direita um sorvete de chocolate e menta, e a esquerda estava enfaixada... sob as bandagens

---

<sup>1</sup> Este artigo baseia-se em um trabalho apresentado em 1999 ao congresso da American Association of Teachers of Spanish and Portuguese. Todas as traduções são minhas.

<sup>2</sup> Monzó, Quim, *Guadalajara*. Barcelona: Quaderns Crema, 1996. Os números entre parênteses remetem às páginas; a tradução das citações é minha. Há uma tradução espanhola por Javier Cercas, de mesmo título (Barcelona: Anagrama, 1996).

<sup>3</sup> Juditz, Mark. «Guadalajara», *World Literature Today*, Vol. 71, Núm. 4, 1997, p. 772.

<sup>4</sup> Tem grande interesse o artigo de Gàlvez, Jordi. «*Guadalajara*: lecture de quatre contes», em Quim Monzó. *Revue d'études catalanes* (Centre d'Études et de Recherches Catalanes, Université Paul Valéry, Montpellier), Núm. 1, 1998, pp. 107-156.



o dedo anular já não existia... quando a faixa fosse retirada, haveria apenas um toquinho completamente cicatrizado» (13-14).

A tarefa de questionar tal tradição recai em Armand, que estando próximo de completar nove anos, até então aceitara-a com naturalidade, sem pensar muito no assunto, porquanto «sempre vira a questão dessa maneira... para se chegar à adolescência... era preciso perder o anular esquerdo... isso era compreensível, normal e desejável, como perder os dentes de leite» (14-15). Mas à medida que reflete sobre o assunto, vai encontrando menos convincente o argumento paterno de que a «normalidade é um valor cultural, e portanto relativo... há os que usam o cabelo cortado à escovinha e os que o deixam ficar comprido... Nós cortamos as unhas e é precisamente isso o que nos distingue dos animais e dos primitivos, que as têm longas» (19). Cético ante tal relativismo, Armand sabe que «o cabelo e as unhas tornam a crescer, mas os dedos não» (19).

Da perspectiva do leitor, está claro que o jovem Armand intui que a cerimônia de amputação enquadra-se na categoria do que os antropólogos chamam «tradições inventadas», ou seja, «um conjunto de práticas... governadas por regras, aceitas explícita ou tacitamente, e imbuídas de uma natureza ritualista ou simbólica... que automaticamente implicam continuidade com o passado».<sup>5</sup> Reforça essa interpretação o fato de que os familiares por afinidade são os «defensores mais entusiastas do ritual», e oferecem «seus anulares para o sacrifício a fim de pertencer plenamente à família» e insistem, quando chega a vez de seus filhos, «em que o ritual deveria ser realizado... sem que faltasse nenhum detalhe» (28). Sua atitude evoca claramente o comportamento de neófitos ávidos de integração em seu grupo adotivo, tais como neo-conversos ou imigrantes recém-chegados, que absorvem vigorosamente os costumes da nova comunidade, tentando compensar a sua falta de raízes com um esforço por serem mais dedicados, e com frequência mais fanáticos, do que os seus membros naturais.

Mas quando, por uma mutação inexplicada, as crianças começam a nascer com um sexto dedo entre o anular e o mínimo da mão esquerda, a família entra em crise. Alguns julgam dever manter-se «fiéis à tradição, cortando apenas um dedo» (26), enquanto outros exigem a amputação adicional do novo dedo «como uma demonstração de força para abafar a dissidência» (26). Uma minoria, porém, passa a denunciar a tradição como um ato bárbaro, acusação particularmente grave, que vem precisamente daqueles parentes por afinidade que até então a haviam defendido com entusiasmo.

Como as tradições vazias, também a mitificação da história é alvo da sátira em «Às portas de Tróia», que nos oferece uma nova leitura da lenda do cavalo de madeira. Quando os troianos não demonstram interesse em recolher

---

<sup>5</sup> Hobsbawm, E. e Ranger, T. (orgs.). *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press, 1983, p. 1.

o presente deixado pelos gregos, que fingiam haver batido em retirada, a estratégia planejada por Ulisses vê-se arruinada: ocultos no interior do cavalo, ele e seus guerreiros sofrem fome e sede. Quando alguns deles se revoltam, Ulisses executa-os sumariamente; logo, para manterem-se vivos, os demais têm que comer a carne dos cadáveres e beber sua própria urina – uma acabrunhante imagem do fanatismo a destruir seus seguidores e a alimentar-se de seus próprios excrementos. O relato termina numa nota de expectativa, quando Ulisses, incapaz de aceitar os fatos que fazem tambalear a sua fé, contempla avidamente as muralhas de Tróia, cobrindo as orelhas para não ouvir os gemidos agonizantes de seus guerreiros, enquanto, inabalável em sua fé, repete incessantemente que «os troianos... vão sair a qualquer momento e levarão o cavalo. É só uma questão de esperar» (40).

Da mesma maneira, o gênero conhecido como «estórias de nacionalistas»<sup>6</sup> é ridicularizado em «As liberdades helvéticas». O jovem Guilherme Tell, neto do famoso herói suíço de mesmo nome, questiona o pai, Walter, sobre o episódio da maçã em que este tomara parte. Sentira Walter medo, enquanto esperava que o velho Guilherme disparasse a seta? Walter relembra os pesadelos que lhe causaram aqueles momentos de tensão, e também a sua rebelião juvenil, quando pertencera a «um grupo anarquista que lutava pela abolição do Estado Suíço» (45) antes de decidir-se a regressar ao lar, para «viver às custas da renda familiar e... dedicar-se a seus grandes passatempos autênticos: o tiro de besta e a cerveja» (45).

Por sua vez, Guilherme, neto, recusa-se a render homenagem, seja a Walter, seja à memória de Guilherme, argumentando que deseja considerá-los «apenas como um pai e um avô, como qualquer pai e avô de qualquer um de seus amigos» (45). Então o pai pergunta-lhe se teria coragem de ficar de pé, com uma maçã na cabeça, enquanto ele, Walter, que supostamente ainda atira bem com a besta, reproduziria o famoso evento. «É apenas uma questão de confiança. Ou se tem, ou não se tem. Ele a colocaria na cabeça do filho, que se encostaria numa árvore e agüentaria firme» (48). O jovem Guilherme aceita, convencido de que aquele desafio é tão ou mais heróico porque, ao contrário do evento original, é um ato totalmente gratuito, assumido de livre e espontânea vontade, que o admitirá à mesma galeria de heróis onde já se encontram o pai e o avô. Tal raciocínio, que recorda o ritual mutilatório de «Vida familiar», «convertê-lo-á instantaneamente em adulto» (48). De nossa perspectiva, porém, há sempre a dúvida de que a história se repita; talvez Walter falhe, com trágicas

---

<sup>6</sup> Sobre «estórias de nacionalistas», veja-se Juaristi, Jon *El bucle melancólico: Historias de nacionalistas vascos* (Madrid, Espasa-Calpe, 1997), e sobre os mitos que informam os discursos nacionalistas, JUARISTI, Jon. *El bosque originario* (Madrid: Taurus, 2000), particularmente a «Introducción», pp. 13-24.

consequências para o jovem Guilherme – ou melhor, para os jovens que, num momento de arrebatamento, aceitam a mitificação da história que lhes impõe a sociedade.

Outra visão infantil, contestatária quase por definição, revela-se com uma faceta kafkiana no relato «Gregor»: ao despertar certa manhã, uma barata descobre-se transformada em um garoto, através de cujos olhos vemos sua antiga família de baratas «observando-o com espanto e medo» (50). A princípio, o garoto ainda sente alguma empatia pelos ex-familiares, e estirando-se no assoalho permite que se aproximem e que sua mãe lhe acaricie «as pestanas com as antenas» (51). Mas à medida que se consolida a metamorfose, «deu-se conta de que pensava, e essa evidência fê-lo indagar-se se também pensara anteriormente» (51). Logo adquire controle dos membros, aprende a usá-los para mover-se, identifica-se num espelho e numa foto, e eventualmente vem a conhecer seus pais humanos, que não demonstram nenhuma surpresa, como se ele sempre houvesse estado ali. De repente, ele avista «três baratas que, depois de ficarem um momento imóveis, tentaram escapar» (57), mas a essa altura, imbuído de sua nova personalidade, o garoto tem uma reação tão cartesianamente inevitável como eficaz: «Com algum nojo, pôs o pé sobre elas e apertou, até sentir que as esmagava» (57).

A crítica contra a redução dos problemas sociais a uma confrontação entre ricos e pobres é o tema do conto «Fome e sede de justiça», no qual um Robin Hood aristocrático enriquece os pobres com o que rouba dos ricos, e fá-lo tão eficazmente que estes tornam-se miseráveis, e os antigos pobres, extremamente enriquecidos, não só graças a seus presentes como também devido a «uma inteligente estratégia de investimentos» (68). Robin Hood aparece-nos assim como um parvo, incapaz de compreender que na vida real os oprimidos não são nem melhores nem mais virtuosos que seus opressores, como já comentara ironicamente Bertrand Russell em um ensaio sempre atual.<sup>7</sup> Não obstante, Robin Hood permanece, como Ulisses, fiel à sua rudimentar ideologia, incapaz de imaginar qualquer solução mais original do que recomeçar tudo outra vez: verdadeira paródia do ativista radical que ama os pobres em abstrato sem entendê-los em concreto, torna a pôr sua máscara negra e cavalga de novo para roubar, com a única diferença de que, se antes ia para o oeste, onde viviam os antigos ricos, agora galopa para o leste, onde habitam os pobres enriquecidos, fechando-se assim o ciclo sem fim que nos conduz de volta ao começo da estória.

Se o passado, caracterizado por tradições ultrapassadas, é uma mentira, o presente, marcado pela impossibilidade de comunicação, afigura-se

---

<sup>7</sup> Russell, A. Bertrand. «The virtue of the oppressed.» *Unpopular Essays*. New York: Simon & Schuster, 1950, 58-64.

particularmente inauspicioso. O fanatismo e a carência de espírito crítico dos protagonistas – os únicos com nome – dos cinco primeiros relatos repetem-se nas atitudes das personagens anônimas dos contos seguintes, verdadeiras metáforas genéricas da humanidade. Em «O dia de cada dia», os clientes regulares de um bar escutam um mentiroso compulsivo que lhes conta acerca de sua família inexistente e descreve um circo totalmente imaginário que, segundo ele, está sendo montado numa praça da cidade. Sua prosa é tão cativante que os circunstantes – com exceção de um surdo – embora sabendo que não ele não tem família e que o circo não existe, mas «fascinados pelo entusiasmo com que narra e faz evoluir a mentira (76)», seguem-no rua afora, enquanto ele lhes vai falando de uma «pirâmide de trinta e seis equilibristas andando em oito monociclos e um cavalo acrobata» (77).

Em «A vida é tão curta»<sup>8</sup> um homem e uma mulher acham-se repentinamente presos várias horas num elevador. Em teoria, essa situação oferece-lhes um espaço inesperado de liberdade, mas são incapazes de cruzar a barreira das convenções sociais, e acabam saindo dali tão incomunicados como antes. Em «A força centrípeta», sucedem-se várias situações surrealistas em que os personagens se vêem aprisionados, não por causas mecânicas e sim por razões misteriosas, numa cena evocadora do filme de Buñuel, *O Anjo Exterminador*.<sup>9</sup> Em tais circunstâncias, as pessoas vêem-se obrigadas a repetir indefinidamente uma série de ações: Um homem sai de seu apartamento e encontra-se de volta em seu próprio vestíbulo; outros descem repetidas vezes as escadas do edifício, sem jamais conseguir sair do mesmo andar; um grupo de pessoas acompanha incessantemente um cortejo fúnebre mas não conseguem conduzir o caixão ao cemitério e acabam desembocando em uma praça sem saída. Em tal ambiente, absurdo mas dotado de uma inexorável lógica interna, os personagens acabam mergulhando numa situação de aporia<sup>10</sup> que adquire as dimensões de um personagem mais, omnipresente e inescrutável.

A incomunicabilidade atinge o paroxismo no relato «Durante a guerra»: a própria ausência de qualquer sinal de operações militares transforma-se num forte indício de que há batalhas, e a inexistência de mortos e feridos interpreta-se, paradoxalmente, como evidência de que há uma campanha organizada para escamotear informações sobre as baixas. As pessoas são presas de sua própria

---

<sup>8</sup> Título que evoca o ditado catalão, *la vida és tan curta i la tristor ens la furta* («a vida é tão curta e a tristeza no-la furta»).

<sup>9</sup> Especificamente, a cena em que os convivas de uma ceia elegante numa mansão de classe alta vêem-se impedidos, por uma força indefinida, de deixar a sala, e aos poucos vão degenerando em comportamentos selvagens. (Buñuel, Luis. *El Ángel Exterminador*. México, 1962.)

<sup>10</sup> Lodge, David. «Aporia», em *The Art of Fiction*, pp. 219-222 (Londres: Penguin Books, 1992).

ilusão, assim como, no conto «O poder da palavra», três homens, sentados num bar, acham-se prisioneiros de suas ações: Um conversa sozinho, outro não diz nada e o terceiro fala pelos cotovelos, incapazes de estabelecer um elo comunicativo, seja entre si ou com outros. Num amargo comentário sobre as limitações dos intelectuais, o conto «A literatura» revela-nos que a solução, se acaso existe alguma, não se encontra nas palavras: até mesmo um escritor pode achar-se incapaz de escrever, e qualquer atividade literária torna-se impossível, embora «os padrões de qualidade deste país sejam mínimos, tanto que os próprios habitantes se burlam disso» (96). Conquanto não se identifique o lugar em questão, este comentário reflete de perto as declarações de Monzó em entrevistas em que expressa seu desassossego pela situação cultural de seu próprio país.<sup>11</sup>

Tudo isso poderia passar por uma brincadeira inocente, não fosse a circunstância de que cada relato termina numa nota mais sombria que o anterior, como para recordar-nos que, se o passado e o presente são vazios, a rebeldia contra eles carece de sentido. O garoto contestatário que causou o fim da tradição de sua família em «Vida Familiar» transforma-se num adulto beberrão que resmungava interminavelmente sobre «a necessidade de reimplantar o velho costume de cortar o dedo anular» (31). O relato fecha-se com o que poderia ser o começo de outro: num bar, Armand conhece uma jovem atraente, cujo cabelo «tapa-lhe a metade do rosto, no estilo usado por mulheres que tentam ocultar um olho de vidro» (32). Mas nunca descobriremos se isso é uma coincidência ou se ela vem de uma família com uma tradição mutilatória ainda mais drástica que a dele. Tampouco saberemos se os troianos acabarão vindo recolher o cavalo de madeira, nem em que alvo se enterrará a flecha de Walter Tell. Tanto a indecisão dos desfechos como a inversão de valores que marca cada relato funcionam como elementos desmitificadores<sup>12</sup> que se burlam de noções consagradas, como o heroísmo, o patriotismo e as tradições históricas, induzindo-nos a considerar cada lenda de uma perspectiva que vira o mundo de cabeça para baixo. Como as lendas tradicionais, desmitificam-se também as interpretações psicanalíticas: tendo vivido toda sua vida sob a sombra de seu lendário pai, Walter Tell, ao ser desafiado por seu próprio filho – significativamente também chamado Guilherme, como o avô – talvez se aproveite desta oportunidade para ajustar velhas contas, aprestando-se para, matando seu próprio filho, destruir

---

<sup>11</sup> Vejam-se Fernández, Juanjo, «Quim Monzó» [entrevista], *Quimera* 60, 1980, pp. 50-57, e BLAKE, Jim. «Entrevista con Quim Monzó.» Traduzido por Cristina Hernández Johansson. [www.web-show.com/Barcelona/Review/Arc/inter/QuimMonzo.htm](http://www.web-show.com/Barcelona/Review/Arc/inter/QuimMonzo.htm). 1997.

<sup>12</sup> Sobre a desmitificação em Quim Monzó, veja-se Martí-Olivella, J. «Quim Monzó o la Contraescriptura Generacional», *Actes del Tercer Col.loqui d'Estudis Catalans a Nord-Amèrica*, Patricia Boehne et alii. (orgs), Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1983, pp. 249-260.

seu pai. Em seu fanatismo cego, o supostamente sábio Ulisses da tradição homérica não parece mais ajuizado que aqueles generais da Primeira Guerra Mundial que, embora cientes dos cadáveres de soldados que se amontoavam, seguiam ordenando novas cargas de baioneta contra trincheiras guarnecidas de metralhadoras.

Em cada relato, uma idéia que deixou de ser produtiva aparece enquistada, como uma ideologia maligna que ninguém ousa desafiar. Como o lendário flautista de Hamelin, que depois de atrair os ratos para se afogarem o rio, acabou desaparecendo, seguido pelas crianças da vila, assim também o mentiroso compulsivo de «O dia de cada dia», tal qual um guru demagógico, arrasta consigo seus companheiros de bar rumo a algum destino ignoto. Em «Estratégias», um estudante considera entregar a folha de exame em branco, a fim de escapar à rotina de ser aprovado automaticamente, porquanto «todos sempre passam» (134); um candidato a um cargo eletivo vota no seu rival porque está seguro «de si mesmo e de seus argumentos» (142) e portanto de sua própria vitória; e um ator entediado com o sucesso da peça em que já apareceu novecentas e vinte e quatro vezes, continua representando automaticamente, «e quando a cortina desce e ele ouve o aplauso, curva-se mecanicamente e cheio de orgulho» (147).

E se o presente aparece vazio e cansativo, o futuro vislumbrado em «Os profetas» é ainda mais intolerável: um homem tem revelações sobrenaturais, mas como sofre de perda de memória, esquece-as antes de poder contá-las a outros. Seu filho sucede-o como profeta, mas suas profecias são desconstruídas e eventualmente deixam de produzir-se, até que um dia uma nova revelação diz-lhe que aquela tarde explodirá uma bomba em determinada estação. Mas ao entrar nesta, acompanhado de policiais e jornalistas, a fim de identificar o esconderijo das bombas, estas detonam uma após outra (175).

Eventualmente, a incapacidade de comunicação contamina até os livros: alguém, simbolicamente chamado «um leitor apaixonado», torna-se incapaz de ler – isto é, de iniciar um diálogo com os livros – precisamente porque, tendo comprado quatro, não consegue decidir qual destes ler primeiro. Ele entende perfeitamente que, como em um caso amoroso, «o começo é o melhor momento em um livro» (194) e que portanto «os escritores cometem um erro ao desenvolver as suas idéias iniciais» (195). Levada a suas consequências lógicas, esta noção significaria o fim, não só de toda ficção, como também das idéias. Neste caso, os livros aparecem como uma metáfora para tudo o que se deixa de realizar: incapazes de decidir que livro ler primeiro, o leitor apaixonado fecha-os, numa «demonstração de firmeza que lhe permite continuar fantasiando que, cedo ou tarde, terá bastante coragem para deixar de adiar cada vez a decisão definitiva» (197) – um sonho que nunca se realiza, porquanto sua indecisão acaba por imobilizá-lo completamente.

Seria pouco prudente ler demasiado entre as linhas e buscar em *Guadalajara* a representação oculta de alguma sociedade, governo, ou tradição específicos, muito embora o livro tenha sido publicado, primeiro em catalão e logo em espanhol, num momento histórico em que se manifestam, em vários pontos da Europa, tendências separatistas e fanatismos sectários cujas ações vão desde atos essencialmente democráticos até ações de virulento terrorismo. Acontece que a sátira de Monzó tem um alvo muito amplo e é eficaz precisamente por atuar mediante alegorias genéricas. Não obstante, os fenômenos a que aludem os relatos são claramente identificáveis. É clara a alusão à situação das línguas regionais europeias – algumas das quais só se mantêm relativamente viáveis graças a medidas protecionistas apoiadas por fortes infusões de fundos públicos – na referência ao tempo em que o jovem Walter Tell «estudava filologia romanche e fazia parte do time olímpico de tiro de besta» (45). A mutilação ritualística de «Vida Familiar» reflete o que nos conta a mídia, com inquietante frequência, sobre as mutilações selvagens realizadas sob a excusa da tradição cultural.<sup>13</sup> Embora o nacionalismo sequer seja mencionado, há uma clara alusão às suas manifestações, que há décadas vêm enlutando partes da Europa. Por isso, num conto como «As liberdades helvéticas», pode-se reconhecer uma crítica ao nacionalismo como programa político, mas não necessariamente a qualquer modelo ou caso específico. Ao contrário, a carapuça é suficientemente ampla para acomodar muitas cabeças, e é eficaz, entre outras razões, porque todos os fanatismos se parecem, baseados como são na crença infundada de que o «nosso» é superior ao «alheio», e portanto é uma questão de detalhe, e não de essência, saber se essa convicção se manifesta mediante fundamentalismos exacerbados ou balés folclóricos.

A nota de tensão que encerra cada relato permite-nos imaginar uma série de desfechos alternativos. O que nos importa como leitores, enquanto observamos a fina e contundente ironia de Monzó a burlar-se do fanatismo cego, da pomposidade vazia, ou da auto-satisfação presumida, é descobrir aquela perspectiva crítica gratificadamente lúcida de um fino satirista que nos confirma a suspeita de que o imperador – e talvez toda a corte – está de fato nu. *Guadalajara* expõe uma sociedade pós-moderna tendente à paralização cultural, na qual os gestos habituais fazem-se inúteis e os valores tradicionais transformam-se numa paródia de si mesmos. Sendo o passado incapaz de gerar modelos válidos de comportamento, as pessoas vêm-se aprisionadas num ciclo vicioso de situações e atitudes e reduzidas à condição de reviver continuamente uma história manipulada por interesses criados. Mas não nos enganemos: em

---

<sup>13</sup> Um exemplo é a notícia de que em algumas regiões da África, mais de oitenta por cento das mulheres são vítimas de mutilações genitais impostas pela tradição. Veja-se Alfonso Armada, «La belleza amputada.» *El País Semanal*, No. 1138, 19/julho/1998, 46-55.

cada uma daquelas situações tendentes ao desastre, não há nenhum ser ou força exterior, nenhuma abstração tipo «sociedade», «partido», ou «governo», nem mesmo qualquer agente natural ou sobrenatural que possa ser culpado do que sucede aos humanos. Ao contrário, são estes os únicos, como indivíduos, que têm que arcar com essa responsabilidade. Isso fica claro no pesadelo de «Gregor»: quando o garoto derrama Diet Pepsi, instintivamente, «antes que ralhassem com ele, foi ao quarto de despejos» (57) para pegar alguma coisa com que limpar o chão, demonstrando que a metamorfose inversa, de barata à condição humana, vem acompanhada por um sentido de obrigação, de cidadania obediente. Há em *Guadalajara* mais que uma alusão casual ao espaço confinante do *Huis clos* sartriano, no qual as ações, tornadas inúteis, repetem-se *ad infinitum*, e onde a inexistência de qualquer saída, real ou figurativa, revela a chave de um cenário onde nosso inferno somos nós mesmos.



## Witchcraft, Initiation and Cultural Identity in Rudolfo Anaya's *Bless Me, Ultima*

João de Mancelos

Universidade Católica Portuguesa

*La curandera*, the woman that cures, is one of the most typical and mysterious figures of the south east of America, frequently portrayed in the folklore, art and literature. Some are *arbolarias*, and collect curative plants. Others are *sabadoras* or therapists, while others are *médicas*, specialists in herbal medicine (Virgil, 1998: 62). Strictly speaking, this last term designates a woman who practices curing, not only using herbs but also using magic formulae and witchcraft.

All of Anaya's the *curanderas* fit into the category of *médicas*. They use of homemade remedies made from curative plants; pine needles (for infections), oregano (for bronchitis), zimbro (for headaches), the *yerba del manso* (for nervous disorders), etc. (Baeza, 1997: 53-58). The *médicas* also use *nagualismo*, the ability to temporarily incarnate the body of any animal (Bauder, 1985: 6). In *Bless me, Ultima*, for example, the *curandera* chose a owl as a *nagual* or companion. It seems to be an appropriate choice. Both are old, small and enigmatic (Bauder, 1985: 47). Finally, the *curaderas* of Anya's novels – Ultima, Lucinda, Ismelda, Lorenza – are keepers of secret formulae and prayers.

From among these characters, I chose Ultima, *La Grande*, a wise old witch full of secrets (Saldívar, 1990: 105). Ultima comes into the story at two levels. In one way, she helps the little Antonio to find his personal and ethnic identity. In another, she carries out exorcisms and cures, a practice that unwittingly stirs up power struggles between magic and religion.

Until he was six, the psycho-social development of Antonio was led by the teachings of his family, by his Hispanic lineage and his Catholic religion. The little boy assimilated these influences unquestioningly to the point of wishing to become a priest. Meanwhile, all of this tranquillity was put in danger with the arrival of Ultima to the Guadalupe ranch.

There is a special relationship between these two characters which is apparent throughout the earlier parts of the novel. Antonio had dreams of the moment of his birth, and although he had never been told that the midwife was Ultima, the child recognised her. «I could see the old woman in black who tended the just-arrived, steaming baby» (Anaya, 1994: 5). For her part, when presented with the boy, Ultima states «This was the last child I pulled from your womb, Maria. I know there would be something between us» (Anaya,

1994: 12).

Without intending to be, Ultima is the destabilizing element. As a representative of the occult, the old woman raises the mistrustful eyebrow of all Catholics. To some she is a witch, to others she is a saint. All around her there is respect yet antipathy, a sign of a still maturing cultural melange. Also, the family that welcomes the *curandera* reacts ambivalently. María Luna, Antonio's mother, considers Ultima a useful person to the community (Anaya, 1994: 8), but Gábel Márez, the father, has some doubts, as the son notes:

I knew why he expressed concern for me and my sisters. It was because Ultima was a *curandera*, a woman who know the herbs and remedies of the ancients, a miracle worker who could heal the sick. And I had heard that Ultima could lift the curses laid by *brujas*, that she could exorcise the evil the witches planted in people to make them sick. And because a *curandera* had this power she was misunderstood and often suspected of practising witchcraft herself (Anaya, 1994: 4).

As Thomas Bauder notes, this duplicity is interesting. Ultima is a kind of anachronism, an heir of magic and of the wisdom of Nahua, and people don't really know how to react to her. (Bauder, 1985: 45).

Between the ages of six and eight, the attentive Antonio realizes the wrestle between Ultima and the Catholic power. At first the young boy doubts. «Would the magic of Ultima be stronger than the powers of the saints and the Holy Mother Church?» (Anaya, 1994: 97), «Was it possible that there was more power in Ultima's magic than in the priest?» (Anaya, 1994: 99). Antonio realizes the power of the *curandera* according as she performs cures, neutralizes witchcraft and turns spells against witches, always as advocate of lost causes.

Ultima manages to cure using magic herbs and exorcisms. Her magic is similar to that of the Nahua, a people that lived for six hundred years in the south east of the United States and in the north of Mexico. The little that is known about them comes from some translations of records by Léon Portillo and López Austin, or anthropologically from James Taggart who lived among them (Bauder, 1985: 43). Despite the scarcity of information, everything seems to point towards a belief in the world as a giant arena where good and evil have fought since the beginning of time, using white and black magic respectively. According to the Nahua, when the god of light created the universe, he left everything in a state of harmony. However, this harmony can be broken by immoderate behaviour. The main danger is in the bad spirits that tempt human beings, that posses him and that can even steal souls by means of witchery. These normally live in places that are far away from populated areas, maybe by a river or in a forest, where they have their rituals (Bauder, 1985: 43, 48), just like the three Trementina sisters in *Bless Me, Ultima*.

Involuntarily, Lucas Luna, the youngest of María's brothers, Antonio's

uncle, attends a Trementina ritual, a «black mass» (Anaya, 1994: 87). With his presence, Lucas profaned the sacred *locus* of the witches and so was bewitched. When it became clear that neither the doctor in Las Vegas, nor the Virgin nor the exorcism of the village priest could cure the boy, Ultima is called to intervene. First she announces an initial warning.

You must understand that when anybody, bruja or curandera, priest or sinner, tampers with the fate of a man, that sometimes a chain of events is set into motion over which no one will have ultimate control. You must be willing to accept this responsibility (Anaya, 1994: 85).

Next the *curandera* moves on to the diagnosis phase. Among the Nahua, if the sickness has been caused by a god, something would be offered in order to calm its rage. In cases where the badness is fruit of black magic, the patient should be submitted to more radical treatments: bloodsuckers, purgative plants, drawing plasters, herbal infusions. Finally there is the *indigismo* like in the Western tradition (Bauder, 1985: 44). First she prepares an herbal medicine and transfers the sickness to Antonio's body, as his body is stronger, and loads his body with Lucas's suffering. Then Lucas vomits a ball of hair, the cause of the sickness and an unquestionable sign that he had been bewitched. The patient recovered quickly to the joy and surprise of his family. The news spread quickly throughout the area and consolidated Ultima's prestige as a *curandera* who would be respected and admired by almost everybody. It was the height of her power and one of the most intense moments of her work.

From this episode on, the *indigismo* gained credit while the Catholic religion was losing credit. Antonio began to question the dogma's of faith and to counter them with new experiences in a process similar to that suffered by the protagonist of James Joyce's *Portrait of the Artist as a Young Man* (1914-15), or by the young Richard Rubio of José Villarreal's novel *Pocho* (1959) who, imprisoned between two cultures, is faced with the problem of religion and identity.

Antonio enters into conflict with what he was learning and needed answers to a string of questions. Why couldn't his prayers save the life of Lupito? (Anaya, 1994: 23). Could knowledge lead to damnation? (Anaya, 1994: 74). Does only one God exist? (Anaya, 1994: 81). Are good and evil equally powerful? (Anaya, 1994: 55). Is there salvation for people who are not Catholics, like Ultima, and for Protestants? (Anaya, 1994: 146, 195). Could it be possible for a woman to give birth and yet still be a virgin? (Anaya, 1994: 152). Why does God allow badness to exist? (Anaya, 1994: 191). These worries, in an intelligent and sensible spirit, are normal, as Anaya states in an interview with Jeffrey McDonald: «The boy is wrestling with the questions of good and evil and why evil exists in this world» (McDonald, 1997: 45).

Many anxieties of the young boy arise in dreams, a technique that

Anaya uses frequently to express the internal conflicts and the deep fears of the boy (Olmos, 1999: 30, 31). The climax of the religious anxiety of Antonio occurs precisely during a nightmare that is described in an intense way by the narrator over many pages (Anaya, 1994: 172-176). The dream is built on various images from Christian symbolism that echo the apocalypse as the end of Sodom and Gomorra – fiery flames of hell, sinful nudity, the thunderous voice of God, etc. (Saldívar, 1990: 12). However the dream is also inspired by Aztec mythology where rivers full of blood appear, and a carp, one of the main divinities of the Nagua (Saldívar, 1990: 122). At the end of the nightmare, the carp swallows the good and the evil thus congregating all opposites in what Ramón Saldívar classifies as a symbolic synthesis of Catholic faith and of the indigenous mythology (Saldívar, 1990: 124).

Despite the positive outcome of his dream, Antonio is unable to harmonize in himself both belief systems and for some days is tormented by fever and pneumonia. Antonio puts all his hopes in his first communion, a solemn moment in which he hopes to gain knowledge of God, see the Virgin herself and clear up all doubts. But when that day comes, the disappointment couldn't be greater. The hours pass by and Antonio feels no wiser and no calmer: «A thousand questions pushed through my mind, but the Voice within me did not answer. There was only silence» (Anaya, 1994: 221). A heavy silence, full of doubts.

All that remains for him is the consolation of Ultima, who also does not have direct answers for Antonio, «I cannot tell you what to believe. Your father and your mother can tell you, because they are your blood, but I cannot. As you grow into manhood you must find your own truths» (Anaya, 1994: 119). The *curandera* shows him possible ways without forcing him to take any, but advising him to wait patiently for wisdom (Anaya, 1994: 34).

Ultima understands that religion is only a part of inheritance and that Antonio has to understand the other side of the myth, the legends, the indigenous beliefs and the power of the earth. Only a combination of the waters of these two rivers will bring the boy to know his *chicana* identity. For that very reason, in a very simple gesture, but full of meaning, she gives him her scapular. On it there is no image of the Virgin or of the crucified Jesus, as he would have expected, but a small bunch of medical plants (Anaya, 1994: 124). Symbolically, Ultima transmits to Antonio her knowledge of the earth and indicates that only through nature can the boy share the spirit of all things (Lattin, 1979: 632). Could this be a solution for his yearnings? Ultima's advice is not much different from the lesson his father gives:

A wise man listens to the voice of the earth, Antonio, He listens because the weather the winds bring will be his salvation or his destruction. Like a young tree bends with the wind, so a man must bow to the earth – it is only when a man grows old and

refuses to admit his earth-tie and dependence on mother nature that the powers of mother nature will turn upon him and destroy him, like the strong wind cracks and old, dry tree (Anaya, 1994: 192).

Antonio understands that Catholicism and the epiphanies of heaven, part of the Hispanic heritage, do not respond to everything. It is essential to listen to the revelations of nature, to feel the power that emerges from the plains, to wake up to the marvels of creation and universal unity (Olmos, 1999: 27). In the same way, you cannot separate hot and cold water. The *chicano* is also a hybrid of beliefs. The acceptance of the two heritages will bring Antonio to a cultural equilibrium, condition *sine qua non* for the formation of his identity (Martinez, 1998: 57). The secret is in the bringing together, «Take the llano and the river valley, the moon and the sea, God and the golden carp – and make something new» (Anaya, 1994: 247).

Finally Antonio understands that nothing is truly irreconcilable, not the water of the moon with the water of the ocean, not the past with the present, not the gods of the earth with the gods of heaven, not nature with man (Anaya, 1994: 121). The discovery of self occurs when the boy moves from a polarised vision of reality to a perspective that recognises the dialectal unity of opposites, the harmony of man with nature and the relativity of that which some call truth (Martinez, 1998: 57).

### Works cited

ANAYA, Rudolfo, 1994: *Bless Me, Ultima* [1972], New York, Warner Books.

BAEZA, Abelardo, 1997: “Medicinal Herbs Found in *Bless Me Ultima*”, pp. 53-58, *Keep Blessing Us, Ultima: A Teaching Guide for Bless Me, Ultima by Rudolfo Anaya*, BAEZA, Abelardo (ed.), Austin, Texas, Eakin Press.

BAUDER, Thomas A., 1985: “The Triumph of White Magic in Rudolfo Anaya’s *Bless Me, Ultima*”, pp. 41-54, *Mester: Revista Literaria de los Estudiantes Graduados*, Primavera, #1, vol. XIV.

LATTIN, Vernon E., 1979: “The Quest for the Mythic Vision in Contemporary Native American and Chicano Fiction”, pp. 625-640, *American Literature: A Journal of Literary History, Criticism and Bibliography*, vol. 50, # 4, 1979.

MacDONALD, Jeffrey, 1997: “Profile of a Writer, Teacher, Parent and Mentor”, pp. 44-47, *Keep Blessing Us, Ultima: A Teaching Guide for Bless Me, Ultima by Rudolfo Anaya*, BAEZA, Abelardo (ed.), Austin, Texas, Eakin Press.

MARTINEZ, Rubén, 1998: “Interview with Rudolfo Anaya”, pp. 116-

130, *Conversations with Rudolfo Anaya*, DICK, Bruce and Silvio Sirias, Jackson, Mississippi, University Press of Mississippi.

OLMOS, Margarite Fernández, 1999: *Rudolfo A. Anaya: A Critical Companion*, Westport, Connecticut; London, UK; Greenwood Press.

SALDÍVAR, Ramón, 1990: *Chicano Narrative: The Dialectics of Difference*, Madison, Wisconsin, University of Wisconsin Press.

VIGIL, Angel, 1998: *Una Linda Raza: Cultural and Artistic Traditions of the Spanish Southwest*, Golden, Colorado, Fulcrum Publications.

# Collective Memory in Translation: Teolinda Gersão's *A Árvore das Palavras*<sup>1</sup>

Karen Catherine Sherwood Sotelino  
University of California, Santa Cruz

In reading, as the meaning of a word or a passage is initially and consciously absorbed, probably not all of the possible connotative or even denotative resonances are realized. The very close reading required in literary translation entails the analysis of as many interpretations of a lexical item or phrase as possible. Decisions must be made regarding to what extent a lexical item or phrase may or may not be replicated in the target language. Often it is precisely a language's ambiguous<sup>2</sup> and subtle usages that are not only the most complex to translate, but are, intriguingly, wherein reside crucial elements that contribute to the elucidation of a particular literary work. The vagueness inherent in the indeterminate *se* in Portuguese, for example, is difficult to replicate in English. Its rendering necessarily involves interpretive choices. In the novel *A Árvore das Palavras* by Portuguese author Teolinda Gersão (Publicações Dom Quixote Lisboa 1997) it is used to conflate the individual and collective memory.

Teolinda Gersão was born in 1940 in Coimbra, Portugal. She is the author of five novels, a fictional journal, two novellas, and two volumes of short stories, several of which have been awarded prizes.<sup>3</sup> Her novel *A Árvore das Palavras*, which takes place in the late 1950s in Lourenço Marques, impressionistically evokes life during Portuguese colonial rule through a loose web of narrative

---

<sup>1</sup> This article has developed from a paper presented at the Symposium on Portuguese Traditions, University of California Los Angeles, April 2004.

<sup>2</sup> Lexical ambiguity in some cases may only become salient in the process of translation. The Portuguese word “madrugada” for example, reveals itself to be ambiguous when the translator must decide by context whether the reference is to late night or early morning, as in the case of the short story so entitled by Raduan Nassar (1996). Occasionally, the multiple resonance of a lexical item is made explicit, as in the following excerpt: Gersão employs the term “madrugada,” adding that it was impossible to say if it was late at night or early in the morning (precisely the doubt I had in translating the short story, “Hoje de Madrugada”) (1999): “Eu acordava com [...] os barulhos da madrugada – [...]. Ouvia-o sair para a rua e não sabia se se levantara muito cedo ou se não tinha sequer chegado a deitar-se.” (Gersão, 1997: 194)

<sup>3</sup> *O Silêncio*, Prémio de Ficção do Pen Club –1981; *O Cavalo de Sol* Prémio de Ficção do Pen Club – 1989; *A Casa Da Cabeça De Cavalo*, Prémio de Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores – 1995, shortlisted for the Prémio Europeu de Romance Aristeion-1996; *Os Teclados*, Prémio da Crítica given by the Association Internationale des Critiques Littéraires- 1999, Prémio Fernando Namora –1999; *Histórias de Ver e Andar* – Grande Prémio de Conto Camilo Castelo Branco, 2002.

voices, heard in conversation with each other, and with their environment. Gersão's novel is both intimate and sociological, a memoir that is at once personal and national.

Gersão's works tend to be destabilizing. *Paisagem com mulher e Mar ao Fundo* (1982) and *A Árvore das Palavras*, for example, both upset a crucial element of Portugal's national narrative: the heroic depiction of ocean voyages. *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo* inverts the image of the Portuguese male navigator heading out across the ocean, instead presenting a 'Seascape with Woman', a still life of a woman whose back is to the ocean. While traditionally in Portuguese literature the ocean has represented power and optimism, in *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*, the ocean represents alienation, the irresistible force stealing man away from his homeland (Gomes: 6). Gersão's is an ocean of loss and death. *A Árvore das Palavras* also undermines the image of the powerful navigator dominating the sea on his exploratory voyages by way of a long description of one of the main characters, Amélia, taking a third class ocean voyage to Mozambique on which she is seasick and is disoriented geographically for the greater part of the voyage (Gersão: 113-115; 126-130). Sanches points to the destabilization of foundational narratives as one of the major issues in post-colonial studies. "These are considered to be not only antidotes against ethnic-national absolutisms, but also as ways of coping with complex processes, in which diasporas play a major role, with corresponding hybrid forms of belonging, and contradictory, split identities" (Sanchez: 2003). The compassion Gersão brings to her characters' enigmatic sense of national character reveals the complexity of Portugal's national identity in the wake of colonialism and Salazar. Her literature, while destabilizing, has an anodyne quality because it portrays individuals' situations with the detail and sensitivity that lead to elucidation.

In *A Árvore das Palavras*, Gersão associates history and memory of colonialism to the concept of childhood by way of her narrator, signaling the impossibility of going back in time (Da Silva: 1997). According to Gersão, our contemporary world is "(a) world in which there's been a split, a break in time. And the return to the Africa of this (Portuguese) child's youth portrays the parallel feeling of the impenetrability of childhood."<sup>4</sup> In moving forward, as she does in *A Árvore das Palavras*, Gersão has created Gita, a post-colonial hybrid subject<sup>5</sup>, who in many ways stands in direct opposition to her nation's colonial images: She is female, she is poor, she is disinterested in power, and at the close of the novel, she voyages to Portugal for the first time, taking her

---

<sup>4</sup> Interview in *Ler* magazine, Lisbon. Number 40 1997-1998.

<sup>5</sup> I use this term in the sense of E. Said: "Those people compelled by the system to play subordinate or imprisoning roles within it emerge as conscious antagonists, disrupting it,



love and admiration for Africa with her. While Gersão's earlier novels emphasize the stressed communication between the powerful and the disempowered, between men and women, between individuals and society, *A Árvore das Palavras* gives birth to the result of such relations. The heartbeat of the novel is the cloning of a type of hybrid colonial subject, achieved thematically through the depiction of Gita's Mozambican childhood and formally through the use of the indeterminate *se*, a construction that achieves a degree of uncertainty regarding the subject that allows for a blending of identity between Gita, her father, her African friends and household help.

In brief, the novel recounts the lives of Laureano, Amélia, and Gita, the parents and daughter, respectively, of a Portuguese family living in Mozambique in the years preceding the ten-year war of Independence. In Mozambique, Laureano makes a modest living, presumably as a bureaucrat, eventually earning enough to buy a house. Laureano does not set himself above the Mozambicans. He admires Africa and in due course writes to Portugal in hopes for a wife. The seamstress Amélia, whose prospects are also limited in Portugal, accepts his offer. Laureano's and Amélia's differing emotional and financial expectations, and their distinct visions of their place in society form the polar opposites that their Mozambican born daughter Gita evokes through her memories. Her memories lead to the reconciliation of their differences in the only way she deems possible, by returning to Portugal as a young woman, and taking her Mozambican childhood with her.

Gita's childhood is spent enraptured with her house, the out-of-doors, her father Laureano, and their cook Lóia, whose days-off she fears and dreaded. As an adolescent, she is absorbed with her lover, her Portuguese and Mozambican friends, and her outings to the sea. She is brought up by Laureano to respect Mozambique, and to question and doubt Portugal, in part because of its rigid social structure and economic hardship, but mostly because of Salazar's policy toward Africa. Throughout her life she wants to be African-Portuguese, envisioning Laureano and the cook Lóia as her parents, and Lóia's daughter Orquídea as her sister. Having been nursed by Lóia, Gita feels as if she too had become her daughter. When she looks at Orquídea, she sees her as a sibling (Gersão: 19). When she wanders the streets with Laureano, Lóia, and Orquídea, in her mind, together they form "a small family out in the fresh air with the trees bowing [...]" She was happy, just to be out walking with them,

---

proposing claims, advancing arguments that dispute the totalitarian compulsions of the world market. Not everything can be bought off. All these hybrid counter-energies, at work in many fields, individuals, and movements provide a community or culture made up of numerous anti-systemic hints and practices for human existence (and neither doctrines nor complete theories) that is not based on coercion or domination." (Said: 335)

her father, Lóia, and Orquídea (Gersão: 33).

Gita seems to see and sense the African environment even more intensely than her Mozambican friends (Gersão: 19). By the time she goes to Portugal, she has become entirely integrated with the social and natural environment of her childhood. Looking back, she describes Mozambique:

É verdade que uma certa embriaguês nos assaltava, tomava conta de nós, África entorpecia-nos, sim, entrava dentro de nós como um bruxedo. [...] Porque então havia, se escutássemos, um equilíbrio no mundo. Cada coisa brilhava com sua luz e nada invejava às outras. (Gersão: 63)

It's true that a certain inebriation came over us, invaded us, Africa made us dizzy, yes, it got inside us magically [...] Because if we listened, the world became harmonious. Everything shone with its light and we wanted for nothing.

“Wanting for nothing,” when Gita leaves Lourenço Marques for Lisbon, it is not as the poor relative from Africa, as she may be considered by her homeland relatives. Instead, she is part of a new generation of Portuguese who have been irrevocably touched by their country's colonial heritage. Through Gita's sensual, detailed memories, in which she combines her own experience with that of her family and her African friends, Gersão reveals how and why Gita metaphorically takes Africa with her when she goes to Portugal.

Throughout the novel, Gersão builds a collective memory by blending Gita's recollections. To this end, the author takes full advantage of the indeterminate *se* construction, which allows for a semantic actor that is not mentioned “either because it is unknown, irrelevant or obvious in the context, or simply because the speaker does not want to mention it” (Azevedo, 2005:123). Because possible interpretations of this construction include both the third and the first person (singular and plural) and because it must generally be used with human actors (quantity and gender unknown) (Azevedo, 1980: 69), Gersão achieves greater intimacy than is usually possible with constructions such as “There was,” and “there were.” Gita's hybridity is reinforced with approximately 82 occurrences in Part I (90 pages); 27 in Part II (63 pages); and 69 in Part III (81 pages). On each occasion, Gersão chose the indeterminate form rather than opting for an explicit actor. The reader does not need to question who is speaking or thinking or experiencing, through the indeterminate *se*, agentless thoughts, sensations, and memories are evoked, contributing on a subliminal level to the formation of collective memory and the hybrid subject. In translation the indeterminate *se* was rendered as:

Translation	Occurrence	Translation	Occurrence
We (us, our)	41	People/a person	10
You (generic)	39	Inanimate noun	5
Impersonal (there, it) or passive	32	Everyone/they	4
I (me, my)	29	You (second person)	2
He/she	12	One	3
		No one	1

Because the indeterminate *se* allows for a semantic actor that remains implicit, the identity of the people in Gita's nostalgic recollections is blurred. While in Portuguese neither writer nor reader is required to assign an actor/ Experiencer<sup>6</sup> to sentences in this form, in English the semantic actor must be made explicit. For example, in the following two sentences, Gersão uses an implicit Experiencer and the indeterminate *se* (in *se sentia*) to foreground the sensual experience:

Segurando o vestido só duas alças muito estreitas, que magoavam a pele, queimada do excesso de sol. Mas não se sentia a dor, só se dava conta da mão dele descendo ao longo das costas [...] (Gersão, 1997: 171).

Note that the first *se*, in “se sentia a dor,” is the indeterminate *se*, but the second *se*, in “se dava conta” is a reflexive pronoun, since the verb is *dar-se conta*. In English [\*] indicates where the Experiencer and explicit subject are required, arguably decreasing the relative importance of the sensual experience in the original Portuguese:

Holding up the dress, only two thin straps that dug into \*my sunburned skin. But \*I didn't feel pain, \*I was only aware of his hand running down my back, over my vertebrae, from my neck to my waist.

The possibility of using “there” for part of the passage also exists:

There were only two thin straps holding up the dress that dug into \*my sunburned skin. But there was no pain, only an awareness of his hand running down \*my back, over my vertebrae, from my neck to my waist.

---

<sup>6</sup> “‘Experiencer’ is the role of the animate being inwardly affected by an event or characterized by a state. [...] It is extremely common in languages for Experiencers to be expressed spatially, the mind being conceived of as a location in which experiences reside, or to which they come.” (Traugott and Pratt, 1980, p.193). See also “Syntactic functions vs. semantic roles” in Azevedo 2005, pp. 102-104.

However, the author had the choice to use the equivalent in the original with the construction: *Havia* (There was) *segurando o vestido só duas alças muito estreitas [...]. Não havia* (There wasn't) *dor [...].* She did not, instead opting for the indeterminate *se*, a decision the translator should take into consideration. I do not contend that replicated form is always the best alternative. Other considerations, such as register and connotation must weigh heavily in decisions. However, in literary translation, especially in the case of an author whose work reflects a strong relation between theme and form, it is essential to measure the formal choice made in the original against possibilities in translation.

The subtlety of the indeterminate *se* construction allows Gersão to foreground sensations and impressions, as in the passage above. In *A Árvore das Palavras* though, it seems mainly to be used to build collective memory. Gita's identity meshes with the landscape and with her Mozambican friends and household help. Gersão achieves this meshing explicitly through theme (i.e. Gita's expressed desire to be Loia's daughter, Orquídea's sister, and to integrate into the Mozambican social and natural environment), while implicitly Gita's hybridity is reinforced through form. There are three main circumstances in which Gersão employs this construction: to link Gita to her natural surroundings; to link Gita to her father, who has taught her to love and respect Mozambique and Mozambicans; to link Gita to her Mozambican friends and domestic servants.

The following opening passage of the novel establishes Gita's relationship to her natural environment. The sign [\*] indicates use of the indeterminate *se* in the original. Its concentrated use here foreshadows the intense connection between Gita and her social and natural environment that is explored in the novel.

Ao quintal chegava-se através da porta estreita da cozinha. E se é verdade que a cozinha era escura, nem por isso se deixavam de ver os objectos, as panelas de alumínio e as gordas caçarolas, os púcaros e as tijelas de esmalte, o fogão esbranquiçado, de bocas de latão, a grande mesa com tampo de pedra onde havia sempre alguma louça esquecida. Mas sobre isso passava-se de largo, sem realmente olhar, corria-se em direcção ao quintal, como se fosse sugado pela luz, cambaleava-se, transpondo a porta, porque se ficava cego por instantes, apenas o cheiro e o calor nos guiavam, no primeiros passos – cheiro a terra, a erva, a fruta demasiado madura – chegando até nós no vento morno, como um bafo de animal. (Gersão: 9)

To reach the back yard, \*I would go through the narrow passage of the kitchen door. And if it is true that the kitchen was dark, things \*were still visible, the aluminum pans, the fat casseroles, the ceramic mugs and the enamel plates, the whitened stove with brass burners, the big table with its stone top where stray plates were always left lying

around. But \*I would sweep past this, not really looking, \*heading straight outside, as if \*sucked by the light, \*tumbling, crossing the threshold, because for a few seconds, it was \*blinding, only the smell and the heat would guide us, in the first steps – the smell of the earth, the plants, the overripe fruit – reaching us by way of the warm wind, like the breath of a live animal.

Gita's strongest sensation in this passage is that of the contrast in light and movement between inside and outside. The kitchen is dark and static, the outdoors bright and dynamic. The degree of specificity in the kitchen depiction is striking. While the entire room has not been described, the portrayal of that which has is thorough. There is a sharp eye for detail, but the reader does not know whose eye. Juxtaposed to the dark, static interior is the sensation of tumbling, crossing the threshold to get out of doors. There is levity, excitement, gaiety, but again, the reader does not know whose. Gersão's use of verbs with an indeterminate agent or Experiencer, allows for a human presence in the first part of this passage with no indication of gender or number, much less nationality or race. Until the last sentence in the paragraph, the passage may be interpreted as having either one of several alternative narrators (first person singular/plural; third person singular/plural). At the end of the passage, there is a sudden shift. The first person plural is introduced, and on its heels the smell of the earth and the breath of animals.

There is a narrowing down in the passage, similar to the introductory paragraphs of Balzac's *Père Goriot*, or to Fitzgerald's *The Great Gatsby*, except the narrowing down is not visual, nor material. It is a narrowing down of the amorphous, indeterminate Experiencer, who is initially animate and human, yet present only as a filter through which the reader absorbs information, until reaching the end of the passage where the explicit first person plural pronoun is introduced and juxtaposed to the land and to the breathing of animals.

Retrospectively, the indeterminate *se* at the beginning of the passage (“Ao quintal chegava-se”) is associated at the end of the passage with the “nós” (“chegando até nós no vento morno”). This could be an argument for using “we” in English at the start of the paragraph. It is also possible in English to use the impersonal third person agent or Experiencer “one”: “To reach the back yard, one would go through the narrow passage of the kitchen door. And if it is true that the kitchen was dark, one could still see things, the aluminum pans [...]”. Yet another possibility would be to eliminate the Experiencer: “There was a narrow doorway to get to the back yard... Although the kitchen was dark, objects were visible, there were aluminum pans...”. And why not consider using the generic “you”? Given the colloquial quality of the text, which makes the choice “one” inappropriate, it should be considered. The problem with this option is that sporadically throughout Part I, Gita shares her memories with her father, using the second person, as if she were speaking

to him in her mind. This precludes using the generic “you” because it would be overly confusing. Gita addresses her father in her memories directly in the second person:

Em troca deste gato e da sua música jogarei um jogo contigo. Assim, quando chegas à tarde, e chamas, entrando a porta: Giiii-iiataaa... – só o silêncio responde, a casa parece vazia e sonolenta. Porque eu não estou, como à hora do almoço, à tua espera à janela, transformei-me num animal pequeno, Escondido em passos furtivos atrás do guarda-louça. E tu deixaste de ser tu, és agora um animal grande chegando, fatalmente chegando, cada vez mais perto.

Sinto-te caminhar, invisível, por entre os móveis da entrada, empurrando a porta da sala [...] (Gersão: 14)

In exchange for this cat and its song I’ll play a game **with you**. So, when **you get home** in the afternoon, and **call**, coming through the door: Giiii-iiataaa... – silence is the only answer, the house seems empty and sleepy. Because I’m not there, like at lunchtime, waiting for **you** at the window, I’ve become a small animal, hiding on tiptoes behind the kitchen china cupboard. And **you** aren’t **you** anymore, now **you’re** a big animal approaching, getting inevitably closer and closer.

I **sense you** walking, invisible, between the furniture in the entryway, pushing open the living room door [...] .

Before deciding how to translate the *se* in the opening paragraph, it behooves the translator to analyze why the author chose to use it and to what effect. The translator should consider how to best capture the author’s move from the amorphous, breathing, seeing presence at the beginning of the passage to the clearly defined “we” at the end. And next, to carefully incorporate into the third person plural, almost like a refrain or coda, a related amorphous quality: the intense sensory connection to the land (“...only the smell and the heat would guide us, in the first steps – the smell of the earth, the plants, the overripe fruit – reaching us by way of the warm wind, like the breath of a live animal...”).

The solution was to mimic the ambiguity by using a combination of “I” and implicit subject prior to the final “we” so that it remains unclear whether the narrator is recalling things she did by herself or with Orquídea. The amorphous quality of the subject seems to have in part been recovered through the combination of “I” and as many implicit subjects as were syntactically possible.

The following is another example of Gita’s blending with her natural environment. The first paragraph is only one sentence, which through the dizzying effect of continuous reading, contributes to the reader’s engagement in Gita’s experience.

O primeiro amante era o sol, andando em volta do corpo deitado, lambendo-o com a sua língua de lume, batendo-lhe ao de leve com a sua cauda, farejando-o com o seu focinho de luz – via-se isso através das pálpebras, sem abrir os olhos, enquanto o corpo amolecia e se sentia mais forte o cheiro do vento – e agora o sol começava a apoderar-se do corpo, avançava sobre ele com pés cautelosos, como um animal bravo, e a gente etnregava-se, rendida, e o sol entrava pela pele, pelos ouvido, pelas narinas, pela boca, e havia finalmente o momento em que se abandonava de todo a resistência e se afastavam também as pernas e se recebia o sol no meio do corpo – o sol, sim, o sol era o primeiro amante.

Ou o mar, o mar era o primeiro amante. Quando se ficava deitada na aréia, quieta, quase sem respirar, tensa de expectativa e ele subia desde longe, sem ruído, e rebentava de súbito sobre nós, inundando-nos com a sua baba de espuma. (Gersão:169)

The first lover was the sun, running over my (the) supine **body**, licking it with its flaming tongue, patting it with its tail, scenting it out with its light – \*I could see this through my (the) eyelids, without opening my (the) eyes, as **my** (the) body gave in and \*I sensed the smell of the wind more strongly – and now the sun began to take over my (the body) entirely, traversing me (it) with cautious feet, like a wild animal, and \***we** (I) would give in, overcome, and the sun would seep through my (the) skin, into my (the) ears, through my (the) nostrils, my (the) mouth, and then finally there was the moment when \*I abandoned myself completely without resistance and \* my (the) legs also parted and \*I took in the sun through the middle of my (the) body – the sun, yes, the sun was the first lover.

Or the ocean, the ocean was the first lover. When \*I would **lie** in the sand, still, holding my breath, tensely expectant, and \*it would rise from afar, silently, and break over us suddenly, flooding us with its foamy drool.

The foregoing is also an opening passage (Part III where Gita returns as narrator) that presents numerous translation issues. It is rife with sensuality, explicitly through a series of adjectives, nouns and verbs (licking, flaming, tongue, patting, scenting, give in, smell, take over, traverse, wild, seep, eyes, nose, mouth, abandon, lover); and implicitly, through both the indeterminate *se* and the indeterminate lexical item “a gente”<sup>7</sup>, both of which foreground the sensual experience by leaving out the Agent/Experiencer. As in the opening to Part I, it is only in the last sentence that Gersão makes the Actor explicit with the first person plural “us” (“rebentava de súbito sobre nós”/“break over us”). Note also that the literal rendering would involve the definite article (in parenthesis following the personal possessive), which maintains the anonymity of the Experiencer, whereas in English a possessive pronoun is required. Using a possessive in English rather than the definite article for body parts is a standard transformation. The decision to use the first person singular as subject was based on two considerations: first, the word “body” is singular

---

<sup>7</sup> “A gente” is often translated as “people” or “we”, depending on context, with “I” also a possibility in the case of self-effacement. (Perini: 269; Azevedo, 2005: 230)

in the original indicating that the narrator is describing her own experience in a situation she may be sharing with someone else; second, the paragraph that follows these two employs a verb in the first person at the outset. It is also fascinating to note that through the lexical item “a gente,” which is feminine, Gersão is able to suggest that the voice is Gita’s through the gender agreement of the adjective “deitada,” translated as the verb “to lie” in English.

There is a marked contrast established between Amélia’s and Laureano’s relationship to Mozambique. While Amélia disdains, Laureano finds himself increasingly sympathetic to the environment. The link Gita feels with Africa initially stems from the strong connection she feels with her father, which is reinforced through the indeterminate construction. In some instances the author uses it only once in a paragraph where she has used the first person plural. In others, she establishes that Gita is with her father on an outing and we deduce that the indeterminate actors are father and daughter. And in others, she uses it to create a unified contrast to Amélia. No matter what the circumstances, their bond is reinforced through its use.

Ficava-se sentado na varanda a beber cerveja preta (deixavas-me sempre beber um gole do teu copo) como se o mundo tivesse acabado e se fosse ficar sentado para sempre. (Gersão: 63)

\*We’d sit in the veranda drinking dark beer (you would always let me have a sip from your glass) as if the world had come to an end and we were to sit there forever.

Megulhava-se nele como no mar. (Gersão: 63)

The brush. \*We’d dive into it as if into the ocean.

África [...] sugava a gente, como arêia movediça. Nunca mais se voltava, nunca mais se era igual ao que se fora antes. Uma força nos levava para o fundo, como uma doença. Mortal. Se não lutasse o suficiente. Se não se teimasse o suficiente. (Gersão: 64)

Africa [...]sucked \*us in like quicksand. \*We’d never get back, \*would never ever be like \*we had been before. A power dragged us to the depths, like a disease. Deadly. If \*we did not fight back enough. If \*we did not persevere enough.

Alguns são fáceis, pode-se se dizer logo por exemplo que *Ugolino Vivaldi* e o *Sebastiano Caboto* são italianos (sobretudo se os leres assim, com essa entoação muito cantada), e o *Krugerland* alemão,[...]. (Gersão: 89)

Some are easy, \*we can tell right away for example that the *Ugolino Vivaldi* and the *Sebastiano Caboto* are Italian (especially if you read them out like that, lilting), and the *Krugerland* German [...].

Nem sequer falta o cheiro da cozinha, para onde se desce por uma escada íngreme, que tem um último lance de ferro. (Gersão: 90)

There are even odors from the kitchen, towards where \*we go, down a steep ladder with a last step made of iron.



Tinham a ver com a vida, com a nossa vida, pensava-se, com o coração em sobressalto. (Gersão: 93)

They were about life, about our life, \*we thought, our hearts skipping.

In the following sentence, Gersão, through standard usage of the definite article when referring to a body part, again signals a connection between father and daughter:

Compramos o *Notícia* e com ele dobrado debaixo \*do braço entramos numa loja para levantar fotografias. (Gersão: 52)

We bought *Notícias*, and with it folded under \*your arm, we go into a store to pick up photographs.

The foregoing structure allows for vagueness regarding beneath whose arm the newspaper is being carried. The common Portuguese usage of the definite article rather than a personal possessive to refer to body parts is combined with first person plural to emphasize the connection Gita has with her father: the arm could be either one of theirs. This can be only subtly suggested in English – the subliminal message of the shared body part is lost. Gita's awareness of her father's presence and actions must serve to demonstrate the connection she feels with him.

In Gita's memories of her childhood, Gersão's use of the indeterminate *se* foregrounds experience, and signals Gita's still unformed sense of identity, as if the childhood were not hers alone, but one that was shared with her generation of Mozambicans and Portuguese in Lourenço Marques. The difficulty in the passages below was to choose between first person singular and first person plural, especially realizing that replication of Gersão's emphasis on the childhood physical experience of attempting to manipulate such potentially unwieldy objects as pencils, erasers and notebooks would not be replicable in English.

As aulas começaram em Setembro. De repente estava-se na escola e a professora dizia: [...]. (Gersão: 77)

Classes started in September. All of a sudden, \*we'd be at school and the teacher would be saying: [...]

Escrever é difícil, porque os dedos se ajeitam mal a pegar no lápis, ficam logo sujos e mancham o papel, o caderno dobra-se nos cantos e tem de se molhar o indicador na boca para voltar as folhas, e a borracha perde-se logo e tem de apagar-se com as mãos.

E algures há um cansaço, porque se suspire muito, com a boca entreaberta, e se deita a língua de fora, coma ponta voltada para cima, e se enrugam a testa, de pura concentração nas voltas do L e do P e do I. Escreve-se *Elijana* ou *Ilejana*? (Gersão: 79)

Writing is hard, because \*my fingers don't fit well around the pencil, they get dirty right away and smear the paper, the notebook corners crumple and \*I have to lick my index finger to turn the pages, the \*eraser gets lost first thing and \*I have to erase with my hands.

And in some places there is a tiredness, because \*I breath a lot, through my parted lips, and \*stick my tongue out, pointing upwards, and wrinkle my forehead, in pure concentration, going over the L and the P and the I. Is \*it spelled Elejana or Ilejana?

During Gita's adolescence, the indeterminate *se* allows for an intimate description of shared sensual and emotional experience without the egotistical quality of a teenaged first person narrator:

Ninguém vai e ela afasta-se sozinha, um vulto pequeno, de fato de banho escuro, que agora corre lá em baixo, entra depressa na água, vê-se apenas a cabeça avançando à superfície. (Gersão: 170)

No one goes and she heads away by herself, a small figure, in a dark bathing suit, now running down below, getting into the ocean quickly, all \*we can see is her head coming to the surface.

Sabia-se isso desde sempre, estava escrito no corpo, no sangue, na palma das mãos. A gente penteava-se ao espelho e sabia: Tudo começava muito tempo atrás. (Gersão: 172)

\*We had known that forever, it was written on our bodies, in our blood, on the palm of our hands. We would comb our hair in the mirror and we knew: Everything had started a long time ago.

[...] todos vemos por exemplo que Ditinha deita os olhos ao Joaquim Barata, mas ainda não se sabe se ele também gosta de Ditinha ou prefere Titita. Aparentemente, olha igual para ambas. E para dizer a verdade também ainda não se percebeu ao certo se Carolina gosta do Tójó, ou se olha o Tójó para fingir que não dá atenção ao Juvenal, quando na verdade é nele que pensa. (Gersão:175)

[...]we all see for example that Ditinha's got her eyes set on Joaquim Barata, but \*we still can't tell if he likes Ditinha or prefers Titita. Apparently, he looks at both of them the same. And to tell the truth, \*it's also not very clear whether Carolina likes Tójó, or if she's watching him to pretend that she's not interested in Juvenal, when he's who she is really thinking about.

– árias velhas, distantes, que se perdiam no ouvidos, e só de repente, a espaços, se escutavam. (É uma noite de festa, passeamos debaixo das árvores, no jardim.) (Gersão: 186)

– old tunes, off in the distance, that \*got lost in our ears, and could only, sporadically, be heard, every now and again. (It is a night of festivities, we're walking beneath the trees, in the garden.)

As Gita moves through her adolescence, growing into her sexuality, and as Mozambique goes to war against Portugal, Gersão uses the first person singular and plural verb conjugations more frequently. Gita explicitly identifies

herself with and takes the side of Mozambique, the land of her birth. Together they are reaching the age of independence. The hybrid subject seems to have progressed from its amorphous state into an individual identity and this is reflected in an increase in the use of the explicit first person subject:

Vemo-las passar, deitados no capim seco que cresce ao acaso, nos espaços ralos entre árvores e arbustos. Abraçamo-nos sem quase dar por isso, olhamo-nos de relance, sem falar – e depois eu fecho os olhos, sentindo o seu corpo crescer sobre mim como um onda e levar-me.

Não há ninguém por perto – mas agora não nos importa que haja ou não. Só existimos nós, o resto do mundo é indiferente

Por alguns dias não existe mais nada. Nem sequer a Guerra.

Mas o mundo é mais vasto, penso depois, sentindo que não se esgota em nós (Gersão: 218).

*We* see them go by, lying down in the dry grass that grows haphazardly, in the flat spaces between trees and bushes. *We* hold each other almost without realizing it, glimpsing each other, without speaking – and afterwards *I* close my eyes, feeling his body grow over *me* like a wave and carrying *me* away.

No one is near – but now *we* don't care whether or not there is. *We* are all that exists, the rest of the world is indifferent.

For a few days, nothing else matters. Not even the war.

The world is larger, *I* think later on, feeling that it goes beyond *us*.

Há muitas coisas para mudar no mundo, suspiramos. Mas mudar o mundo não nos parece difícil. [...]

Então, de repente, rebentou a Guerra. Como um terreno minado explodindo. Não foi para ninguém uma surpresa, sabia-se que iria acontecer, já tinha acontecido noutros lugares, mais tarde ou mais cedo ia chegar aqui.

There's a lot to be changed in the world, *we* sigh. But changing the world doesn't seem hard to *us*. [...]

And then, all of a sudden, the war broke out. Like a mine field exploding. No one was surprised, \*everyone knew it was going to happen, it had already happened in other places, sooner or later it was bound to get here.

Afligia-nos pensar nos que iram morrer. De um e outro lado. Mas havia realmente dois lados? Os que chegavam de Lisboa, atravessando o mar, também não queriam essa Guerra absurda. (Gersão: 208)

*We* worried about the people that were going to die. On both sides. But were there really two sides? \*People that came from Lisbon, across the ocean, were also against that stupid war.

Só mais algum tempo, dizíamos. Só mais algum tempo e também em Portugal a ordem social cairia, como um baralho de cartas mal seguras.

O Velho tinha na infância a cara de meu avô, digo a Roberto. Mas caiu do telhado e morreu quando perseguiu Laureano com a pau de marmeleiro e o cinto.

Os ditadores caem sempre, concluo, porque essa história me parece exemplar. [...] Porque, sem darem conta, fomos minando o terreno e eles começaram a afundar-se. Escavámos túneis debaixo deles como formigas, como toupeiras. E de repente eles

caem, porque deixaram de ter suporte.

[...]

Foi por essa altura que nos lembrámos do cartaz. Uma folha grande de papel, que dissesse, em grossas letras legíveis à distância: “Viva Moçambique Independente”.

(Gersão: 209)

Just a little while longer, *we'd* say. Just a little while longer and the social system in Portugal will also fall, like a deck of cards badly put together.

The Old Man seemed like my grandfather when *I* was little, *I* tell Roberto. But he fell from the roof and died while he was chasing Laureano with a cane and a belt.

Dictators always fall, *I* suppose, because the story seems like such a perfect example [...] Because, without their realizing it, *we've* been sapping the fields and they started sinking. *We've* dug tunnels underneath them like ants, like moles. And all of a sudden they fall, because they don't have any more support.

[...]

It was around that time that *we* remembered the poster. A huge sheet of paper where it was written, in thick letters, readable from a distance: “Viva Independent Mozambique”.

The translation of indeterminate usage, such as intentionally employed by Gersão in *A Árvore das Palavras* enacts the question: what is meaning? What does a word or phrase tell us? Is the replication of a lexical item in another language a sufficient effort to reproduce meaning? Why has an author opted for one form, or register over another? How do these choices affect the overall work? The process of trying to grasp every interpretation of a lexical item, as is required in literary translation, is in part how a word's meaning may be conceived of, although not entirely identified. This opening of the semantic fields is what Walter Benjamin refers to in his essay, “The Task of the Translator” when he claims translation is a source of language growth. Benjamin's claim is that, through translation, the essential in a literary work will be revealed, and that usually this essential will be that which is most difficult to translate. (Benjamin: 75)

George Steiner points out that while acknowledging that complete lexical, grammatical semantic, contextual analysis is impossible, the attempt to do so serves as an instrument with which to test and elucidate the fundamental issues of language, culture, understanding, and imagination. The translation process forces us to grasp the enormous resonance of language. (Steiner: 459) No translator would claim objective perfection in rendering, but likewise, no translator would ever claim that by working with a text with the level of intimacy required in translation, that resonance, insight, and perspective had not been gained.

The preceding study has provided an example of how literary translation and its analysis may contribute to the understanding of a novel through the in-depth knowledge of language and culture that is required in such an undertaking. If we take into consideration the significance

of hybridity<sup>8</sup> and immigration/emigration for post-colonial Portugal<sup>9</sup> and Gersão's subtle but consistent use of the agentless actor, which requires a proper noun or personal pronoun in English, we realize that through translation a major theme in her novel, collective memory, is revealed.

### Works Cited

AZEVEDO, Milton M. *Passive Sentences in English and Portuguese*. Washington D. C.: Georgetown University Press, 1980.

——— *Portuguese, a Linguistic Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

BENJAMIN, Walter. "The Task of the Translator." *Illuminations*. Ed. Hannah Arendt. New York: Schocken Books, 1968. 69-82.

COOPER, Frederick. *Africa Since 1940: the past of the present*. Cambridge, UK; New York: Cambridge University Press, 2002.

COSTA, LINDA SANTOS, "Ser as coisas era Facil," *Publico Leituras & Sons*, Lisboa, 22 March 1997.

DA SILVA, RODRIGUES, "Africa Adeus, " *Jornal de Lisboa* , 26 March 1997.

GERÇÃO, Teolinda. *A Árvore das Palavras*. Lisbon: Publicações Dom Quixote, 1997.

— *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*. Lisbon: Publicações Projornal Lda., 1982.

GOMES, Álvaro Cardoso. *A Voz Itinerante: Ensaio sobre o romance português contemporâneo*. São Paulo: Edusp. 1993.

NASSAR, Raduan. "Hoje de Madrugada" *Cadernos de Literatura Brasileira*. Ed. Instituto Moreira Salles, Number 2, 1996: 74.

PERINI, Mário A. *Modern Portuguese. A reference grammar*. New Haven and London: Yale University Press, 2002.

REIS, Carlos. "Inscrição Ficcional de África" *Jornal de Lisboa*, 7 de Maio de 1997, 22-23.

---

<sup>8</sup> One of the major concepts in post-colonial studies has been in-betweenness and hybridity. What kinds of translation problems arise, when one considers its reception in Portugal? Are hybridity and in-betweenness, as understood in post-colonial and cultural studies, to be identified with other theories of miscegenation, creolization and syncretism? How far can such concepts be useful to analyze "Lusophone" cultures. (Sanches: 2004)

<sup>9</sup> Angola, Mozambique, and Guinea Bissau became fully independent only in 1973. "Independence also resulted in a mass flight – not anticipated by the Portuguese government – of white Portuguese from all three territories. Some 800,000 went to Portugal, including nine-tenths of the whites in Angola." (Cooper, 2002: 141).

SAID, Edward W. *Culture and Imperialism*. New York. Vintage Books, 1994.

SANCHES, Manuela Ribeiro. "Where is the post-colonial in-betweenness, identity and "Lusophonia" in Transnational contexts." Center for Cultural Studies at UC Santa Cruz, January 21, 2004.

SOTELINO, Karen C. S., Trans. "Early Morning Hours" by Raduan Nassar. *Beacons* 5, (1999): 107-109.

STEINER, George. *After Babel: aspects of Language and translation*. New York: Oxford University Press, 1998 (459-495).

TRAUGOTT, Elizabeth and Mary Loise Pratt. *Linguistics for Students of Literature*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1980. 87-116; 187-210.

# Cinema e Literatura: paralelismos da montagem paralela

*Anabela Branco de Oliveira*

Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro

Un écrivain peut apprendre le montage. (STANGERUP, 1997)

Henrik Stangerup evidencia, nesta afirmação, a inevitável relação dialógica entre a montagem cinematográfica e a montagem romanesca. Uma relação dialógica entre elementos de criação autónoma que é justificada e exigida por Theodor Adorno e Wladimir Krysinski.

A montagem redefine e evidencia todas as ligações exteriores ou interiores que existem na realidade, fílmica ou romanesca, dos diversos acontecimentos. É na montagem cinematográfica que o texto fílmico se «realiza», se revela e se cumpre e é na montagem cinematográfica que a vontade artística do cineasta se autonomiza. Para Drevet, o escritor é alvo do mesmo processo criativo:

Il arrive la même chose à l'écrivain : après avoir écrit scènes, chapitres, vers, paragraphes, il découvre que, pour advenir et fonctionner de manière autonome, son ouvrage demande à être recomposé, coupé là, repris ici, que tels passages doivent être intervertis, etc. (DREVET, 1999: 57)

A montagem, na perspectiva de Eisenstein e após as primeiras experiências de Koulechov, define-se como um princípio estético, um método de escrita e de composição. Na heterogeneidade, na multiplicidade, na descontinuidade e na fragmentação, só a montagem romanesca permite a consecução da obra e a realização narrativa.

Na mesa de montagem são colocados dois textos: o romance *Explicação dos Pássaros* de António Lobo Antunes, publicado em 1981 e o filme *All That Jazz* – *O Espectáculo vai Começar* realizado por Bob Fosse e estreado em 1979.

A montagem paralela organiza uma disposição sintagmática dos elementos da intriga, estabelece relações diegéticas e semânticas entre diferentes linhas de acção e redefine, num mesmo tema, um conjunto de várias acções heterogéneas, possibilitando a captação e o encadeamento de múltiplas histórias.

Marcel Martin confirma e especifica o carácter simbólico e ideológico deste tipo de montagem, apesar de a colocar no conjunto dos tipos de montagem narrativa:

Ce type de montage est fondé sur la persistance de l'impression, non rétinienne ici mais intellectuelle, le spectateur étant capable de garder le fil de plusieurs histoires. (...) On voit que les montages par antithèse, par analogie et par leitmotiv de Poudovkine correspondent à ce que j'appelle montage parallèle, lequel englobe aussi les montages métaphorique, allégorique et poétique définis par Balazs, tous ces montages consistant à rapprocher, sans considération quelconque de coexistence temporelle (ni spatiale, mais l'espace a beaucoup moins d'importance, on le verra), des événements dont la confrontation doit faire naître une signification idéologique précise et en général symbolique. (MARTIN, 1955: 148)

Eduardo Geada (GEADA, 1998: 26) sublinha o seu carácter sintáctico pela possibilidade de uma relação diegética de linhas de acção separadas, pela ordenação e articulação de diversos passos narrativos e pela ordenação e articulação de tempos e espaços diferentes e não sequenciais.

A montagem paralela redefine, tanto no documento fílmico como no documento romanesco, a organização de correspondências temáticas e a articulação dos vários conjuntos diegéticos, dos vários percursos espaciais e temporais e, conseqüentemente, das várias vozes. Como elemento de organização sintáctica, mecanismo de funcionalidade narrativa e de exposição fragmentária, criadora de paralelismos estruturais e simbólicos, a montagem paralela é, na perspectiva de Marcel Martin, um percurso de transição entre a *montagem narrativa* e a *montagem expressão* eisensteiniana.

*Explicação dos Pássaros*, de António Lobo Antunes, e *All That Jazz*, de Bob Fosse, apresentam a confrontação, ao mesmo tempo analógica e antitética, de dois aspectos do mesmo acontecimento: a encenação íntima e mediática de uma interrogação de vida e de uma confrontação com a morte.

As imagens de *All That Jazz* são, em *Explicação dos Pássaros*, substituídas por vozes na sua espacialidade e na concretização do seu depoimento. As imagens sucessivamente articuladas com intenções expressivas e metafóricas de *All That Jazz* surgem, em *Explicação dos Pássaros*, como vozes autónomas, sem conectores introdutivos e sem referentes que lhes confirmam um estatuto exclusivamente estilístico.

Há, pontualmente, ao longo de *Explicação dos Pássaros*, e, mais especificamente, na parte final do suicídio de Rui, uma relação diegética de linhas de acção separadas, cujos fragmentos se intercalam alternativamente e cuja confrontação especifica uma significação própria. Há um constante e total paralelismo entre o monólogo interior de Rui e a aparição dos vários depoimentos anteriores e posteriores ao suicídio num ambiente de circo, numa persistência intelectual, numa relação, ao mesmo tempo, analógica e antitética. As duas acções, situadas em cenários aparentemente diferentes, recorrem ao



depoimento e à encenação espectacular para definir, num sistema de montagem paralela, o confronto psicológico de Rui, a encenação íntima e mediática de uma interrogação de vida e de uma decisão de morte. É, antes de tudo, mais um ponto de polifonia: a confrontação de dois aspectos de um mesmo acontecimento.

Os acontecimentos, as interrogações e as personagens envolventes na vida de Rui adquirem, nesta montagem paralela, dois níveis: o nível de monólogo interior, marcadamente definido durante a estadia em Aveiro, e o nível da projecção espacial de um circo, que exprime não só o momento paralelo com o suicídio na ria, como também o projecto de inquérito pós-suicídio.

Em *All That Jazz*, a intensidade amorosa e profissional, o perfeccionismo artístico, o enfarte de miocárdio e a morte de Joe Gideon, realizador e coreógrafo, são constantemente interrogados e encenados em seis níveis de montagem paralela numa contínua persistência intelectual. Há um constante e total paralelismo entre o quotidiano pessoal e profissional, o ataque e a agonia de Joe e a aproximação psíquica e física que mantém com Angelique, num espaço de estúdio enevoadado e de camarim improvisado; entre a voz *off* de Denis Newman, no filme *Stand Up* e o percurso final de Joe nas escadas e na cave do hospital; entre o depoimento da mãe no estúdio enevoadado, a encenação das bailarinas de cabaret e a relação de Joe com as mulheres da sua vida; entre a situação clínica após o enfarte e o espectáculo apresentado por Audrey num ambiente de music-hall; entre a agonia dolorosa de Joe e a rotação do filme *Alucinação no Hospital* realizado pelo seu duplo e entre o momento da morte e a dança final de Joe no palco do mesmo estúdio enevoadado.

Em *Explicação dos Pássaros*, as vozes, continuamente cruzadas, entrelaçadas em termos cronológicos, existem num conjunto de três situações diferentes: permanecem em diálogos contemporâneos dos quatro dias passados na clínica de Lisboa, na viagem, em Aveiro e na estalagem da Ria; surgem na memória voluntária e involuntária de Rui; são implicitamente exigidas por um narratário não identificável, comentam a vida de Rui e conjecturam acerca da sua morte. Rui assume-se como narratário de si mesmo, num virtualmente possível depoimento *post-mortem* ou numa auto-análise, numa voz que ele ouve interiormente e que constitui uma narrativa, uma intervenção de segundo grau.

Em *All That Jazz*, Joe Gideon projecta uma intensa ligação com duas vozes *off* marcantes: Denis Newman e Angelique. Denis Newman é o actor do filme *Stand Up* realizado por Joe e intensamente retocado por ele, durante várias horas, na sala de montagem. Num intenso monólogo sobre as reacções humanas perante a eminência da morte, a voz *off* de Denis acompanha a coreografia de Joe deambulando pelas escadas e pela cave alagada do hospital e torna-se a formulação diegética dos seus pensamentos, dos seus desejos, das suas promessas e das suas reacções perante a morte.

A voz *off* de Angelique estabelece a articulação entre a sequência fílmica

da vida de Joe e o nível de montagem paralela que concretiza a relação dos dois. A coordenação diegética entre as sequências fílmicas na organização deste nível de montagem é iniciada pela voz *off* de Angelique e completada pelas respostas de Joe num diálogo que estabelece um intenso paralelismo com a vida do coreógrafo. Perante Angelique, respondendo às suas perguntas e desafios, Joe assume as suas obsessões de perfeccionismo, as suas infidelidades, os seus truques, as suas incapacidades e as suas fraquezas. Angelique é uma mulher belíssima, muito serena (magistralmente interpretada por Jessica Lange), completamente vestida de branco, com o rosto parcialmente coberto com um chapéu e um véu branco. Apoia os excessos alcoólicos, químicos e sexuais de Joe, troca com ele olhares cúmplices durante a visualização do monólogo de Denis acerca da morte. Assume a sua alegria perante o agravamento da situação clínica de Joe. O seu rosto, em grande plano, em sequências de montagem paralela, aparece quando Joe atravessa a rua, esboça uma expressão de dor e põe a mão no peito, quando ele está deitado com a máscara de oxigénio lutando pela vida, aparece sorrindo quando Joe, sozinho no estúdio, toca piano e, sempre de cigarro na boca, sofre um ataque convulsivo de tosse. Em *fondue enchaîné*, o rosto de Angelique surge a partir do rosto da enfermeira que, no hospital, o tenta tranquilizar.

O enfarte de miocárdio de Joe é indiciado pelos diferentes gestos de Angelique – e aqui a montagem paralela tem uma função de complementação diegética. A sua identidade misteriosa vai sendo sucessivamente revelada num processo de aproximação a Joe. Angelique tira o véu quando ele fica sozinho no estúdio. Solta os cabelos durante a voz *off* de Jonesy falando do médico que o está a assistir. Coloca as mãos no rosto de Joe quando, durante o comentário acerca da relação com Katie, ele diz «no caso de» colocando a hipótese de morrer. No estúdio enevoado, acaricia-lhe o rosto com serenidade e muito carinho quando Joe, no hospital, se encontra ligado ao ventilador. Compõe-lhe a gola do fato brilhante que Joe irá usar na sequência final e prepara a sua maquilhagem para o espectáculo, num intenso paralelismo – num processo de montagem paralela alternada – com os gestos dos enfermeiros desinfectando, injectando e colocando o soro após a fuga de Joe.

Em câmara subjectiva, Joe vê o rosto de Angelique e ouve a voz *off* de Denis afirmando que a «morte está na berra». Deitado, debilitado, a transpirar, Joe pede a Angelique para se ir embora, assume a certeza dessa ida e, no plano seguinte, os médicos tiram-no dos cuidados intensivos. Numa caminhada, filmado em *travelling* para trás, Joe, com um ar ao mesmo tempo resignado e apaixonado, entrega-se totalmente a uma Angelique que o espera ao fundo de um corredor, de novo com o cabelo apanhado e com o chapéu branco. O plano seguinte é o fechar do saco plástico com o corpo dele, no hospital. Na confrontação simbólica e na fundamentação diegética que enuncia durante o

seu nível de montagem paralela, Angelique é manifestamente a metáfora da morte.

Em *Explicação dos Pássaros*, assiste-se a um cruzamento de planos de montagem paralela onde a atitude dos médicos se confunde com a orquestra e a indumentária circense. O paralelismo total provoca a perfeita sintonia analógica entre os dois universos:

– Este coração não presta – berrou o indiano em entoação de banha de cobra numa feira, num intervalo das gargalhadas do público que se ria do burro estendido no chão, de barriga para cima, a espernear. – Este coração não presta mas qual é, damas e cavalheiros, o coração que presta? Ora tenham a bondade de atentar no meu.

Extraíu de debaixo da camisa uma bola amarrotada de feltro, que aumentava e diminuía ritmicamente accionada por um mecanismo qualquer, ergueu-o ao alto Para que a selecta assistência o possa ver, se alguém quiser tocar que desça à pista, e nesse momento uma criatura coberta de serapilheira surgiu a tropeçar de uma cortina, roubou--lhe a bola com uma palmada, e enfiou-a a trote, nas canelas escanzeladas, por uma porta miudinha. (*Idem*, 1988: 22)

– O enfarte apanhou o coração quase todo – elucidou o indiano no centro da pista, para a família que aplaudia, entusiástica, das bancadas.

Retirou do bolso um volume vermelho, arredondado, que sangrava, e exibiu-o vagarosamente em torno:

– A distinta assistência faça o obséquo de reparar.

O burro de pano dos tios veio a trote farejar o coração, e o doutor afastou-o com um pontapé no seu sapato gigantesco de anhuca. As calças demasiado largas e curtas deixavam ver as meias de listras vermelhas e os pêlos enormes, postiços, nas pernas. O maqueiro que trouxera a mãe para a clínica, mascarado de vendedor de balões de gás, impingia de fila em fila as suas esferas coloridas. (*Ibidem*: 21)

Os médicos estão também presentes num processo de montagem paralela em *All That Jazz*. Após o desfalecimento de Joe durante a crítica de Lesley Perry, projecta-se uma sequência de music-hall que complementa o percurso diegético do documento fílmico estabelecendo uma completa encenação da situação clínica do coreógrafo. Audrey, num sapateado, anuncia «Senhoras e senhores, os médicos». Ao ritmo da bateria e iluminados por intensos holofotes, os médicos que tratam de Joe apresentam-se sucessivamente com gestos de music-hall e, com Audrey ao ritmo intenso da música, explicam o funcionamento do coração e das artérias e confirmam o enfarte de miocárdio. Os médicos aparecem num outro nível de montagem paralela, na rodagem do filme *Alucinação no Hospital*, acompanhando com uma claquette e duas pandeiretas, vestidos de branco e com máscaras protectoras, a dança de Michelle.

Em *Explicação dos Pássaros*, os depoimentos que comentam a vida de Rui e caracterizam a sua personalidade, surgem também num ambiente de circo desde as primeiras páginas do romance. O cruzamento de planos define--se

numa contínua projecção totalmente atemporal. As imagens circenses definem não só a simultaneidade com a decisão e a concretização do suicídio, como também projectam, ao lado das reflexões presentes de Rui, os depoimentos pós-suicídio, encarados, talvez, como projecções prolépticas do narrador. O mundo circense apresenta depoimentos do padrinho (*Ibidem*: 29) que aparece montado num burro a fingir cercado de palhaços anões, mascarados de mulheres de luto (*Ibidem*: 34), brandindo grandes laços vermelhos, da primeira namorada que assume o papel da trapezista (*Ibidem*: 35), do filho que maneja os holofotes das várias cores (*Ibidem*: 40), do professor de Matemática «de bigodes postiços retorcidos, que ergue um alter de papelão que anunciava a giz Vinte Toneladas» (*Ibidem*: 57), do mestre de ginástica, vestido de branco, com um nariz redondo, vermelho, preso com elástico às orelhas (*Ibidem*: 58), e do pai que faz enormes gestos de maestro para o público da família (*Ibidem*: 42), tem a «barba postiça do último número» e confere o dinheiro «da receita, na bilheteira» (*Ibidem*: 91). Na reflexão perante a decisão de suicídio, Rui assume a sua ligação ao circo:

Alheio, ridículo, desastrado, viu-se no espelho a limpar a cara com a toalha e pensou Há quantos anos, dia após dia, repito este número cretino? Porque é que me não despeço do circo ou o circo me não despede a mim?, pensou, enquanto a voz do pai furava os azulejos anunciando, num tom amortecido, o artista seguinte, que o entusiasmo do público afogou de aplausos e de gritos.» (*Ibidem*: 199-201)

Estreitamente ligado ao ambiente de cabaret e de music-hall, o mundo do circo percorre o filme *All That Jazz* e os depoimentos dos que mais directamente estão ligados à vida de Joe: a mãe, a filha Michelle, a ex-mulher Audrey e Katie, a actual companheira. Concretiza-se no trapézio, na rede e na máscara de palhaço usada por Joe na primeira sequência com Angélique; no pianista palhaço que acompanha a dança das duas bailarinas que viveram com Joe e na encenação clownesca das lágrimas de Audrey, Katie e Michelle no filme *Alucinação no Hospital*, apresentadas como serpentinas que se desenrolam saindo dos olhos delas.

Em *Explicação dos Pássaros*, Rui aparece no espaço onírico e paralelo do circo. As vozes deixam de ter um carácter marcadamente proléptico e assumem as características simbólicas e metafóricas da montagem paralela:

Uma criança minúscula, descalça e de rabo ao léu, entrou pela loja numa marcha bamboleada de pato: o espaço entre o nariz e a boca vidrava-se de ranho. O cabelo sujo e espetado crescia em todas as direcções à maneira de um arbusto de espinhos. O tio, vestido de ilusionista, afastou o manto e apontou o garoto, com a varinha, à irrisão geral: – E agora, damas e cavalheiros, vou transformar esta tenra criatura num professor de liceu. – Bom dia, colega – declarou ele para o miúdo, e o coxo considerou-o com espanto. (*Ibidem*: 36-38)

– Levantou-se para beber água porque o cuspo lhe amargava na boca, e distinguiu, do outro lado das cortinas, a paisagem (...) a mesma névoa pegajosa e fria. (...) Ergueu-se numa explosão de aplausos ( parte da família, de pé nos bancos de madeira, vitoriava-o entusiasticamente, as mãos entrechocavam-se num frenesim unânime, as bocas abriam-se e fechavam-se silabando o seu nome), e dirigiu-se ao quarto de banho acompanhado pelo cone de luz de um projector, com o fato de palhaço do pijama dançando comicamente à sua volta. As pálpebras maquilhadas de olheiras, o nariz avermelhado e a barba por fazer provocaram a hilaridade da assistência: um tio gordo, ao fundo, de goela escancarada, batia com as palmas nos joelhos sufocado de riso. (*Ibidem.* 199-201)

Barbeou-se no banho a apalpar ao acaso o queixo e as bochechas, e ao sair da água, embrulhado na toga do lençol, com a testa calva coroada de cabelos molhados, idêntico aos senadores romanos do cinema, verificou que a companhia inteira, em fato de gala, exuberante de plumas e de capas de veludo, o observava, apinhada em silêncio junto à cortina dos artistas. A irmã da música, semioculta pela silhueta quadrada, reluzente de músculos, do professor de ginástica, limpava as lágrimas com um lenço discreto (...) O médico indiano, com uma agulha enorme a atravessar-lhe o peito magro de faquir, preenchia a certidão de óbito apoiando o papel num dos joelhos esqueléticos. A orquestra (três ou quatro primos de melenas fúnebres, instalados num estrado ao pé da pista) lançou-se desafinadíssima, num tango cadavérico, e ele principiou a enxugar-se ao ritmo da bateria à medida que o seu tronco difuso reaparecia, de baixo para cima, no espelho. (*Ibidem.* 202)

e descia para o rés-do-chão da estalagem, perseguido pelo cone do projector pela música fúnebre da orquestra, relanceou os olhos pela multidão de caras familiares dos artistas que o observavam, amontoados perto da cortina, disfarçados pela maquilhagem, pelos narizes postiços, pelas perucas, pelas plumas, e de facto, não conseguiu distinguir a mãe por entre aquele emaranhado confuso. (*Ibidem.* 208)

Em *All That Jazz*, durante a agonia de Joe, o seu duplo – Joe Gideon realizador – pergunta-lhe «Queres filmar agora?». Neste nível de montagem paralela, assistimos à rodagem de um filme intitulado *Alucinação no Hospital* com *plateau*, palco, *claquettes*, equipa de filmagem, carris, gruas e a câmara de filmar de Joe. A rodagem é essencialmente composta por quatro sequências correspondentes às canções e danças interpretadas sucessivamente por Audrey, Katie, as antigas namoradas de Joe e Michelle. Joe, o duplo realizador, vai dando ordens, organizando planos sempre em contacto constante com Joe, moribundo, deitado numa cama, ligado ao ventilador e presente no *plateau*. Pergunta-lhe se ele quer imprimir a cena, comenta com ele as letras das canções e chama-lhe a atenção para a deixa esquecida. Num palco onde se projecta o filme da operação de Joe, Audrey, Katie e Michelle dançam e cantam pedindo a Joe que mude de vida, que abandone a vida desregrada e pouco saudável, mostrando-lhe o seu amor e dedicação, exteriorizando o seu sofrimento em caso de morte

e suplicando-lhe que não morra. Os sons da orquestra alternam com os sons agudos do monitor cardíaco.

*Explicação dos Pássaros* também coloca num ambiente de circo as esposas de Rui num processo antitético, em termos sentimentais, ao ocorrido no texto fílmico:

– Senhoras e senhores, meninas e meninos, selecto público que tanto nos honra com a sua comparência e entusiasmo – anunciou o anão fazendo parar o Bolero de Ravel com a manga estendida. – Temos a honra de vos apresentar As Esposas, por favor. (...) – Nunca nos quisemos casar – disseram elas em coro –, o matrimónio não passou de um lamentável equívoco da nossa parte.» (*Ibidem*: 230-231)

Joe exige ao seu duplo, agonizante, a deixa «Não quero morrer. Quero viver.» Ligado ao ventilador, Joe não tem forças para reagir. O realizador aceita afirmando «Se não o podes dizer, não podes. Temos de cortar, mais nada.» Rui, em *Explicação dos Pássaros*, também não reage à pergunta do psicólogo, domador de tigres:

A indecisão – afirmou o psicólogo vestido de domador de tigres, com uma cadeira na direita e um chicote na esquerda – eis um dos traços fundamentais do seu carácter. Se lhe perguntarem se lhe apetece viver ou morrer fica horas a fio a passear no quarto, de mãos nos bolsos, sem saber a resposta. Experimentem.

Bateu violentamente com a chibata no chão, deu dois passos para mim, encolhido e magro no topo de uma peanha colorida, questionou em gritos que ecoavam

– Queres viver? Queres morrer?

Recuou de braços abertos perante a evidência do meu silêncio, e concluiu erguendo a sobrancelha para o público vencido.» (*Ibidem*: 37)

A simultaneidade da polifonia e a visão metafórica deste cruzamento definem-se sobretudo na alegoria do suicídio. A banda sonora circense – O Bolero de Ravel – define também o carácter polifónico desta montagem. Ela cria o *suspense*, o *crescendo* de uma situação, as caminhadas rítmicas, o pulsar polifónico da decisão até à consecução do acto. O *crescendo* estabelece-se através da progressiva entrada de cada núcleo instrumental, tal como a reflexão do monólogo se desenvolve através da progressiva entrada de cada núcleo de vozes. O tema é progressivamente completado por cada vez mais instrumentos, tal como a projecção romanesca se adensa cada vez mais, através das várias recordações e dos vários depoimentos que, por sua vez, completam e esclarecem os vários acontecimentos. Os múltiplos sons e ritmos vão-se adensando, tal como se vão completando os múltiplos pontos de vista.

O suicídio é o fim desse Bolero. O circo define-o e anuncia-o como um espectáculo. No ambiente de circo, após a introspecção acerca da sua vida e a recordação da sua relação com os filhos, apresenta-se a primeira abordagem

de uma morte<sup>1</sup>. O contínuo paralelismo entre o circo e o suicídio vai sendo cada vez mais denso e cada vez mais cruzado, mais acelerado. A iminência de um suicídio próximo é anunciada pelo circo que identifica o último banho de Rui:

– Senhoras e senhores, meninas e meninos, respeitável assistência, eis-nos prestes a alcançar o momento culminante do nosso espectáculo de hoje – urrou ele dando cambalhotas veementes ao redor da pista – O Grande Circo Monumental Garibaldi oferece-vos ao vivo o número único, não televisionado, do suicídio do seu principal artista. (...) Como podem verificar o inolvidável Rui S. procede neste instante ao seu último banho. (*Ibidem*: 201)

– A derradeira refeição do malgrado historiador – anunciou o anão com uma cambalhota sarcástica perante os risos divertidos da plateia. (*Ibidem*: 209)

– Depressa depressa – gritou a voz do pai a bater as palmas do lado de fora das rolotes. – Falta meia hora para o espectáculo começar. (*Ibidem*: 101).

– O infausto jovem – soluçou pomposamente o anão a designar-me com o indicador bombástico à família nas bancadas – vai abandonar a estalagem para o seu último e derradeiro passeio. Estamos prestes a chegar, senhoras e senhores, ao ponto mais alto, ao vértice, ao acme, ao cume, ao paroxismo do nosso inolvidável espectáculo. Maestro, o Bolero de Ravel. (*Ibidem*: 213-214)

Em *All That Jazz*, o último nível de montagem paralela – a encenação final da morte de Joe Gideon é também anunciado por alguém:

Ele deixou-se adorar, mas não amar. E o seu êxito no mundo artístico igualou os seus falhanços no que toca a relações pessoais. Foi aí onde ele estragou tudo. (...) tornou-se jogador número uno, ao ponto de não saber onde o jogo terminava e começava a realidade. Para este tipo, a única realidade é a morte. Na sua última aparição no palco da final vida – podem aplaudir se quiserem – Mr. Joe Gideon.

Na plateia, assistindo ao espectáculo final, estão todas as pessoas da vida de Joe: os amigos, as antigas namoradas, os produtores, os médicos, as enfermeiras, as bailarinas, o actor que faz de Joe quando jovem, Stacey, Audrey, Kate e Michelle. Em *Explicação dos Pássaros*, todos estão presentes para a encenação do suicídio de Rui:

---

<sup>1</sup> «Outra metáfora – a terceira grande metáfora do texto – se mistura a esta: o circo, em que a personagem, ao mesmo tempo actor e espectador, encena a sua vida e a sua morte, transformando-as em espectáculo, numa visão amarga, irónica, cruel, voluntariamente desmitificadora da visão do circo como círculo mágico da infância» (GERSÃO, 1983: 103).

A irmã mais nova, de saiote e luvas brancas até ao cotovelo, pintadíssima, em equilíbrio numa bicicleta de uma roda só, desenhou no ar, de braços afastados, dois arabescos graciosos com os pulsos:

– Estamos cá todos, estamos cá todos – ronronou ela na sua vozinha amuada de boneca. – Não podíamos perder a morte dele, não é?» (*Ibidem*: 203)

Nesta encenação final, Joe canta e dança vestido com o fato preto brilhante oferecido por Angelique. As duas bailarinas são manequins anatómicos representando a circulação sanguínea. O esquema articulado do palco que eleva Joe durante a dança tem a mesma estrutura da mola do ventilador. Joe canta «Bye bye life, bye bye hapiness» e «I think I'm gone a die». No fim da canção, abraça algumas pessoas da assistência. Os sons da orquestra são interrompidos pelo som agudo do monitor cardíaco. Todos aplaudem. O cardiologista olha para o relógio.

Em *Explicação dos Pássaros*, o *crescendo*<sup>2</sup> de *suspense* continua a ser marcado pelo circo e pela cadência do Bolero de Ravel. A sucessão dos factos e a visualização sucessiva dos pequenos indícios são constantemente concretizadas e explicadas no ambiente de circo, definindo a prolepse e encenando o último espectáculo de um modo burlesco e publicitário. O processo de montagem paralela torna-se cada vez mais acelerado:

Roçou pela mesa (...) a caminho da saída, e de passagem tirou uma faca grande de serrilha, do aparador dos pratos e dos copos, enquanto o anão, subitamente iluminado por um violento foco lilás, vociferava: – Senhoras e senhores, meninas e meninos, respeitável público, façam a fineza de observar convenientemente a terrível arma do suicídio: não existe truque, não existe chicana, não existe aldrabice: trata-se, como verificam, de legítimo e autêntico aço inoxidável de fabrico português, o mesmo que conquistou Lisboa aos mouros, dilatou a Fé e o Império, torneou o globo, e actualmente empurra o arroz para o garfo, e o ajuda a extrair, com delicadeza incomparável, as espinhas da pescada no restaurante. E num tom teatralmente interrogativo de final de episódio, destinado a estimular a curiosidade da assistência: – Como irá o inventivo Rui S. utilizá-la? (...) – A gerência, damas e cavalheiros – berrou o anão com ar solene –, desejava de obsequiar os seus selectos espectadores, distribuirá envelopes-mistério recheados de diversas prendas aos que acertarem no método de suicídio escolhido pelo desventurado professor de História graças à gentil colaboração dos Preservativos Donald.(...) Guardou a faca no blusão sem que o empregado, de olhos fechados, o notasse, e abandonou a sala de jantar a caminho da rua.» (*Ibidem*: 210-211)

O cabo da faca apertava-lhe as costelas, o bico da lâmina picava-lhe a cintura: de pé no cascalho, à entrada da estalagem, escutava o rumor de tarântula do público (...) percebia a custo o jogo dos holofotes lá em cima (...) Não posso falhar, pensou ele,

---

<sup>2</sup> Este *crescendo* e o cruzamento contínuo de planos define-se constantemente nas páginas 218, 219, 220, 225, 226, 233, 234, 236, 238, 240 e até ao fim.



tenho de conseguir um número decente. (*Ibidem*: 216-217).

[...] – temos a honra de vos anunciar que o insigne Rui S. irá proceder, dentro de mui escassos momentos, à histórica consumação do seu arrojado número. (*Ibidem*: 243)

[...] e à medida que os olhos se esvaziavam e deixara de escutar, progressivamente, os aplausos entusiasmados da assistência, conseguiu distinguir, para lá da pista do circo resplandecente de luzes, os contornos da cidade do outro lado da ria, que se apequenavam devagar até se sumirem por completo no nevoeiro descolorido da manhã. (*Ibidem*: 246)

Uma relação dialógica entre duas expressões estéticas. Um texto fílmico estreado em 1979, um texto literário publicado em 1981. Duas formas de encenar a vida e a morte. Duas estruturas de montagem – montagem cinematográfica e montagem romanesca. Na realização narrativa, uma mesma estrutura: a montagem paralela. É a montagem paralela de um escritor e de um cineasta: António Lobo Antunes e Bob Fosse. Uma montagem paralela em cada documento e um conjunto de paralelismos estruturais e simbólicos entre *All That Jazz* e *Explicação dos Pássaros*.

*All That Jazz* está na memória estética de António Lobo Antunes, na organização intertextual de *Explicação dos Pássaros*? Ou é a memória estética do leitor atento que estabelece os paralelismos inerentes à inevitável relação dialógica entre o cinema e a literatura? Nessa relação, a montagem paralela estruturou a opinião do leitor e projectou um conjunto de paralelismos críticos.

## Bibliografia

ANTUNES, António Lobo (1988), *Explicação dos Pássaros*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

DREVET (1999) in VRAY, Jean-Bernard, *Littérature et Cinéma – Écrire l'image*, Publications de l'Université de Saint-Étienne.

GEADA, Eduardo (1998), *Os Mundos do Cinema*, Lisboa, Editorial Notícias.

GERSÃO, Teolinda (1983) «António Lobo Antunes – *Explicação dos Pássaros*», *Colóquio Letras* n.º72, Março.

MARTIN, Marcel (1955), *Le Langage Cinématographique*. Paris, Éditions du Cerf.

STANGERUP, Henrik (1997) «Dossier Les écrivains cinéastes», in *Magazine Littéraire* n.º354-mai.

# **Da Didáctica do Manual: *surgimento e queda ou renovação do manual escolar?***

*José Esteves Rei*

Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro

## **Introdução: Algumas perguntas**

1 – Onde devem nascer os critérios a seguir na escolha de manuais escolares? – Do saber? Dos alunos? Dos professores? Dos encarregados de educação? Do meio, ou seja, da sociedade? Das concepções de educação, dominantes na época?

2 – É de questionar a existência do manual escolar, como acontecia nos anos setenta, ou é ele hoje imprescindível?

3 – Qual a finalidade do manual escolar? Qual a sua eficácia relativamente a essa finalidade? Essa eficácia é visada por todos os intervenientes na sua produção, divulgação e utilização: Ministério, autores, editoras, professores, Encarregados de Educação, alunos? Em que medida?

4 – A escolha de manuais é uma realidade de hoje ou de sempre? Actualmente, os professores são soberanos na sua escolha, e ontem? Havia escolha ontem? Os critérios de hoje serão os mesmos de ontem?

5 – O manual será apenas um processo de pedagogização do saber ou será algo mais do que isso?

## **I – Notas soltas de carácter histórico**

### **1. O manual escolar e a sua tríada**

O manual escolar é o vértice de um triângulo constituído, para além dele, pela sociedade e pela escola. Assim, ele existe sempre em função de uma escola, a qual se insere numa determinada sociedade, o mesmo é dizer, num dado tempo e num dado espaço.

### **2. O manual em alguns lugares e em vários tempos**

De entre os primeiros manuais que nos vêm à mente destacam-se A *Retórica* de Aristóteles, usada particularmente na escola isocrática da Grécia do século IV a. C., e a *Instituição Oratórias*, de Quintiliano, no século I d. C., e

empregado pela escola romana que o próprio autor criara sob o domínio do imperador Vespasiano. Ambos tiveram um impacto grande no seu tempo, na sua época e na sua escola. O segundo viria a conhecer um futuro promissor, acabando por influenciar grande parte dos manuais de retórica até ao século XIX – lembremos que esta mais do que uma disciplina foi uma escola milenar .

No século XVI, a maneira de transmitir o saber entre professores e alunos dos colégios universitários parisienses, «consistia quase unicamente na leitura de um dos raros livros de que os colégios dispunham», segundos nos informa Jean Lacouture (1993: 63). É, porém, no século seguinte, entre 1627 e 1657, que vemos surgirem as primeiras reflexões sobre o manual, *avant la lettre*, visto que este aparece, de facto, na segunda metade do século XVIII. Nesta altura, como afirma Ortega e Gasset (1946: 49), «era forçoso saber muitas coisas cuja extensão e variedade excedia a capacidade de aprender, [e] se intensifica e amplia também, simultaneamente, a actividade pedagógica, o ensino».

A primeira teorização do manual, como dissemos, data do século XVII e foi produzida por Comênio (1985: 228-291, adaptado), na sua *Didáctica Magna*. Sob o título, *Como é possível ensinar a todos com os mesmos livros*, este pedagogo avança os princípios seguintes, para atingir esse desiderato.

1. Deve haver apenas um livro na classe, porque todos sabem que a pluralidade dos objectos distrai os sentidos.

2. Todo o material escolar, isto é, quadros, cartazes, livros elementares, dicionários, tratados acerca das artes e das ciências, etc. deve estar preparado.

3. Não deve ter-se receio de, assim, fomentar a preguiça dos professores, pois tal como o pregador se serve de uma tradução, não feita por ele, para explicar a doutrina e instruir os seus ouvintes, também aos alunos pouco importa que o próprio professor ou qualquer outro antes dele tenha preparado a sua lição, desde que aquilo que é necessário esteja pronto e o professor ensine o seu uso exacto.

4. Estes livros deverão ser conformes às nossas leis da facilidade, da solidez e da brevidade e contar para todas as escolas tudo o que é necessário, de modo completo, sólido e aprimorado. E que exponham todas as coisas de modo familiar e popular, para que tornem tudo acessível aos alunos, de modo que o entendam por si, mesmo sem qualquer professor.

5. Gostaria que esses livros fossem compostos em forma de diálogo, pois nada há de mais natural que a conversação, pela qual, pouco a pouco, o homem pode ser conduzido onde se quer e sem que ele se aperceba disso.

6. Será bom que os livros utilizados sejam da mesma edição de tal modo que as páginas, as linhas e todas as outras coisas concordem por causa das citações e da memória local.

O século XIX caracteriza-se pela exiguidade de manuais, que é uma constante. Dois reputados pedagogos nos dão disso notícia: A. Cardoso

Borges de Figueiredo e Adolfo Coelho. O primeiro (Figueiredo, 1954) dava-nos o testemunho seguinte, no «Prólogo» da obra, *Lugares Selectos dos Clássicos Portugueses nos Principais Géneros de discurso Prosaico*:

Muito tempo há que nas escolas portuguesas se desejava uma colecção de *Lugares Selectos dos nossos Clássicos*; [...] A esta bem reconhecida necessidade acudiu enfim o zelo do Conselho Superior de Instrução Pública; o qual, entre os seus primeiros cuidados, teve o de encher uma lacuna tão estranhável, cometendo a um de seus membros o trabalho de compilar uma *Selecta Clássica*.

Adolfo Coelho (1895: 4-6), referindo-se ao ensino do Português nos anos 60 desse mesmo século afirma: «Faltava porém o material para o ensino; faltavam as instruções, os preceitos didácticos; não havia edições escolares dos clássicos nacionais; [...] o ensino desandou logo de começo em secas análises gramaticais e lógicas, e classificações de tropos e figuras.»

## II – O manual escolar hoje

### 1. Um facto e três consequências

François Richaudeau (s.d.: 3), fazendo-se eco do pensamento da Unesco, afirma: «Os manuais são actualmente – e desde há muito tempo – o meio de ensino mais utilizado no mundo, arrastando, por isso mesmo, consequências notáveis de natureza económica, pedagógica e social.»

Deixando de lado a primeira e a última dessas dimensões, sublinhemos, com o autor, a dimensão pedagógica. Assim, a escolha de um manual:

a) representa possibilitar ou facilitar, impor ou proibir, concepções concretas a respeito da formação intelectual, cultural, ideológica e afectiva aos futuros cidadãos;

b) representa, ainda, assumir uma determinada relação pedagógica (professor/aluno) conforme a sua estrutura seja directiva ou semidirectiva, informal ou marcada, individual ou colectiva.

### 2. Definição

O mesmo autor avança a definição seguinte (*idem*, s.d.: 3):

«Um manual é um material impresso, estruturado, destinado a ser utilizado no processo de aprendizagem e de formação concertada.

Isto aplica-se tanto a um atlas, a uma enciclopédia, uma antologia de textos, a um manual escolar propriamente dito de aprendizagem da leitura, de matemática, de ciências, de literatura, de língua, a uma gramática, etc..

Em última instância, todo o texto impresso (jornal, obra literária, técnica,

científica ou filosófica) pode desempenhar a função de manual, na medida em que ele é integrado sistematicamente num processo de ensino e de aprendizagem.»

### **3. Categorias de manuais e critérios mínimos**

- a) Obras representando uma progressão sistemática
- b) obras de consulta e de referência

As primeiras oferecem (*idem, ibidem*, s.d.: 3) «uma ordem para a aprendizagem tanto em relação à organização do conteúdo (em capítulos, lições, parágrafos) como à organização do ensino (apresentação da informação, comentários, aplicações, resumo, avaliações, etc.)». É a esta categoria que geralmente se refere a denominação escolar de manual.

Tais manuais deveriam preencher os critérios mínimos seguintes:

- 1) Valor da informação (quantidade, selecção, valor científico);
- 2) Adequação dessa informação ao meio e à situação cultural e ideológica;
- 3) Acessibilidade dessa mesma informação: existência de tabelas, de índices, remissões de uns capítulos para outros, compreensão da informação, legibilidade material, a clareza tipográfica e linguística, etc.;
- 4) Coerência pedagógica: coerência interna (ordem e divisão das unidades, equilíbrio das sequências, exercícios, instrumentos de avaliação, etc.), mas também coerência externa, quer dizer, com os modelos pedagógicos preconizados pelas autoridades escolares e os docentes, tal como a consideração do nível dos alunos e dos professores.

Quanto às obras de referência, estas não implicam em si qualquer organização da aprendizagem, sendo sempre possível a consulta da sua informação.

### **4. Plano de análise de manuais**

São quatro os aspectos a ter em conta na análise de manuais, segundo as instruções da UNESCO (Richaudeau, s.d.) .

- 1. O conteúdo – a ser apreendido sob as dimensões seguintes: a sociológica e a ideológica, a científica e a pedagógica.
- 2. A comunicação – na qual há que distinguir: o sentido da comunicação, as formas da mensagem, a legibilidade e a densidade.
- 3. O método – cujo estudo abarca a organização, a utilidade e a adaptação do manual (a alunos, a professores, ao meio, às concepções de educação...
- 4. A sua materialidade, ou seja, o manual enquanto objecto material

– onde entram dados como a robustez, o manejo e o preço.

A análise de cada um destes aspectos desdobra-se em três tipos de indicadores: a) indicadores rápidos (resultantes de uma consulta imediata do manual ou do seu conteúdo manifesto, isto é, sem qualquer interpretação).

b) Análise quantitativa (à qual se chega por pesagem e comparação da importância dos diferentes itens, exercidas quer sobre a totalidade quer sobre partes do manual – no que diz respeito ao texto das lições, aos exemplos, às leituras complementares propostas, às ilustrações e gráficos, aos exercícios e às perguntas (por exemplo, no enunciado de problemas de matemática).

c) Análise qualitativa aprofundada – as metodologias a seguir são diversas, mas procuram sempre chegar à significação e à interpretação do manual.

## 5. O avaliador profissional

Há autores (Matos e Carvalho, 1984: 1-3, adaptado) que, a propósito da avaliação, salientam o facto de «pesar» e «pensar» terem a mesma origem etimológica, pois o peso e o pensamento determinam a importância das atitudes e das decisões. A partir daqui, estabelecem mesmo um perfil do avaliador profissional, opondo-o a um avaliador leigo na matéria.

Dessa oposição nascem os elementos que organizamos no quadro seguinte:

A V A L I A D O R	
P R O F I S S I O N A L	L E I G O
Objectividade	Subjectividade
Sistematização	Improvisação
Racionalidade	Emotividade
Relevância	Interesse
Pluralismo	Singularidade
Precisão	Imprecisão

Como conclusão, salientáramos a nobreza, a excelência e o compromisso que representa para os professores, hoje, a actividade pedagógica de escolha dos manuais, relativamente a todos aqueles que com eles vão trabalhar – lembraríamos o tempo em que o manual era imposto como livro único. Estou seguro que todos os participantes neste Seminário estão conscientes dessa realidade, como o prova a sua presença aqui. Por esse facto, vos felicito e me regozijo por poder estar entre vós.

### III – O manual como instrumento didáctico: dimensões várias – *De que falamos ao falar de manual escolar?*

1. *O Manual escolar* – Trata-se, segundo Gérard e Roegiers (1999: 74-91), de:

- um extraordinário veículo do pensamento e da cultura,
- precioso auxiliar na aprendizagem de qualquer matéria,
- ponto de apoio para o mestre,
- fonte de informação.

2. *Alternativas ao manual tradicional escolar* – Entre elas, ainda segundo o autor (*idem, ibidem*: 3) atrás citado, contam-se as seguintes:

- passagem de um só livro para o aluno e até para o professor para recursos didácticos indispensáveis – compêndios, livros de textos e outros livros de consulta
- *livro-guia* e trabalhos a partir de obras e material de consulta (*Plano Dalton*)
- três livros: o *livro-base* estimula e orienta o trabalho do aluno; o *livro-chave* verifica os resultados; e *livro-prova* verifica até que ponto o alunos atingiu os objectivos (*Sistema Winnetka*)
- *livros de base* (livros de estudo e de trabalhos); *livros de leitura* (aperfeiçoamento desta e ampliação dos conhecimentos); *livros de referência* (recolher um dado ou informação, esclarecer dúvidas); e *livros de controlo* (o aluno verifica se alcanço o objectivo) (*Garcia Hoz*)
- sistema de recolha de informação por *fichas* – *fichas de instrução* (condensam o material informativo); *fichas de recuperação* (destinam-se a alunos menos dotados e com dificuldades); *fichas de desenvolvimento* (para alunos com mais capacidades); *fichas de exercícios* (trabalhos para aplicação prática) (*fichas de Robert Dottrens*).

3. *Críticas ao manual escolar – verso (negativo) de medalha* – Aparecem as seguintes, de acordo com Costa Ramalho (1972: 27-84):

- instrumento monopolarizador do ensino;
- um todo completo e fechado cujo conteúdo o professo ensina e o aluno aprende
- elemento em torno do qual se desenrola toda actividade da aula.
- regulador de actividades
- meio de embrutecimento, assassinos do espírito crítico e geradores de semi-analfabetos, servidores dos programas mas distantes da

criança e do jovem; escravizadores dos próprios professores

4. *Deficiências do manual escolar* – Entre as mais correntes, e ainda segundo o mesmo autor, encontramos:

- organização e sistematização deficientes das matérias dos Programas
- inadequação à actualidade dos processos didácticos
- selecção acriteriosa de textos, materiais e actividades
- exposição de matérias sem interesse e até desmotivante
- preocupação maior com a componente científica do que com a componente pedagógico-didáctica
- linguagem inacessível ao público-alvo
- excesso de imagens, cor(es), gráficos e esquemas
- escolha possível dos livros por pessoas não habilitadas para o fazerem.

5. *Funções do manual escolar para o aluno* – Gérard e Roegiers (1999: 74-91) subdivide-as em dois grupos:

a) *Relativas à aprendizagem*

- transmissão de conhecimentos;
- desenvolvimento de capacidades (actualização de um saber-fazer, permitindo a realização de desempenhos) e competências (conjunto de capacidades permitindo apreender uma situação e responder-lhe de modo pertinente);
- consolidação de aquisições;
- avaliação de aquisições;

b) *Relativas à interface com a vida quotidiana e profissional*

- ajuda na integração das aquisições – *integração vertical* (conexão de saberes e do saber-fazer que estão a montante e a jusante de uma mesma disciplina) e *integração horizontal* (combinação de capacidades e de competências adquiridas através de diversas disciplinas)
- função social e educacional – referindo-se mais do que ao saber-fazer ao saber-ser em sociedade: comportamentos, hábitos, atitudes, saúde, higiene... uma função secundária de quase todos os manuais, exceptuando, p. ex., o de Matemática.

6. *Funções do manual escolar para o professor* – São assim enumeradas pelo autor citado no ponto anterior:

- informação científica e geral
- formação pedagógica e didáctica ligada à disciplina
- ajuda nas aprendizagens e na gestão da aula
- ajuda na avaliação das aquisições



## Conclusão

Como conclusão, salientaríamos a nobreza, a excelência e o compromisso que representa para os professores, hoje, a actividade pedagógica de escolha dos manuais, relativamente a todos aqueles que com eles vão trabalhar – lembraríamos o tempo em que o manual era imposto como livro único. Estou seguro que todos os participantes neste Encontro estão conscientes dessa realidade, como o prova a sua presença aqui. Por esse facto, vos felicito e me regozijo por poder estar entre vós.

## Bibliografia

COELHO, Adolfo (1895), *O Ensino da Língua Portuguesa nos Liceus*, Porto, Magalhães e Moniz.

COMÉNIUS (1985), *Didáctica Magna*, 3ª ed., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

FIGUEIREDO, A. Cardoso Borges de (1854), *Lugares Selectos dos Clássicos Portugueses nos Principais Géneros de discurso Prosaico*, 3ª ed., Coimbra, Imprensa da Universidade.

LACOUTURE, Jean (1993), *Os Jesuítas. – A Conquista*, Vol. I., Lisboa, Círculo de Leitores.

MATOS, Francisco Gomes e CARVALHINHO, Nelly (1984), *Como Avaliar um Livro Didáctico – Língua Portuguesa*, São Paulo, Livraria Pioneira Editora.

ORTEGA Y GASSET, José (1946), *Missão da Universidade*, Porto. Seara Nova.

RAMALHO, Costa (1972), *Os Livros Escolares*, Edição do autor.

RICHAUDEAU, François (s.d.), *Conception et production des manuels scolaires. Guide pratique*, Genève, Unesco.

ROEGIERS, François-Marie Gérard Xavier (1998), *Conceber e Avaliar Manuais Escolares*, Porto, Porto Editora.

# **Promover um destino termal: optar por uma aproximação individualista ou colectiva?**

## **O caso das termas do Alto Tâmega**

*Veronika Joukes*

Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro

### **Introdução**

Vivemos numa altura em que os agentes económicos tomam consciência de que sozinhos não vão tão longe. Nas áreas mais diversas, constatamos vários tipos de aproximação, de colaboração e de interligação cada vez mais intensa.

Nesta comunicação pretendemos, a partir de conceitos chave neste domínio, analisar a promoção de um destino termal. Começaremos por uma breve reflexão teórica relacionada com os dois conceitos «trabalhar em rede» e «parceria», para depois a confrontarmos com o estudo de caso seleccionado, a saber o núcleo termal do Alto Tâmega.

Os dados em que assenta este texto foram recolhidos através de pesquisa documental e directamente por entrevista<sup>1</sup>, e a nossa hipótese de trabalho é a de que seria conveniente que os concessionários termais do Alto Tâmega trabalhassem mais em rede, ou através de parcerias, a nível regional, nacional e internacional, com vista a venderem melhor o seu produto base: a água minero-medicinal.

### **Trabalhar em rede e criar parcerias: aspectos teórico-conceptuais**

Fala-se muito em «trabalhar em rede» e «criar parcerias» como soluções *passé-partout*, mas o que é que isso implica exactamente?

Assim, relativamente ao conceito de «trabalhar em rede» referimos três (grupos de) autores: Jan A. G. M. van Dijk (2001), Jessica Lipnack/Jeffrey

---

<sup>1</sup> No último dia do mês de Fevereiro fiz um pedido por escrito para a realização de uma entrevista no âmbito do meu doutoramento, mais especificamente acerca dos conceitos termalismo, turismo e parcerias/redes. Comunicámos que o intuito era focar-nos no turismo termal da nossa região, nomeadamente num contexto de publicidade/marketing. As cartas foram sempre dirigidas aos responsáveis máximos das entidades contactadas: a Direcção de Turismo da UNICER, a Administração das Águas de Carvalhelhos, S.A. e a Empresa Municipal Gestão dos Equipamentos do Município de Chaves, na qualidade de concessionário das termas locais.

Stamps (1994) e Kai Riemer/Marcel Gogolin/Stefan Klein (2002). Todos eles se baseiam ou contradizem as teorias de Manuel Castells<sup>2</sup>.

Jan A. G. M. van Dijk<sup>3</sup> (2001) define «rede» de uma maneira muito simples, ou seja, como um sistema relativamente aberto que interliga outros sistemas mais fechados. Normalmente trata-se no mínimo de três pessoas, grupos, organizações e/ou sociedades. Conforme este especialista em Ciências de Comunicação, o homem pode aumentar as suas capacidades de adaptação interagindo, variando e seleccionando mais dentro de redes.

Por sua vez Jessica Lipnack e Jeffrey Stamps (1994: 18) distinguem cinco padrões comuns como os princípios de organização para o século XXI. Não só estão na base de todas as redes, como podem ser aplicados perfeitamente noutras áreas. Em vez de definir uma rede, preferem enquadrar o conceito dentro de um conjunto de cinco características, a saber:

### **Unificação como objectivo principal**

O objectivo é a cola e o motor. Opiniões, valores e intuítos em comum mantêm uma rede unida.

### **Membros independentes**

Independência é um pré-requisito para a interdependência. Cada membro da rede, seja uma pessoa, uma empresa ou um país, pode exteriorizar-se como sendo autónomo, enquanto está a beneficiar do facto de fazer parte de um grupo.

### **Ligações voluntárias**

Basta acrescentar ligações. O que distingue as redes são as ligações, muito mais profusas e omnidireccionais do que em qualquer outro tipo de organização. O crescimento em variedade de canais de comunicação faz com que, pessoas e grupos interajam mais frequentemente e que a confiança seja fortalecida. Isso ajuda a reduzir os custos e a criar melhores oportunidades.

### **Líderes múltiplos**

As redes favorecem o aparecimento de líderes, e não os rejeitam. Cada pessoa ou grupo, numa rede, tem algo de único para acrescentar ao processo, em determinada altura. Com mais do que um líder a rede, no seu conjunto, é muito maleável.

---

<sup>2</sup> Castells, Manuel (1996), *The Information Age: Economy, Society and Culture. Vol.I: The Rise of the Network Society*. Cambridge MA. Oxford UK: Blackwell Publishers; Castells, Manuel (1997), *The Information Age: Economy, Society and Culture. Vol.II: The Power of Identity*. Malden MA. Oxford UK: Blackwell Publishers; Castells, Manuel (1998), *The Information Age: Economy, Society and Culture. Vol.III: End of Millennium*. Malden MA. Oxford UK: Blackwell Publishers.

<sup>3</sup> Jan A. G. M. van Dijk, professor na universidade holandesa de Twente, é perito na área de comunicação. Tem o seu próprio *Web Site*: <http://www.gw.utwente.nl/vandijk>.

### **Níveis integrados**

Redes são multi-niveladas. As redes envolvem quer a hierarquia, quer a pirâmide invertida, a «*lower-archy*» o que as leva à acção em vez de os limitar a formular recomendações para outras pessoas.

A interpretação mais relevante, no entanto, foi encontrada em Kai Riemer, Marcel Gogolin e Stefan Klein (2002) da Universidade de Münster. E é sobretudo neste trabalho, desenvolvido no quadro de um projecto de investigação DOMINO (IST – 2000 – 29545; apoiado pela UE), que baseamos o nosso ponto de vista teórico do conceito «rede», já que o estudo de caso por nós escolhido lida com redes num contexto empresarial.

O objectivo principal destes autores é classificar redes de organização de empresas, mais do que definir todas as variantes. Mesmo assim, os autores formulam uma definição bastante genérica de uma rede (inter-)empresarial, baseando-se na definição de uma rede social de Mitchell<sup>4</sup>. Concluem que uma rede empresarial pode ser definida pelas relações entre um certo conjunto de organizações independentes (a estrutura da rede; que tipo de relações) e as suas interacções dentro da própria estrutura (o processo da rede; a forma como os actores interagem). As ligações são sobretudo baseadas em intercâmbios económicos, de informações ou de conhecimento. A rede pode ser perfeitamente distinguida do seu ambiente envolvente e prosseguir em torno de um objectivo comum, enquanto cada participante tem – simultaneamente – os seus objectivos individuais específicos.

Redes podem ser o resultado de processos espontâneos, ou ainda ser provenientes de actividades de engenharia premeditadas por uma entidade motora (seja uma instituição pública, uma pessoa individual ou uma empresa). Ambos os tipos de processo de formação podem ser considerados como reacções sobre influências circundantes (como mudanças, indicadores de mercado).

Para poder distinguir uma rede de outras formas organizacionais, é preciso analisar as suas características. Os autores que vimos seguindo, enumeram (e descrevem) as seguintes:

- Projectos a médio ou até a longo prazo
- Mecanismos de coordenação híbridos, baseados na confiança e na previsibilidade

---

<sup>4</sup> MITCHELL, J. Clyde (1969), *Social networks in urban situations: Analyses of Personal Relationships in Central African Towns*. Manchester, Manchester University Press.

- Interesses equilibrados para evitar conflitos entre objectivos individuais
- Ambiente aberto dentro da empresa e um interesse geral para alcançar benefícios mútuos
- Participantes interdependentes
- Estruturas parcialmente formais e informais
- Investimentos específicos nas relações e uma adaptação recíproca (GOGOLIN, 2002)

Estas tentativas de delimitação dos conteúdos do conceito em análise mostram-nos que «trabalhar em rede» continua a ser um conceito (vago e) vasto. Concluimos que se trata de um sistema relativamente aberto, no qual um membro se integra voluntariamente, que interliga de maneira mais ou menos (in)formal, a médio ou longo prazo, outros sistemas mais fechados com pelo menos um objectivo em comum. Numa rede, cada elemento mantém a sua autonomia dentro de uma estrutura onde as decisões/acções são tomadas com base em princípios de hierarquia e/o *lower-archy*.

O segundo conceito que precisamos aprofundar, é o de «parceria». De acordo com Fernanda Rodrigues e Stephen Stoer (1998: 5-11<sup>5</sup>), «parceria» inicialmente coincidiu com um grupo informal de pessoas com um objectivo comum, que surge naturalmente a nível local no sentido de promover projectos locais de desenvolvimento. É uma interpretação mais tradicional, relacionada ao desenvolvimento local. Tomou forma em Portugal nos anos 60, altura em que a cooperação formalizada apareceu. O significado do conceito alterou bastante desde a entrada de Portugal na então Comunidade Económica Europeia, em 1986, e o conseqüente aparecimento de programas e fundos comunitários, quando encontrar parceiros se tornou indispensável. Simultaneamente a palavra começou a surgir como uma palavra-chave na grande maioria de documentos oficiais relativos à política social e económica. Isso faz com que associemos «parceria» hoje em dia com uma forma de cooperação mais formal entre pessoas/entidades até de diferentes países.

Os autores mencionam um mínimo de pré-requisitos para possibilitar a criação e o funcionamento das parcerias: objectivos em comum, um sentido mínimo de responsabilidade, transparência e um investimento financeiro mínimo. Constataram que o grau de êxito aumenta em função da maior ou menor garantia de recursos financeiros.

---

<sup>5</sup> Trata-se de uma interpretação livre da versão original, visto que os autores associam o significado “tradicional” à palavra “parceria” e o significado “europeu” do mesmo conceito à palavra “partenariado”. Intuímos que se trata aqui de um aportuguesamento do “*partenariat*” francês, termo que, no entanto, não é reconhecido pelo *Dicionário da Língua Portuguesa*, Porto Editora (DICIONÁRIO 2004), nem pelo *Eurodicautom* no site da UE.

Podemos concluir que o conceito «trabalhar em rede» é bem mais abrangente, mas também menos oficial que o conceito «parceria», onde normalmente existirá um contrato escrito a obrigar a realização – contra reembolso – de certos objectivos que parceiros (internacionais) estipulam.

### **Breve descrição do Alto Tâmega, das suas águas minerais e das suas termas**

Os concelhos de Boticas, Chaves, Montalegre, Ribeira de Pena, Valpaços e Vila Pouca de Aguiar formam a região do Alto Tâmega. Com uma superfície estimada em 2.922 km<sup>2</sup>, é limitada no norte pela Galiza, a sul pelo vale do Douro, a este pelo distrito de Bragança e a oeste pelo distrito de Braga. Conta com 104.768 residentes e uma densidade populacional de pouco mais de 36 pessoas por quilómetro quadrado. Comparando os Censos de 1981, 1991 e 2001, assinala-se o decréscimo global da população, que aliás se tornou uma característica de todas as áreas montanhosas com acessos difíceis, um processo que é agravado pelo envelhecimento da população e pela diminuição da actividade agrícola, que tem sido a fonte de rendimento principal desta região durante os últimos séculos (LAPA e PEREIRO, 2002; JOUKES, 2003).

Os principais recursos endógenos da região são, segundo a Região de Turismo do Alto Tâmega e Barroso, a gastronomia, a natureza e o ambiente, o património natural e construído, a ruralidade, a cultura e a tradição e a água (RTATB. PAO, 2002). Parte deste último recurso, a água minero-medicinal é explorada para terapias médicas e programas de bem-estar em Carvalhelhos (Boticas), Chaves, Vidago (Chaves) e Pedras Salgadas (Vila Pouca de Aguiar).

Nas tabelas seguintes comparam-se, resumidamente, as características e outros aspectos relevantes das águas e das termas do Alto Tâmega.

**Quadro 1 – Características das termas do Alto Tâmega**

TERMAS	Chaves	Vidago	Pedras Salgadas	Carvalhelhos
1º alvará	28-10-1899	02-03-1893	03-11-1893	28-08-1915
Área concessionada	50 ha	193 ha	250 ha	50,5 ha
Época termal (número de meses)	01-03 a 30-11 (9 m)	01-05 a 31-10 (6 m)	01-05 a 31-10 (6 m)	01-07 a 30-09 (3 m)
Concessionário da exploração das águas termais	Câmara Municipal de Chaves, isto é, a Empresa Municipal Gestão dos Equipamentos do Município de Chaves)	Vidago, Melgaço & Pedras Salgadas, S.A. (parte da UNICER)	Vidago, Melgaço & Pedras Salgadas, S.A. (parte da UNICER)	Águas de Carvalhelhos, S.A.
Número de aquistas em 2001	5.878	643	236	38
Engarrafamento	Não	Sim	Sim	Sim

Fonte: Termalbase do IGM; CRUZ, 2002.

**Quadro 2 – Características das águas do Alto Tâmega**

ÁGUAS	Chaves	Vidago	Pedras Salgadas	Carvalhelhos
Temperatura	Hipertermal (73° C)	Fria	Hipotermal	Hipotermal (21 ° C)
Mineralização total	Hipersalina	Hipersalina	Hipersalina	Fracamente mineralizada
Composição iónica	Bicarbonatada sódica Gasocarbónica	Bicarbonatada sódica Gasocarbónica	Bicarbonatada sódica Gasocarbónica	Bicarbonatada sódica
Indicações terapêuticas	Doenças reumáticas e músculo-esqueléticas, do aparelho digestivo/ respiratório, da pele	Doenças do sistema nervoso, dos aparelhos respiratório e digestivo, e da pele	Doenças metabólicas-endócrinas e do aparelho digestivo	Doenças dos aparelhos circulatório e digestivo e da pele
Particularidade	Águas mais quentes da Península Ibérica; águas bicarbonatadas sódicas mais quentes da Europa; águas mais silicas de Portugal	Água com maior grau de alcalinidade em Portugal; isotonia única na Península		Composição química "sui generis"

Fonte: Termalbase do IGM; <http://www.caldasdechaves.com.pt>; <http://www.carvalhelhos.pt>.

De acordo com dados publicados pela Associação das Termas de Portugal, os seus 39 associados acolheram 90.094 aquistas em 2001, dos quais 7,5 % (6.795 pessoas) foram tratados no Alto Tâmega. Chaves acolheu 5.878 aquistas, Vidago 643, Pedras Salgadas 236 e Carvalhelhos 38. Por outras palavras, a nível nacional, as Caldas de Chaves são a segunda maior estância e as outras três ocupam lugares dentro dos 10 balneários menos frequentados no nosso país. Em 2002, as termas mantiveram – em grandes linhas – as suas posições e números de aquistas (JOUKES, 2003; <http://www.termas deportugal.pt>).

No entanto, nenhuma delas já chegou ao seu nível de saturação. Em Chaves assume-se que em condições ideais, aproximadamente 160 aquistas podem ser tratados em simultâneo. Em Carvalhelhos podem no máximo garantir-se 50 tratamentos por dia. E em Vidago, segundo o que apurámos, tudo depende do tratamento prescrito, pois por dia podem ser dados, por exemplo, até 30 banhos de hidromassagem, 100 duches de jacto ou 2 duches Vichy.

Nas quatro termas do Alto Tâmega podemos constatar um público maioritariamente nacional, com uma preponderância para os habitantes da própria região. Em Carvalhelhos, o nosso entrevistado caracteriza o público que recolhe desta forma: «Recebemos aquistas de todo o país bem como estrangeiros. O nível de instrução, de uma forma geral, é médio-alto com uma faixa etária acima dos 50 anos, tendo aparecido no último ano várias crianças e jovens. Poder de compra médio-superior.»<sup>6</sup>

<sup>6</sup> As citações feitas em itálico, a partir daqui, correspondem a extractos das respostas recolhidas por entrevista realizada junto de responsáveis e/ou seus representantes, dos complexos termais do Alto Tâmega.

Convencer um público mais abastado e/ou mais jovem a vir para as termas, é um objectivo dos responsáveis das quatro estâncias, o que para Chaves é descrito da seguinte maneira:

...estando o balneário termal das Caldas de Chaves, cada vez mais, a tentar investir noutra tipo de públicos-alvo e mercados, nomeadamente através da captação de jovens para os tratamentos de bem-estar termal e promoção para a saúde. ... Cada vez mais estamos a captar públicos-alvo mais novos e diversificados, não descurando, contudo, os nossos fiéis aquistas que nos procuram única e exclusivamente com o intuito da cura pela acção da água termal.

No contexto sócio-económico problemático do Alto Tâmega, só pode ser aplaudido este objectivo de alterar o mercado alvo em função de aumentar o número de aquistas, uma vez que isso implica mais postos de trabalho directos e indirectos.

Antes de continuar convém ter bem presente quais as características que as termas têm em comum e quais as particularidades de cada uma.

**Quadro 3 – Características em comum e particularidades das termas do Alto Tâmega –  
Promoção das termas do Alto Tâmega: análise no terreno**

<p>Particularidades das termas de Chaves Situadas ao pé do centro histórico da cidade Já exploradas pelos romanos Segundo maior nº de aquistas do país Concessionário: Empresa Municipal Numa fase de remodelação para também poder acolher público de bem-estar (população local) Doenças reumatológicas</p>	<p>Particularidades das termas de Carvalhelhos Ao lado de uma linha de engarrafamento Mais afastadas, no meio da natureza a 800 m de altitude Pouco equipamento hoteleiro Doenças da pele</p>
<p>Pontes em comum das termas do Alto Tâmega Situacão geográfica Localizadas ao longo do alinhamento tectónico Verin - Vila Real Membros da RTATB Águas Bicarbonatadas- sódicas e gaso-carbónicas Zona fronteiriça com a Galiza</p>	
<p>Particularidades das termas de Pedras Salgadas e Vidago Integradas num parque termal (incluindo alojamento) Investimentos num/Subsídios para um projecto de renovação Termalismo do bem-estar Clientela (média)-alta Promoção de fins-de-semana termais (pacotes todo incluído) Mediatismo a volta do grupo UNICER</p>	

Fonte: Elaboração própria



Existem, basicamente, quatro instrumentos de marketing através dos quais as termas podem ser promovidas:

- Publicidade, a apresentação não pessoal e promoção de produtos ou serviços através de anúncios publicitários;
- Relações públicas, construção de boas relações com os públicos da empresa, para divulgar uma imagem positiva, para facilitar a publicidade e para insistir na sua credibilidade através de brochuras ou outro material impresso, informação electrónica ou outros meios de comunicação;
- Promoção de vendas, marketing de incentivos, venda pessoal e *merchandising* de ponto de venda para encorajar a compra de produto ou serviço;
- Pessoal de vendas, apresentação oral ou conversação directa com (representantes de) potenciais clientes com o objectivo de vender (PORTUGAL, 2001: 60-61; KOTLER, 1996: 510; MIDDLETON, 2001: 325-324).

Em termos práticos, isso pode equivaler concretamente a: folhetos, brochuras, anúncios, uma página na Internet, apresentação da empresa a *opinion leaders*, feiras de público em geral, feiras para profissionais, demonstrações, brochuras, literatura, kits de imprensa, *workshops*, prémios, cupões/concursos, provas, cartões (de visita)... (PORTUGAL, 2001: 65)

#### **a) Tendência geral: cada um por si<sup>7</sup>**

Neste ponto não pretendemos ser exaustivos na abordagem que fazemos das diferentes estratégias utilizadas para dar a conhecer a existência da riqueza termal do Alto Tâmega. Daremos sempre mais alguma atenção à publicidade convencional, isto é, a promoção impressa em papel, que continua a ser a mais utilizada. Em segundo lugar, formularemos algumas observações acerca da utilização da Internet como meio de promoção e, em terceiro lugar, paramos com o marketing indirecto.

Iniciámos as nossas pesquisas com uma análise dos esforços das instituições oficiais de promoção turística em termos de publicidade impressa, tais como a Região de Turismo do Alto Tâmega e Barroso (RTATB), a Associação para o Desenvolvimento do Turismo na Região Norte (ADETURN), a Direcção Geral de Turismo (DGT) e o Instituto de Comércio Externo de Portugal (ICEP Portugal). A seguir analisaremos o material fornecido pela Associação das Termas de Portugal (ATP) e Associação de Desenvolvimento Regional do Alto Tâmega (ADRAT), entidades que (in)directamente acompanham a actividade termal da região.

---

<sup>7</sup> Uma análise mais aprofundada desta temática pode encontrar em (LAPA, 2002).

Constatámos que as termas – como sendo uma variante da oferta turística – são razoavelmente bem promovidas no material editado por entidades oficiais de promoção turística, seja a nível local, regional ou nacional. No entanto nada impede referências ainda mais explícitas aos recursos termais em futuras edições. Pelo contrário, devia ser uma prioridade. Reparámos igualmente que todo este material foi de uma maneira ou de outra co-financiado pela União Europeia. Por outro lado, há uma grande falta de material de promoção que se concentre somente nas termas. Esta lacuna é – ainda que parcialmente – enchida pelos esforços da ATP – referimos apenas a sua última publicação «*Termas. Saúde e bem-estar em ambiente natural*» – e da ADRAT, que esteve na origem do projecto AQUATHERMA<sup>8</sup>, do qual resultou – entre outros – a brochura *AQUATHERMA* com 16 páginas A4 a cor (AQUATHERMA, 2001; JOUKES, 2003).

Resta comentar o empenho, em termos de publicidade (impresa e informatizada), dos próprios balneários. Parece-nos que, das termas todas, as Caldas de Chaves se promovem de maneira mais activa através de brochuras, artigos e Internet: elaboram regularmente catálogos, preços e brochuras informativas (Chaves, 199?; Chaves, 2003; Chaves, 2004), pagam anúncios em jornais e revistas locais/nacionais/internacionais, além de se apresentarem na Internet através de uma página própria, – HYPERLINK «<http://www.caldasdechaves.com.pt/newpt/index.htm>» – <http://www.caldasdechaves.com.pt>. Contudo, nas outras três, pode dizer-se que apenas o mínimo é feito. Conhecemos um folheto relativamente antigo que promove a estalagem de Carvalhelhos, e no qual se menciona a possibilidade de ir às termas, uns metros mais à frente (ESTALAGEM, 199?). As termas de Carvalhelhos promovem-se apenas através dos jornais, da rádio e das páginas na Internet, <http://www.carvalhelhos.pt>, dedicadas ao engarrafamento, que abrem com dificuldade<sup>9</sup>. As termas do grupo Unicer nem são apresentadas nas páginas electrónicas da empresa, <http://www.unicer.pt>, e não tem sido feita muita publicidade a elas<sup>10</sup>. No entanto são imensas vezes referenciadas, como serviço complementar das

---

<sup>8</sup> Mais à frente segue um ponto explicitamente dedicado ao projecto AQUATHERMA.

<sup>9</sup> Carvalhelhos refere o processo de remodelação da Estalagem e de seguida o do balneário para se desculpar.

<sup>10</sup> Costumam preparar um *press release* no início da época termal. Do resto conhecemos uns folhetos através dos quais a VMPS apresenta as suas termas resumidamente (VMPS, 2002; VMPS, 2003). A Unicer justifica este investimento mínimo pela compra relativamente recente do complexo termal, o processo da candidatura de projecto de requalificação dos seus parques termais extremamente demoroso e o conseqüente adiamento de uma reformulação das instalações e dos tratamentos termais. No entanto, a pessoa entrevistada comentou que esta estratégia de marketing mudará de dia para noite uma vez que o projecto de remodelação será oficialmente lançado. Nessa altura pretendem criar uma grande expectativa.

unidades hoteleiras do grupo, e aparecem em dezenas de listas de alojamento da mais diversa origem, elaboradas em Portugal e no estrangeiro<sup>11</sup>.

A nível de técnicas (in)directas de promoção/venda do produto termal, todas as termas são melhor defendidas, como demonstram os seguintes exemplos:

– As quatro termas costumam participar em algumas feiras regionais (como a Flaviexpo) ou internacionais (como a bianual Termatalia em Ourense).

– Esticar a época termal é outra maneira de atrair mais aquistas. Por enquanto, o início e o fim da estação diferem: em Vidago e Pedras Salgadas começa no início de Maio e termina em finais de Outubro (6 meses), em Chaves vai do dia 1 de Março até 30 de Novembro (9 meses) e em Carvalhelhos de 1 de Julho a 30 de Setembro (3 meses). As três primeiras estâncias gostavam de poder estender a época termal sobre todo o ano. Esta é a razão porque Chaves vai investir fortemente numa remodelação da parte mais antiga, ainda em 2004, para assim poder garantir serviços de bem-estar durante o ano inteiro. Vidago e Pedras Salgadas são igualmente pragmáticos: ter as termas abertas durante todo o ano, possibilitará a promoção constante de pacotes termais, incluindo estadia, gastronomia, terapia termal e actividades de lazer.

– As Caldas de Chaves aplicam há anos apenas metade do preço para os tratamentos feitos entre 15 de Setembro e 15 de Junho, um incentivo apelativo (CHAVES, 2004).

– O antigo director clínico das Caldas de Chaves, Mário Carneiro, é autor de vários artigos científicos, apresentou dezenas de comunicações e escreveu alguns livros ligados ao termalismo (em Chaves)<sup>12</sup>.

– O que também se pode considerar muito gratificante é ser premiado, como aconteceu às Caldas de Chaves, que receberam em 2002 o Prémio de Melhor Unidade Termal do INATEL. Um galardão que foi a seguir comentado nos meios de comunicação e que as próprias termas também gostam de referir (CHAVES, 2004; www.caldas).

– Neste contexto, foi também referida a revista elitista «*Villas e Golfes*», onde foi incluído, no número de Dezembro/Janeiro de 2003/4, um artigo sobre as instalações da Unicer em Vidago, sem encargos financeiros.

– Aliás, a falta de publicidade clássica para as termas de Vidago e Pedras Salgadas é, segundo um dos seus responsáveis que entrevistámos, compensado através de «divulgação»: quando vende os seus serviços a uma empresa que aí quer organizar um congresso, menciona a oferta termal como sendo complementar; quando descreve o seu hotel a um operador turístico, faz das

---

<sup>11</sup> Todas as termas da região estão também referidas nos *sites* <http://www.termasdeportugal.pt>, <http://www.igm.ineti.pt/estatisticas/aguas/termalismo/termalbase/termalbase.aspx> e <http://www.aquatherma-europa.com>.

<sup>12</sup> Ver listagem em CARNEIRO, 1999: 59-60.

termas uma mais valia; quando está a negociar preços com um grupo que quer passar lá um fim-de-semana comprido, pode oferecer um desconto nos serviços termais, para ajudar a persuadir o cliente. Confiou-nos ainda o dito inquirido, que o que deu mais frutos até agora foi, por um lado, o marketing directo; e por outro, a publicidade «boca a boca». Esta última forma de publicidade espontânea e informal também tem dado muito lucro às termas de Chaves.

– De 17 a 20 de Junho de 2004, em plena época termal, foi organizada a segunda reedição do tradicional Concurso Hípico de Pedras Salgadas. Através desta iniciativa, a Unicer tinha como objectivo recuperar um evento sócio-cultural, de prestígio nacional. Pretendeu-se também fazer desta iniciativa um evento «âncora» para a região, bem como dinamizar o parque turístico e hoteleiro de Pedras Salgadas. (1º TROFÉU, 2004).

– Por último e como curiosidade, refira-se que o Vidago Palace já serviu de cenário para a rodagem de vários filmes.

Agora que as termas estão para introduzir o termalismo de bem-estar – o que pode provocar uma situação de concorrência aguda – o comentário que Fernando Nunes da Silva escreveu há 25 anos continua válido:

Enfim, a promoção duma estância termal numa óptica de Marketing tem um leque de acções a executar, e se uma parte importante cabe à gestão da mesma estância, que tem de adoptar uma agressividade e um grau de certeza e impunidade que de modo geral não tem sido considerado apropriado ao seu tipo de indústria, também é certo que muito deve ser feito pelos órgãos locais administrativos e de turismo, das autoridades regionais e mesmo as nacionais de outras especialidades, mas em perfeita colaboração... (SILVA, 1978: 118).

### **b) A parceria internacional AQUATHERMA: a excepção que confirma a regra<sup>13</sup>**

AQUATHERMA é o exemplo típico de uma parceria internacional criada despropositadamente para agarrar fundos financeiros da União Europeia. Foi a ADRAT que se candidatou, em 1998, à iniciativa comunitária sobre o desenvolvimento rural, LEADER II (1994-1999), eixo C, isto é, a uma cooperação transnacional, cujo objectivo geral é facilitar a concepção e realização de projectos comuns pelos grupos e outros actores locais pertencentes pelo menos a dois Estados Membros. 6 GAL (a ADRAT é o grupo coordenador, Pays Volcans e Montagne Ardéchoise na França, Alto Palancia – Alto Mijares e ADRI Calatayud na Espanha, Thermenregion Burgenland/Land und Leute na Áustria) participavam na primeira fase. Estritamente falado, a ADRAT

---

<sup>13</sup> Este ponto é um resumo de outro artigo da autora: (JOUKES, 2004).

pediu apenas a colaboração das Caldas de Chaves para entrar no projecto. Isto explica o porquê das outras termas serem apenas resumidamente referidas/apresentadas na Internet (e na brochura).

Paralelamente ao objectivo principal – a criação de uma nova imagem do termalismo em meio rural – foram formulados três eixos de trabalho: melhorar o acolhimento da clientela, propondo-lhe uma gama alargada de actividades turísticas e lúdicas e apostando numa formação do pessoal de acolhimento; propor novos produtos de tratamento e diversificar a actividade das termas; atrair nova clientela utilizando meios de promoção e de comunicação adoptados. Além disso, queriam alcançar os seguintes objectivos específicos: modernização dos estabelecimentos, melhoria da qualidade de acolhimento no interior das termas e na localidade, elaboração de novos dispositivos de promoção dos estabelecimentos e dos seus territórios, investigação contínua na inovação dos cuidados propostos e nos métodos aplicados durante as curas.

A maior parte destes objectivos foram alcançados, de entre os quais ressaltam:

- A criação de um *site* e a brochura *AQUATHERMA*, que já foram comentados;
- A iniciação de uma luta contra problemas em comum, como o controlo e a garantia da qualidade da água;
- O alargamento dos tipos de tratamento. Isto é, superar a ideia de que os cuidados devem ser exclusivamente médicos;
- A integração de mais animação à volta dos balneários;
- A sensibilização dos responsáveis locais para as potencialidades dos balneários;
- A alteração do público nos balneários: mais jovem e à procura de actividades lúdicas;
- A «união» das termas representadas, que antes eram concorrentes.

Neste momento o projecto está parado por falta de dinheiro. Acabou-se o financiamento através do programa LEADER II por causa da subida de escalão de algumas regiões inicialmente abrangidas pelo objectivo um e pela incorporação de um período de reflexão (JOUKES, 2003).

Achamos que esta experiência internacional pode servir como exemplo para estimular a colaboração entre as termas do Alto Tâmega. Já que colaborar a nível internacional, com termas que funcionam em contextos jurídicos, sociais, económicos diferentes é trabalhoso mas resulta, a implementação de uma rede a nível local, deveria – logicamente – ser uma tarefa mais fácil.

### «Trabalhar em rede»: a nossa sugestão

Queríamos agora confrontar a teoria apresentada no início desta comunicação acerca de «trabalhar em rede» e estabelecer «parcerias» com a realidade do termalismo no Alto Tâmega, relativamente a questões de marketing e promoção.

Constatámos que todas as termas mantêm relações com outros grupos e organizações à sua volta, quer a nível local, regional, nacional e internacional. É claro que a qualidade destes contactos se reflecte (in)directamente na imagem da empresa. O contacto directo com o cliente – vindo de perto ou de além fronteiras – é o mais importante. Se este for devidamente cuidado, dará os seus frutos, porque o dia-a-dia nas termas demonstra que a comunicação pessoal é muito importante para pôr os aquistas à vontade, para saber as reacções das pessoas aos tratamentos (*feedback*), ao acolhimento, à publicidade feita e sobretudo para através destes visitantes influenciar outras pessoas a vir passar alguns dias nas termas.

De resto há muitos contactos com os fornecedores. Outras linhas de contacto situam-se antes a nível burocrático: todas elas contactam regularmente – seja ou não por obrigação – a ATP, o DGT, o ministério da Saúde, o IGM, a RTATB, a ADRAT, a câmara local. Vidago acrescenta ter contactos menos regulares com a ADETURN, a CCDRN e a AHP. Chaves, ao contrário, tem contactos esporádicos, sem qualquer tipo de periodicidade, com a ADETURN, a CCDRN, a AMAT, o Governo Civil de Vila Real e *Ayuntamentos* da Galiza com balneários termais. Regularmente estabelece contactos com o ministério do Ambiente, a Direcção Geral de Energia, a Associação Portuguesa de Recursos Hídricos, o INATEL e a Delegação de Saúde.

Isso implica que cada empresa – sem dar conta – já funciona numa rede, embora não formal/estruturada. Com um esforço mínimo poderiam juntar-se, oficializar e formalizar a cooperação. No entanto, todas as pessoas entrevistadas confirmaram desconhecer tentativas anteriores de juntar as termas da região para se posicionarem melhor em grupo e nenhuma das termas procura construir uma rede à sua volta para melhorar e potenciar os seus esforços e objectivos em termos promocionais. Mas, o que mais estranhámos foi o facto de uma das nossas fontes ter admitido que, a nível termal, não havia necessidade de trabalhar em rede. Entretanto referiu que a sua empresa estava em negociações com outros proprietários de campos de golfe para a criação de um circuito, já que os estrangeiros querem jogar em vários campos durante uma semana. Argumentou que em redes, a complementaridade é o factor principal, e que não achava que as termas do Alto Tâmega

se complementavam<sup>14</sup>. Carvalhelhos mostrou-se igualmente bastante relutante à ideia de criar uma rede termal no Alto Tâmega. Só as Caldas de Chaves parecem acompanhar as tendências actuais no mercado que vão na direcção de favorecer o trabalho em rede e de estabelecer cada vez mais parcerias:

A colaboração e apoio mútuo entre unidades do mesmo sector, neste caso o Termalismo, são sempre vantajosos, permitindo concertar políticas e melhorar os níveis de eficiência e eficácia das estâncias termais, tornando o serviços e a oferta o mais apelativa possível para se alcançar o auge que o termalismo e o 'Vir a banhos' atingiu nos finais do século XVIII e início do século XIX.

Trabalhar em rede, no entanto, poderia facilitar a promoção e o marketing das termas. Referimos para esclarecer o pretendido, uma experiência portuguesa similar que encontrámos num guia de marketing que a Região de Turismo da Planície Dourada editou, em 2001. No subcapítulo dedicado ao associativismo pode ler-se: «*Uma das melhores e mais eficazes formas de as pequenas e micro empresas do sector turístico promoverem a sua actividade pode ser através do funcionamento em rede, sobretudo no caso do alojamento.*» Através de vários exemplos explicam o que é trabalhar em rede<sup>15</sup> e acabam a sugerir o seguinte:

Em Portugal e na nossa região, em particular, não são muito usuais as formas de associativismo e funcionamento em rede, talvez por uma questão de cultura. O que é facto é que os nossos vizinhos espanhóis dão cartas nesta matéria e têm estruturas associativas organizadas que funcionam perfeitamente e das quais todos retiram benefícios. Pensamos que chegou a altura de os nossos empresários se começarem a organizar em associações, quer para melhor defenderem os seus interesses, quer como forma de promoção mais rentável.

A seguir, o citado documento enumera quatro vantagens de trabalhar em rede:

- O investimento em promoção conjunta, como por exemplo a elaboração de um folheto com as várias unidades de turismo da região, reduz os custos e aumenta a eficácia para cada parceiro;
- A participação em feiras através de associações representativas do sector pode revelar-se vantajosa, já que para um empresário individual isso implica normalmente esforços financeiros e um investimento de tempo

---

<sup>14</sup> Todavia não há dúvidas que as termas se complementam, como se pode ler no fim do ponto "Breve descrição do Alto Tâmega, das suas águas minerais e das suas termas" e como ficará ainda demonstrada na lista de sugestões que conclui este texto.

<sup>15</sup> Embora interpretem o conceito de uma maneira muito restritiva.

insuportáveis;

– A organização de visitas educacionais que permitem, por um lado, o estabelecimento de negócios entre operadores turísticos, agentes de viagens e a oferta local; e por outro, fornecer aos jornalistas, um melhor conhecimento da realidade, que lhes permitirá escrever artigos mais sugestivos e de maior qualidade, influenciando os leitores a visitar a região;

– A produção de materiais de elevada qualidade que serão distribuídos junto dos líderes de opinião, insistindo na região como um destino de qualidade. (PORTUGAL, 2001: 54-59)

Agora, que a «Nova Lei do Termalismo» (DL 142/2004) está a ser implementada, e que as termas do Alto Tâmega fazem um esforço promocional maior para se lançar no mercado do termalismo do bem-estar, é que é uma boa altura para estabelecer a «rede termal do Alto Tâmega». O mais importante é crer nas vantagens positivas que uma tal colaboração possa trazer e confiar mais nas capacidades dos outros.

### **Experiências estrangeiras similares**

Para ilustrar as variantes e vantagens de trabalhar em rede, referimos alguns exemplos de grupos termais estrangeiros escolhidos arbitrariamente – que se apresentam explicitamente como *network* ou *réseau*. Baseamo-nos para esta descrição na apresentação que cada um deles faz na Internet.

Thai Spa Net ou o Thai Spa Network reagrupa em <http://www.thaispa.net> vários balneários na Tailândia, que podem ser procurados através de dois índices: por cidade e por tipo de serviços que são disponibilizados (*hotel & resort, day, medical, destination spa*). Apenas dois serviços complementares são oferecidos através deste portal: encontrar o sítio ideal para organizar um encontro/congresso/seminário numa destas termas e prever o transporte aeroporto/balneário ou o aluguer de um carro.

<http://www.dayspaassociation.com> é o sítio muito vasto de The Day Spa Association, que formula a sua missão da seguinte maneira: promover o negócio dos seus membros através de um directório distribuído aos consumidores e à indústria termal dos Estados Unidos e da *world wide web*. Unificar, enriquecer e apoiar a indústria termal e os seus profissionais através de trocas de informação, trabalho em rede e eventos educativos. Esta associação oferece uma lista comprida de vantagens aos seus membros, entre os quais: inclusão no *site* da associação com um *link* para o *url* da empresa, acesso a relatórios de investigação e estatísticas ligadas ao sector, recepção do *newsletter* trimestral, possibilidade de concorrer ao prémio de melhor balneário do ano/personalidade termal do ano, certificado e logos para afixar, formação de profissionais e elaboração de



programas de marketing individualizados.

Um sítio muito apelativo é <http://www.medspanetwork.com>. Foi criado há pouco tempo e ainda está em construção<sup>16</sup>. Dirige-se a mais ou menos o mesmo segmento de mercado. Nota-se logo que foi elaborado por alguém com muito experiência na área de relações públicas e marketing (entre outros na área do termalismo). Quer oferecer aos visitantes eventuais a possibilidade de ficar em contacto com tudo relacionado com este segmento. Aí encontrará explicações acerca de técnicas inovadoras, um directório de balneários e médicos especialistas, uma base de dados de artigos publicados, uma apresentação de produtos e serviços dos membros. A oferta destes serviços básicos gratuitos, no entanto, é utilizada para encaminhar o interessado para outros serviços especializados pagos, prometendo lucros maiores.

Um bom exemplo europeu é «La Route des Villes d'Eaux du Massif Central», um operador turístico que reagrupa 17 estâncias termais – entre as quais La Bourboule e Vichy – repartidas por 8 departamentos e 4 regiões francesas no sítio <http://www.villesdeaux.cyberbrain.net>. Formula a sua missão e as suas principais acções da seguinte maneira: Fazer evoluir a imagem das estâncias termais do Planalto Central, trabalhar em rede à escala do Planalto Central, apostar no poder de atracção turística destas localidades, desenvolver uma oferta turística ligada à noção do bem-estar. Trabalhar em rede (encontros/seminários, desenvolvimento de NTIC), estruturação da oferta turística (produção e aplicação, diversificação da oferta de animação, criar marcas, observatório...), promoção da actividade turística das estâncias termais do Planalto Central (eventos, edições, feiras turísticas...).

## Conclusão

Trabalhar em rede poderia resolver alguns dos actuais problemas, como atingir novos públicos alvo, diminuir custos relacionados com a publicidade e o marketing, garantir níveis mínimos de qualidade, segurar uma oferta mínima de animação termal e de actividades complementares, impor-se no mercado (inter) nacional, defender interesses comuns...

Podemos concluir que promover a sua estância é uma tarefa complicada e que um esforço individualista e clássico não chega. É preciso colaborar com as outras estâncias, tal como com as outras entidades interessadas no desenvolvimento local da região, como a região de turismo, as associações culturais, o comércio, a administração local. Uma rede mais ou menos tangível

---

<sup>16</sup> Consultada em 04-06-2004 e 30-08-2004, listou apenas dois membros, nomeadamente os balneários para os quais acabavam de criar novos *websites*.

entre estes elementos – e porque não completado por algumas parcerias internacionais – beneficiará não só as termas, mas todos os actores envolvidos, por outras palavras, estimulará o desenvolvimento regional.

Agradecemos à Teresa Raquel Coutinho Pires pela correcção dos erros de língua portuguesa e à Manuela Ribeiro a leitura crítica deste texto.

## **Bibliografia**

### **Fontes**

#### **a) Legislação/protocolos/planos**

DECRETO-LEI nº 142/2004, publicado em 11-06-2004 no D.R. n.º 136 I-A, em <http://dre.pt/pdfgratis/2004/06/136A00.PDF>.

PROTOCOLO do Governo para a Contratualização da Promoção Turística, em [http://www.portugal.gov.pt/Portal/PT/Governos/Governos\\_Constitucionais/GC15/Ministerios/MEc/Comunicacao/Outros\\_Documentos/20030530\\_MEc\\_Int\\_Protocolo\\_Promocao\\_Turistica.htm](http://www.portugal.gov.pt/Portal/PT/Governos/Governos_Constitucionais/GC15/Ministerios/MEc/Comunicacao/Outros_Documentos/20030530_MEc_Int_Protocolo_Promocao_Turistica.htm).

RTATB (2001), *Plano de actividades e orçamento 2002*, Chaves, RTATB. [Texto policopiado]

#### **b) Panfletos promocionais**

ADETURN (1998), *Trás-os-Montes*, Porto, ADETURN. [Capa com paisagem]

AQUATHERMA (2001), *AQUATHERMA – Rede europeia para mudar a imagem do termalismo em meio rural*, [S.l., s.n.].

ATP (2002), *Termas – Saúde e bem-estar em ambiente natural*, Lisboa, ATP.

CHAVES. Câmara Municipal (1999?), *Caldas de Chaves – Um privilégio ao alcance de todos – Dois milénios a brotar saúde*, Chaves, Câmara Municipal.

CHAVES. Câmara Municipal (1999?), *Chaves – Cidade milenária, Cidade termal*, Chaves, Câmara Municipal.

CHAVES. Câmara Municipal (2003), *Caldas de Chaves – Termas*, Chaves, Câmara Municipal.<sup>17</sup>

CHAVES. Câmara Municipal (2004), *Caldas de Chaves – Termas – O spa do imperador*, Chaves, Câmara Municipal.<sup>18</sup>

ESTALAGEM de Carvalhos, [S.l., s.n.].

PORTUGAL. Direcção-Geral de Turismo (1995), *Estâncias termais – guia*

---

<sup>17</sup> Existem três variantes com conteúdos e tamanhos diferentes.

<sup>18</sup> *Vid.* nota anterior.

oficial, Lisboa, DGT.

RTATB (2002), *Alto Tâmega e Barroso – Ponto de encontro com a natureza*, Chaves, RTATB. [Genérico]

RTATB (2002), *Alto Tâmega e Barroso – Região de Turismo – Mapa turístico e plantas das cidades Boticas, Chaves, Montalegre, Ribeira da Pena, Valpaços e Vila Pouca de Aguiar*, Chaves, RTATB. [Mapa]

RTATB (199?), *Alto Tâmega e Barroso – Região de Turismo – Mapa turístico/ Travel map. Chaves – Planta da cidade/ City map*, Chaves, RTATB.

VMPS (2002), *Termas – Uma terapêutica eficaz... cada vez mais aceite*, Pedras Salgadas, VMPS.

VMPS – Águas e Turismo, S.A. (2003), *Termas – Vidago*, Pedras Salgadas, VMPS.

VMPS – Águas e Turismo, S.A. (2003), *Termas – Pedras Salgadas*, Pedras Salgadas, VMPS.

### **Livros e artigos**

«1.º TROFÉU Ibérico em Pedras Salgadas de 17 a 20 de Junho», em <http://www.espigueiro.pt/noticias> (17-06-2004).

CARNEIRO, Mário (1999), *A Magia de Aquae Flaviae – Caldas de Chaves*, Porto, Árvore.

CRUZ, José F. Alcântara da (2002), «Engarrafamento de Águas Minerais Naturais e de Nascente e Termalismo», em *Boletim de Minas*, vol. 39, nº 2, Lisboa, Instituto Geológico e Mineiro.

*DICIONÁRIO da Língua Portuguesa da Porto Editora*, em <http://www.infopedia.pt> (08-05-2004).

DIJK, Jan A. G. M. van (2001), *Netwerken, het zenuwstelsel van onze maatschappij*, em <http://www.transformaties.org/bibliotheek/Oratie-Jan-van-Dijk-1nov-2001.pdf> (16-03-2004).

GOGOLIN, Marcel e Klein, Stefan e Riemer, Kai (2002), *Teaching note – Introduction to organizational networks – Emergence, motives, classification and type*, Münster, Universität Münster.<sup>19</sup>

JOUKES, Veronika (2003), «Turismo e desenvolvimento local: entre potencialidades e realizações – O exemplo concreto da ADRAT como promotor do projecto *AQUATHERMA*», em SIMÕES, Orlando e CRISTOVÃO, Artur (ed.), *Turismo em espaços rurais e naturais* (Práticas-Conhecimento-Pensamento n.º 6), Coimbra, Instituto Politécnico de Coimbra, pp. 229-242).

---

<sup>19</sup> A versão por mim consultada em Março de 2004 já não está disponível; algumas variantes do texto podem ser encontradas em <http://www.wi.uni-muenster.de/wi/studieren/izi/ss04> (31-08-2004).

LAPA, Veronique (2002), «O turismo termal, parte integrante da oferta turística diversificada da Região de Turismo do Alto Tâmega e Barroso» [Texto policopiado], em *IIIº Congresso de Trás-os-Montes e Alto Douro – Bragança 26/27/28 Setembro 2002*, Bragança, AMTAD.

LAPA, Veronique e Pereiro, Xerardo e Pardellas, Xulio e Padin, Carmen (2002), «Turismo termal e desenvolvimento local – Uma análise comparada do Ribeiro (Galiza) e do Alto Tâmega (Portugal)», em APDR, *Nova economia e desenvolvimento regional (vol. 1) – Actas do IX Encontro Nacional – Lisboa, 27 a 29 de Junho de 2002*, Coimbra, APDR.

LIPNACK, Jessica e Stamps, Jeffrey (1994), *The age of the network – Organizing principles for the 21<sup>st</sup> century*, Essex Junction, V.T., Omneo.

KOTLER, Philip e Makens, James e Bowen, John (1996), *Marketing for hospitality and tourism*, New Jersey, Prentice Hall.

MIDDLETON, Victor T.C. e Clarke, Jackie (2001) *Marketing in travel and tourism*, 3ª ed., Oxford, Butterworth Heinemann.

PORTUGAL. Região de Turismo da Planície Dourada e MACEDO, Maria João Costa, ed. lit. (2001), *Guia (de marketing) para pequenas e micro empresas do sector turístico – 1ª abordagem*, Beja, Gabinete de Apoio ao Investidor da RTPD.

SILVA, Fernando Nunes da (1978), «Marketing e promoção de uma estância termal», em *Jornadas do termalismo português – Estoril – 1978*, Lisboa, ANIAMM, pp. 115-120.

### **Sítios na Internet**

<http://europa.eu.int/eurodicautom/Controller> (28-06-2004)

<http://www.aquatherma-europa.com> (03-02-2004)

<http://www.caldasdechaves.com.pt> (28-08-2004)

<http://www.carvalhelhos.pt> (03-02-2004)

<http://www.dayspaassociation.com> (04-06-2004)

<http://www.igm.ineti.pt/estatisticas/aguas> (15-01-2004)

<http://www.medspanetwork.com> (04-06-2004)

<http://www.rt-atb.pt> (05-06-2004)

<http://www.termasdeportugal.pt> (03-02-2004)

<http://www.thaispa.net> (04-06-2004)

<http://www.villesdeaux.cyberbrain.net> (03-06-2004)

## **Jardins, Memória e Identidade: *The Country of the Pointed Firs***

Isabel Maria Fernandes Alves  
Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro

«a dreadful small place to make a world of»<sup>1</sup>

Os jardins sempre tiveram um papel relevante na cultura norte-americana. A acompanhar a criação das primeiras colónias europeias em solo americano, encontramos o desejo que os primeiros puritanos levam até ao Novo Mundo: erguer um jardim, instaurar um novo paraíso bíblico, no lugar onde, de acordo com a sua perspectiva, reina a barbárie e o caos. De tal modo este desejo foi intenso – ele correspondeu igualmente a muitos anos de quimeras europeias – que as sucessivas vagas de imigrantes, à medida que iam atracando a essas terras, mantinham vivo esse mesmo desejo inicial: a criação de um jardim à imagem e semelhança do paraíso bíblico. Daí a forte componente genesíaca da literatura norte-americana que, significativamente, vive de momentos que literal e simbolicamente reenviam para a ideia de começos, das origens.<sup>2</sup>

O encontro dos europeus com a América foi a resposta concreta à procura de um paraíso terrestre. Esse facto tornou-se, ao longo dos tempos, um dos padrões mais definitivos do imaginário americano; é nessa ideia da América como paraíso que o artista, neste caso, o escritor, define o sentido da promessa americana. Um sentido que terá sempre como medida esta relação inicial entre o Novo Mundo e a ideia de paraíso, de tal modo que o maior tema da literatura americana do século vinte terá sido, precisamente, o confronto com a perda do paraíso e conseqüente abandono da ideia de inocência, conforto e segurança. Assim se explica que o mito da América-como-jardim-do-mundo, mesmo quando se provou a impossibilidade da sua realização, permanecesse uma das ideias estruturais da América, um espaço nacional que se define so-

---

<sup>1</sup> Jewett, Sarah Orne, *The Country of the Pointed Firs and Other Stories*, ed. Mary Ellen Chase; introd. Marjorie Pryse, New York: Norton, 1992, p. 66. Subseqüentes referências à obra, surgirão no corpo do texto entre parêntesis.

<sup>2</sup> Cf. considerações de Mircea Eliade acerca da ideia do ‘novo’ associada à América: “É que, em resumo, tanto os primeiros colonos como os imigrantes europeus posteriores viajaram para a América porque a consideravam o país onde poderiam nascer do novo, isto é, começar uma nova vida. A ‘novidade’ que continua a fascinar os Americanos hoje em dia equivale a um desejo com sustentáculos religiosos. Na ‘novidade’ espera-se uma ‘re-nascença’; busca-se uma nova vida.” (*Origens*, 121)

bretudo através de imagens de fertilidade e abundância, versão que, no século XVIII, Thomas Jefferson reforça ao desenhar para esse Novo Mundo um destino cujos maiores valores são representados pela figura do agricultor e da sua estreita relação com a terra.

Cumpre-nos, no entanto, e em função do objectivo deste trabalho, distinguir entre os paraísos agrícolas de que fala o clássico estudo de Henry Nash-Smith, *Virgin Land: The American West as Symbol and Myth* (1950), situados sobretudo a Oeste do rio Mississippi, e as pequenas parcelas de terreno contíguo à casa, aquelas de que aqui nos ocupamos e que, geograficamente, se situam na costa Este americana, na região de Nova Inglaterra, um espaço que Jonathan Edwards (1703-58)<sup>3</sup>, um dos primeiros arquitectos da sociedade do Novo Mundo, desejou ver transformada numa espécie de paraíso terrestre.

No panorama cultural americano, e particularmente durante o século dezanove, a região de Nova Inglaterra tem um papel relevante na construção do imaginário americano. É aí que cria raízes um dos primeiros movimentos de independência cultural do país: o Transcendentalismo, movimento literário e cultural a que se associam nomes como os de Ralph Waldo Emerson (1803-1882) e Henry David Thoreau (1817-1862). Deste movimento, que casa a circunstância americana com a tradição romântica europeia, salientamos o ênfase que coloca na relação entre o homem e a natureza, uma aliança que advoga a simpatia para com a natureza e para com o sentido transcendente que nela habita. Este é um movimento que, na esteira do romantismo europeu, pede uma resposta pessoal e empenhada em relação à natureza, à descrição do mundo natural, mas também uma forte identificação com os lugares descritos. Para os transcendentalistas, tal como para os românticos, a natureza surge imbuída de valores morais e éticos, reveladores da sua espiritualidade e divindade.

Como referimos, este movimento está na base da independência cultural americana; as palavras iniciais de Emerson no texto “Nature”, publicado em 1836, e a atmosfera inovadora que transparece das palavras do mesmo Emerson em “The American Scholar” (1837), emblematizam a vontade e o desejo americanos de criarem uma arte verdadeiramente original, e, sublinhe-se, isso significa enfatizar o que de mais original e abundante compunha a realidade americana: a natureza. O que se pretende sublinhar, no entanto, é a evolução que o conceito ‘natureza’ viveu no contexto da cultura norte-americana; de um momento em que surge, através do pensamento dos transcendentalistas, como emblema da emancipação cultural pretendida, à medida que a sociedade americana se torna mais industrializada, ‘natureza’ torna-se sinónimo de sucesso material. Deste

---

<sup>3</sup> O nome de Jonathan Edwards é aqui sugerido porque o seu pensamento influencia o Transcendentalismo, movimento intelectual, literário e filosófico que tem lugar no século seguinte na América; a sua perspectiva relativamente ao sentido divino da natureza é precursora do pensamento de, por exemplo, Emerson, Thoreau e Whitman.

modo, dá-se uma transformação no modo de perspectivar a natureza; acentuar apenas o seu lado espiritual e moral resulta, naquela época de grande utilitarismo, numa forma de a minorizar aos olhos de uma sociedade que procura, sobretudo, consolidar-se economicamente. Acrescente-se ainda que é precisamente durante as últimas décadas do século dezanove que inúmeros textos dão conta da cumplicidade entre a escrita produzida por mulheres e o tema que celebram: a natureza. Segundo Lawrence Buell, essa é uma relação fecunda, pois, nessa época, quase metade dos ensaios sobre a natureza, publicados na prestigiada revista *Atlantic Monthly*, são escritos por mulheres.<sup>4</sup> (Buell, 45)

Na América, nos finais do século dezanove, as mulheres – as mulheres brancas da classe média – vivem um tempo de mudança, nomeadamente, no que respeita à sua maior participação quer na vida pública quer na esfera artística. Neste quadro de transformações, aquilo que de momento nos interessa sublinhar é o facto de a escrita feminina produzida na Nova Inglaterra desse tempo ter como âmbito questões que lidam com vários aspectos do mundo natural. A aliança entre a produção literária feminina e a natureza é algo que se nos afigura interessante; as razões prendem-se com o facto de a natureza, nomeadamente as suas manifestações mais minuciosas, serem entendidas como algo inerente à esfera feminina. Enquanto que, por exemplo, a política, a medicina, e o mundo da arte eram entendidos como domínio masculino, o mundo da natureza, a observação dos fenómenos naturais, a exploração botânica eram já aspectos entendíveis como espaço de intervenção feminina. Neste contexto, a natureza é cúmplice de uma vontade das mulheres em abandonar a estrita e estreita atmosfera doméstica e de abraçar uma participação maior na construção do conhecimento e da sociedade. Através do seu interesse pelo mundo natural, pelas plantas, pela elaboração de herbários, as mulheres encontram um modo de expressão e identidade que lhes abre as portas da criatividade e da arte.

Desta aliança entre a expressão literária feminina e a natureza (tão sagrada e tão fundamental como a outra mais antiga aliança estabelecida entre os primeiros puritanos e a palavra bíblica) nasce uma escrita que associa a procura de identidade a paisagens particulares. O traço predominante desse modo de escrita é a visão orgânica entre uma comunidade e as características naturais de uma determinada região. Esta perspectiva – definida como regionalista – agrega quer o desejo das mulheres de encontrarem uma voz artística, quer a herança deixada pelos transcendentalistas que defendem uma relação pessoal e

---

<sup>4</sup> Buell acentua igualmente a ideia de que as mulheres viam na natureza uma forma de escapar aos salões, apresentando os nomes de Elizabeth Wright, autora da obra *Lichen Tufts, from the Alleghanies* (1860), e Susan Cooper, autora de *Rural Hours* (1850), como exemplos da produção literária feminina que se debruça sobre a natureza. Relativamente a Susan Cooper, sugere-se mesmo que a obra dela seja lida como a versão feminina dos romances que o seu pai, James Fenimore Cooper, escreveu.

empenhada em relação à natureza. Nessa particular atenção às características de uma região, as mulheres encontram um território onde a sua identidade e criatividade se expandem, onde as relações humanas encontram um outro modelo de conduta, um modo mais inclusivo e mais afectivo decorrente, precisamente, da sua proximidade com o mundo da natureza. Dessa relação empática entre a visão feminina de uma comunidade e uma região particular, nasce uma escrita que enaltece sobretudo estruturas de união, ao mesmo tempo que sublinha a capacidade curativa e protectora da natureza. Como refere Josephine Donovan, nos finais do século dezanove as mulheres de Nova Inglaterra semearam uma tradição literária muito própria, um universo maioritariamente rural, que ganha corpo à margem da tradição patriarcal americana e que dá voz à visão feminina do mundo (Donovan, 3). Esta perspectiva acarinha sobretudo personagens femininas de carácter forte e sibilino, que ‘preferem pássaros a rapazes’, numa alusão à liberdade que colhem da sua relação com a natureza. (Fetterley, 22)

Sarah Orne Jewett (1849-1909) é herdeira desta atmosfera intelectual; ela, na esteira dos transcendentalistas, confere uma atenção muito particular à paisagem que descreve, assim como aos valores éticos que dela emanam. Juntamente com outros nomes femininos da literatura norte-americana dessa época, dos quais realçamos o de Mary Wilkins Freeman (1852-1930), a escrita de Jewett representa aquilo que Josephine Donovan designa como uma ruptura entre mães e filhas. Com esta afirmação, Donovan quer sublinhar a tomada de consciência relativamente aos novos papéis que as mulheres chamam a si; enquanto que uma geração mais velha permanece ligada a lugares e imagens tradicionalmente associados à esfera feminina, as filhas sentem-se atraídas por novas formas de conhecimento e por um modo diferente de participação na vida pública. Algo que toma corpo em *The Country of the Pointed Firs*, obra publicada em 1896, e que vive do confronto entre duas gerações: uma mais velha, aquela que é representada por Almira Todd, e uma outra mais nova que, nesta obra, corresponde à narradora do texto. É no reino rural e botânico – “a rustic pharmacopeia” (p. 3) – de Almira Todd que a narradora, personagem sem nome, procura inspiração para a sua obra. Aprendiz na arte da escrita, a narradora aprende igualmente a dar voz a um modo de vida que, nos finais do século dezanove, vive confinado com o novo: mais industrializado, mais agitado, mais violento. Mais do que representar a oposição, *Firs* é acima de tudo a confirmação da necessidade de harmonia e coexistência de mundos diferentes, sendo igualmente um espaço literário onde a criatividade feminina tem um papel de relevo.

*The Country of the Pointed Firs* tem vivido nas últimas décadas momentos de renovado interesse – a justificar, aliás, a afirmação de Willa Cather em 1925, que, no prefácio à obra, profetiza vida tão longa a *Firs*, como a *The Scarlet Letter* de Nathaniel Hawthorne e *The Adventures of Huckleberry Finn* de Mark Twain.



Tendo obtido reconhecimento por parte dos leitores aquando da sua publicação, durante grande parte do século vinte, *Firs* colheu silêncio e sombra junto da crítica. Como justifica June Howard na introdução que faz a uma das últimas colectâneas de textos críticos publicados sobre a obra, esse silêncio deve-se a duas razões: por um lado, e na celebração que faz da simbiose entre a paisagem natural e humana de Nova Inglaterra, o texto foi lido essencialmente como ‘regionalista’, por outro lado, é uma narrativa que gira em redor da vida das mulheres e de actos realizados quotidianamente, despidos já da heroicidade que outros actos da vida americana – desbravar caminhos, explorar o desconhecido – têm no imaginário colectivo americano. (Howard, 3) Para Jewett, a revelação do mistério da vida acontece em momentos tão comuns quanto uma conversa entre mulheres à mesa durante o lanche, ou enquanto bordam, desenhando deste modo uma atmosfera muito mais próxima de, e no que respeita a arte pictórica, Mary Cassat (1845-1926) do que do monumental Thomas Cole (1801-1848). A crítica feminista surgida nas últimas décadas do século vinte dirigiu novamente o olhar dos leitores na direcção deste texto, sublinhando quer a importância do texto na tradição literária americana - colocando-o, por exemplo, ao lado de *Winesburg, Ohio* (1919) - quer enfatizando as inovações – temáticas e estilísticas – presentes na obra (Pryse, viii).

Em *The Country of the Pointed Firs* encontramos sobretudo a beleza dos laços humanos implodindo numa paisagem caracterizada essencialmente pelo isolamento e por uma natureza agreste e severa, imagem estruturante desde o início da narrativa. A imagem que descreve a chegada da narradora a esta localidade piscatória enfatiza precisamente o contraste entre um perfil pedregoso e sombrio e a pontilhada alegria das casas e dos jardins. A casa de Almira Todd, lugar onde a narradora procura alojamento e reclusão, é um desses locais que se impõe na paisagem sobretudo através do jardim:

It was a queer little garden and puzzling to a stranger, the few flowers being put to a disadvantage by so much greenery; but the discovery was soon made that Mrs. Todd was an ardent lover of herbs, both wild and tame, and the sea-breezes blew into the low end-window of the house laden with not only sweet-brier and sweet-mary, but balm and sage and borage and mint, wormwood and southernwood. (p. 3)

De acordo com a perspectiva da narradora, este não é um jardim onde abundem as flores – a narração tem início no mês de Junho e a narradora diz-se admirada pela ausência de cor - , mas um jardim onde pululam sobretudo plantas medicinais: rosa-amarela, salva, absinto, hortelã, borragem, erva-cidreira e tomilho. Este é o centro do universo pessoal de Mrs. Todd, e, acrescentando-se, de toda a vila, pois é ali que a comunidade procura alívio quer para o sofrimento do corpo, adquirindo infusões e xaropes, quer alimento para a alma, escutando as palavras sábias dos conselhos de Mrs. Todd:

At one side of this herb plot were other growths of rustic pharmacopoeia, great treasures and rarities among the commoner herbs. There were some strange and pungent odors that roused a dim sense and remembrance of something in the forgotten past. Some of these might once have belonged to sacred and mystic rites, and have had some occult knowledge handed with them down the centuries; but now they pertained only to humble compounds brewed at intervals with molasses or vinegar or spirits in a small caldron on Mrs. Todd's kitchen stove. They were dispensed to suffering neighbors, who usually came at night as if by stealth, bringing their own ancient-looking vials to be filled. (pp. 3-4)

Toda a obra gira em redor de personagens que habitam, mais do que a casa, o jardim, sendo este o espaço através do qual as personagens se definem e encontram voz. Relevante é também o facto de a estes jardins estar associada a memória, e, nesse sentido, tomar corpo a afirmação de Marcello Fagiolo quando sublinha que o jardim é simultaneamente memória de um paraíso e paraíso da memória (Fagiolo, 55). Uma memória que redimensiona e expande o destino das personagens, tornando-as herdeiras de um passado arquetípico e imemorial, facto ilustrado pela caracterização de Mrs. Todd como pertencendo à família mitológica de Antígona e Deméter. Em *Firs*, o significado dos jardins não nasce apenas da conjugação que neles é feita das várias plantas da região e de outras trazidas do Velho Mundo, mas também das histórias que, a seu propósito, os mais novos colhem de gerações anteriores. Em última análise, é através da palavra – e da memória que nelas habita – que em *The Country of the Pointed Firs* a narradora colhe tema e forma da sua arte.

De jardim em jardim, constroem-se as múltiplas narrativas que constituem *Firs*. E por isso falamos ainda de movimento, algo que ultrapassa a mera deslocação física entre espaços, ou neste caso, entre ilhas. Se alguns destes jardins são apreendidos à medida que a narradora viaja de ilha em ilha, grande parte do fascínio destes locais nascem de conversas partilhadas. E aqui reside um dos aspectos mais inovadores desta obra: a estrutura narrativa alimenta-se da justaposição de diferentes histórias, resultando a tessitura da obra em forma de teia, de modo a evidenciar as inter-relações que as diferentes personagens vão estabelecendo entre si, unidas na partilha de histórias que, muitas vezes, incluem referências aos jardins. Durante a visita que faz a Mrs. Todd, Susan Fosdick, uma velha amiga, comenta que uma boa conversa terá de ter raízes no passado; de outro modo, ter-se-á de explicar constantemente as afirmações que se fazem. Enuncia-se aqui a ideia de cumplicidade gerada através da partilha de um mesmo passado. Os jardins, tal como os muitos episódios que se armazenam na memória, reflectem a necessidade de uma raiz, de uma identidade. Este é um aspecto que gostaríamos de realçar: o entrelaçamento entre o jardim e a memória, ambos reforçando uma dimensão mais simbólica e misteriosa da condição humana, arrancando, desse modo, Sarah Orne Jewett ao epíteto de

‘realista’ e de mera observadora da realidade local.<sup>5</sup>

Aparentemente, Dunnet Landing é um local idílico – Jewett é uma admiradora da tradição pastoril –, mas uma leitura atenta deste espaço ficcional lança-nos num turbilhão de tensões e emoções. A actividade de Mrs. Todd é bem necessária nesse microcosmos da geografia de Nova Inglaterra, pois são várias as personagens cujas vidas emblematizam o sofrimento e o isolamento. Nesse sentido, a afirmação de Gwen Nagel assume particular relevo; para este estudioso da obra de Jewett, o jardim é um lugar paradoxal: reflecte uma ferida, tanto quanto simboliza continuidade e vida. Nas descrições dos seus jardins, há sempre um elemento de nostalgia que os torna representantes de momentos de perda: ora se fale de uma infância perdida ou da morte de alguém ora se equacione a ruína cultural de uma região ou de um país. Ainda no que pode ser entendido como pertença da tradição pastoril, o texto *Firs* pode ser encarado como um lamento por uma América que nos finais do século dezanove se despede de valores e tradições que lhe alimentaram o imaginário durante os primeiros séculos da sua colonização. No entanto, não estamos perante um texto que unicamente represente cenas de matriz pastoril, mas que as contrasta com modos de vida mais urbanos, mais sofisticados. Daí o olhar distante da narradora, que, envolvendo-se na vida da comunidade, tem consciência da sua não-pertença a esse universo. Para ela, trata-se de encontrar refúgio para escrever e, no final das férias, regressar ao seu modo de vida mais urbano. Sendo o pastoralismo uma província onde prevalece a harmonia e a reconciliação, *Firs* explora também as limitações que essa perspectiva poderá por si só acarretar.<sup>6</sup> Assim sendo, o que a crítica tem sublinhado negativamente – a associação da obra às imagens da raiz e da cerca (Howard, 25), e, por conseguinte, à petrificação de um modo de vida e dos valores representados por uma determinada região –, afigura-se-nos como uma resposta clara e inequívoca à necessidade de movimento: geográfico, intelectual, social. Emblema desse desejo é a imagem dos abetos que, impelidos pelo vento, estão debruçados sobre o mar, também eles ansiando a hora de embarcar: “We were standing where there was a fine

---

<sup>5</sup> Josephine Donovan utiliza o termo ‘realismo imaginativo’ para definir o estilo de Jewett: “imaginative realism (...) it implies that the writer deals not just with the ‘facts’ of the story but rather uses those facts to point to a dimension beyond the real.” (Donovan, 102).

<sup>6</sup> Relativamente a este aspecto, gostaríamos de salientar dois aspectos: por um lado, a presença da tradição pastoril serve a Jewett para conferir à sua narrativa uma maior expansão e imortalidade. Como refere Sarah Sherman em “Honey from Ashes: Pastoral as a Woman’s Place”, Jewett pretende imortalizar e sacralizar a sua obra através da relação que estabelece entre o Maine rural e, por exemplo, as deusas de Elêusis da antiga Grécia. (Sherman, 104) Por outro lado, gostaríamos de enunciar o que entendemos por ‘pastoril’: contraste – implícito ou explícito – entre um local de perfil pastoril e a vida urbana e sofisticada. Na tradição pastoril, a natureza é um emblema de nobilidade, um valor contra o qual somos convidados a medir as nossas experiências embebidas na cultura e sociedade.

view of the harbor and its long stretches of shore all covered by the great army of the pointed firs, darkly cloaked and standing as if they waited to embark.” (p. 29)

Em *Firs*, os jardins representam a necessidade de movimento e de continuidade. Eles existem porque os seus criadores abraçaram a tarefa de os erguer, demonstrando uma atitude afirmativa, mesmo se a sua existência se deve a uma perda ou a uma ferida como é o caso de Joanna Todd. Esta personagem habita uma ilha isolada – Shell-heap Island; fá-lo na sequência de um amor não correspondido: pouco antes do casamento, o namorado abandona-a. Decide refugiar-se numa pequena ilha e aí construir uma nova vida. É certo que o faz na mais profunda solidão e num local que pouco mais tem do que pedra e sal; no entanto, como refere Mrs. Todd, Joanna converteu aquele espaço desértico num jardim: “No, ‘tis a dreadful small place to make a world of;” (p.66.)<sup>7</sup>. Nele cultiva batatas, morangos e amoras, mas também absinto, erva-dos-gatos, verbasco e portulacas. Através do jardim, Joanna atesta a possibilidade de resistir e sobreviver – tal como as plantas que com ela habitam a solidão dos dias – fazendo-o com dignidade e beleza. Quando vinte e dois anos depois da morte de Joanna, tempo que coincide com o presente narrativo, a narradora visita Shell-heap Island, a casa desaparecera; restam, porém, traços do jardim, nomeadamente cravinas, flor que abelha e borboleta disputam numa dança que propagará vida no reino vegetal.

Criar um jardim, apesar da dureza da vida e do solo, representa um acto de afirmação. Gaston Bachelard, no texto *La Terre et Les Rêveries de la Volonté*, aponta a existência de uma imagética da vontade (por oposição a uma imagética do repouso) que impele o homem a agir sobre a matéria, a trabalhá-la, e, nesse sentido, manifestar a sua vontade, a sua energia perante a resistência da matéria terrestre. (Bachelard, 10) Esta perspectiva permite-nos reforçar o carácter forte e decidido, nomeadamente, de Mrs. Todd e de Joanna, apostadas que estão em sobreviver à aspereza das suas vidas. As características agrestes e hostis da paisagem de Dunnet Landing funcionam como um desafio, impelindo as personagens a agir e, desse modo, exercer uma espécie de psicanálise natural, pois no confronto com a matéria terrestre, a possibilidade de sarar feridas advém precisamente da impossibilidade de fugir à aceitação das limitações pessoais. Ao

---

<sup>7</sup> A reclusão de Joanna Todd constrói um interessante paralelismo com a decisão de Henry David Thoreau de deixar a civilização e se refugiar no lago Walden, lugar onde desenvolve uma pormenorizada observação da natureza, inventariando animais e plantas, anotando mutações de luz e cor nas diferentes estações do ano. A diferença, porém, reside no facto de Thoreau regressar à comunidade de onde tinha partido, enquanto que Joanna Todd rompe definitivamente com a comunidade. Ambas as atitudes corporizam, no entanto, um padrão imaginário americano: deixar a sociedade e mergulhar na solidão da natureza, aí procurando a regeneração e a renovação.

trabalhar, ao exercer uma actividade sobre a matéria resistente, as personagens estão perante um desafio que urge ultrapassar. (Bachelard, 18)

O isolamento é, aliás, um elemento profundamente significativo em *Firs*. Os jardins tendem a ser inclusivos, potenciando a produção de vida em redor de si, seja através das inter-relações entre mundo vegetal e animal, seja através das conversas que nascem a seu propósito, seja ainda através das visitas que fomentam. A insularidade é neste texto sinónimo de mentes estreitas, de ambições deslocadas, de vivências solitárias. De um ou outro modo, as personagens do romance confrontam-se com a solidão. No caso do capitão Littlepage, por exemplo, é o conhecimento obsessivamente construído através da leitura que o torna excêntrico num universo que vive sobretudo do diálogo, de experiências vividas e armazenadas. Veja-se o contraste que esta personagem mantém com uma outra, Elijah Tilley; embora dois homens solitários, o capitão refugia-se apenas na memória dos seus livros, enquanto que Elijah cultiva o seu jardim. No final da obra, a imagem que permanece destas duas personagens é bem diferente: o capitão Littlepage surge isolado atrás do vidro da janela que o separa do resto do mundo, Elijah, pelo contrário, mantém-se activo na comunidade: pesca, cultiva o jardim, acarinha aqueles que o visitam. Mrs. Todd, aquela que cuida das plantas para com elas cuidar dos outros, também sente o peso de viver só: viúva, longe da mãe e do irmão que vivem numa ilha – Green Island –, é com tristeza que vê a narradora e sua inquilina partir. Como refere num outro momento do texto, a sabedoria que lhe permite ultrapassar essas contingências nasce da observação do mundo natural que a rodeia. Assim, quando se dirige à festa dos Bowden, episódio que, na estrutura do texto, se encontra no pólo oposto àquele em que é narrada a acção em redor de Joanna, Almira Todd discorre acerca da perseverança de certas árvores nascidas em solo pouco fértil:

ther's sometimes a good hearty tree growin' right out of the bare rock, out o' some crack that just holds the roots..right on the pitch o' one o' them bare stony hills where you can't seem to see a wheel'barrowful o' good earth in a place, but that tree'll keep a green top in the driest summer. You lay your ear down to the ground an' you'll hear a little stream runnin'. Every such tree has got its own livin' spring; there's folk made to match 'em. (p.92)

O que Almira Todd aqui enuncia é a metáfora em que assenta a atmosfera moral e psicológica daqueles que decidem viver na geografia real e emocional do país dos abetos. Esta é, como fica implícito, uma geografia que (de)limita, que encerra as personagens numa espiral de solidão – de que as ilhas são a imagem principal – só interrompida pelas viagens de ilha em ilha ou através dos diálogos daqueles que se reencontram e buscam na palavra um modo de cura. As visitas são, por isso mesmo, rituais que procuram dar continuidade a uma cadeia de simpatia e afecto. A festa de reencontro da família Bowden é

disso exemplo, uma reunião familiar que surge no texto como o equivalente a uma explosão do mundo natural: “Such is the hidden fire of enthusiasm in the New England nature, that given an outlet, it shines forth with almost volcanic light and heat.” (pp. 95-6) Mas é claro que esta natureza de que aqui se fala é também a natureza humana, essa que depois de habitar o eremitério, desabrocha em torrentes de solidariedade e comunhão: “Each heart is warm and every face shines with the ancient light. Such a day as this has transfiguring powers, and easily makes friends of those who have been cold-hearted, and gives to those who are dumb their chance to speak, and lends some beauty to the plainest face.” (p. 96)

É esta a sabedoria que a narradora ganha em Dunnet Landing; fica implícita a convicção de Jewett relativamente àquilo que as mulheres perdem ao ganhar uma projecção pública mais relevante: um espaço de ligação à sua herança cultural, uma herança de rituais domésticos onde emoções e afectos podem ter voz através da criação de jardins. Daí que, e como salienta Gwen Nagel, já por nós referida, o jardim é para Jewett uma paisagem que confere identidade e autonomia: é um espaço onde a renovação acontece ciclicamente, cujas sementes propagam vida de geração em geração como se de uma narrativa se tratasse, contribuindo desse modo para a preservação de uma memória colectiva, de uma força contra a dissolução e a morte. (Nagel, 61-2)

Durante a sua estadia em Dunnet Landing, a narradora tem como principal objectivo escrever, e, para isso, aluga um local isolado da comunidade, mas à medida que a narrativa progride, esta abandona a atitude solipsista que a caracterizara para, através do exemplo de Mrs. Todd e da restante comunidade, se render ao gesto da partilha e da comunhão. É relevante o facto de, no início da diegese, a narradora se confrontar com as limitações da sua própria escrita; como afirma, as frases que escreve não parecem traduzir as múltiplas cadências de verão que a rodeiam – “The sentences failed to catch these lovely summer cadences” (p. 14) Contudo, *The Country of the Pointed Firs* é a prova de que, como escritora, foi capaz de transsubstanciar a experiência vivida em Dunnett Landing em arte, e desse modo proporcionar a sucessivas gerações de leitores colher imagens e palavras que libertam e curam. Ou, parafraseando Willa Cather na definição que dá da arte literária de Jewett, dizer com ela que a narradora de *The Country of the Pointed Firs* atingiu a perfeição ao conceber uma obra que o leitor recorda com enorme prazer, mas que não consegue definir completamente, como quando, através da memória, chega até nós uma melodia ou o perfume de um jardim no verão: “A quality which one can remember without the volume at hand, can experience over and over again in the mind but can never absolutely define, as one can experience in memory a melody, or the summer perfume of a garden.” (Cather, 850)

## Bibliografia

Bachelard, Gaston (1957), *La Terre et Les Réveries de la Volonté*, Paris, Librairie José Corti [1947].

Buell, Lawrence (1996), *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*, Cambridge/London, The Belknap Press of Harvard University.

Cather, Willa (1925), “Miss Jewett” in Sharon O’Brien (ed.), *Cather: Stories, Poems, and Other Writings*. New York: The Library of America, 1992.

Eliade, Mircea, *Origens: História e Sentido na Religião*. Lisboa: Edições 70, 1989 [1969]

Donovan, Josephine (1983), *New England Local Color Literature: A Women’s Tradition*. New York: Frederick Ungar publishing Co.

Fagiolo, Marcello (1995), “Le Paradis de la Mémoire”, in Monique Mosser et Philippe Nys (ed.), *Le Jardin, Art et Lieu de Mémoire*. Besançon, Les Éditions de L’Imprimeur, pp. 55-86.

Fetterley, Judith (1998), “‘Not in the Least American’: Nineteenth-Century Literary Regionalism as UnAmerican Literature”, in *Nineteenth-Century American Women Writer: A Critical Reader*. London: Blackwells, pp.15-32.

Howard, June, “Introduction”, in Howard June (ed.) (1994), *New Essays on The Country of the Pointed Firs*. Cambridge: Cambridge University Press.

Jewett, Sarah O., *The Country of the Pointed Firs and Other Stories*. Mary Ellen Chase (ed.); Marjorie Pryse (introd)., New York: Norton, 1992.

Kilcup, Karen and Thomas Edwards (eds) (1999), *Jewett and her Contemporaries: Reshaping the Canon*. Gainesville: University of Florida.

Nagel, Gwen (1984), “‘This prim corner of land where she was queen’: Sarah Orne Jewett’s New England Gardens”, *Colby Library Quarterly* 1, pp. 43-62.

Sherman, Sarah W. (1989) *Sarah Orne Jewett: An American Persephone*. Hanover/London: University Press of New England.

## Uma estratégia comunicativa: as perguntas retóricas

*Gonçalo Fernandes*

Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro

**0.** As perguntas retóricas tradicionalmente costumam ser consideradas aquelas em que não se prevê uma resposta do alocutário (ALOC) ou do interlocutor. Também são denominadas perguntas oratórias, falsas interrogativas, interrogação figurada, entre outras classificações menos comuns. Este tipo de perguntas é usual em discursos não dialógicos ou pseudo-dialógicos, como o político, o forense, o didáctico e o religioso. Na literatura portuguesa tornaram-se célebres as perguntas retóricas do “imperador da língua portuguesa”. Era uma das suas técnicas para persuadir o auditório. No entanto, não é somente neste tipo de discurso onde elas aparecem. No linguajar de todos os dias também se usam com relativa frequência, principalmente nos diálogos em que o Locutor (LOC) tenta persuadir o seu interlocutor e impor o seu ponto de vista. Não se trata, por isso, de um modo “democrático” de comunicação nem de conversação.

Alguns linguistas procuraram reflectir sobre as funções pragmáticas do discurso, em particular os que adoptaram como objecto de estudo a linguística do uso. Dentre esses, destaca-se Émile Benveniste, que, em 1966, defendeu serem três as funções pragmáticas do discurso: funções assertivas, interrogativas e imperativas: “On reconnaît partout qu’il y a des propositions assertives, des propositions interrogatives, des propositions impératives, distinguées par des traits spécifiques de syntaxe et de grammaire, tout en reposant identiquement sur la prédication. Or ces trois modalités se font que refléter les trois comportements fondamentaux de l’homme parlant et agissant par le discours sur son interlocuteur : il veut lui transmettre un élément de connaissance, ou obtenir de lui une information, ou lui intimer un ordre. Ce sont les trois fonctions interhumaines du discours qui s’impriment dans les trois modalités de unité de phrase, chacune correspondant à une attitude du locuteur”(BENVENISTE, 1990: 130).

John Searle, por seu turno, defendia que “falar uma língua é executar actos de fala, actos como: fazer afirmações, dar ordens, fazer perguntas, fazer promessas, etc., e, num domínio mais abstracto, actos como: referir e predicar (...). Toda a comunicação linguística envolve actos linguísticos. A unidade da comunicação linguística não é, como geralmente se tem suposto, o símbolo, a palavra ou a frase (...). A produção ou emissão de uma ocorrência de frase sob certas condições é um acto de fala, e os actos de fala (...) são a unidade



básica ou mínima da comunicação linguística” (SEARLE, 1981: 26). Para Searle, contudo, a ordem e a interrogação são dois membros dos actos directivos, porque a sua realização implica fortemente o ALOC.

Deste modo, podemos considerar a pergunta “normal” como um acto ilocucional próprio / independente, na senda de Benveniste, porque, como afirma, Kerbrat-Orecchioni, trata-se de “énoncé qui se présente comme ayant pour finalité principale d’obtenir de L2 un apport d’information” (KERBRAT-ORECCHIONI, 1991: 14) e, para Goody, “the most general thing we can say about a question is that it compels, requires, may even comand, a response (Goody, 1978: 23).

No entanto, a pergunta retórica, objecto da nossa análise, não se encaixa neste modelo nem preenche estes requisitos, já que não tenta obter qualquer tipo de informação do ALOC. Antes pelo contrário, assemelha-se mais a uma asserção, porque “prétend fournir une information à autrui” (KERBRAT-ORECCHIONI, 1991: 88).

**1.** As primeiras sistematizações desta temática, isto é, das interrogativas retóricas, devem-se à gramática das línguas clássicas e à retórica, donde aliás receberam a designação. De facto e apenas a título de exemplo, o P.e Miranda refere que, em Latim, “as interrogativas oratórias fazem-se não para se saber uma coisa mas para intimar mais o que se diz. Não esperam uma resposta e têm sentido negativo” (MIRANDA, 1962: 325) e, por esse facto, se constroem com conjuntivo dubitativo e não com modo indicativo (*Ibidem*: 323).

Para a retórica, quando um “político” queria disfarçar ou esconder a opinião do partido, podia usar muitas técnicas, dentre as quais saliente-se este tipo de pergunta, considerada como uma das formas da *immutatio* gramatical, simulando-se incerteza ou falta de convicção. A esta forma de *dissimulatio* também se atribuiu o nome de “ironia socrática” (LAUSBERG, 1982: 252). Claro está que à *immutatio* sintáctica não pertencia exclusivamente a pergunta retórica, mas também a *exclamatio* e a *syntaxis obliqua* (*Ibidem*: 259). Especificamente sobre a pergunta retórica, Lausberg, por exemplo, reflecte pouco e sinteticamente. Integra-a, como vimos, na *immutatio* sintáctica e refere que aparece em duas formas distintas. A primeira é para reprimir o afecto; a segunda é para fustigá-lo por meio da evidência, sendo “desnecessária uma formulação interrogativa” (*Ibidem*).

No entanto, a definição apresentada carrea desde logo princípios de análise actuais da pragmática linguística, ao referir-se especificamente a essa inversão de polaridade. Com efeito, para Lausberg, na pergunta retórica, “não se espera uma resposta a essa pergunta, pois que ela é, já por si, a formulação, próxima da *exclamatio* (...), de uma afirmação” (*Ibidem*). De facto, Lausberg estabelece já uma aproximação com os actos ilocutórios assertivos e não

interrogativos, o que aparentemente seria natural.

Fontanier também analisa, o funcionamento da pergunta retórica e, para ele, “l’interrogation (sous entendu: figure de style) consiste à prendre le ton interrogatif non pas pour marquer un doute et provoquer une réponse mais pour indiquer au contraire la plus grande persuasion et défier ceux à qui l’on parle de pouvoir nier ou même répondre. Il ne faut donc pas confondre avec l’interrogation proprement dite, avec cette interrogation du doute, de l’ignorance ou de la curiosité par laquelle on cherche à s’instruire ou à s’assurer d’une chose” (FONTANIER, 1968: 368).

Contudo, Charles Bally vai mais longe nas suas conclusões, ao afirmar que “une interrogation rhétorique n’est pas une interrogation et n’a rien de rhétorique: c’est un moyen indirect d’expression qui permet de symboliser un groupe plus ou moins déterminé de sentiments par une inflexion de voix. Ainsi la phrase soit-disant interrogative *Que n’étiez-vous là?* marque le regret, *Vous taisez à la fin?* l’impatience. Il est donc préférable de supprimer cette distinction usuelle entre ton exclamatif et ton interrogatif qui en réalité ne sont séparés par rien d’essentiel: disons que l’interrogation qui n’interroge pas appartient au langage dit exclamatif, quitte à donner à ce terme un sens tout à fait général. Nous n’avons pas à rechercher comment un type de phrase interrogative peut devenir un type exclamatif... nous ferons mieux de comprendre dans quel sens nous prenons le mot exclamation”(BALLY, 1951: 269). Bally considera, assim, que a interrogativa retórica é um acto ilocutório indirecto para exprimir determinados sentimentos, facto tornado possível por uma forma interrogativa, com uma inflexão de voz. Os factores prosódicos parecem ser, juntamente com o contexto, os factores essenciais na detecção e análise das interrogativas oratórias. Também considera o autor que as interrogativas retóricas são mais uma exclamação do que interrogação.

Borillo, mais recentemente, não é tão radical nas suas afirmações e procura nestas interrogativas características sintáctico-semânticas capazes de as distinguir das restantes interrogativas: “Si l’on en croit certains grammariens, la question rhétorique (fausse question, interrogation oratoire, interrogation figurée comme on l’appelle parfois) ne présenterait aucun intérêt en tant que structure interrogative. Entièrement soumise a des facteurs émotifs, elle devrait sa particularité à la valeur d’expressivité attachée à son énonciation tandis que dans sa forme grammaticale rien ne la différencierait véritablement des autres interrogations”(BORILLO, 1981: 1). Com efeito, Borillo procurou marcas ou propriedades sintácticas e semânticas nas denominadas perguntas retóricas para a língua francesa.

2. Para o Português, notamos que esta modalidade de interrogativa pode apresentar-se positiva ou negativamente e nota-se uma inversão de polaridade entre a forma gramatical e as intenções comunicativas do LOC, onde apresenta os vários sentidos sugeridos.

As interrogativas seguintes podem ocorrer perfeitamente na linguagem familiar e de todos os dias e não apenas naqueles tipos de discurso já antes referenciados:

- (1) Quem o *conhece* melhor do que eu?!
- (2) Mas tu *não vês* que estou ocupado?!

Na frase (1), não existe nenhum advérbio negativo ou a indicar qualquer traço de negatividade. No entanto, aquilo que o locutor pretende é uma resposta negativa do tipo (3). A segunda frase (2), apesar de ser negativa (*não vês*), interpela o ALOC a uma resposta afirmativa do tipo (4).

- (3) Ninguém!
- (4) Está bem! Não te incomodo mais!

Há, por isso, uma inversão de polaridade, que poderíamos sistematizar pelo seguinte axioma: *Se o locutor espera uma resposta positiva da parte do alocutário, usa uma interrogativa negativa; se, pelo contrário, espera uma resposta negativa, usa uma interrogativa positiva.* Ainda poderíamos afirmar que *as interrogativas retóricas regem-se por sinais contrários.*

É claro que as frases (1) e (2) apresentam determinados pressupostos ou implícitos que gostaríamos de sintetizar. Na frase (1), o LOC para além de afirmar que é ele próprio que tem um melhor conhecimento do “outro”, implícita uma indignação da sua parte para com o ALOC. Na frase (2), essa indignação assume um nível superior, reforçada pela partícula modal «mas» à cabeça da frase. O LOC não somente afirma que está ocupado, mas indigna-se e critica o ALOC por este o ter possivelmente perturbado nos seus afazeres ou pretender dele alguma coisa. É evidente que não sabemos aqui qual das duas situações (pode até haver outras possíveis) são as reais, porque nos falta o contexto situacional, mas é certo que encontramos frequentemente este tipo de frases na fala corrente do dia-a-dia.

Pelos exemplos apresentados, podemos concluir que “la question réthorique peut être vue comme le résultat d’une implication pragmatique liée à la modalité interrogative. En effet, le phénomène de question rhétorique avec sa réponse implicitement sugeré, matérialisée par la proposition correspondante mais de polarité inverse, trouve peut-être son explication dans la mise en oeuvre des principes conversationnels qui sous-tendent le questionnement” (BORILLO, 1981: 4).

Do ponto de vista puramente sintáctico, pode pensar-se que a forma lógica da interrogativa total se apresenta através de uma interrogativa disjuntiva, positiva ou negativa. Assim, um frase do tipo *É verdade que P?* pode ser interpretada como uma redução de *É verdade que P ou -P?*, condensada sintacticamente em *É verdade que P ou não?* (*Ibidem*).

Pode, por isso, imaginar-se que esta operação de supressão pode ter consequências sobre o valor enunciativo da proposição. Teoricamente, o facto de se interrogar alguém implica um apelo ao seu saber para obter uma resposta informativa. Esta procura do LOC pode ser fundada na sua ignorância ou na sua insuficiência de elementos, mas também pode ser provocada por factores mais subtis ligados ao raciocínio, tais como a dúvida, a incerteza ou a hesitação no julgamento. Assim, ao perguntar sobre P (conteúdo proposicional), o LOC exprime a sua ignorância de P ou que ele tem dúvidas quanto à verdade ou veracidade de P (*Ibidem*: 4-5).

Nas interrogativas indirectas esta diferença é manifestada com os verbos introdutórios utilizados: *Procurar saber, querer saber, ignorar* ou *perguntar* e *questionar*.

Uma frase do tipo (5), conduz-nos a duas interpretações possíveis [(6) e (7)]:

- (5) Eu pergunto-me se ele virá.
- (6) Eu gostava de saber se ele virá.
- (7) Duvido que ele venha.

É evidente que esta dupla hipótese de implicação pragmática está dependente do contexto situacional e não dos elementos linguísticos que constituem a frase, já que estamos simplesmente perante uma interrogativa indirecta simples, embora esteja lá bem patente a tipicidade de uma disjuntiva que podia ser constituída da seguinte forma: «*Eu pergunto-me se ele virá ou não*». No entanto e de acordo com o que Paul GRICE denominou por princípios conversacionais, há sempre sentidos latentes ou implícitos que não são observáveis literalmente, mas que são inferidos da realidade social e da convencionalidade linguística que regula as estratégias do discurso e da comunicação (*Ibidem*: 5).

Na frase (5), por mais implicações pragmáticas que encontremos, nota-se sempre, parece, que o locutor ignora ou duvida da verdade de P. No entanto e contrariamente, a escolha de formular -P? poderá implicar a dúvida da não verdade de P e, por consequência, acreditar em P. Poder-se-ia enunciar esta implicação pragmática do seguinte modo:

- |                    |                      |
|--------------------|----------------------|
| É verdade que P?   | = Acreditar que - P. |
| É verdade que - P? | = Acreditar que P.   |

Borillo apresenta estes exemplos para o francês, mas parecem-nos

possíveis também para o Português. Ele próprio não acha que estas implicações sejam obrigatórias mas possíveis, mas o que parece certo é a tipicidade da inversão de polaridade entre a forma interrogativa e o seu sentido. No entanto, Borillo também afirma que há perguntas interrogativas negativas (8) onde é frequente achar-se respostas igualmente negativas (9) e interrogativas positivas (10) com respostas também positivas (11) ou negativas (12):

(8) Tu não estavas ao corrente?!

(9) Não. De forma nenhuma.

(10) Tu vens connosco?!!

(11) Sim, Claro!

(12) Não. Eu hoje não posso.

Com efeito, a pergunta retórica, inserida numa estrutura interrogativa, não é mais do que um afirmar-se do LOC e confirmar as suas intenções comunicativas. Mas como pode interpretar-se uma interrogativa positiva (interropositiva) sem se atender aos marcadores sintáctico-semânticos explícitos na sua estrutura frásica?

**3.** Há ainda os factores prosódicos, de acentuação e de entoação, que têm uma importância capital neste tipo de interrogativas, mas que não analisaremos aqui por escassez de tempo. Também não teremos muito em conta o contexto situacional e extralinguístico de cada segmento discursivo. Contentar-nos-emos em apresentar algumas caracterizações sintácticas e semânticas das perguntas retóricas, ou melhor, das interrogativas positivas consideradas como perguntas retóricas.

Assim, o estudo destes factores terá em conta três aspectos importantes: esquemas sintácticos verbais; marcadores lexicais, principalmente o advérbio e as partículas modais; e a construção típica *como P se Q?*.

Naturalmente, esses elementos podem estar combinados e reforçar a própria pergunta retórica. Não é possível, por isso, precisar a parte de cada um desses elementos sobre a retoricidade desse segmento discursivo. Causa, sem dúvida alguma, um efeito de reforço quando dois ou três desses elementos se conjugam na mesma interrogativa. Borillo dá dois exemplos onde utiliza o verbo *croire* e o advérbio *hasard*, em duas frases distintas mas cuja retoricidade é atestada em ambas (*Ibidem*: 8). Também apresenta uma outra frase onde se conjugam o verbo *pouvoir* com um amplificador *telle* (*Ibidem*).

Para efeitos de simplificação, vamos analisar os elementos em separado, pois nos exemplos apresentados não é fácil – e parece-me mesmo impossível – detectar o grau de retoricidade que cada um desses elementos imputa à frase.

A presença de determinados verbos na frase interrogativa positiva

ou de determinados tempos verbais provoca um sentido que mais aparenta uma prescrição do que uma interrogação. Observemos as frases (13) e (14) cujas respostas esperadas pelo locutor são claramente negativas [(15) e (16)], notando-se uma vez mais uma inversão de polaridade entre a forma gramatical da interrogativa e as expectativas que o LOC cria no ALOC.

- (13) Será útil regressar lá?!
- (14) Valerá a pena falar disso?!
- (15) Não é útil regressar lá.
- (16) Não vale a pena falar disso.

“Ce sens d’injonction négative est encore plus net si la phrase négative se plie aux conditions d’une construction postposée (dite aussi parenthétique), car dans ce cas le tour devient véritablement impératif” (*Ibidem*: 8). E Borillo acrescenta os seguintes exemplos [(17) e (18)]:

- (17) Não voltemos lá, é inútil.
- (18) Não falemos disso, não vale a pena.

Nestas duas possíveis respostas, notamos já a confirmação das expectativas discursivas do locutor. Estas mesmas frases [(17) e (18)] poderiam ter sido usadas pelo locutor, em vez das interrogativas (13) e (14). No entanto não foi isso que aconteceu.

Borillo denomina estes verbos por “verbos deônticos”, pois exprimem noções modais, tendo como base a ideia geral de obrigação moral, a pertinência, a utilidade, etc.. Entre estes verbos, cita *falloir*, *devoir*, *avoir à* e também *être urgent*, *être la peine*, *être indiqué*. É por isso que também lhes chama verbos normativos ou prescritivos.

É interessante observar que em Latim estes conceitos se traduziam pela perifrástica passiva. Em português, temos os núcleos verbais: *ser útil*, *ser necessário*, *valer a pena*, *ser obrigado*, *dever*, etc.. Estes verbos empregues negativamente marcam o seu sentido prescritivo por uma construção elíptica (19) inaceitável na forma positiva (20):

- (19) É inútil aceitar que P?
- (20) \*É útil aceitar que P?

Temos os verbos: *ter o direito*, *ser justo*, *ser um bem*, *ser bom*, *dever*, *poder*, etc.

- (21) Pode-se querê-lo?!
- (22) Temos o direito de o acusar?!

Há os verbos: *ser o caso*, *ser o momento*, *ser o modo*, *ser indicado*, *ser urgente*, *ser*

*natural, ser normal, etc..*

(23) É normal que eu te afaste?!

(24) É um modo de agir?!

Para este tipo nocional, temos em português os seguintes verbos: *ser uma razão, ser um motivo, suprir, etc..*

(25) É uma razão para não acreditares?!

Todos estes verbos são susceptíveis de dar a uma frase interrogativa positiva (interpropositiva) o sentido de uma prescrição negativa atenuada (*Ibidem*: 9). Mas também é claro que se poderia construir inúmeras outras frases sem que a retoricidade estivesse presente, sendo simplesmente umas interrogativas normais, onde se procura obter uma informação de alguém [(26) e (27)]:

(26) É o momento de podar as árvores?!

(27) Posso (tenho o direito de) utilizar este documento?!

Por isso, “on peut simplement constater qu’il est possible pour une question rhétorique de se présenter dans une formulation qui fait appel à ces verbes. Dans ce cas, d’ailleurs, à la nature de la construction verbale s’ajoute d’autres facteurs qui accentuent encore plus nettement l’effet de question rhétorique” (*Ibidem*).

O autor não apresenta os factores prosódicos ou indicadores suprasegmentais (mas também a acentuam e fortemente) nem das informações que o contexto tanto pode ajudar a solucionar, mas “nous citerons simplement l’effet de quelques adverbes d’intensité ou de haut degré mais en signalant que leur emploi n’est pas exclusivement lié à celui de ces verbes normatifs” (*Ibidem*: 9-10).

Usa-se frequentemente, nas perguntas retóricas, junto de verbos prescritivos / normativos, alguns advérbios de intensidade, como *bem, muito, muitíssimo*, ou alguns advérbios de modo utilizados de forma intensiva, como *perfeitamente, realmente, verdadeiramente, completamente, absolutamente, etc..* Usados numa interpropositiva “leur présence accentue le caractère douteux de la valeur positive de la proposition et par conséquent renforce la suggestion de sa valeur négative. Pour cet effet, il n’est pas nécessaire que la phrase contienne un verbe normatif” (*Ibidem*: 10). Mesmo que falte lá um verbo que signifique a necessidade, a pertinência, etc., e haja um destes advérbios, a frase pode manter a dúvida do locutor [(28) e (29)]:

(28) Ele é verdadeiramente feliz?!

(29) Ele é mesmo competente nisso?!

Por isso, “en ce qui concerne les verbes normatifs, le résultat est très net: dans la plupart des cas, il suffit de la présence dans l’interrogation d’un élément de quantification ou d’intensité de haut degré pour qu’on intreprète tout naturellement celle-ci comme une question rhétorique:

(30) Est-ce (bien + vraiment...) utile de revenir là dessus?” (*Ibidem*).

Se admitirmos que uma interrogativa positiva (interpositiva) pode exprimir uma dúvida da verdade proposicional, esta dúvida é reforçada se a interrogativa mantiver um quantificador. No entanto, como vimos, também pode existir uma pergunta retórica sem a presença deste tipo de verbos e unicamente com o advérbio de intensidade.

Quanto aos verbos de opinião, como *acreditar*, *pensar*, *imaginar*, etc., “le questionnement n’est pas une mise un doute soustendue par une référence à la notion d’approprié (...) mais plutôt une mise en cause voilée du raisonnement et de sa capacité à distinguer le vrai du faux” (*Ibidem*: 11). Neste caso, a alusão ao valor negativo da proposição faz-se indirectamente pela evocação de uma opinião. Vejamos as frases (31) e (32) e como são usadas como perguntas retóricas:

(31) Acreditas que eu tenho pena de ti?!

(32) Pensas que eu esqueci?!

Nestas frases, construídas com o verbo *acreditar* e *pensar* respectivamente, não se põe em causa somente a prescrição negativa, mas também e essencialmente o seu princípio fundacional, *i. e.*, a noção de verdade. Assim, a frase (31), por exemplo, deve entender-se como: «Tu não deves acreditar que eu tenho pena de ti, porque não é verdade». Parece-me que nestas frases é de salientar o uso repetido do pronome pessoal de primeira pessoa na oração integrante e não apenas o verbo escolhido da matriz. Também deve ter-se em conta que o verbo da subordinante está na segunda pessoa do singular. Com estes verbos, “l’interrogation ne fait qu’évoquer une possibilité dont on sait qu’elle conduit à un resultat faux. Cette évocation est une mise en garde contre le risque d’erreur et de la manière dont elle s’exprime en fait un énoncé bien moins tranché et moins directif que l’assertion négative” (*Ibidem*).

Parece que a retoricidade das frases com os verbos de opinião se faz sentir mais sobre o primeiro membro frásico do que sobre o segundo, *i. e.*, a retoricidade incide sobre a matriz e não sobre a integrante. Por isso, na pergunta retórica a interrogativa patenteia-se sobre o verbo de opinião e não directamente



sobre o conteúdo proposicional.

Tal como com os verbos normativos / prescritivos, com os verbos de opinião, a retoricidade deste tipo de interrogativas aumenta com a co-presença de outros factores gramaticais ou lexicais, tais como o advérbio, as restrições temporais e de pessoas gramaticais e a própria natureza do conteúdo gramatical da oração integrante.

Quanto aos advérbios, os de intensidade não desempenham aqui um papel importante. Pelo contrário, *muito*, *completamente* e *perfeitamente*, etc, não se integram na estrutura frásica de certos verbos de opinião. No entanto, outros advérbios tidos comumente como de modo usam-se e desempenham uma função de reforço da retoricidade (*acreditar verdadeiramente*, etc.). Há também outros advérbios que se integram nos verbos de opinião. Dentre esses citamos *talvez* e *sem dúvida*.

Quanto ao uso dos tempos verbais, notamos que o presente, o futuro do conjuntivo e o imperfeito são os mais usados. Penso também que, diferentemente do que Borillo admite para o francês, o futuro do indicativo também nos parece importante para atestar a retoricidade de uma interrogativa. Citamos exemplos usados nesse tempo para os verbos normativos, porque, ao traduzir do francês, me pareceram mais correctos, já que nessa língua estavam no presente. Vejamos apenas alguns exemplos a atestar o uso destes quatro tempos verbais:

- (33) Pensas que eu o quero?!
- (34) Acreditarias no meu suicídio?!
- (35) Pensava ele que me destruíra?!
- (36) Pensarás porventura que eu o tenho?!

Relativamente às pessoas gramaticais mais usadas, basta observar os exemplos para concluir que na oração subordinante ou matriz é a segunda pessoa que predomina. Na oração completiva tanto aparece a primeira como a segunda pessoa. Também aparecem casos onde a pergunta retórica está construída na matriz com a terceira pessoa do singular, mas com menos frequência.

Quanto ao conteúdo proposicional da oração completiva, é difícil avaliar e sistematizar esse conteúdo. No entanto, é um dos factores mais importantes para considerar uma interrogativa aparentemente normal como uma pergunta retórica. Por isso, “il est donc necessaire de faire appel à des caractérisations qui ne portent pas seulement sur les propriétés syntactico-lexicales des verbes introducteurs mais également sur le sens des prédicats qui en dependent” (*Ibidem*: 14).

Os verbos volitivos usam-se com muita frequência na nossa língua e particularmente nas perguntas retóricas. Dentre o extenso número de exemplos possíveis, citamos apenas os verbos *querer*, *desejar*, *exigir*, *pedir* e *procurar*. O seu comportamento nas chamadas perguntas retóricas está muito próximo dos

verbos de opinião, tanto no plano sintáctico como semântico, nas escolhas dos tempos verbais, das pessoas gramaticais e na co-presença dos advérbios de intensidade e de modo.

Nas perguntas retóricas, estes verbos usam-se preferencialmente no presente (38) ou no imperfeito (39), mas o tempo por excelência é o futuro do conjuntivo (37):

(37) Procurarias matar-me?!

(38) Queres destruir-me?!

(39) Pedias para te demitir?!

No entanto, a co-presença de advérbios de dúvida, como *talvez*, *porventura*, acentua a ideia de suposição, hipótese já marcada pela presença do verbo no futuro, quer do indicativo (40) quer do conjuntivo (41):

(40) Procurarás porventura acabar comigo?!

(41) Quererias talvez veres-te livre de mim?!

“Si par leur comportement, ces verbes sont très proches des précédents, la particularité essentielle des constructions où ils apparaissent réside dans la forme et le sens de la réponse applicable à l’interrogation” (*Ibidem*: 15). Podemos comparar o efeito de sentido das duas frases seguintes construídas com o verbo querer (42) e acreditar (43):

(42) Quereríeis que eu estivesse de bom humor?!

(43) Acreditais que estou de bom humor?!

Na frase (42) patenteia-se uma ideia de impossibilidade de realização da acção, ao contrário da (43) que é mais factual. Assim, podemos tentar apresentar o sentido explícito destas duas frases:

(44) Não me peçais que eu esteja de bom humor. É impossível.

(45) Não acrediteis que eu estou de bom humor. É falso.

Deste modo, “les verbes de volition expriment l’idée d’un désir absurde ou irréalisable ne correspondant à aucune possibilité de réalisation et qui par conséquent appelle le rejet, la négation” (*Ibidem*).

Muitas outras considerações poderiam ter sido feitas sobre o uso de determinados verbos que nos permitem considerar algumas destas frases interrogativas como perguntas retóricas. A própria ordem dos verbos na frase poderia ser analisada. No entanto e para finalizar esta reflexão sobre o verbo,

gostaríamos de observar que uma análise deste tipo pode ser refutada, em primeiro lugar, porque não tivemos em conta o contexto em que essas frases ocorriam e, em segundo lugar, porque também não analisámos os factores suprasegmentais, como a acentuação e a entoação. Parece-me oportuno salientar que quase todas estas frases deveriam terminar com um ponto de interrogação juntamente com o ponto de exclamação (!), porque somente a entoação exclamativa nos permite considerá-las como perguntas retóricas. Caso contrário, algumas destas frases apresentadas poderiam perfeitamente, dependendo do contexto e da entoação, ser tidas como interrogativas “normais”, não apresentando nenhuma retoricidade.

É muito difícil, no entanto, depois de analisarmos estas três modalidades de verbos, de observar e “medir” a retoricidade que cada elemento frásico imputa nas frases interrogativas. Sabemos ou podemos constatar que as perguntas retóricas podem ser usadas ou construídas com estes verbos, co-presenciados ou não por outros elementos, mas não podemos afirmar que esse facto é condição essencial para que a interrogativa se possa constituir *per se* como pergunta retórica. Há muitos factores em causa e não sabemos – e penso que também não podemos – observar o “peso” que cada um desempenha, mesmo dentro dessa estrutura frásica.

4. Borillo considera os advérbios do tipo “apès tout”, “tout bien”, “dans le fond” que nos parecem de difícil catalogação adverbial em português. Em alguns exemplos, teremos de os traduzir ora por advérbios ora por partículas modais, o que também nos parecem ser marcas de transformar uma interrogativa em pergunta retórica. Estes “advérbios” num enunciado declarativo “font référence au raisonnement et à la réflexion mis en jeu pour la constitution d’une opinion, d’un jugement ou d’une décision” (*Ibidem*: 19). É neste sentido que é utilizado na frase (46):

(46) Pensando bem, eu não irei convosco.

Quando, porém, usados numa frase interrogativa, estes “advérbios” são sobretudo utilizados porque o LOC espera a confirmação da sua opinião: de forma negativa, se for uma interrogativa positiva (interpositiva), e de forma positiva, se for uma interrogativa negativa (interrnegativa). As frases (47) e (48) mostram o sentido dado a essas construções tidas por Borillo como adverbiais:

(47) Afinal, serei eu o responsável por tudo o que acontece?!

(48) No fundo, não é aí que reside o verdadeiro problema?!

Mesmo não fazendo outras distinções, basta a presença de um destes

“advérbios” ou destas construções para se supor a existência de uma dúvida no espírito do locutor quanto à verdade do conteúdo proposicional.

(49) Tens mesmo vontade de partir?!

(50) Afinal de contas, será que isto é importante?!

Na estratégia conversacional do locutor, “l’ajoute de ces adverbes faisant appel à la vérité ou à la raison, met en garde l’interlocuteur contre un jugement hâtif et inconsidéré susceptible de produire une réponse erronée. Or dans la mesure où le questionnement peut être interprété comme une mise en doute, donc comme la suggestion d’une assertion de polarité inverse, une manière de ne pas se tromper est précisément de se conformer à cette suggestion” (*Ibidem*).

Há os advérbios de frase que ainda não foram considerados. Na gramática normativa, estes advérbios são incluídos nos advérbios de modo, mas são bem distintos daqueles, já que estes se relacionam com o sujeito da enunciação e não com o sujeito gramatical ou sujeito lógico. Por isso, não se ligam ao verbo da frase, mas a toda a frase ou à enunciação. Também há quem explique a natureza dos advérbios de frase segundo pressupostos pragmáticos, considerando que estão ligados a um verbo performativo implícito na frase. Dentre os múltiplos advérbios de frase existentes no português, aqui gostaríamos apenas de salientar alguns: *francamente, sinceramente, honestamente, seriamente, verdadeiramente, realmente*.

(51) Francamente, é isso que te aflige?!

(52) Sinceramente, achas que eu sou culpado?!

Nas frases (51) e (52) os dois advérbios de frase poderiam ser relacionados implicitamente com os verbos performativos *perguntar* e *dizer*. Assim, obteríamos o seguinte resultado:

(53) Pergunto-te francamente se é isso que te aflige.

(54) Peço-te que me digas sinceramente se achas que eu sou culpado.

Esta derivação permite explicar a razão por que nas frases declarativas “on comprend que l’adverb renvoie au dire du locuteur, dans les phrases interrogatives à celui de l’interlocuteur, la différence portant sur la nature du sujet avec lequel l’adverb entre en relation à travers le verbe qu’il modifie” (*Ibidem*: 20).

O alargamento dos verbos performativos pode ser questionável e, particularmente nestes casos, podemos perguntar se a existência de uma proposição performativa é, de facto, necessária para explicar a natureza e a funcionalidade dos advérbios de frase. No entanto, o que podemos constatar é que estes advérbios “se rapportent à la vérité de la proposition énoncée, mais

à la différence des adverbes modaux épistémiques – peut-être, sans doute, etc. – qui, adverbes de phrase s’appliquent directement à la vérité de la proposition qu’ils accompagnent, ils renvoient eux aux modalités de son énonciation et plus particulièrement aux protagonistes de l’acte d’énonciation” (*Ibidem*). Se fazem referência à verdade do conteúdo proposicional do enunciado, é indirectamente, através das condições que a tornam possível. No caso de uma frase declarativa, estas condições estão ligadas à sinceridade do locutor; nas interrogativas, ao alocutário, de quem se espera uma resposta.

Quanto ao papel que desempenham estes advérbios nas perguntas retóricas, pode-se observar que “l’ajoute dans une interrogation de l’un de ces adverbes franchement, sincèrement, honnêtement, etc. ou de l’un des expressions de même sens renforce la suggestion d’une réponse de polarité inverse, un peu à la manière des adverbes précédents: après tout, dans le fond, etc...” (*Ibidem*: 21).

**5.** Algumas partículas modais podem transformar uma interrogativa em pergunta retórica. Algumas dessas partículas são particularmente funcionais. Dentre essas salientamos especialmente as seguintes: *afinal, mas, e*. Talvez possamos considerar estas partículas como marcas eventuais de retoricidade de uma interrogativa.

(55) Afinal tu não vês que tudo isto é um erro?!

(56) Mas quem é que o pode fazer melhor do que tu?!

(57) E serei eu a pessoa mais indicada para concluir este trabalho?!

Como se pode ver nas frases (55), (56) e (57), estas partículas, colocadas à cabeça da frase, possuem outros sentidos não actualizados pelo conteúdo proposicional. Em todas elas, há uma tentativa de o LOC persuadir o seu ALOC a considerar esse conteúdo proposicional como a única verdade. Nas frases (55) e (56), o LOC tem certeza do que afirma, ao contrário da frase (57), onde ele põe em causa as suas capacidades de realização desse trabalho. É particularmente claro que estas frases são acompanhadas de uma entoação incomum numa interrogativa normal, mas não temos elementos suficientes para o provar. Parece-me, isso sim, que estas partículas modais, aliadas ou não a outros elementos podem ser marcas da retoricidade de uma interrogativa.

**6.** Joaquim Fonseca analisou as interrogativas com a estrutura *Como P, se Q*, reflectindo sobre estas falsas interrogativas, e demonstrou que têm um forte valor retórico.

(58) Como vais para Paris, se estás tão doente?!

Nesta frase, o referido autor reconhece um forte valor retórico, porque “ela corresponde amplamente a uma asserção de polaridade inversa à da asserção que lhe subjaz e em que a variável para que aponta *como?* se transfigura no correspondente universal negativo – *nenhum*, aplicado a ‘modo’”(FONSECA, 1993: 11).

Conclui, pois, que as frases interrogativas estruturadas desta forma são perguntas retóricas porque, sendo positivas, se apoiam na verdade de -p, e sendo negativas, se apoiam na verdade de p e, portanto, são marcas da polaridade negativa à da construção gramatical.

7. Neste artigo, apenas fizemos algumas aproximações àquilo a que se poderia chamar de uma teorização sintáctica e semântica da pergunta retórica. Baseámo-nos essencialmente no artigo de Borillo, pois foi o que nos pareceu mais abrangente dentro desta problematização.

Não parecem restar quaisquer dúvidas de que certos verbos, advérbios, partículas modais, ou construções exemplares, são co-indicadores ilocutórios de retoricidade, uma vez que “a sua presença pode ser vista como um dos indícios de clarificação do valor ilocutório dos EN (...), ou seja, (...) podem ser os elementos que permitem ao ALOC perceber a realização, por parte do LOC, de um acto indirecto, a manifestação do envolvimento e da atitude do LOC face àquilo que é enunciado” (RAMOS, 1999:14).

Contudo, aquilo que mais define uma pergunta retórica bem como todas as suas implicações pragmáticas é a entoação e o contexto. E sem esses dados, nunca poderemos afirmar categoricamente que uma interrogativa, seja ela interpositiva ou interronegativa, é ou não uma interrogativa retórica.

### **Referências bibliográficas**

BALLY, Charles, 1951, *Traité de Stylistique Française*, vol. 1, Klincksieck, Paris.

BENVENISTE, Émile, 1990, *Problèmes de Linguistique Générale*, Vol. 1, Éditions Gallimard, Paris.

BORILLO, Andrée, 1981, “Quelques aspects de la question rhétorique en français”, in *DRLAV*, n° 25, Centre de Recherche de l’Université de Paris VIII, Paris.

DILLER, A.-M., 1984, *La pragmatique des questions et des réponses*, Gunter Narr Verlag, Tübingen.

FONSECA, Joaquim, 1993, “Pragmática das perguntas como P, Se Q? E Como Não P, Se Q?” in separata da *Revista da Faculdade de Letras da*

*Universidade do Porto*, n.º 10, Porto.

FONTANIER, 1968, *Les Figures du Discours*, Flammarion, Paris.

GOODY, E., 1978, *Questions and Politeness*, Cambridge University Press, Cambridge.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, 1991, “L’acte de question et l’acte d’assertion: opposition discrète ou continuum?”, in *La Question*, U.R.A. 1347, Presses Universitaires de Lyon.

LAUSBERG, Heinrich, 1982, *Elemente der Literarischen Rhetorik*. Trad. Port. R. M. ROSADO FERNANDES, *Elementos de Retórica Literária*, Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 3ª ed., Lisboa.

MIRANDA, P.e Manuel Francisco de, 1962, *Gramática Latina*, ed. do Seminário de Braga, 8ª ed., correcta e actualizada por CUNHA, Arlindo Ribeiro da, Braga.

RAMOS, Rui, 1999, “As Partículas Modais como co-indicadores ilocutórios: o caso das perguntas retóricas”, in *Separata das Actas XV Encontro Nacional da Associação Portuguesa de Linguística*, Associação Portuguesa de Linguística, pp. 1-15.

SCHMIDT-RADEFELT, Jürgen, 1977, “On so-called ‘rhetorical’ questions”, in *Journal of Pragmatics* 1, n.º 4, North-Holland, Amsterdam.

SEARLE, John R., 1981, *Os Actos de Fala, Um Ensaio de Filosofia da Linguagem*, Livraria Almedina, Coimbra.

## Recensões

**Daniel-Henri Pageaux, *Trente Essais de Littérature Générale et Comparée ou la Corne d'Amalthee*, Paris, L'Harmattan, 2003.**

Este percurso ensaístico é o último elemento de uma tetralogia composta por *Les Ailes de Mots* (L'Harmattan, 1994), *Le Bûcher d'Hercule* (Champion, 1996) e *Sous le signe de Vertumne* (Jean Maisonneuve, 2003). Na continuidade do percurso mítico que fundamenta os títulos das publicações anteriores, Daniel-Henri Pageaux, professor, investigador e ensaísta, referência incontornável no universo comparatista, fornece-nos um Corno de Amalteia repleto de rigor e de exigência apoiado num *corpus* analítico fruto de uma exaustiva investigação. As riquezas deste Corno de Amalteia, múltiplas na dimensão cronológica das obras estudadas e na espacialidade das imagens apresentadas, estendem-se por cinco grandes capítulos: *Cultures en dialogue*; *Figures de la médiation*; *Le roman entre poétique et imaginaire*; *Types, figures, mythes* e *Ouvertures théoriques*.

*Ouvertures théoriques* apresenta a reflexão acerca dos prefixos *inter*, *supra*, *trans*, *extra*, *multi*, *post* inerentes aos estudos comparatistas nos novos campos de interrogação ligados às noções de imagem, mito, recepção, modelo e emergência (Sur quelques préfixes en littérature comparée). Analisa o diálogo e a partilha entre culturas no âmbito dos estudos imagológicos (Autour de la notion d'imaginaire – éléments pour une théorie en littérature comparée). Apresenta questões acerca da imagem, da escrita, do espaço, da história e do corpo do Outro, no contexto da francofonia, numa análise da diferença da interculturalidade em espaços sul-americanos e africanos (Identité, altérité, francophonie – perspectives comparatistes). Projecta o multiculturalismo e a interculturalidade no contexto das suas múltiplas e polémicas designações e no diálogo entre os estudos literários e o espaço cultural (Multiculturalisme et interculturalité). Questiona as rupturas, polémicas e indefinições na estruturação da noção de literatura de fundação e perspectiva a ligação entre textos fundadores e crítica literária, num percurso pelas palavras de Alejo Carpentier, Maryse Condé, Octavio Paz, Jorge Luís Borges, Gabriel Garcia Marquez, Leopold Senghor e Miguel Torga (Sur la littérature de fondation).

*Le roman entre poétique et imaginaire* percorre e questiona poéticas e imaginários de Juan León Mera, José Rizal, Rilke, Joyce, Cendrars, Xavier Orville, Tierno Monenembo e Raphaël Confiant. *Cumandá* (1879) romance equatoriano de Juan León Mera e os textos da sua recepção são analisados no contexto romanesco de conquista e de colonização (Eléments pour une lecture



de Cumandá). *Noli me tangere* (1886) e *El Filibusterismo* (1891) de José Rizal projectam a emancipação de um novo pensamento e de uma nova imagem para as Filipinas e marcam o nascimento de um arquipélago romanesco (Naissance d'un archipel romanesque: les Philippines de José Rizal). É analisado o percurso poético da escrita de *Les Cahiers de Malte Laurids* e *Brigge* de Rainer Maria Rilke, *Portrait de l'artiste en jeune homme* de James Joyce e *Le Lotissement du Ciel* de Blaise Cendrars tendo como fio condutor a denominação "roman du poète" (Le roman du poète: Rilke, Joyce, Cendrars). A originalidade da voz de Xavier Orville é analisada na emergência de um espaço maravilhoso intrinsecamente ligado ao surrealismo (Le merveilleux romanesque selon Xavier Orville). O exílio interior do romancista africano Tierno Monenembo é olhado como um lugar extraordinário e fecundo de memória onde o jogo de inversões e equivalências percorre as imagens de brancos e negros e constitui os imaginários do espaço europeu e do espaço africano (Ombres noirs et guignols blancs, regards sur l'exil intérieur chez Tierno Monenembo). A conjugação das componentes língua, raça e política percorrem a obra romanesca de Raphaël Confiant no contexto da francofonia, na década 1985-1995 (Raphaël confiant ou la traversée paradoxale d'une décennie).

*Types, figures et mythes* faz a releitura de *Horace* de Corneille na procura da essência do acto heróico na romanidade e perspectiva o acesso ao comportamento das personagens masculinas através da análise das personagens femininas (Romaines et romains dans l'Horace de Corneille). Napoleão é alvo de duas metamorfoses durante o estudo da sua faceta de homem impaciente e apressado. O mito napoleónico (Deux métamorphoses de Napoléon) é perspectivado na personagem do Imperador Dom Carlos em *Hernani* de Victor Hugo e na personagem Pierre Nioux do romance *L'Homme Pressé*, de Paul Morand. A condição dos judeus e dos negros em *Réflexions sur la question juive* e *Orphée Noir* de Sartre é analisada no âmbito da indiscutível responsabilidade do escritor perante as exigências políticas e intelectuais da sociedade (Sartre, les juifs, les noirs... et les autres).

*Figures de la médiation* apresenta as carreiras académicas, ensaísticas e poéticas de Paul Hazard (Le comparatisme selon Paul Hazard), Max-Pol Fouchet (Max-Pol Fouchet ou la célébration de l'aventure), Roger Caillois (Roger Caillois sous le signe de la Croix du Sud) e Césaire (Césaire orateur: un aspect de la parole césairienne). É apresentado o percurso académico e ensaístico do comparatista Paul Hazard especialmente no que se refere à anexação da história das ideias na estruturação da literatura comparada. Max--Pol Fouchet é homenageado como crítico, ensaísta, fotógrafo e romancista, visto como o homem que rege "l'orchestre des latitudes et des longitudes", um descobridor, um mediador, viajante de uma peregrinação poética. Num estudo baseado em textos de Jacqueline de Romilly, André Chastel e Hector Bianciotti é sublinhada

a função de Roger Caillois como mediador na união entre o Antigo e o Novo Mundo, na sua relação com o Brasil e a Argentina, espaços determinantes no seu pensamento e na sua carreira. A vocação oratória de Césaire é analisada através das palavras do poeta, do intelectual, do homem de cultura mas também do comentador, do explicador, autor de múltiplas leituras e releituras da História. Sublinhando a força mediadora da Palavra perante a História no discurso do intelectual, apontam-se a citação, a exposição dialéctica e a atenção poética e criativa acordada ao peso e à função das palavras como traços constitutivos da estratégia oratória de Césaire.

As riquezas do Corno de Amalteia atingem o percurso lusitanista e hispanista de Daniel-Henri Pageaux. José Régio e Eça de Queirós são duas *figures de la médiation*. Através da apresentação dos autores, modelos e obras legitimadas pelo discurso crítico de Régio define-se a existência de um mito do Artista na irreversível inseparabilidade entre a crítica e o acto criador (*La critique selon José Régio*). A correspondência queirosiana é alvo de um estudo que conduz à descoberta de um Eça actor social, observador e testemunha de acontecimentos políticos mas também à descoberta de um Eça escritor num espaço identificador dos seus processos de elaboração romanesca (*Regards sur la correspondance fin-de-siècle de Eça de Queirós: 1890-1900*). Dom Quixote inscreve-se em *Types, figures et mythes*, através do olhar de Miguel Torga. Em *Os Poemas Ibéricos e Diário*, *Dom Quixote* é pretexto de reflexões, oposições e julgamentos e as suas personagens principais constroem a fábula que conduz a um caso particular de iberismo torquiano (*Don Quichotte selon Miguel Torga du personnage au mythe*).

Portugal e a França são duas culturas em diálogo (*Cultures en dialogue*) em dois ensaios que percorrem o universo da recepção literária (*Visages d'une oeuvre : Les Lusiades de Camoens en France*) e da imagologia (*Images romanesques du Portugal dans les lettres françaises au XX<sup>ème</sup> siècle*). A recepção literária de *Os Lusíadas* percorre três séculos (XVII-XX) de traduções, comentários, estereótipos, mitos e emergências intertextuais com particular incidência nos episódios de Inês de Castro e do Adamastor. Projectam-se as imagens de um povo e de uma cidade – Lisboa - sublinhando a presença activa do passado e a constância do exotismo no percurso da imagem ideológica, num estudo essencialmente centrado em romances de Claude Farrère, Pierre Benoit, Joseph Kessel, Paul Morand, Michel Déon, Pierre Kyria, Dominique de Roux e Suzanne Chantal. Um escritor português estabelece uma ponte ibérica e introduz a faceta hispanista do autor no estudo das evocações da natureza, e da imagem da cidade e do campo nas suas afinidades e contrastes, analisados em *Peñas arriba* de José María de Pereda, *En torno al casticismo* de Miguel de Unamuno, *Nazarín* de Pérez Galdós e *A Cidade e as Serras* de Eça de Queirós (*Retours à la nature fin-de-siècle en Péninsule Ibérique*). Na análise da conjugação entre a história

cultural e a reflexão literária, estabelece-se a síntese da História das relações franco-espanholas (séculos XV a XVIII), analisa-se o exotismo espanhol criado pela cultura francesa na poesia, na ópera e na música, o fim do percurso exótico da imagem no âmbito da guerra civil espanhola e sublinha-se a importância dos estereótipos culturais na manutenção das miragens ideológicas (*Les relations culturelles entre France et Espagne : survols et perspectives*). Na defesa teórica de um certo comparatismo “interior” e tendo em conta a vocação internacional de determinadas províncias e regiões francesas, são analisados os contactos intelectuais e humanos entre espanhóis e lorenos completando um percurso específico importante no estudo da imagem da Espanha na França do século XVIII (*Les relations hispano-lorraines du XVII<sup>ème</sup> siècle au XVIII<sup>ème</sup> siècle*). Na continuação do percurso de exotismo conferido à Península Ibérica, são analisadas as visões dos múltiplos viajantes do Norte no confronto com textos do início do século XX que, como elementos de uma mitologia nacional, apresentam respostas ideológicas e poéticas e pretendem projectar uma imagem exterior e uma vontade de criação de um mito espanhol como resposta às questões interiores e à agressão dos julgamentos exteriores (*L’Espagne du Romantisme à la “Belle Époque” entre exotisme et mythification*). O jesuíta Miguel Batllori, eleito em 1958 como membro da Real Academia de História, é apresentado no âmbito dos seus trabalhos no contexto da emigração política (a condição dos jesuítas espanhóis expulsos em Itália) e na representatividade dos seus esforços na defesa e ilustração da cultura catalã (*Le père Miguel Batllori: un jésuite dans le siècle – Figures de la médiation*). Apresentam-se múltiplas leituras “modernas” suscitadas pela modernidade de *Dom Quixote* e, na perspectiva teórica exigida pelo capítulo (*Le roman entre poétique et imaginaire*), as hipóteses de leitura formuladas concedem ao texto a possibilidade de reformulação e de provocação de novas e dinâmicas alternativas que o definam como a invenção de um princípio de escrita (*Don Quichotte ou de l’invention du roman*). A *leyenda negra* atribuída a Cristóvão Colombo e à Espanha colonialista pelos homens do Iluminismo é modificada pelo relato da elaboração de uma adaptação teatral de *El Harpa y la Sombra* de Alejo Carpentier definida como uma experiência poética de Daniel-Henri Pageaux e como uma projecção recente de uma nova imagem de Colombo (*Christophe Colomb de la légende noire à la légende dorée – Types, figures et mythes*).

No ensaio sobre a recepção literária de *Os Lusíadas*, Daniel-Henri Pageaux apela à necessidade de um enquadramento europeu dos estudos camonianos com vista à captação de jovens investigadores. Na análise das imagens romanescas de Portugal nas letras francesas, sublinha a mudança da realidade política e quotidiana após a década de oitenta e a mudança do olhar francês sobretudo nos romances de Olivier Rolin, Antoine Volodine e Olivier Frébour num claro apelo a novas pesquisas. No avant-propos afirma “Je souhaite que

ces essais, certains plus particulièrement, puissent à leur manière rendre la vie aux morts. Reddere vitam mortuis. C'est ce qui définirait assez bien à mes yeux une bonne part des activités d'un enseignant-chercheur 'actuel'."

Mantém-se, nos desejos do ensaísta, a dinâmica mítica do Corno de Amalteia porque estamos perante um conjunto de estudos continuamente abertos e inesgotavelmente provocadores.

*Anabela Branco de Oliveira*

**José Jorge Letria, *Alicate, Bonifrate e Versos com Remate*, Porto, Edições Asa. Colecção «Série Verde», 2002.**

O livro de José Jorge Letria, *Alicate, Bonifrate e Versos com Remate*, ilustrado por André Letria, filho do autor, foi publicado pelas Edições Asa na colecção «Série Verde», destinada a crianças entre os sete e os dez anos. Como o próprio título faz supor, é um livro de poesia.

É constituído por vinte e seis composições em verso e outras tantas ilustrações. Deixarei as ilustrações para os entendidos das expressões plásticas e fixar-me-ei no texto.

O texto é constituído por composições curtas, com uma média de doze versos cada uma, de métrica e rima irregulares. Não fosse essa irregularidade e poderíamos aproximá-las das rimas infantis de tradição oral, nomeadamente das lengalengas, dos trava-línguas e das parlendas. Comungam aliás algumas das características desses três géneros rimáticos de origem popular, sendo as mais evidentes por um lado o *nonsense* e por outro o encadeamento de repetições paralelísticas, ora de palavras e expressões, ora de sons rimados.

A questão do *nonsense*, ou falta de sentido de um texto, tem sido largamente tratado pelos autores que estudam a literatura infanto-juvenil. Diz Marc Soriano, por exemplo, que a criança muitas vezes atribui um sentido àquilo que para nós não tem sentido nenhum (cfr. Soriano, 1959: 131). Manuel António Pina, por sua vez, considera que o *nonsense*, «furtando-se às “leis normais” do sentido, diz, e é, o seu próprio sentido, *coisa e palavra* ao mesmo tempo» (Pina, 1989).

As composições em verso do livro de José Jorge Letria, *Alicate, Bonifrate e Versos com Remate*, inserem-se perfeitamente neste âmbito. À primeira vista, a maior parte das composições parece um mero aglomerado de frases rimadas sem qualquer ligação lógica e semântica entre si. Transcrevo como exemplo a composição intitulada «Toma lá um bacalhau» (p. 29):

À entrada de Bilbao  
deram-me um bacalhau  
que, muito seco e salgado,  
eu levei até Macau,  
fazendo escala em Bissau.  
Disse-me lá um chinês:  
“Cuidado com o degrau  
e com a cauda do lacrau.  
Toma lá um bacalhau e,  
já agora, diz se queres  
um chá ou um cacau.”

No entanto, as crianças, como constata George Jean no seu livro *La Poésie*, têm um grande fascínio, não só por uma imagística aparentemente desprovida de lógica, mas também pelo jogo poético e pelo ritmo (cfr. Jean: 1966: 158 e seguintes).

Acerca dos poemas deste género, diz-nos José António Gomes no seu estudo *A Poesia na Literatura para a Infância*: «Neles reencontramos características a que as rimas infantis nos habituaram: a reinvenção verbal, as repetições de fonemas ou de combinações fonemáticas idênticas e a criação de efeitos onomatopaicos, aspectos particularmente apelativos para a criança, já que lhe permitem familiarizar-se, de uma forma lúdica, com ritmos, palavras ou movimentos simples. São poemas cuja “evidência sonora” se sobrepõe claramente ao plano da significação, provocando, assim, aparentes faltas de lógica. Estas produzem, por vezes, efeitos cómicos que permitem a libertação de tensões inconscientes» (Gomes, 1993: 45).

Neste livro de José Jorge Letria, do encadeamento de repetições de palavras, expressões e sons rimados se inferem efeitos de musicalidade e de comicidade. A comicidade é conseguida através da junção de significantes oriundos de contextos aparentemente inconciliáveis. É assim que as composições deste livro são todas elas divertidas, remetendo para o riso. Apresento como exemplo a composição intitulada «A mulher de Goya» (p. 10):

A mulher de Goya,  
grande pintor de Espanha,  
era uma lambisgóia  
da primeira apanha.  
Se vivesse em Tróia,  
seria uma troiana,  
se vivesse em Coimbra,  
seria uma tricana.  
Numa clarabóia  
espreitou uma tipóia  
e com um pincel de cana  
desenhou uma gibóia de pijama.

O encadeamento das repetições sonoras em certas composições funciona como trava-línguas, podendo estas ser perfeitamente utilizadas na superação de dificuldades que algumas crianças possam ter na dicção de determinados fonemas ou grupos fónicos. Há composições onde se exploram os sufixos -ário, -avo, -edo, -uro, -uz, -iço, -ícia, -ido, -óia, -il, -ácia, -aço, -arra, etc. Transcrevo como exemplo a composição intitulada «Tudo em ário» (p. 9):

Onde dorme o dromedário?  
Onde janta o Januário?  
Onde inventa o inventário?  
Onde tributa o tributário?  
Onde veste o vestuário?  
Onde avia o aviário?  
Onde calenda o calendário?  
Onde opera o operário?  
Onde nota o notário?  
Onde rosa o rosário?  
Ainda faltam quantos dias  
para acabar o calendário?

Estas composições poderão ser muito úteis nas aulas de língua portuguesa do jardim de infância e do ensino básico, não só pelo seu valor fonemático intrínseco, mas pela carga cultural que deixam transparecer, ao serem referidos semantemas emanados da cultura clássica e erudita por um lado, da geografia, da história, da ciência, dos meios de comunicação social e da vida de todos os dias por outro. Quer os temas, quer a estrutura, encontramos-las já em livros anteriores do autor, como no *Livro das Rimas Traquinas*.

Termino com as palavras de Nelly Novaes Coelho acerca da poesia para crianças. Esta espécie de poesia precisa de «ser mais do que *rimas e ritmos*»; ela «deve nascer de um *olhar inaugural*. Isto é, descobrir nas coisas já vistas ou sabidas, um aspecto ou tonalidades novos» (Coelho, 1982: 154).

### **Bibliografia citada**

COELHO, Nelly Novaes (1982), *A Literatura Infantil: História, Teoria, Análise: das Origens Orientais ao Brasil de Hoje*, 2ª ed., São Paulo, Quíron/Global.

GOMES, José António (1993), *A Poesia na Literatura para a Infância*, Porto, Edições Asa.

JEAN, George (1966), *La Poésie*, Paris, Seuil.

PINA, Manuel António (1989), «Literatura Infantil e “nonsense”», em *Jornal de Notícias*, 31-01-1989.

SORIANO, Marc (1959), *Guide de la Littérature Enfantine*, Paris, Flammarion.

*José Barbosa Machado*

## **Apresentação de teses no e do Departamento de Letras**

### **1. Mestrado em Cultura Portuguesa**

Teses de Mestrado / provas públicas

Ano de 2004

Autor: João Bartolomeu Rodrigues

Título: *Da linguagem à comunicação do Evangelho*

Orientador: José Esteves Rei

Data: 19 de Janeiro de 2004

Autor: Mário José da Silva Mineiro

Título: *Documentação foraleira dionisina dos concelhos de Boticas, Chaves, Montalegre, Ribeira de Pena, Valpaços e Vila Pouca de Aguiar: contextualização histórico-geográfica e edição*

Orientadora: Olinda Santana

Data: 30 de Julho de 2004

### **2. Mestrado em Ensino da Língua e Literatura Portuguesas**

Teses de Mestrado / provas públicas

Ano de 2004

Autor: Maria da Assunção Enes Moais

Título: *Tradição de Trás-os-Montes e Alto Douro no Diário de Miguel Torga*

Orientadora: Maria da Assunção Morais Monteiro

Data: 20 de Janeiro de 2004

Autor: Antineia Gisela Guimarães Ferronha

Título: *De A Porta de Alexander Search ao Livro do Desassossego de Bernanrdo Soares*

Orientador: Henriqueta Gonçalves

Data: 11 de Fevereiro de 2004



## **Clara Guimarães Ervedosa: Provas de Doutorado a 06/12/2004:**

Co-tutelle de thèse Universidade Christian-Albrechts de Kiel (Alemanha) e Universidade de Coimbra. Orientadores: Prof. Dr. Albert Meier e Professor Doutor António Sousa Ribeiro)

Dissertação subordinada ao tema: “Vor den Kopf stoßen’. Das Komische als Schock im Werk Thomas Bernhards“ [O Cómico como estética de choque na obra de Thomas Bernhard]

A dimensão cómica da obra literária de Thomas Bernhard (1931-1989) tem sido indubitavelmente um dos aspectos que mais logrou intrigar e atrair a atenção do público, incluindo a dos investigadores que se têm debruçado sobre a obra do autor austríaco. Inicialmente ignorada porque não se coadunava com a imagem lúgubre que se foi tecendo em torno da obra do autor, principalmente após o primeiro êxito alcançado com a publicação do romance *Frost* (1963), a faceta cómica dos seus textos começou, no entanto, a ser objecto de reflexão e de estudo especialmente nos anos 80, numa altura em que se foi evidenciando de tal forma que não podia continuar a ser menosprezada. Deste modo, e como produto da “irritação” em torno deste tema foram surgindo vários trabalhos sobre o cómico que, apesar das ligeiras divergências entre si, defendem a existência de uma estreita interdependência entre este fenómeno e a componente trágica da obra bernhardiana, interpretando-o como forma de superação da existência e resultado duma época pós-metafísica em que o sentido e valores tradicionais se foram esboroando e cedendo lugar a um relativismo descentrado.

Ao propor-se estudar a dimensão cómica na obra de Thomas Bernhard, seus mecanismos e relevância no universo literário bernhardiano, esta tese vai filiar-se aos trabalhos já existentes, também ela impelida por um análogo misto de curiosidade e “irritação”. No entanto, este trabalho opta por uma abordagem alternativa àquela que norteia os estudos já existentes. Enquanto estes enveredam por uma leitura de cunho hermenêutico, encarando o texto como locus de sentido, transmissão de ideias, experiências e conhecimento, esta dissertação pretende demonstrar que é precisamente nesta opção heurística que residem as aporias da investigação sobre o cómico. Isto é, os trabalhos publicados, ao reduzirem o cómico a um elemento compensatório face a uma mundividência trágica da existência, procuram no fundo conciliar e harmonizar num todo aquilo que de modo provocador vive precisamente do impedimento

da ideia do balanço e da harmonia. Aliás esta tendência mortificadora não se cinge apenas aos trabalhos sobre o cômico, mas repercute-se igualmente na investigação sobre obra de Thomas Bernhard em geral.

Consequentemente, esta dissertação pretende demonstrar que à literatura bernhardiana não subjaz uma estética de verdade, mas antes uma estética de choque [Ästhetik des Schocks], isto é, os textos bernhardianos não foram concebidos com o objectivo de transmitir ideias, conceitos ou valores, conforme já foi referido, mas constituem antes de mais um manancial dissonante e antinómico donde se cristaliza uma postura opositora em relação a tudo e todos. “Oposição” [Widerstand] no universo bernhardiano não deve ser entendida na acepção política e interventiva da palavra, mas antes no sentido de uma energia antinómica e descontínua que percorre a sua obra e, consequentemente, provoca e abala os hábitos de percepção do leitor; trata-se de uma “força motora” da escrita de Thomas Bernhard que estiola logo à partida todas as tentativas do leitor de aí encontrar um ponto de orientação e aquilo que lhe é familiar.

Deste modo, e contrariamente ao que comumente se lê, o cômico não deve ser reduzido a uma postura existencial ou filosófica perante a existência, apesar da estreita relação que possa existir entre eles, dado que não se trata de uma Weltanschauung, mas sim de um fenómeno estético que não se rege apenas por parâmetros conceptuais, mas também de intensidade. Só o carácter momentâneo que é inerente a este fenómeno prova que ele não se compatibiliza com a durabilidade e a componente ordenado ou até mesmo sistemático de uma Weltanschauung. Por conseguinte, a dissertação aqui apresentada opta por uma abordagem estética da obra e do cômico bernhardianos, não se ficando apenas pela concepção de literatura como veículo de verdades, mas tentando também abarcar a dimensão desconstrutora e lúdica do cômico na obra de Thomas Bernhard.